



Musicología global musicología local

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)

Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2013

No es una novedad afirmar que la sociedad contemporánea está marcada por cambios que afectan a todas las formas de la vida humana. Fenómenos como la eclosión de las nuevas tecnologías de la comunicación, el flujo global de capitales, la movilidad de las personas, las redes sociales y la aceleración en la circulación de la información debilitan las oposiciones tradicionales entre mundo urbano y rural, centro y periferia, nosotros y los otros. Más aún: mientras, por una parte, las identidades colectivas –nacionales, políticas, sociales e incluso locales– parecen reafirmarse, por otra, el impulso de la globalización tiende a obviar las reivindicaciones identitarias y a empujar el mundo hacia la homogeneización y el hibridismo generalizados.

Bajo el lema “Musicología global, musicología local”, el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología se celebró en la Universidad de La Rioja (Logroño, 6-8 de septiembre de 2012) con el propósito de reexaminar aspectos de la disciplina desde un enfoque crítico en el que la oposición global-local desempeñara un papel relevante. Dicho en términos generales: ¿qué transformaciones en la teoría y práctica de la investigación musical suscita (o puede suscitar) la atención sobre los problemas que plantea la globalización? El presente volumen, con sus 139 contribuciones, nos ofrece la posibilidad de dialogar sobre cuestiones que afectan tanto a la musicología y a nuestra actividad académica habitual, como a las representaciones y prácticas musicales locales, sean eruditas o populares.

I.S.B.N.: 978-84-866878-31-3
Depósito legal: M-24391-2013



seam
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA



MUSICOLOGÍA GLOBAL
MUSICOLOGÍA LOCAL

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)



«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».

MUSICOLOGÍA GLOBAL, MUSICOLOGÍA LOCAL

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	13
--------------	----

PARTE I VANGUARDIAS, GLOBALIZACIONES Y LOCALISMOS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

VANGUARDIAS Y PERSPECTIVAS LOCALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	19
--	----

Ruth PIQUER SANCLEMENTE: <i>Influencias del cubismo en la configuración de la vanguardia musical española: Concerto de Manuel de Falla (1923-1926)</i>	21
--	----

Dácil GONZÁLEZ MESA: <i>Las lecturas de Manuel de Falla en torno a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América: estudio de su influencia en el proceso creativo de Atlántida</i>	39
---	----

Isabel LAINEZ LÓPEZ: <i>Las distintas versiones de la Suite de Rosa García Ascot: estudio analítico-comparativo de una de las obras más representativas de la eterna discípula de Falla</i>	53
---	----

Desirée GARCÍA GIL: <i>¿Impresionismo o folclorismo?: el estilo musical de Frederic Mompou a través de sus canciones líricas</i>	75
--	----

José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: <i>El Grupo de los Jóvenes: su lenguaje y producción sinfónica en el contexto musical valenciano del siglo XX</i>	95
---	----

Diego ALONSO TOMÁS: <i>Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönberguiano (1926-1932)</i>	105
--	-----

Julia M. ^a MARTÍNEZ-LOMBO TESTA: <i>La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical</i>	115
--	-----

EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2013
Sección I: Ediciones digitales, nº 1
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Javier Marín López, Germán Gan Quesada,
Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López
Imagen de cubierta: Forma DG
Maquetación del libreto: Alejandro Suárez
I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3
Depósito legal: M-24391-2013

Antonio PARDO CAYUELA: <i>Rafael Mitjana (1869-1921): reconstrucción de la biografía de un investigador, crítico, compositor y diplomático regeneracionista.</i>	1577
Consuelo PÉREZ COLODRERO: <i>El nacimiento de la historiografía musical andaluza: la Galería de músicos andaluces contemporáneos de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía.</i>	1599
Francisco Carlos BUENO CAMEJO: <i>Una fuente inédita en la música sacra valenciana: la correspondencia de Juan Bautista Guzmán a Felipe Pedrell.</i>	1621
Ángela RUIZ CARBAYO: <i>Nuevas fuentes para el estudio de la música sevillana: el archivo musical de Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925).</i>	1637
CRÍTICA MUSICAL	1653
María Belén VARGAS LIÑÁN: <i>La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874).</i>	1655
Sonia GONZALO DELGADO: <i>El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación.</i>	1677
Manuel SANCHO GARCÍA: <i>La crítica musical en la España romántica: de José M.^a Carnerero a Joaquín Espín y Guillén.</i>	1699
Diana DÍAZ GONZÁLEZ: <i>Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán.</i>	1715
Ruth RIVERA MARTÍNEZ: <i>La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular.</i>	1731
ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN MUSICAL.	1751
Xosé Crisanto GÁNDARA: « <i>Los cornetas que van al lado de los Gefes</i> »: un cornetín de órdenes de Enrique Marzo (1819-1893).	1753

Laura DE MIGUEL FUERTES: <i>Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?</i>	1769
Francisco Javier ROMERO NARANJO: <i>Cartas de Teresa Carreño en el archivo prusiano de Berlín. Nuevas aportaciones biográficas.</i>	1779
Beatriz HERNÁNDEZ POLO: <i>La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912).</i>	1791
Emma Virginia GARCÍA GUTIÉRREZ: <i>Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX.</i>	1807

PARTE III
LO GLOBAL Y LO LOCAL EN LOS REPERTORIOS Y PRÁCTICAS
MUSICALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN

MÚSICA Y MÚSICOS EN LA ESPAÑA PENINSULAR (ss. XV-XVIII).	1829
Santiago GALÁN GÓMEZ: <i>Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo.</i>	1831
Giuseppe FIORENTINO: <i>Cantar “por uso” y cantar “por razón”: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento.</i>	1849
Jorge MARTÍN VALLE: <i>La música manuscrita de Sebastián de Vivanco (ca. 1551-1622): 38 «nuevos» motetes en el libro de polifonía 1 de la Catedral de Salamanca.</i>	1867
Francisco RODILLA LEÓN: <i>El ‘canto de órgano’ en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores.</i>	1887
Eva ESTEVE ROLDÁN: <i>Polifonía procedente del Oficio divino durante el Renacimiento: reflexiones historiográficas.</i>	1911
Héctor ARCHILLA SEGADE: <i>Estêvão de Brito: un maestro de capilla portugués en las catedrales de Badajoz y Málaga.</i>	1925
Clara BEJARANO PELLICER: <i>La música y los músicos en la documentación notarial. El caso de Sevilla en el Siglo de Oro.</i>	1953

Sabina SÁNCHEZ DE ENCISO: <i>La música simbólica en De postrema Ezechielis prophetae visione</i> de J. B. Villalpando.	1965	Celia MARTÍN GANADO: « <i>Duelos de ingenio y fortuna</i> »: una comedia palaciega con música de Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719).	2185
APORTACIONES INDIANAS.	1993	Lola JOSA y Mariano LAMBEA: <i>El «aura de amor» en la música y la poesía de las églogas del Libre de dúos</i> (siglo XVIII).	2199
Elías Israel MORADO HERNÁNDEZ: <i>Análisis del discurso musicológico elaborado en torno a las piezas polifónicas Sancta Mariae y Dios Itlazohnantziné</i> (Códice Valdés, ca. 1599).	1995	Rosana MARRECO BRESCIA: «¡Fuego en escena!»: la representación de incendios en el Teatro Real de Salvaterra de Magos en la segunda mitad del siglo XVIII.	2229
Lucero ENRÍQUEZ RUBIO: <i>Forma, contenido y política en una oda de Ignacio Jerusalem</i>	2017	Cristina Isabel PINA CABALLERO: <i>Las compañías italianas de ópera en la segunda mitad del siglo XVIII: la presencia de Constantino Bocucci y Francesco Buccolini en Murcia</i> (1772-1774).	2241
Miriam ESCUDERO: <i>Trasvase musical en los siglos XVI al XVIII de la Península a la Catedral de Santiago de Cuba. Apropiaciones, transformación y funciones de un repertorio importado</i>	2033	MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL SIGLO XVIII.	2255
Montserrat CAPELÁN: <i>La música escénica religiosa en la Venezuela colonial: los Nacimientos y Jerusalenes</i>	2051	Ana LOMBARDÍA: <i>De las funciones formales a los esquemas “galantes”: la sonata para violín y acompañamiento en Madrid</i> (1750-1770).	2257
MECENAZGOS.	2071	María José RUIZ MAYORDOMO y Aurèlia PESSARRODONA: <i>Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el Minuetto a modo di sghidiglia spagnola</i> (1795) de Luigi Boccherini.	2273
Mario MUÑOZ CARRASCO: <i>Influencia de la Devotio Moderna en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa</i>	2073	Carolina QUEIPO GUTIÉRREZ: <i>El Fondo musical Adalid y las prácticas musicales domésticas de la élite social urbana de la Restauración europea</i>	2297
Juan Lorenzo JORQUERA: <i>Hacia la deconstrucción de una historia: aspectos de la actividad musical de la Compañía de Jesús en España</i> (1600-1650). El caso de Madrid.	2089	Ricardo ALEIXO: <i>La guitarra en España en los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII: elemento de identidad nacional</i>	2313
María GEMBERO-USTÁRROZ: <i>Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque</i> (1794-95).	2097	Thomas SCHMITT: <i>Darle el ayre que requiere el Allegro. Cuestiones acerca del carácter en la música española para guitarra en torno a 1800</i>	2331
MÚSICA Y ESPACIO ESCÉNICO (ss. XVII-XVIII).	2127	ORGANOLOGÍA E ICONOGRAFÍA MUSICAL.	2349
Andrea BOMBI: <i>Diálogos musicales en la Valencia del siglo XVII</i>	2129	Juan Manuel RAMOS BERROCOSO: <i>Representaciones musicales en la sillería del coro de la Catedral de Plasencia: series iconográficas y piezas sueltas</i>	2351
María Virginia ACUÑA: «¡Muera Cupido!»: una lectura sobre la filosofía del amor en <i>Salir el amor del mundo</i> (ca. 1696).	2157	Marco BRESCIA: <i>Manuel de la Viña, maestro de órganos vecino de Salamanca: eslabón entre la escuela Echevarría y la organería desarrollada en el Noroeste de la Península en la primera mitad del siglo XVIII</i>	2377
María Asunción FLÓREZ ASENSIO: «¡Ay infeliz...!»: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera <i>Celos aun del aire matan</i>	2171		

EL NACIMIENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL ANDALUZA: LA GALERÍA DE MÚSICOS ANDALUCES CONTEMPORÁNEOS DE FRANCISCO CUENCA BENET Y LA REIVINDICACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL DE ANDALUCÍA

Consuelo PÉREZ COLODRERO

Resumen: *Durante la Restauración Borbónica, es decir, entre 1874 y 1931, hubo una serie de intelectuales (Antonio Machado Demófilo, Alejandro Guichot, Blas Infante, José María Pemán, por citar sólo algunos) que se afanaron por formular la verdadera esencia de la cultura andaluza frente a su trivialización y a la injusta metonimia Andalucía-España que se había venido difundiendo desde el siglo XIX en todo el continente europeo. Influído por estos pensadores y por estas circunstancias, el almeriense Francisco Cuenca Benet inició la historiografía musical andaluza propiamente dicha con la publicación en La Habana de su Galería de músicos andaluces (1927), rompiendo así con la tendencia de otros especialistas que, habiendo nacido en Andalucía (Fernando Palatín, Eduardo Ocón, Rafael Mitjana, Cecilio Roda), consagraron su producción historiográfica y crítica al conjunto de la música española y no a su región de origen. Este trabajo (1) realiza una aproximación a los modelos historiográficos y metodológicos de investigación de Francisco Cuenca Benet en su Galería de músicos andaluces contemporáneos de 1927 a partir de las fuentes documentales a las que el autor alude en el cuerpo de su trabajo o bien cita en el apartado bibliográfico que inserta al final del volumen; (2) señala las tensiones Andalucía-España que quedan de manifiesto en este discurso; y (3) relaciona los anteriores aspectos con las circunstancias vitales y profesionales de Francisco Cuenca Benet, que sitúan tanto a este autor como a su producción en un contexto nacionalista, reivindicativo de la identidad cultural andaluza en el contexto de la región del sur de España y del continente americano.*

Palabras clave: Francisco Cuenca, Andalucía, historiografía, nacionalismo, identidad cultural.

THE BIRTH OF THE ANDALUSIAN MUSICAL HISTORIOGRAPHY: THE GALERÍA DE MÚSICOS ANDALUCES [GALLERY OF ANDALUSIAN MUSICIANS] BY FRANCISCO CUENCA BENET AND THE CLAIM FOR ANDALUSIA'S CULTURAL IDENTITY

Abstract: During the Bourbon Monarchy Restoration (1874-1931), a group of intellectuals (Antonio Machado Demófilo, Alejandro Guichot, Blas Infante, José María Pemán, to mention only some of them) struggled to state the true essence of Andalusian Culture outside its trivialization and the unfair metonym Andalusia-Spain that had spread in Europe since 19th century. Influenced by these authors and facts, Francisco Cuenca Benet, born in Almería, settled the Andalusian Musical Historiography with his *Gallery of Andalusian Musicians* (Havana, 1927), a piece of work that broke with the steady tendency of other Andalusian-born writers (such as Fernando Palatín, Eduardo Ocón, Rafael Mitjana, Cecilio Roda) who had consecrated their corresponding outputs to Spanish Music. This paper aims towards: (1) establishing the Historiographical Models and Methodology of Research from the sources that Francisco Cuenca Benet uses and cites in his *Gallery of Andalusian Musicians* (1927); (2) pointing out the Andalusia-Spain conflicts that the text shows; and (3) underlining the relationship that exists between the aforementioned details and the author's personal and professional situation. All these three points suggest a nationalistic context that asserts the Andalusian Cultural Identity in an Andalusian and Hispano-American scenario.

Keywords: Francisco Cuenca, Andalusia, historiography, nationalism, cultural identity.

Introducción

A finales del siglo XIX, España inició un acelerado proceso de modernización que, partiendo de una firme conciencia de crisis, acentuada por la pérdida de las últimas colonias imperiales en 1898, intentó actualizar las instituciones del país y forjar el sentido de Estado que

otras naciones europeas habían alcanzado a través de las revoluciones burguesas de la primera mitad de la centuria.

A la hora de abordar el segundo de estos propósitos, es decir, al objeto de solventar el problema identitario nacional, la clase política española, de origen predominantemente andaluz, trasladó al gobierno central los símbolos propios de la cultura andaluza que le era propia, convirtiéndola en cultura oficial y poniéndola al servicio del Aparato del Estado, sin contar entonces con que su subterfugio traería una consecuencia no deseada: la trivialización de la cultura andaluza y la difusión de una imagen estereotipada y falsa del pueblo andaluz¹.

En este contexto, hubo una serie de intelectuales que se afanaron por formular la verdadera esencia de la cultura andaluza, descubriéndola para sí, para sus compatriotas y para el resto de la nación española y del continente europeo. Primero el antropólogo Antonio Machado y Núñez, *Demófilo* (Santiago de Compostela, 1848-Sevilla, 1893), con su artículo “Sobre el «Hombre Andaluz»”, y el historiador Joaquín Guichot y Parody (Madrid, 1820-Sevilla, 1906), a quien se debe la primera historia general de Andalucía, en 1869; luego el notario Blas Infante (Casares, 1885-Sevilla, 1936), quien enunció los fundamentos del regionalismo andaluz en el *Ideal Andaluz* en 1915, y finalmente José María Pemán (Cádiz, 1897-1981), con su artículo “Andalucía libre y universal” de julio de 1931, entre otros, contribuyeron a restaurar la imagen de la región del sur de España frente a los tópicos negativos presentes en obras como la magníficamente concebida y redactada *Teoría de Andalucía* de José Ortega y Gasset (Madrid, 1927).

Es entre estos autores donde debe situarse al almeriense Francisco Cuenca Benet, quien confeccionó y publicó, entre 1921 y 1942 y en diversas casas editoriales de La Habana, una ‘Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea’ organizada en cuatro volúmenes y seis tomos. La pretensión del autor al emprender esta colección fue, precisamente, la de acabar con el tópico de una Andalucía ignorante, atrasada y holgazana, es decir, aquella Andalucía que había sido difundida por los viajeros románticos y neutralizada desde el aparato central del Estado, y, al mismo tiempo, la de divulgar la cultura andaluza en España, Europa y

¹ El peso específico de la burguesía agraria andaluza en la política española era reconocido por José Ortega y Gasset en el preludio de su *Teoría de Andalucía* de 1927: «Durante todo el siglo XIX, España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía. Empieza aquella centuria con las Cortes de Cádiz; termina con el asesinato de Cánovas del Castillo, malagueño, y la exaltación de Silvela, no menos malagueño. Las ideas dominantes son de acento andaluz» (ORTEGA Y GASSET, José. *Teoría de Andalucía*, Madrid, Revista de Occidente, 1952, p. 15). Pese a ello, la realidad era, más bien, que «cuantos más andaluces [llegaban] al poder en Madrid, menos poder [tenía] Andalucía» (ACOSTA SÁNCHEZ, José. *Historia y cultura del pueblo andaluz*. Barcelona, Anagrama, 1979, pp. 10-11). Sobre este punto, véase: (1) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «La cultura andaluza». En: *La identidad cultural de Andalucía*. Isidoro Moreno Navarro (ed.). Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, pp. 171-186, y (2) GARRIDO PEÑA, Francisco. «Identidad cultural y andalucismo histórico». En: *Historia contemporánea de Andalucía (nuevos contenidos para su estudio)*. Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver (coords.). Granada, Junta de Andalucía y Caja Granada, 2000, pp. 297-334.

América, ya que consideraba que sólo generalizando el conocimiento de la producción andaluza en todas las ramas del saber sería posible rehabilitar la imagen de la región. Así lo explica el propio Francisco Cuenca en el tomo con el que arranca su colección sobre cultura andaluza:

El mayor mérito de este libro consiste en que, en su confección, no ha intervenido para nada la fantasía, cuyas galas, en muchas ocasiones, adulteran, desfiguran y ocultan la verdad. Me concreto en ser un mero expositor de lo que en el campo de la literatura, de la poesía, de la filosofía y de la historia han hecho los escritores andaluces del siglo XIX; un virtuoso recopilador de datos biográficos y bibliográficos, dispersos o no publicados; un entusiasta de esa bella región española que ha querido rendir tributo de justicia y amor a su tierra, presentando a la consideración pública, tras paciente labor, la enorme producción literaria de esos andaluces que la ignorancia tilda de vagos y displicentes y la realidad eleva a los altos planos de la intelectualidad y del trabajo [...]. Para contrarrestar la falsa imputación de los que suponen a Andalucía apta únicamente para la molición, tienes, con este libro un argumento formidable e irrepetible [...]. Si esto es incultura, ignorancia y atraso, bendigamos esa incultura, esa ignorancia y ese atraso que coloca a Andalucía a la cabeza de la intelectualidad española².

Dentro de la 'Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea' (en adelante, 'BDCAC') la música ocupa un lugar relevante, pues tres de los seis tomos que la integran están dedicados a ella: de un lado, el que lleva por título *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, publicado en la editorial Cultural S.A. en 1927; de otro, los dos que componen el *Teatro andaluz contemporáneo*, que vieron la luz en Mazo, Caso y Cía. en 1937 y 1940, respectivamente³. De esta suerte, puede afirmarse que la mitad de los volúmenes de la colección sobre la cultura andaluza contiene información esencial para conocer la actividad musical desarrollada en Andalucía en una de las épocas más cruciales de su historia reciente, la del descubrimiento de su propia identidad y del nacimiento de su regionalismo cultural, social y político, lo cual les concede un valor añadido.

Es a partir de la publicación de estos tres textos, aunque más específicamente del primero de ellos, que Francisco Cuenca Benet debe ser considerado el iniciador de la Historiografía Musical Andaluza, ya que, frente a la tendencia de otros especialistas que, habiendo nacido en Andalucía, consagraron su producción historiográfica y crítica al conjunto de la música española y no a su región de origen —tal es el caso de Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, Málaga, 1833-Málaga, 1901), Rafael Mitjana Gordon (Málaga, 1869-Estocolmo, 1921) o Cecilio de Roda López (Albuñol, Granada, 1865-Madrid, 1912)—, Cuenca Benet es el primero que se consagra por entero a la producción de los músicos del sur de España, considerando a Andalucía como un

² CUENCA BENET, Francisco. «Lector». En: *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, 2 tomos. La Habana, Tip. Moderna de Alfredo Dorrbecker, 1921, vol. 1, pp. 9 y 11.

³ El título de estos dos últimos volúmenes puede ser equívoco a la hora de evaluar su pertinencia para estudiar la música de la época de tránsito del siglo XIX al XX. Por ello, es preciso destacar que recogen los nombres y trayectorias de los libretistas de zarzuela y los artistas líricos y dramáticos, respectivamente, incluyendo así a otros protagonistas del panorama musical andaluz del momento que son frecuentemente ignorados.

todo unido y unívoco, como una nación y un país con un pasado conjunto y un futuro y un destino común.

Este trabajo aspira a presentar las características fundamentales de la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* como primera obra de la historiografía musical andaluza, prestando especial atención a sus fuentes y modelos; también a señalar las relaciones Andalucía/España que en ella se vislumbran y, finalmente, a relacionar todo lo anterior con la trayectoria vital y profesional de su autor, Francisco Cuenca Benet.

La *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (La Habana, 1927): datos fundamentales

La *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (en adelante, *GMAC*) fue publicada como tercer tomo de la 'BDCAC' en 1927 en La Habana y reúne casi trescientas biografías de compositores, pianistas, violinistas, guitarristas, violonchelistas, directores de orquesta, pedagogos, críticos musicales, músicos de iglesia y militares nacidos en la región del sur de España.

Habitualmente, las entradas bio-bibliográficas suelen presentar el lugar y fecha de nacimiento y muerte del músico en cuestión, los datos esenciales de su formación y de su trayectoria profesional y, en el caso de ser un compositor, un catálogo selectivo de su producción que, por añadidura, suele presentarse organizado por géneros —música para piano, música de cámara y/o vocal y música escénica suelen ser las categorías más frecuentes—.

La confección de estos asientos fue un tanto más penosa y compleja de lo habitual, ya que Francisco Cuenca Benet residía en Cuba a partir de 1913 por motivos personales y profesionales, lo cual lo alejaba de sus fuentes documentales. Ahora bien, sus extraordinarias relaciones como Canciller de la Embajada española en Cuba, Socio Fundador del Centro Andaluz de La Habana y Miembro Correspondiente de varias Academias andaluzas y cubanas, lograron que la tarea resultara más cómoda y eficaz de lo que en principio podía presuponerse. Además, Cuenca contó con la colaboración y apoyo desinteresado de un grupo de compatriotas ubicados en Andalucía, destacados protagonistas de la vida musical de la región, entre los que debe mencionarse muy especialmente al compositor José María Gálvez Ruiz, al crítico Luis de Rojas o al flamencólogo Antonio Arévalo García⁴.

⁴ Para conocer el conjunto de los colaboradores de Cuenca Benet en la *GMAC*, véase: PÉREZ COLODRERO, Consuelo. *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2011. Antonio Martín Moreno (director), pp. 535-538. Aquí bastará con comentar que eran algunos de los nombres más destacados de la cultura, la música y la musicología andaluza del momento, distribuidos en casi todas las provincias andaluzas: en Sevilla, el periodista, músico y musicólogo Luis de Rojas *Fritz*, que no sólo ejerció como crítico musical de *El Liberal*, sino que estuvo también íntimamente vinculado al Ateneo Hispalense y fue padre del violoncellista de la Orquesta Bética de Cámara, José Luis de Rojas; en Córdoba, el flamencólogo Antonio Arévalo García, autor de un hermoso trabajo sobre la copla andaluza, que fue su discurso de recepción en la Academia de

Los asientos del diccionario se acompañan de un total de ciento veintidós grabados, en su mayoría retratos de los músicos biografiados, pero también reproducciones de partituras autógrafas dedicadas a Cuenca Benet, entre las que pueden contarse las de Francisco Alonso, Ángel Barrios, Manuel de Falla, Gerónimo Giménez o Joaquín Turina (Tabla 1). Estas ilustraciones demuestran un vivo contacto entre el protagonista de este trabajo y algunos de los músicos más relevantes de la Andalucía de principios del siglo XX y se deben al artista gaditano Pedro Sánchez Gutiérrez, quien facilitó la confección de todos los fotograbados de la colección y que mantuvo con Cuenca Benet una estrecha relación personal y profesional a lo largo de los años que ambos hombres residieron en La Habana³.

La sección bibliográfica española de la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (Habana, 1927): una fuente inestimable de datos

Como novedad metodológica frente al resto de volúmenes que integran la BDCAC, la *GMAC* presenta una relación bibliográfica nacional y extranjera de no menos de veinte títulos que integra obras y especialistas representativos de la historiografía musical española y europea del momento y que permite, en primera instancia, verificar el grado de conocimiento que Francisco Cuenca tenía de la bibliografía existente en su época, pero también descubrir el posible origen de las informaciones que facilita en su volumen sobre música andaluza o bien cuáles fueron sus estándares y modelos a la hora de encarar la investigación⁴.

Es el propio autor quien facilita el primer apunte acerca de cómo usó esta bibliografía cuando, en el prólogo con la que se encabeza la *GMAC* —lacónicamente titulado «Lector»,—, comenta las dificultades con las que había topado a la hora de hacer acopio de datos para el volumen que presentaba. Fundamentalmente, Cuenca Benet se lamenta de que desde las *Celebridades Musicales* de Arteaga y Pedrell (1886) apenas se hubieran publicado obras de naturaleza

Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, en 1947, y presidente del Real Centro Filarmónico 'Eduardo Lucena' de aquella ciudad; en Cádiz, José María Gálvez Ruiz, compositor, pedagogo y director de la afamada Academia de Música 'Santa Cecilia', así como Maestro de Capilla y Organista de la seo gaditana; en Málaga, el abogado José Hermoso Ruiz, cuya relación con la música aún no ha podido esclarecerse, pero que fue un ávido erudito local (sus trabajos, aún inéditos, están custodiados por el Archivo Municipal de la capital malacitana) al que le unía, muy probablemente, la abogacía y su dedicación a la publicidad y el periodismo; finalmente, en Madrid, su hermano Enrique Cuenca Benet, trabajador de la empresa Mengemor (antigua Sevillana de Electricidad, hoy Endesa) y una figura clave a la hora de entender las relaciones y gestiones de Francisco Cuenca Benet en suelo español.

³ PÉREZ COLODRERO, *Francisco Cuenca Benet...*, pp. 435-437.

⁴ La bibliografía extranjera está principalmente representada por los trabajos de J. A. Fuller Maitland —*Grave's Dictionary of Music and Musicians*, publicado en cinco tomos en Londres en 1910—, de Amintori Galli —con su poco frecuente *Piccolo lessico del Musicista*, editado en Milán en 1902—, Theodore Baker y, por supuesto, del eximio François J. Fétis —*Biographie Universelle des Musiciens*, que vio la luz entre 1860 y 1880 con las adiciones de Pougin—. La parte nacional, que es la que aquí más interesa, recoge, entre otros, los trabajos de Antonio Fargas y Soler, Felipe Pedrell, Baltasar Saldoni o los andaluces José Parada y Barreto y Rafael Mitjana, a los que se añade *La Habana Artística* de Serafín Ramírez (La Habana, 1891).

bio-bibliográfica en España y, además, critica el irrisorio volumen de noticias acerca de músicos andaluces que recogían los trabajos citados en el apartado bibliográfico, circunstancia que lo había obligado, según explica, a recurrir a testimonios personales y a la consulta de periódicos y revistas para poder alcanzar las informaciones necesarias para completar su trabajo.

El vaciado de la totalidad de las fuentes españolas que Francisco Cuenca incluye en la bibliografía de la *GMAC*, confirma que los músicos andaluces no abundan en ellas (Tabla 2)⁷. En el caso de los trabajos iniciales de naturaleza histórica o de los primeros diccionarios y compilaciones, lo que ocurre es que se menciona a los músicos andaluces meramente de pasada, sin detenimiento en lo que a su vida y su producción se refiere, con las excepciones propias de aquellos que alcanzaron prestigio internacional, como el cantante Manuel García (Sevilla, 1775-París, 1832), el pianista gaditano José Miró o el guitarrista de Almería Julián Arcas, por citar solo unos pocos ejemplos.

Son las *Celebridades Musicales* de Arteaga y Pedrell las que constituyen un primer cambio de tendencia, pues en ellas mejora notablemente la calidad y cantidad de datos ofrecidos sobre los músicos de Andalucía⁸. Con todo, el aspecto más destacado de la obra de Arteaga es que permite rastrear el origen de las informaciones que facilita, pues se indica con bastantes pormenores las fuentes empleadas para confeccionar las distintas entradas bio-bibliográficas. Sin duda, esta fue una de las razones para que Cuenca citara este trabajo tan encomiablemente en el prólogo de su *GMAC*⁹.

No obstante, será Luisa Lalca, ya en 1900, quien primeramente dedique una importante atención a la contribución andaluza a la historia de la música española. En efecto, a los músicos habituales en la historiografía anterior, suma algunos de los nombres que ya introdujeran Arteaga

⁷ Para una cita pormenorizada de los músicos andaluces que recoge cada uno de los títulos de la Tabla 2, véase PÉREZ COLODRERO, *Francisco Cuenca Benet...*, pp. 702-705.

⁸ En el apartado consagrado a músicos españoles, que confeccionan Pedrell y Viada, se reseñan cuatro andaluces, que son el cantante Manuel García, el compositor y director de orquesta Mariano Vázquez Gómez, el malagueño Eduardo Ocón y Rivas, compositor y padre del nacionalismo musical andaluz, y el polifonista Vicente [Gómez] Martínez Espinel, oriundo de la malagueña ciudad de Ronda. De ellos, sólo los tres primeros aparecen en la *GMAC*, aunque con entradas notablemente más extensas (ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando. *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes en la música. Comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*. Barcelona, Centro Editorial Artístico, Isidro Torres, 1886, pp. 574-575, 610- 611, 632-634 y 668-669).

⁹ Gracias a la manera de proceder que se señala, se sabe que los datos referidos a Manuel García están tomados de Fétis, los de Mariano Vázquez Gómez, de la revista *La Ilustración Musical*, o los de Vicente Martínez Espinel de la biografía que redactó Juan Pérez de Guzmán (ARTEAGA Y PEREIRA. *Celebridades musicales...*, pp. 574-575, 610- 611 y 632-634). En el caso de Ocón de Rivas, al estar su artículo firmado por Felipe Pedrell (*ibidem*, pp. 668-669), es fácil presumir que las informaciones pudieron provenir del contacto epistolar entre ambos músicos, estudiado por el malogrado Martín Tenllado en varios trabajos. Sobre este último asunto, véase: (1) MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. «Eduardo Ocón y Felipe Pedrell: una relación epistolar reveladora». En: *A Tempo. Revista de Música*, 1 (febrero-marzo 1989), pp. 28-37; (2) MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *Eduardo Ocón. El Nacionalismo musical*. Málaga, Seyer, 1991, pp. 553-564.

y Pedrell y otros que antes no habían sido considerados aún, como los del músico y musicógrafo iliturgitano Juan de Castro, el empresario musical almeriense Florencio Fiscowich, el ilustre músico Gerónimo Giménez, el de Pablo Ruiz y Giménez, fundador de la de Socorros Mutuos y de la Unión Artístico-Musical, o también el del profesor granadino Mariano Vázquez¹⁰. Dado que la mayor parte de los nombres traídos a colación aparecen en el trabajo historiográfico de Cuenca, debe concluirse que el diccionario de Lacal fue una referencia importante para él.

El resto de obras incluidas en la bibliografía en la *GMAC* no permite rescatar muchas más informaciones acerca de músicos concretos, andaluces o no, puesto que se trata bien de obras de carácter literario, como las que escribieran Villar y Fernández Núñez, bien de compilaciones de artículos relacionados con la crítica musical o la reflexión musicológica, en los que los datos se presentan muy dispersos y se refieren a aspectos muy puntuales de la vida o la obra de compositores o intérpretes aislados. Con todo, es posible inferir que Cuenca Benet recogió estas últimas obras en la bibliografía de la *GMAC* porque valoraba positivamente la aportación que realizaban a la investigación y crítica musicológica española del momento, así como para demostrar su erudición y contacto con las publicaciones que en este género se producían en España.

Dado lo expuesto, si se comparan las 135 entradas biográficas sobre músicos andaluces que suman la totalidad de las obras reseñadas con las casi 300 que recoge la *GMAC*, parece claro que la labor de investigación de Cuenca Benet fue fructífera. Según algunos de los nombres que recoge, es deudora y continuadora de la que venía desarrollando la musicología española nacida en el seno del regeneracionismo, cuyos principales autores y títulos demuestra conocer y admirar, en un denodado intento de nuestro autor por estar al tanto de la actividad investigadora en torno a la música y por compartir y ampliar la actitud innovadora de las más importantes figuras de la Edad de Plata.

La *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (La Habana, 1927): proceso de elaboración, metodología de investigación y modelos historiográficos

La *GMAC* fue proyectada en torno a 1923, año en el que se documenta su primera mención¹¹. Para su confección, Cuenca Benet tuvo en cuenta, de acuerdo con el prefacio que antecede a su obra y según se apuntaba en el apartado anterior, las informaciones que sobre músicos andaluces ofrecían los más importantes títulos sobre bio-biografía musical publicados

¹⁰ LACAL DE BRACHO, Luísa. *Diccionario de la música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid, Est. Tip. de San Francisco de Sales, 1899, pp. 110, 138, 185, 198, 199, 206, 250, 286, 299, 310, 390, 453, 456, 463, 509 y 563.

¹¹ PÉREZ COLODRERO. *Francisco Cuenca Benet...*, pp. 511-514 y 701 (Anexo I).

en España. Sin embargo, el texto sugiere que fueron los trabajos de Fétis, Dent y Saldoni los que funcionaron como verdadero punto de partida y modelo para el diccionario sobre músicos andaluces:

Cuatro años he empleado en hacer acopio de datos para este libro. La primera dificultad con que tropezé [sic] fue la falta de documentación. En España no se ha escrito desde hace unos cincuenta años ninguna obra que trate de bio-biografía musical. [...] Esto no quiere decir que haya sido absoluta la carencia de obras de esta clase. [...] [Pero] obras de naturaleza análoga a la célebre *Biografía Universal de Músicos* del maestro Fétis, editada en París en 1861, con un suplemento, por Pougín, en 1880; al *Diccionario biográfico de ejemplares de músicos españoles* de Baltasar Saldoni, publicado en Madrid entre los años 1868 al 1880 o al *Dictionary of modern Music and Musicians*, editado en Londres en 1924 por J. M. Dent and Sons, no se ha escrito ninguna¹².

Analizando los prólogos y las características respectivas de cada uno de estos trabajos, es posible intuir los elementos que movieron la admiración de Cuenca por ellos. En el caso de Fétis, quizá injustamente desprestigiado a principios del siglo XX en la mayor parte del contexto musicológico europeo, por la voluntad que mostró el autor francés por «protestar contra el desdén de la ignorancia»¹³, sin olvidar la exhaustividad con la que plantea las entradas bio-bibliográficas que ofrece. Por lo que toca a Dent, que asumió esta misma tendencia totalizadora y global, por ser la primera obra europea que recogía los nombres de todos los músicos españoles de renombre —o posibilidad de tenerlo— nacidos después 1850¹⁴, seguramente porque el encargado de compilarlos fue un español, andaluz para más señas, Pedro García Morales, a quien Cuenca Benet cita elogiosamente en la *GMAC*¹⁵. Finalmente, Saldoni sirvió de modelo para la *GMAC* porque parte de los resultados y del planteamiento del catálogo de Fétis, aunque su manera de presentar los datos difiere. Además, Saldoni compartía con Cuenca la voluntad de recuperar para la posteridad los nombres de cuantos se dedicaron a la música, sin distinguir entre profesionales o aficionados notables, con el fin de poder restaurar sus méritos y sus obras posteriormente, en un contexto crítico más favorable¹⁶.

Fuera de los tres autores y trabajos que actuaron como marco metodológico general, el proceso de acopio de información para la *GMAC* se llevó a cabo a partir de la consulta de las

¹² CUENCA BENET. «Lector»..., pp. 9-10.

¹³ FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols. Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie., 1860-1865, vol. I, p. IV.

¹⁴ GREW, Sydney. «Modern Spanish Music». En: *Spain. A companion to Spanish Studies*. Peter E. Russell (ed.). London, Methuen, 1977, pp. 243-244.

¹⁵ CUENCA BENET. *Galería de músicos...*, p. 107.

¹⁶ En efecto, nuestro autor indicaba que su labor, según venía afirmando en los anteriores volúmenes de la «BDCAC», no era de análisis, sino que se concretaba en «exponer lisa y llanamente, la personalidad y la producción de los que dedicados a la música, han colocado a Andalucía en la cumbre de esta bella manifestación de la cultura humana» (*Ibid.*, p. 12). Como consecuencia de lo anterior, Saldoni aparece citado en el cuerpo de la *GMAC* en más ocasiones que a ningún otro especialista del listado bibliográfico: siete veces en las que bien se facilitarlo como fuente, como bibliografía auxiliar o bien al objeto de ampliar o rebatir alguna de las informaciones que facilita (*Ibid.*, pp. 77, 92, 111, 145, 174, 246 y 257).

obras referidas en la bibliografía del tomo y, sobre todo, a través de los contactos personales y privados que Cuenca Benet mantuvo con los propios biografiados, una manera de proceder que seguía la que especialistas como José Parada y Barreto¹⁷ o Felipe Pedrell y Francisco Viada en el diccionario de Fernando Arteaga y Pereira¹⁸ daban cuenta en sus respectivos trabajos. Los datos así obtenidos, se compararon y ampliaron, a decir de nuestro autor, con los que pudo rescatar de fuentes secundarias a su alcance y que, de acuerdo con la investigación que he llevado a cabo, alcanza revistas, diarios, periódicos, entrevistas, reseñas y documentos similares prácticamente contemporáneos a la *GMAC*.

Por lo que toca a la relación con los informantes privados, puede rastrearse a partir de las partituras que aparecen entre las páginas de la *GMAC* (Tabla 1). Todas estas pequeñas piezas fueron enviadas al Cuenca Benet por los propios compositores y en calidad de recuerdo o regalo, seguramente acompañando las informaciones que le brindaran para confeccionar sus entradas bio-bibliográficas respectivas. Algunas de ellas son, por lo que parece, obras inéditas —tal es el caso de la *Nostalgia* de Luis Leandro Mariani (Sevilla, 1865-1925) o el *Chapín de ruso* de Pallas Astorga (San Fernando, Cádiz, 1892-Caracas, Venezuela, s.a.)—; otras, en cambio, pertenecen a obras conocidas e integradas en el repertorio, como el fragmento del *Poema de una sanluqueña* de Joaquín Turina (Sevilla, 1882-Madrid, 1949) o los primeros compases del “Tango” del primer cuaderno de las *Danzas gitanas* de Ángel Barrios (Granada, 1882-1964).

El vínculo de Cuenca Benet con algunos de sus biografiados puede verificarse también a partir de la copias de sus trabajos que envió y dedicó a varios compositores andaluces que aparecen biografiados en la *GMAC*. De entre éstos, cabe destacar el ejemplar de la *GMAC* que se encuentra en la biblioteca personal de Ángel Barrios y también el primer tomo de las *Espirales de Incienso* (1934) que en su momento perteneció a la biblioteca de Joaquín Turina¹⁹. A mi juicio, se trata de dos evidencias claras de que la relación entre el musicógrafo y los compositores existió y que ésta se materializó al menos en el intercambio de estos textos íntimamente vinculados con la trayectoria personal y profesional de sus respectivos dedicatarios.

¹⁷ PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, Bonifacio Eslava, 1868, p. V.

¹⁸ ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando. *Celebridades musicales, op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁹ Las *Espirales de Incienso* es una obra en dos tomos que compila los discursos y artículos de Francisco Cuenca Benet en el seno de varias instituciones cubanas, entre ellas el Centro Andaluz o el teatro Payret (véase: PÉREZ COLODRERO. *Francisco Cuenca...*, pp. 437-446 y 464-479). Existe un claro signo de que el primer tomo de este libro fue enviado Joaquín Turina: la marca de su biblioteca que está anotada, por la mano del maestro sevillano, en la portada del mismo (un pequeño pentagrama, con las notas do3, re3 y re4 grabadas en él y con el número 477 delante). Sin duda, Cuenca se lo envió porque en este primer tomo se recoge, entre otros discursos, el que pronunció como bienvenida por la visita del compositor al Centro Andaluz de La Habana en abril de 1929, en la que actuó como maestro de ceremonias (CUENCA BENET, Francisco. *Espirales de Incienso*, 2 vols. La Habana, Seoane y Fernández; Maza, Caso y Cía., 1934-1942, vol. I, pp. 65-72).

El empleo de fuentes documentales provenientes de publicaciones seriadas es habitual en el caso de los compositores e intérpretes conocidos, para los que Cuenca inserta o parafrasea el juicio que sus trayectorias y méritos ha suscitado a los críticos del momento. En ocasiones, se aporta el nombre del autor de estos textos que se insertan en el discurso, facilitando su localización en la prensa o la producción bibliográfica de la época; en otras, es precisa una labor de investigación concienzuda que, en buen número de casos y por fortuna, depara resultados positivos (Tabla 3). Lo más reseñable en este apartado es, para empezar, la frecuencia con la que se insertan textos de la pluma de Rogelio Villar, quizá por el valor y mérito que Cuenca Benet atribuía al músico y musicólogo leonés, que escribió sobre la mayor parte de los aspectos y protagonistas de la vida musical de principios del siglo XX. Asimismo, es llamativo el perfil y la calidad de las publicaciones en las que aparecen los textos extractados: *La Esfera*, *Nuevo Mundo y Mundo Gráfico*, que, con *Blanco y Negro*, constituyen las revistas más valoradas y vendidas de los años veinte y treinta del pasado siglo²⁰, y la *Revista musical hispanoamericana*, continuadora de la *Revista musical* de Bilbao. A las anteriores publicaciones hay que añadir el *ABC* madrileño, que entonces pasaba por la época en la que probablemente contaba con algunos de sus columnistas históricos de mayor reconocimiento y prestigio.

Al margen de lo expuesto, es importante determinar el importante papel que jugaron los colaboradores asentados en Andalucía con cuya ayuda contó Cuenca. De nuevo, es el propio autor quien nos confirma este extremo en un breve texto que aparece en el asiento del pianista, compositor y director de orquesta malagueño Enrique Riera (n. 1860): «Debemos hacer constar que en las notas que sobre músicos malagueños nos ha suministrado con singular galantería el abogado don José Hermoso y Ruiz, no aparece este maestro entre los compositores nacidos en Málaga»²¹. Este texto sugiere que los colaboradores enviaban a Cuenca Benet una relación de los nombres más destacados de la provincia a la que estaban asignados, a partir de la cual éste confeccionaba las entradas bio-bibliográficas pertinentes. La labor desplegada por estos ayudantes desinteresados se constata por la presencia de ciertas informaciones que sólo podían ser tomadas *in situ* y no desde Cuba: así ocurre con la relación de las obras del compositor cordobés Antonio Jiménez, que proviene, según se explica, de los fondos del Archivo del Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena de Córdoba, una fuente que no sería accesible a Cuenca si no contara con un colaborador afinado en aquella ciudad, Antonio Arévalo García, que fue presidente de la citada sociedad y

²⁰ Sobre estas publicaciones, véase: SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón, Trea, 2008.

²¹ CUENCA BENET, Francisco. *Galería de músicos andaluces*. La Habana, Cultural, 1927, p. 252 [la cursiva es mía].

seguro origen de los datos²².

En definitiva, parece que tanto el prólogo como el texto de la *GMAC* facilita suficientes informaciones acerca del proceso de elaboración y las fuentes empleadas por Francisco Cuenca Benet para confeccionar su trabajo sobre música andaluza. De todo cuanto puede intuirse a partir de las pistas que el abderitano fue ido dejando en su texto, dos cuestiones parecen meridianamente claras. Para empezar, que sus problemas fueron los mismos que señalan el resto de estudiosos españoles que confeccionar diccionarios bio-bibliográficos: falta de fuentes documentales previas y escasez de información acerca de los músicos que se querían incluir. También, que sus fuentes preferidas parecieron ser Fétis, Dent y Saldoni y que recibió una ayuda inestimable por parte de sus colaboradores radicados en Andalucía.

La relación Andalucía-España presente en la *Galería de músicos andaluces contemporáneos*

Siendo la *GMAC* una obra profundamente anclada en la época de la definición de la identidad cultural andaluza, es natural que en algunos de sus pasajes se perciba una cierta oposición entre el ser *andaluz* y el *español*, aquellos dos extremos que la intelectualidad andaluza restauracionista y regionalista, a la que Cuenca Benet pertenecía, quería separar como paso previo para restituir a *lo andaluz* su valor intrínseco y alcanzar la necesaria mejora y progreso de la región del sur de España.

Hay que comenzar indicando que tanto el texto de introducción de Francisco Cuenca, como el «Prólogo» de Francisco Villaespesa (Laujar de Andarax, Almería, 1877-Madrid, 1936) son claramente reivindicativos de la identidad y cultura de Andalucía a través de su música. Para el primero, las características musicales que son definitorias de «lo andaluz», coinciden muy significativamente con los marcadores de identidad andaluza, una cuestión que se deja entrever asimismo en las diferentes entradas de la *GMAC*²³.

Para el otro, la música de Andalucía había permanecido

mucho tiempo aislada en las restricciones locales o prostituyéndose en los plebeyos tablados de los cafés cantantes mientras los artistas andaluces buscaban sus fuentes de inspiración en extraños veneros. Por correr

²² *Ibid.*, p. 143. Otro ejemplo ayudará a afianzar este punto: en la entrada del violinista gaditano José del Hierro y Palomino se explica que era hijo del famoso *luthier* don José, una expresión que denota que el escritor de las líneas tenía una relación de la cercanía con el constructor gaditano. Si se tiene en cuenta que entre los colaboradores de Cuenca se encontraba el gaditano José María Ruiz, es fácil suponer que fue él quien conocía a *don José del Hierro Sr.* y quien, por ende, facilitó esta ilustrativa expresión a su colega. Fueron, entonces, los colaboradores de la *GMAC* los que en buena medida facilitaron a Cuenca tanto relaciones de nombres para incluir en el tomo como informaciones esenciales pero difícilmente consultables desde La Habana (*Ibid.*, p. 130).

²³ PÉREZ COLODRERO, Consuelo. «Francisco Cuenca Benet y su producción en el contexto del nacionalismo y la definición de la identidad andaluza». En: *MAK. Música de Andalucía en Red*, 2 (2011) [en prensa].

tras el cobre ajeno, olvidaron el oro propio. Y la música popular desterrada de las Academias y los Conservatorios, de los conciertos y recitales, prosiguió al aire libre, suspirando de amor, sollozando de pena o rugiendo de celos, a los compases de la guitarra, el único instrumento que siempre tuvo para ella delicadezas y fidelidades de enamorado. Y los tañedores de guitarra fueron los primeros compositores andaluces²⁴.

De acuerdo con las palabras del poeta modernista, fue solamente a partir de la entrada en escena de músicos como Manuel García, Eduardo Ocón, Luis Leandro Mariani, Joaquín Turina, Manuel de Falla o los guitarristas Julián Arcas y Andrés Segovia, que la música andaluza había logrado un cauce de expresión personal y autónomo, del que participaba Albéniz, pero también Bizet, Bretón, Serrano, Granados, Chapí y otros que igualmente «consagraron a Andalucía lo más intenso y puro de su obra»²⁵. Lo andaluz es, por tanto, una esencia y músico andaluz es aquel que sabe captarla y llevarla al pentagrama, sea cual sea su cuna. Lo andaluz se define, entonces, por ser universal y generoso.

Estas ideas compartidas por Francisco Cuenca y Francisco Villaespesa hayan su contrapartida en ciertas expresiones que, estando integradas en la *GMAC*, subrayan en cambio la metonimia andaluz/español que aun persistía a principios del siglo XX. Quizá los ejemplos más claros a este respecto sean los que se ofrecen en las entradas de los dos andaluces que más y mejor han representado a la región del sur de España a lo largo de la primera mitad del siglo XX: Manuel Falla y Joaquín Turina. A la hora de hablar de la producción y relevancia del músico gaditano en el panorama musical del momento, las palabras de Cuenca dejan escapar las mismas expresiones que las del nacionalismo españolista pedrelliano, pues erige Falla como «el compositor más interesante de la actual *escuela nacionalista española*»²⁶. Este comentario no sería tan chirriante si no viniera, además, respaldado por las palabras que apunto a continuación, que parecen ahondar en la idea de que los contenidos musicales de sabor local que emplea Falla en su música no son particularmente *andaluces*, sino, más bien, global y metonímicamente *españoles*:

Su técnica moderna e impecable se halla al servicio de un gusto depurado y de una real inspiración caldeada por el estudio asiduo del folklore nacional, cuyos ritmos, cadencias, modalidades, líneas melódicas y ornamentación, forman la entraña de sus composiciones a las que marca un sello personal inconfundible²⁷.

Algo muy semejante ocurre con la música de Turina, a quien Francisco Cuenca distingue en su prólogo porque, a su juicio, estiliza el canto popular y, dentro de la *nueva escuela*, es decir, porque es capaz de emplear «el alma y el carácter del pueblo *español*», cuando es sabido de sobra

²⁴ CUENCA BENET. *Galería...*, pp. 15-16 [Prólogo de Francisco Villaespesa].

²⁵ *Ibid.*, p. 17 [Prólogo de Francisco Villaespesa].

²⁶ *Ibid.*, p. 83 [la cursiva es mía].

²⁷ *Ibid.*, p. 83.

que la producción de este compositor se distingue por su sabor y evocación de lo netamente hispalense²⁸.

También se dan paradojas similares a la hora de hablar de ciertos músicos cuya fama ha quedado circunscrita a un ámbito más reducido, según ocurre en las entradas sobre Eduardo Lucena o José Molina León, aunque también en las de Cecilio de Roda y Rodríguez Sedaño²⁹. Quizá sea una cita que la *GMAC* atribuye al director de orquesta malagueño Prudencio Muñoz López la que da la clave para justificar estas discordancias, que deben entenderse, muy probablemente, a partir de la naturaleza híbrida de la cultura y el carácter universalista del regionalismo de Andalucía, proclives a integrar (o diluir) su acervo cultural en el del conjunto del estado

Los sentimientos, costumbres, aspiraciones y todas las cualidades que pueden definir la modalidad de un pueblo o una raza, aparecen reflejadas de manera clara y distinta en los ritmos y formas exteriores de la música.

De estos cantos que llevan el sello inconfundible de una psicología; [...] de la constante aspiración de los pueblos por la que sus orientaciones van paulatinamente cristalizando hasta adquirir una definida individualidad. [...] Pero entonces *habrá que exaltar el verdadero nacionalismo* y, en un progresivo esfuerzo, hacer que brille con su propia luz, *bebiendo en nuestras propias fuentes, en nuestros ríos manantiales*. [...] En España, donde la diversidad de cantos regionales es tan múltiple y policroma, puede observarse, no obstante, que *existe entre ellos un lazo de unión que sutilmente los enlaza, [...] prestando a cada uno de ellos un sello especial, todos conservan, sin embargo, las propiedades inherentes a aquello que ha nacido de un solo tronco*.

Una *saeta* podrá ser distinta de una *jota* porque el elemento rítmico adoptó su forma peculiar; pero el elemento melódico guarda entre sí tan singular relación y sus sonidos se acordan de tal modo que, desposeyéndolos de aquellas limitaciones métricas aparecerán hermanos y confundidos³⁰.

Compárese esta cita, de naturaleza musical, con la que se apunta a continuación, extractada del *Ideal Andaluz* de Blas Infante, Padre de la Patria Andaluza, a la que le une, a mi juicio, un mismo planteamiento.

²⁸ *Ibid.*, p. 11 [la cursiva es mía].

²⁹ En la entrada biográfica del compositor cordobés José Molina León el texto que comenta el conjunto de su producción verifica la amalgama de elementos naturalmente andaluces con otros foráneos, pues su trayectoria se describe diciendo que «se dedicó preferentemente a la composición y a la enseñanza, habiendo dejado escritas buen número de obras muy inspiradas y de *intenso sabor español*» (*Ibid.*, p. 197 [la cursiva es mía]), cuando buena parte de los títulos que se recogen en su catálogo aluden, más bien, a aspectos relacionados con Andalucía y con su Córdoba natal (*Olé mi Córdoba*, *Bajo la Parra* o *Mi cantar*, entre otras). Los elogios dedicados a los intérpretes Lucas Moreno o Rodríguez Sedaño discurren por caminos aledaños. Así, sobre el pianista gaditano se ofrece una crónica en la que, a pesar de estar refiriendo repertorio de claro ascendente andaluz, éste se remite identitariamente a *lo español*: «Y cuando interpreta *música española*, lo mismo en las típicas concepciones de *Albéniz*, con su poder descriptivo formidable, como en las de *Falla*, el coloso moderno, o en las de *Granados* o en las de *Turina*, en todas ellas Lucas-Moreno hace alarde de gracia y gentileza, suavidad y gallardía, obteniendo de cada contraste y de cada modulación y de cada matiz un verdadero poema de sentimiento» (*Ibid.*, p. 168 [la cursiva es mía]). En el caso de Rodríguez Sedaño, Cuenca recoge una anécdota, publicada por el periodista madrileño Miguel de Zárraga, corresponsal del *ABC* de Madrid en Nueva York, que da cuenta de un concierto del violinista sevillano celebrado en el hotel Waldorf Astoria. Los términos en los que el reportero expone lo sucedido redundan, en este caso, en trasnominar el origen andaluz del instrumentista frente a su nacionalidad española (*Ibid.*, p. 260).

³⁰ CUENCA BENET. *Galería de músicos...*, p. 205 [la cursiva es mía].

España, para realizar su ideal próximo, ha de procurar encontrar la fuerza necesaria en el fortalecimiento de las regiones. [...] Pero ello no tendrá lugar si las regiones no aspiran al fin de fortalecer a España; porque el alma española no es otra que el resultado de la convergencia, en suma, de las energías regionales, [...] [del] complemento recíproco en todos los elementos que constituyen esta sociedad natural de regiones que se llama España, creada por la influencia recíproca de la Geografía, de la Psicología y de la Historia³¹.

La Galería de músicos andaluces contemporáneos en el contexto vital e ideológico de Francisco Cuenca Benet

Este último apartado del artículo pretende relacionar los contenidos presentados hasta el momento con ciertos aspectos del devenir vital y la ideología de Francisco Cuenca Benet que han probado ser determinantes a la hora de entender su producción, en general, y su *GMAC*, en particular. En este sentido, cabe destacar varios acontecimientos y circunstancias de su vida, principalmente el contexto ideológico y cultural en el que creció y la vinculación que mantuvo con el Andalucismo Histórico³².

El protagonista de este trabajo, habiendo nacido en Adra, se formó en Barcelona, en una institución privada y laica que participaba de los principios krausistas de la Institución Libre de Enseñanza, el Colegio Carreras de Sant Gervasi. En este centro educativo recibió una formación integral que no sólo consideraba las materias obligatorias, fijadas por el Estado, sino que también le proporcionó un sólido conocimiento en idiomas (francés e inglés, cuando esta última lengua no era en absoluto habitual), en economía y cuestiones mercantiles y en disciplinas artísticas, que eran consideradas por el colegio barcelonés como materias de igual rango e importancia que el resto de las ofertadas. En su conformación ideológica incidió también notablemente el pensamiento paterno, que fue Alcalde de Adra y un destacado masón de la Logia 'Hijos de Abdera', aunque parece ser que Cuenca no fue masón. Por supuesto, su dedicación al periodismo completó sus tendencias ideológicas, definitivamente encauzadas hacia el espíritu reformador que debía conducir a la modernidad y el progreso.

Sin duda, todo lo anterior fue determinante a la hora de que Francisco Cuenca Benet se inclinara hacia el ideario del regionalismo andaluz, para el que su emigración a Cuba resultó un catalizador definitivo. Así, una vez en La Habana entró a formar parte de la Junta Directiva de la

³¹ INFANTE, Blas. *Ideal andaluz. Varios estudios acerca del Renacimiento de Andalucía*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2010 [Sevilla, Imp. de Joaquín L. Arévalo, 1915], p. 24.

³² La mayor parte de las informaciones que apunto en este epígrafe pueden consultarse, más ampliamente tratadas, en los siguientes trabajos: (1) PÉREZ COLODRERO. *Francisco Cuenca Benet ...*, especialmente pp. 51-506; (2) PÉREZ COLODRERO, Consuelo. «Influencia del pensamiento de Blas Infante (1885-1936) en la producción de Francisco Cuenca Benet (1872-1943)». En: *Actas del XIV Congreso sobre el Andalucismo Histórico '1910-2010: Blas Infante, vida y pensamiento en el centenario del comienzo de su vida pública'*. Sevilla, Fundación Blas Infante, 2012, pp. 183-194; y (3) PÉREZ COLODRERO, Consuelo. *El ideal andaluz en la vida y producción de Francisco Cuenca Benet*. Sevilla, Fundación Blas Infante, 2012.

Sociedad de Beneficencia ‘Naturales de Andalucía y sus Descendientes’, una corporación dedicada al auxilio social, económico y médico de los andaluces cubanos que le brindó la oportunidad de trabajar por una de las causas que había abrazado ya residiendo en suelo español y que fue un continuo también mientras vivió en las Antillas: la de promover la igualdad y la justicia social entre sus semejantes a través del progreso moral y material³³.

Fue asimismo socio fundador del Centro Andaluz de la capital habanera, que nació en 1919 siguiendo el modelo y ejemplo de su homólogo sevillano. En el seno de esta entidad, Cuenca fue creador y director de la revista *Andalucía*, que dio cabida a numerosos temas culturales andaluces durante el año que sobrevivió, y se desempeñó, merced a su calidad humana, su profunda cultura y capacidad oratoria, como conferenciante y maestro de ceremonias en las numerosas ocasiones en las que la entidad homenajó a alguno de sus socios o bien a sus esclarecidos visitantes. Quiso el destino que uno de los homenajes de recepción en los que actuara fue el ofrecido a Francisco Gutiérrez de Agüera, primer Embajador de España en Cuba, que, admirado de su cercanía personal y sus habilidades para la gestión, lo contrató como secretario personal y, un año después, en 1928, habida cuenta de sus capacidades y conocimientos en materia económica y organizativa, le ofreció el puesto de Canciller de la Embajada, que Cuenca Benet aceptó. Fue la seguridad y estabilidad de este empleo el que le permitió emprender y desarrollar la labor de confección de la ‘BDCAC’, que además, según ha podido verificarse, estuvo sólidamente promocionada por el propio Centro Andaluz habanero³⁴.

Una tercera actividad vincula a Cuenca con el regionalismo andaluz: su papel como organizador de la Liga Regionalista Andaluza de Cuba, en marzo de 1922. En el artículo de la convocatoria, publicado por uno de los diarios para los que trabajaba como periodista, nuestro autor alude expresamente al *ideal andaluz* blasinfantiano y, además, emplea un tipo de redacción y expresión que se asemeja mucho a las que empleará el propio Blas Infante en su Infante en su libro *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía* (Sevilla, 1931). El propósito de esta entidad asociativa era, en palabras de Cuenca, «mantener con todas las organizaciones similares en España y América una relación fraternal y el clamor y la aspiración de liberar a Andalucía de las garras del caciquismo territorial y político a fin de que pueda reanudar, dentro del Estado español, su historia incomparable»³⁵. Tal y como puede comprobarse, se trata de una

³³ Como premio a sus esfuerzos, en 1933 la corporación lo nombró, por unanimidad, Socio de Honor y, tras su fallecimiento, en agosto de 1943, se celebró un cálido homenaje en agradecimiento y realce de sus más de treinta años de dedicación denodada (PÉREZ COLODRERO, Consuelo. *El ideal andaluz...*, pp. 154-161).

³⁴ *Ibid.*, pp. 222-244.

³⁵ CUENCA BENET, Francisco. «Liga Regionalista Andaluza. A los andaluces de Cuba». En: *Correo Español* (17 de marzo de 1922), s.p.

muestra del regionalismo internacionalista y universalista propio de Andalucía, que tan de claro manifiesto queda en las siguientes líneas de la pluma de Francisco Cuenca:

El andalucismo no es ni puede ser doctrina particularista. Nuestro regionalismo no es más, en el fondo, que el propósito de venir a laborar por la depuración del alma creadora de Andalucía hasta alcanzar sea reintegrada a su pureza histórica, ofreciendo sus aspiraciones como orientación espiritual de los pueblos todos³⁶.

Esta última idea, la de servir Andalucía como brújula existencial del resto de pueblos, queda expresamente recogida por el texto del Himno andaluz, que reza «Los andaluces queremos / volver a ser lo que fuimos / Hombres de Luz, que a los Hombres / alma de Hombres les dimos». Este texto, la bandera y el escudo de la región fueron aprobados por la Junta Liberalista en la Asamblea de Ronda de 1918 y, aun cuando no fue escuchado como símbolo oficial hasta el día 7 de julio de 1936 en la plaza de San Lorenzo de Sevilla, el Centro Andaluz de La Habana ya los había adoptado diez años antes, luciendo tanto la bandera como el escudo de la región —que asimismo eran el emblema de la revista *Andalucía*, en cuyo papel timbrado se distingue perfectamente como encabezado—. De todo ello da cuenta Cuenca Benet en una carta que envió a Blas Infante en agosto de 1926, en la que explica orgullosamente estas informaciones, de las que se responsabiliza y que pone en directa relación con su andalucismo militante³⁷.

De acuerdo con lo expuesto, parece claro que la producción bio-bibliográfica de Francisco Cuenca Benet tuvo su motivación en el regionalismo andaluz promovido por Blas Infante, fuertemente anclado en la cultura, la voluntad de progreso y la dinamización del Estado. Es, pues, un Nacionalismo integrador y universalista, alejado de separatismos, que ante todo procura la reinstauración a Andalucía a su época de esplendor y riqueza, de ser motor, inspiración y fortaleza para el resto de regiones españolas. En este contexto, pues, ha de entenderse tanto la producción bio-bibliográfica como las tendencias ideológicas del autor nacido en Adra.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ CUENCA BENET, Francisco. *Carta a Blas Infante* (26 de agosto de 1926). Abundando en la relación y admiración que nuestro autor tributaba a Blas Infante, merece la pena insertar íntegras las líneas que le dedica en la entrada del segundo tomo de la *Biblioteca de autores andaluces*: «[Infante Pérez (Blas). Gaucín (Málaga).] Abogado y notable publicista, director de la biblioteca ‘Avante’, se distingue por las nuevas orientaciones que trata de imprimir a la vida andaluza, dándole una organización política, social y económica propia, de acuerdo con su historia, sus recursos y su situación geográfica. / En su admirable libro *El ideal andaluz* que todos los hijos de dicha región debían leer detenidamente porque es el programa mejor pensado que se ha escrito de reconstrucción y vitalidad andaluza, se exponen los procedimientos más prácticos y adecuados para llegar a constituir una Andalucía autónoma, dentro de la patria común, que responda cumplidamente al lema “Andalucía, por sí, para España y la Humanidad” que caracterizó siempre la vida andaluza en sus épocas de mayor esplendor. / Y abogando por una dirección espiritual, una orientación política, un remedio económico, un plan de cultura y una fuerza que apostole y salve, ha expuesto con lucidez extraordinaria [sic] lo que a su juicio debe hacerse en Andalucía empezando por fomentar y sostener el sentimiento regionalista, no a la usanza medioeval sino fortaleciendo con la grandeza de la patria chica los vínculos de la patria grande» (CUENCA BENET, Francisco. *Biblioteca de autores andaluces*, 2 vols. La Habana, Tip. Alfredo Dorrbecker, 1921-1925, vol. 2, pp. 182-183).

Conclusiones

Este trabajo ha procurado señalar los modelos historiográficos y metodología de investigación empleados por Francisco Cuenca Benet en la confección de la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (La Habana, 1927), relacionándolos con su trayectoria vital y sus tendencias ideológicas.

A este respecto, conviene decir, en primer lugar, que la herencia que Cuenca Benet acepta de la musicografía y musicología decimonónica se plasman en la metodología y enfoque seguidos en la *GMAC*, cuyo proceso de confección partió del vaciado de las obras de naturaleza semejante que se habían publicado hasta el momento, se completó con las informaciones facilitadas por un grupo de colaboradores y se enriqueció además con los datos que pudieron rescatarse de la prensa periódica.

En segundo lugar, cabe destacar la clara vinculación de nuestro autor con el regionalismo andaluz, de carácter integrador y universalista, que está en el origen de la confección de la *GMAC*. En efecto, esta compilación bio-bibliográfica debe entenderse entonces como un proyecto nacido al calor del Nacionalismo Andalucista de Blas Infante y amparado por el Centro Andaluz de La Habana. Su objeto, como el de la colección al que pertenece, fue el de refutar la falsa imputación que asumía que Andalucía era tierra solamente apta para la molición, así como sentar las bases del progreso social y económico de la región sobre el conocimiento y la difusión de la cultura andaluza real.

Finalmente, la incidencia de ambas circunstancias en el texto de su diccionario, que en ocasiones yuxtapone Andalucía y España, tal vez porque perpetúa las expresiones propias del regeneracionismo, pero más probablemente porque recoge la inercia blasinfantiana de convertir a Andalucía en motor, inspiración y fortaleza para el resto de regiones españolas.

Apéndice

Tabla 1. Relación de partituras manuscritas, dedicadas a Francisco Cuenca Benet, insertas en la *GMAC*. Fuente: elaboración propia.

COMPOSITOR	TÍTULO DE LA OBRA	PÁG.	EDICIÓN	OTROS DATOS
Alonso, Francisco	<i>Guitarra española. Canción.</i>	24-25	Madrid, Música Española, 1925 [violín/cello y p.]	Voz y piano, cc. 60-74
Barrios, Ángel	<i>El tango zapateado</i> [Danzas gitanas. Cuaderno I].	44	Madrid, Música española, 1923.	Piano, cc. 1-13
Gatón Ramírez, Antonio	[<i>Nociones elementales para el estudio de la música</i> , fragmento]	110	s.n., s.l., 1923	Escrito para el Conservatorio de Tetuán.
Guervós y Mira, José M. ^a	<i>Rima LVI de Bécquer</i>	122	Madrid, UME, 1926.	Voz y piano, cc. 1-5
Jiménez Bellido, Jerónimo	<i>Los pícaros celos (Polka Cake-Walk)</i> [Sainete lírico en un acto de Arniches y Fernández Shaw (Teatro Apolo, 22 de junio de 1904)].	139	Madrid, Dotesio, 18--.	Piano, cc. 1-15
López del Toro, Emilio	<i>La Macarena</i> [Sainete en un acto de Sebastián Alonso Gómez (Teatro del Duque, Sevilla, 9 de noviembre de 1900)].	160	Madrid, Sociedad de autores españoles, s.a.	Voz y piano, cc. 1-6
Mariani, Luis	<i>Nostalgia</i>	178-179	---	Piano
Leandro Pallas Astorga, Jesús	<i>Chapín de Raso. Minnet.</i>	230-231	---	Piano
Turina, Joaquín	<i>El poema de una sanluqueña</i> [fragmento]	301	Madrid, UME, 1924.	"III. Alucinaciones", cc. 71-74

Tabla 2. Presencia de músicos andaluces en las compilaciones bio-bibliográficas españolas que cita Francisco Cuenca Benet en la *GMAC*. Fuente: Elaboración propia.

AÑO	AUTOR	TÍTULO (ABREVIADO)	MÚSICOS ANDALUCES
1859	Mariano Soriano Fuertes	<i>Historia de la música española</i>	[11]
1868-1881	Baltasar Saldoni	<i>Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles</i>	73
1868	José Parada y Barreto	<i>Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música</i>	5
1872	Antonio Fargas y Soler	<i>Biografías de los músicos más distinguidos</i>	5
1881	Antonio Peña y Goñi	<i>La ópera española</i>	12
1886	Fernando Arteaga y Pereira y Felipe Pedrell	<i>Celebridades musicales</i>	3
1891	Serafín Ramírez	<i>La Habana Artística</i>	3
1899	María Luisa Lacal de Bracho	<i>Diccionario de la música.</i>	18
1900	Rogelio Villar	<i>Músicos españoles</i>	1
1909	Rafael Mitjana	<i>Discantes y contrapuntos</i>	2
1910	Rafael Mitjana	<i>¡Para música vamos...!</i>	---
1914	Luis Villalba Muñoz	<i>Últimos músicos españoles del siglo XIX</i>	---
1925	Manuel F. Fernández Núñez	<i>La Vida de los músicos españoles</i>	2

Tabla 3. Relación de citas textuales que Francisco Cuenca Benet inserta en su *GMAC*. Fuente: elaboración propia. Leyenda: *: parafraseo de la fuente indicada.

MÚSICO	PÁGS.	AUTOR	FUENTE
Alonso Pérez, Luis Arcas, Julián	29-30 33-34	Rafael Mitjana	Mitjana, Rafael. <i>Discantes y contrapuntos</i> . Valencia, Sempere, 1905, pp. 88-89.
Bravo, Francisco Cubiles, José	42-43 70	Madame Girardin Amadeo Vives Rogelio Villar	Féris, François-Joseph. <i>Biographie universelle des musiciens</i> . Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1860-1865, vol. II, p. 6. Vives, Amadeo. «El año musical». En: <i>Mundo Gráfico</i> , III/114 (1913), p. 36. Villar, Rogelio. «Pianistas españolas. Julia Parody». En: <i>La Esfera</i> , V/224 (1918), p. 17.
Falla, Manuel de	80-81 84-85	Jean Aubry Cuseviki [sic] Camille Maclair Gabriel Fauré Rogelio Villar	*Aubry, Jean. «Manuel de Falla». En: <i>Revista musical hispanoamericana</i> , IX/4 (1917), pp. 1-5. --- --- --- *Villar, Rogelio. «Manuel de Falla». En: <i>La Ilustración española y americana</i> , 22 (1925), p. 13.
Larrocha González, Alfredo Libón, Felipe Moreno, Antonio Miró y Anoria, José Ocón y Rivas, Eduardo Parody, Julia	152 157-158 167-168 192-193 213 238	Emilio Pisón s.n. Rogelio Villar Parada y Barreto Ricardo López Barroso Rogelio Villar	Calero Martín, José. <i>Breves ensayos musicales</i> . La Habana, Imprenta El Siglo XXI, 1926, p. 151-152. Dent, Joseph M. <i>Dictionary of Modern Music and Musicians</i> . London, E. P. Dutton & Co., 1924, vol. I, p. 147. Falla, Manuel. «Introducción al estudio de la nueva música». En: <i>Revista musical hispanoamericana</i> , VIII/12 (1916), p. 5. Texto <i>ex profeso</i> para la <i>GMAC</i> [Pisón. <i>La Prensa</i> , 1922]. Eslava, Hilarión. «Nota biográfica. D. Felipe Libón». En: <i>Gaceta Musical de Madrid</i> , 1/26 (1855), pp. 203-204. Villar, Rogelio. «Los conciertos. Jean Aubry». En: <i>Nuevo Mundo</i> , XXVII/1373 (1920), p. 7. Parada y Barreto, José. <i>Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música</i> . Madrid, Bonifacio Eslava, 1867, pp. 273-274. --- Villar, Rogelio. «Pianistas españolas. Julia Parody». En: <i>La Esfera</i> , V/224 (1918), p. 22.
Pérez García, Carmen Rodríguez Cortés, Pedro Rodríguez Sedaño, Carlos Rubia, Antonio de la Sanz Ferrer, Antonio Segovia, Andrés	241 257 260-261 265 271 280-281-281-282	Benito Pérez Galdós Baltasar Saldoni Miguel de Zárraga Serafín Ramírez s.n. Augusto Barrado Francisco Ichaso	Pérez Galdós, Benito. «Carmencita Pérez. Del maestro a la artista». En: <i>El Cantábrico</i> (4 de septiembre de 1913), p. 2. Saldoni, Baltasar. <i>Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles</i> , 4 vols. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. II, p. 39. Zárraga, Miguel de. «ABC en Nueva York. Otra gloria española». En: <i>ABC</i> (Madrid), XIX/6328 (1923), pp. 23-24. Ramírez, Serafín. <i>La Habana Artística</i> . La Habana, Imp. del E. M. de la Capitanía General, 1891, p. 513. --- Barrado, Augusto. «Actualidad Musical. La guitarra española y Andrés Segovia». En: <i>Nuevo Mundo</i> , XXIV/1209 (1917), p. 29. ---

Musicología global, musicología local

	282-	Jorge Mañach	Mañach, Jorge. <i>Glosas</i> . La Habana, R. Veloso, 1924, pp. 371-375.
	285		
	285	Max Nordau	[<i>ABC</i> , 1923]
Toro	295	s.n.	Saldoni, Baltasar. <i>Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles</i> , 4 vols. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. IV, p. 344.
Chacón, Antonio			
Turina, Joaquín	302- 304	Pedro Sanjuán Nortes	[«Charlas Musicales». <i>Diario de la Marina</i> , 1924]
Ventura, José	316	s.n.	---
Vivas, Gaspar	319- 320	Hermanos Quintero	---