



ugr

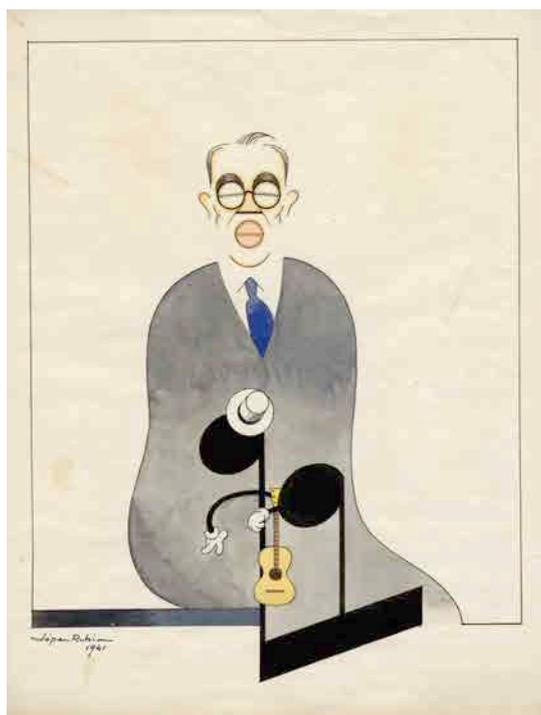
Universidad  
de Granada

**Departamento de Historia y Ciencias de la Música**

Programa de Doctorado: Historia y Ciencias de la Música (321.99.2)

## **ÁNGEL BARRIOS: EL COMPOSITOR EN SU ÉPOCA**

**TESIS DOCTORAL**



**ISMAEL RAMOS JIMÉNEZ**

**DIRECTORA: DRA. D<sup>a</sup> GEMMA PÉREZ ZALDUONDO**

**GRANADA, 2015**

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Ismael Ramos Jiménez  
ISBN: 978-84-9125-194-1  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40612>

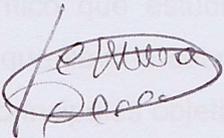
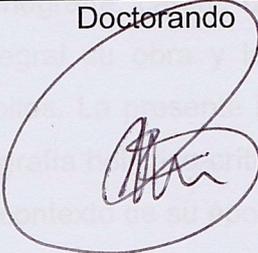
## COMPROMISO DE RESPETO DE DERECHOS DE AUTOR

El doctorando Ismael Ramos Jiménez y la directora de la tesis Gemma Pérez Zalduondo, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 14 de mayo de 2015

### RESUMEN

El músico Ángel Barrios (1882-1964) es una figura polifacética que, a

Directora de la tesis	Doctorando
	
Fdo.: Dra. D <sup>a</sup> . Gemma Pérez Zalduondo	Fdo.: Ismael Ramos Jiménez

535	Música
430	Historia contemporánea
MATERIAS OBLIGATORIAS	
529309	Música, Musicología
5501	Biografía
DESCRIPCIÓN	
Barrios Fernández, Ángel	Música española siglo XX
España-Mérida (1882-1964)	Historia de Mérida (1795-1939)



## RESUMEN

El músico Ángel Barrios (1882-1964) es una figura polifacética que, a pesar de ser citado con frecuencia en la historiografía, carece de un trabajo biográfico-crítico que estudie de un modo integral su obra y las diferentes actividades que llevó a cabo en diferentes ámbitos. La presente investigación tiene como principales objetivos ofrecer una biografía holístico-crítica y analizar su faceta personal, artística e institucional en el contexto de su época.

ÁREAS DE CONOCIMIENTO (CONSEJO DE UNIVERSIDADES)	
635	Música
450	Historia contemporánea
MATERIAS UNESCO	
620306	Música, Musicología
5501	Biografía
DESCRIPTORES	
Barrios Fernández, Ángel	Música española (siglo XX)
España-Historia (1882-1964)	Historia de Granada (1900-1936)



*Onus probandi incumbit actori*



## ÍNDICE GENERAL

Abreviaturas utilizadas, **9**

Índice de ilustraciones, **11**

Agradecimientos, **21**

### **1. INTRODUCCIÓN** \_\_\_\_\_ **25**

1.1. Justificación, **25**

1.2. Estado de la cuestión, **28**

1.2.1. Obras de referencia, **30**

1.2.2. Historia de la música, **32**

1.2.3. Monografías no musicales, **36**

1.2.4. Monografías musicales, **39**

1.2.5. Monografías sobre Ángel Barrios, **43**

1.3. Hipótesis y objetivos, **48**

1.4. Fuentes, **49**

1.5. Metodología, **59**

1.6. Estructura del trabajo, **65**

#### PARTE PRIMERA

CONTEXTO SOCIAL, ECONÓMICO Y CULTURAL DE LA GRANADA  
FINISECULAR: SU INFLUENCIA EN ÁNGEL BARRIOS

### **2. PRIMERAS INFLUENCIAS DE LA GRANADA FINISECULAR EN ÁNGEL BARRIOS** \_\_\_\_\_ **71**

2.1. Apuntes socio-económicos, **72**

2.2. Focos culturales, **77**

2.2.1. El Liceo Artístico y Literario de Granada, **78**

- 2.2.2. El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, **80**
- 2.2.3. La Sociedad Filarmónica Granadina, **83**
- 2.2.4. Grupos literarios, **85**
- 2.2.5. Las tertulias, **88**
- 2.3. El Polinario, **93**

<p>PARTE SEGUNDA</p> <p>ÁNGEL BARRIOS Y LA MÚSICA</p>
---

- 3. LA FORMACIÓN MUSICAL** \_\_\_\_\_ 113
  - 3.1. Primera etapa: Granada (ca. 1891-1906), **115**
    - 3.1.1. Antonio Barrios Tamayo (1858-1939), **115**
    - 3.1.2. Antonio Segura Mesa (1842-1916), **123**
  - 3.2. Segunda etapa: París (1907-1910), **130**
  - 3.3. Tercera etapa: Madrid (1912-1917), **135**
  
- 4. SU ACTIVIDAD COMO INTÉRPRETE** \_\_\_\_\_ 145
  - 4.1. Trío Iberia, **146**
    - 4.1.1. *Iberia* y el Trío Iberia, **174**
  - 4.2. Cuarteto Iberia, **178**
    - 4.2.1. El Cuarteto Iberia durante la República hasta la Guerra Civil (1931-1936), **181**
      - 4.2.1.1. Nati Morales, **186**
      - 4.2.1.2. Fränlein Lenchu, **195**
    - 4.2.2. El Cuarteto Iberia durante la Guerra Civil (1936-1939), **201**
    - 4.2.3. El Cuarteto Iberia durante los años cuarenta, **202**
  - 4.3. La guitarra solista, **207**
    - 4.3.1. Antonia Mercé, *la Argentina*, **210**
    - 4.3.2. Colaboraciones diversas, **212**
    - 4.3.3. Años cuarenta y Ana de España, **217**

**5. LA OBRA MUSICAL** 225**5.1. Primeras composiciones, 226**

5.1.1. *Tango (Angelita) y Cantos de mi tierra* (ca. 1907), **226**

5.1.2. *Peteneras y Guajiras* (1908-1910), **230**

**5.2. Música escénica, 234****5.2.1. Composiciones líricas (zarzuelas, óperas y sainetes), 234**

5.2.1.1. *Alma Serrana* (1914-1915), **237**

5.2.1.2. *La Culpa* (1914-1915), **239**

5.2.1.3. *La Neña* (1916), **244**

5.2.1.4. *La romería* (1917), **248**

5.2.1.5. *La máscara* (1917), **258**

5.2.1.6. *El Avapiés* (1919), **260**

5.2.1.7. *¡Granada mía!* (1919), **272**

5.2.1.8. *El hombre más guapo del mundo* (1920), **278**

5.2.1.9. *La suerte* (1924), **283**

5.2.1.10. *Seguidilla Gitana* (1926), **290**

5.2.1.11. *Juan Lucero (El sino de Juan Lucero)* (1941), **297**

5.2.1.12. *Ramadán* (1943), **303**

5.2.1.13. *En nombre del Rey* (1946), **308**

5.2.1.14. *La Lola se va a los Puertos* (1951), **311**

5.2.1.15. *La Lola se va a los Puertos* (1955), **320**

**5.2.2. Música incidental para el teatro, 326**

5.2.2.1. *Aben-Humeya* (1913), **326**

5.2.2.2. *La maja de Goya* (1917), **333**

5.2.2.3. *La danza de la cautiva* (1921), **336**

5.2.2.4. *Castigo de Dios* (1924), **341**

5.2.2.5. *Los pescadores de reúma* (1940), **351**

**5.2.3. Música para la danza, 354**

5.2.3.1. *La música para ballet*, **355**

5.2.3.2. *Danzas de arte gitano* (1923), **356**

**5.3. Música sinfónica, 375**

5.3.1. *Zambra del Albayzín (Impresiones de Granada)* (1917), **375**

5.3.2. *Una copla en la Fuente del Avellano* (1917), **383**

**5.4. Música para instrumentos a solo, 389**5.4.1. Guitarra, **389**5.4.2. Piano, **400****5.5. Canciones, 405****5.6. Música cinematográfica, 408**5.6.1. *Decameron Nights (1952) / Tres historias de amor (1952)*, **414**5.6.2. *La Tauromaquia (1954)*, **417**5.6.3. *Un fantasma llamado amor (1957)*, **421**

## PARTE TERCERA

ÁNGEL BARRIOS: PARTÍCIPE Y GESTOR DE LA VIDA CULTURAL  
Y POLÍTICA DE GRANADA (1909-1939)

**6. ÁNGEL BARRIOS EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA GRANADINA:  
INSTITUCIONES CULTURALES Y RELACIONES ARTÍSTICAS  
(1909-1939)** \_\_\_\_\_ **427**

**6.1. El Centro Artístico y su Sección de Música, 429**6.1.1. Intérprete colaborador con el Centro Artístico, **429**6.1.2. Su gestión en la directiva del Centro Artístico, **434**6.1.3. El «Concurso de Cante Jondo»: historia de una ausencia, **454****6.2. Dirección del Conservatorio de Música y Declamación de Granada, 464**6.2.1. La gestión en la organización del Conservatorio, **470**6.2.2. Su actividad docente, **477**6.2.3. La gestión administrativa y académica, **481**6.2.4. La gestión económica, **487**6.2.5. El Conservatorio durante la Guerra Civil y su cese, **488****6.3. La Cátedra de Música de la Universidad de Granada, 493****6.4. Académico y otros reconocimientos locales, 500****6.5. Ángel Barrios y Federico García Lorca, 502**6.5.1. *La historia del tesoro (1918)*, **507**6.5.2. *La Preciosa y el viento*, **509**

- 6.6. Ángel Barrios y Manuel de Falla, **513**
  - 6.6.1. La relación de amistad Barrios-Falla, **513**
  - 6.6.2. La relación artística Barrios-Falla, **523**

## **7. ÁNGEL BARRIOS EN EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA**

**(1923-1928)** \_\_\_\_\_ 535

- 7.1. Contexto político de Granada durante la Dictadura de Primo de Rivera, **538**
- 7.2. El perfil de Ángel Barrios en el Ayuntamiento de Granada, **542**
- 7.3. El «derecho al paisaje», **545**
- 7.4. El nacimiento del turismo de masas en Granada, **552**
- 7.5. La gestión de la cultura local, **559**
  - 7.5.1. La celebración del Corpus Christi granadino, **559**
  - 7.5.2. La organización de los festejos del Corpus, **560**
    - 7.5.2.1. Corpus Christi de 1924, **560**
    - 7.5.2.2. Corpus Christi de 1925, **565**
    - 7.5.2.3. Corpus Christi de 1926, **583**
    - 7.5.2.4. Corpus Christi de 1927, **592**
      - 7.5.2.4.1. *El gran teatro del mundo* (1927), **598**
    - 7.5.2.5. Corpus Christi de 1928, **613**
      - 7.5.2.5.1. Los autos sacramentales (1928), **619**
- 7.6. La dimisión de Ángel Barrios, **623**

## **8. LA ACTIVIDAD MUSICAL DE ÁNGEL BARRIOS DURANTE LA GUERRA CIVIL Y LA INMEDIATA POSGUERRA (1936-1939)** \_\_\_\_\_ 627

- 8.1. Aproximación al contexto musical de Granada durante la Guerra Civil, **627**
- 8.2. Su actividad musical, **639**
  - 8.2.1. La Fábrica de Pólvoras y Explosivos, **642**
    - 8.2.1.1.1. *Camisas azules* (1936), **653**
    - 8.2.1.1.2. *Estampas gitanas* (1937), **554**
  - 8.2.2. La Orquesta Sinfónica de la Falange de Granada, **661**

PARTE CUARTA
--------------

ÁNGEL BARRIOS EN MADRID Y LA VIGENCIA DE SU LEGADO
--

**9. LOS AÑOS DE MADRID (1939-1964)**\_\_\_\_\_ 6759.1. Ángel Barrios en la década de los cuarenta, **680**9.2. Ángel Barrios en la década de los cincuenta, **689**9.3. A modo de epílogo, **699**9.3.1. De la oscuridad al olvido, **699**9.3.2. Del olvido a la memoria: la vigencia de su legado, **704****CONCLUSIONES**\_\_\_\_\_ 717**BIBLIOGRAFÍA, FUENTES DOCUMENTALES Y RECURSOS WEB**\_\_\_\_\_ 735**ANEXOS**\_\_\_\_\_ 837ANEXO I. Cronología histórico-biográfica, **839**ANEXO II. Catálogo descriptivo de obras de Ángel Barrios, **843**ANEXO III. Anexo documental, **869**

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

AAB	Archivo de Ángela Barrios
AJLR	Archivo José Luis Recuerda
AMF	Archivo Manuel de Falla
AMGR	Archivo Municipal de Granada
AUG	Archivo Universitario de Granada
BHR	Biblioteca del Hospital Real. Universidad de Granada.
BMM	Biblioteca Municipal de Madrid
BNE	Biblioteca Nacional de España
CDMA	Centro de Documentación Musical de Andalucía
EME	Editorial Música Española
EMM	Ediciones Musicales Madrid
FE	Filmoteca Española
FJM	Fundación Juan March
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias de la Música
LEG-AB	Legado Ángel Barrios
MCARS	Museo Centro de Arte Reina Sofía
PAG	Patronato de la Alhambra y Generalife
SEAL	Sociedad Española de Autores Líricos
SGAE	Sociedad General de Autores de España
SGAE	Sociedad General de Autores, Madrid
UME	Unión Musical Española



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

### Capítulo 2

- Figura 2. 1 Ingenios azucareros de San Juan y San Isidro (1883)
- Figura 2. 2 Interior del Café Alameda (ca. 1909)  
Archivo Municipal de Granada
- Figura 2. 3 Reunión en el Polinario Ángel Barrios (violín), Rodríguez Murciano *Malipieri* y Antonio Barrios (guitarras)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 2. 4 Antonio Barrios Tamayo (1858–1938). *Jardín de los adarves*  
Patronato de la Alhambra y Generalife . Museo Ángel Barrios
- Figura 2. 5 John Singer Sargent (1856-1925). *Dama de la sombrilla* (1911)  
Museo de Montserrat
- Figura 2. 6 Falso pergamino del Concurso de Canto Alto  
Patronato de la Alhambra y Generalife

### Capítulo 3

- Figura 3. 1 Antonio Barrios Tamayo  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 3. 2 Portada de *Colección de Aires Nacionales para Guitarra*  
Biblioteca Nacional de España
- Figura 3. 3 Fotografía (detalle) de Ángel Barrios (violín), Malipieri y Antonio Barrios (guitarras)  
Archivo personal de Ángela Barrios
- Figura 3. 4 Antonio Segura Mesa  
*Ínsula*, 1996
- Figura 3. 5 André Gedalge (ca. 1910)  
Bibliothèque Nationale de France
- Figura 3. 6 Fotografía con dedicatoria de Conrado del Campo (1916)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 3. 7 Ejercicio de contrapunto propuesto por Del Campo  
Patronato de la Alhambra y Generalife

### Capítulo 4

- Figura 4. 1 Trío Infantil Albéniz  
Archivo personal de José Luis Recuerda
- Figura 4. 2 Quinteto Albéniz  
Centro de Documentación Musical de Andalucía
- Figura 4. 3 Trío Iberia (ca. 1907)  
Archivo personal de Ángela Barrios

- Figura 4. 4 Partitura *Triana* con dedicatoria de Isaac Albéniz  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 4. 5 Programa del Trío Iberia (20 de marzo de 1908)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 4. 6 Cartel-anuncio del concierto (1 de agosto de 1908)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 4. 7 Cuarteto Iberia (c. 1932)  
Archivo personal de José Luis Recuerda
- Figura 4. 8 Nati Morales  
*ABC Sevilla*, 2 de junio de 1933
- Figura 4. 9 Rivero Gil, Apuntes de las danzas de Nati Morales  
*La Libertad*, 10 de diciembre de 1932
- Figura 4.10 Actuación radiofónica en Unión Radio del Cuarteto Iberia  
*Ondas*, 18 de noviembre de 1933
- Figura 4. 11 Portada de *Ideal*, 20 de diciembre de 1934  
Biblioteca y hemeroteca de Andalucía
- Figura 4. 12 Miranda. Caricatura Ángel Barrios  
*Ideal*, 28 de abril de 1935

## Capítulo 5

- Figura 5. 1 Ejemplo de tresillos en *Tango* de Ángel Barrios cc. 46-48
- Figura 5. 2 Ejemplo de melisma flamenco de Cantos de mi tierra. c. 15
- Figura 5. 3 Portada de *Guajiras* de Ángel Barrios  
Patronato de la Alhambra y Generalife

- Figura 5. 4 Luis Guarnerio  
*El Arte del teatro*, septiembre 1907
- Figura 5. 5 Autógrafo de *La culpa*  
*Por esos mundos*, abril de 1915
- Figura 5. 6 Fresno. Caricatura de *La romería*  
Fundación Juan March
- Figura 5. 7 Representación de *La romería*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 8 Programa de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 9 Autores de *El Avapiés*  
Fundación Juan March
- Figura 5. 10 Elenco de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 11 Representación de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 12 Ángel Barrios en la celebración del estreno de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 13 «La ópera española “El Avapiés”»  
*Mundo gráfico*, 26 de marzo de 1919
- Figura 5. 14 Caricatura de la representación de *¡Granada mía!*  
*ABC*, 15 de diciembre de 1919
- Figura 5. 15 Representación de *¡Granada mía!*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 16 Tomás Borrás. *El hombre más guapo del mundo* (1920)  
Portada de la primera edición

- Figura 5. 17 Zegri. Fotografía *El hombre más guapo del mundo*  
*ABC*, 8 de mayo de 1920
- Figura 5. 18 Caricatura de *La suerte*.  
Fundación Juan March
- Figura 5. 19 Fotografía y pie de foto de la representación *Seguidilla Gitana*  
*ABC*, 7 de noviembre de 1926
- Figura 5. 20 «El velatorio». *Seguidilla Gitana*  
*Ondas*, 2 de noviembre de 1935
- Figura 5. 21 Autógrafos de los autores de *Juan Lucero*  
*Barcelona Teatral*, febrero de 1942
- Figura 5. 22 Portada de *Ramadán*  
Centro de Documentación Musical de Andalucía
- Figura 5. 23 Anuncio de *La Lola se va a los Puertos*  
Fundación Juan March
- Figura 5. 24 Rosado y Ausensi  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 25 Rosado y Deus  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 26 Alfonso Muñoz como *Aben-Humeya*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 27 Representación de *La maja de Goya*  
*Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917
- Figura 5. 28 «Noticias gráficas teatrales». *La danza de la cautiva*  
*Mundo Gráfico*, 12 de enero de 1921
- Figura 5. 29 López Rubio. Caricaturas de los autores de *Castigo de Dios*  
Archivo personal de Ángela Barrios

- Figura 5. 30 Escena de *Castigo de Dios*  
ABC, 14 de marzo de 1924
- Figura 5. 31 Caricatura de *Castigo de Dios*  
ABC, 21 de marzo de 1924
- Figura 5. 32 Actuación del Sexteto Iberia (7 de mayo de 1911)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 33 Programa-libreto de *Danzas de arte gitano*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 34 Cuerpo de baile de *Danzas de arte gitano*  
Archivo personal de Ángela Barrios
- Figura 5. 35 Programa del estreno de *Zambra en el Albayzín*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 36 Retrato con dedicatoria de Andrés Segovia  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 37 Fotografía dedicada de Sainz de la Maza.  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 38 Programa del recital de Luis Sánchez Granada.  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 39 Ángel Barrios al piano (ca. 1918)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 40 Programa del Homenaje a Ofelia Nieto (4 de marzo de 1920)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 5. 41 Afiche de *Tres historias de amor*  
Archivo personal de Ismael Ramos
- Figura 5. 42 Fotogramas de *La Tauromaquia*  
Filmoteca Española

Figura 5. 43 Fotogramas de *Un fantasma llamado amor*

Filmoteca Española

## Capítulo 6

Figura 6. 1 Libro de socios del Centro Artístico donde figura Ángel Barrios

Archivo del Centro Artístico

Figura 6. 2 Programa de mano del Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano (1923)

Patronato de la Alhambra y Generalife

Figura 6. 3 Programa de la presentación de la Orquestina

Patronato de la Alhambra y Generalife

Figura 6. 4 Alumnado del Conservatorio de los grupos de bailes y danza.

*Granada Gráfica*, enero de 1931

Figura 6. 5 Programa del Acto Inaugural del Curso 1930-1931

Patronato de la Alhambra y Generalife

Figura 6. 6 Pizarro, Ángeles Ortiz y Barrios en el jardín de El Polinario (1918)

Colección Fundación Federico García Lorca

Figura 6. 7 Partitura de *La Preciosa y el viento*

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Figura 6. 8 Programa del Trío Albéniz (15 de septiembre de 1919)

Archivo personal de José Luis Recuerda

Figura 6. 9 Manuel de Falla. *Pour le Tombeau de Debussy*

Patronato de la Alhambra y Generalife

## Capítulo 7

- Figura 7. 1 Ángel Barrios  
*Granada gráfica*, abril 1923
- Figura 7. 2 Primer premio de fachadas de 1924  
*Granada gráfica*, julio 1924
- Figura 7. 3 Programa oficial de las fiestas del Corpus (1925)  
Archivo Municipal de Granada
- Figura 7. 4 Cartel anunciador Fiestas del Corpus (1925)  
Archivo Municipal de Granada
- Figura 7. 5 Entrada al concierto de Miguel Fleta y María Llacer (1925)  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 7. 6 Programa de la Orquesta Bética de Cámara  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 7. 7 Ernesto Halffter dirigiendo a la Orquesta Bética (1925)  
Archivo Manuel de Falla
- Figura 7. 8 R. González. Fleta, Llacer, Damiani, Vela y otros en el Hotel Alhambra Palace  
*Granada gráfica*, julio 1925
- Figura 7. 9 Cartel de las fiestas del Corpus (1926)  
Museo Casa de los Tiros
- Figura 7. 10 Programa de *El gran teatro del mundo* (1927)  
Archivo Manuel de Falla
- Figura 7. 11 Torres Molina. Representación de *El gran teatro del mundo*  
Colección Hermenegildo Lanz

Figura 7. 12 Ángel Barrios

*La Esfera*, junio de 1928

## Capítulo 8

Figura 8. 1 Carmen del Madroño en El Fargue (ca. 1903)

Archivo personal de Francisco González Arroyo<sup>1</sup>

Figura 8. 2 Rafael Jáimez Medina. Director de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de El Fargue.

Archivo personal de Francisco González Arroyo

Figura 8. 3 Banda de Música de la Fábrica de El Fargue

*Ideal*, 22 de abril de 1937

Figura 8. 4 Teatro Pítrico de la Fábrica de Pólvoras de El Fargue

Archivo personal de Francisco González Arroyo

Figura 8. 5 Anuncio del estreno de *Estampas gitanas*

*Ideal*, 9 de diciembre de 1937

Figura 8. 6 Anuncio de *Estampas gitanas* (zarzuela)

*Ideal*, 13 de agosto de 1938

Figura 8. 7 Programa de presentación de la Orquesta Sinfónica de la Falange de Granada

Patronato de la Alhambra y Generalife

Figura 8. 8 Publicidad del programa del primer concierto de la Orquesta Sinfónica de la Falange

*Patria*, 24 de julio de 1938

## Capítulo 9

- Figura 9. 1 *Carné de Mvsa Mvsae*  
Patronato de la Alhambra y Generalife
- Figura 9. 2 Manuel Machado y Ángel Barrios  
Archivo personal de Ángela Barrios
- Figura 9. 3 Francisco Serrano Anguita, *Tartarín. Romance a Ángel Barrios*  
*Ideal*, 5 de diciembre de 1964
- Figura 9. 4 *Obra completa para Guitarra* de Ángel Barrios  
Grabación discográfica
- Figura 9. 5 Obra para piano y *Canciones* de Ángel Barrios  
Grabación discográfica
- Figura 9. 6 Programa de *Latidos del agua*  
Archivo personal de Ismael Ramos
- Figura 9. 7 Ángel Barrios (ca. 1955)  
Patronato de la Alhambra y Generalife

## **AGRADECIMIENTOS**

Este ha sido un largo caminar en el que me han acompañado infinidad de personas. Llegado el momento de expresar gratitud, mis primeras palabras son para la profesora Gemma Pérez Zaldondo, por su incondicional apoyo y dirección académica durante todos estos años, quizás demasiados. Ella ha trazado, desde el origen hasta el final, las vías que me han conducido hasta aquí.

Es de justicia agradecer la colaboración que me han brindado las siguientes instituciones: Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Archivo Manuel de Falla, Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, Biblioteca de Andalucía, Filmoteca Española, Biblioteca Nacional Española, Sociedad General de Autores, Biblioteca Pública del Salón, Archivo y Museo «Casa de los Tiros» de Granada, Archivo Municipal de Granada, Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada, Archivo de la Diputación Provincial de Granada, Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada, Archivo Universitario de Granada. A todas y a cada una de las personas que me ayudaron con su labor en estas instituciones.

Es imposible obviar palabras de agradecimiento para quienes me iniciaron en este campo de la investigación, los profesores y profesoras Miguel Ángel Berlanga Fernández, Julia Bernal Vázquez, María Gembero Ustárroz, Christiane Heine, Antonio Martín Moreno, Yvan Nommick, Gemma Pérez Zalduondo y Emilio Ros Fábregas

No puedo dejar de expresar mi profundo agradecimiento al doctor Reynaldo Fernández Manzano por su entusiasmo con mi trabajo y su leal compromiso con la figura de Ángel Barrios. Igualmente, a los doctores José María Azuaga Rico, José Antonio Pulido Rodríguez, Eladio Mateos Miera, Miguel Martín Hernández, Antonio Fernández Amador, Francisco González Arroyo, Francisco López Casimiro y Mario Nicolás López Martínez, quienes generosamente me ofrecieron sus conocimientos y confiaron en ver concluido algún día este trabajo.

Merece toda mi gratitud el apoyo, dedicación y confianza encontrados en Iñaki Area de la Villa, Roberto Rodríguez Violat, Alberto Prieto, Francisco Ortega, Eve López, Jesús Jiménez, Celia Correa, Carmen Prados, M<sup>a</sup> Luz González Peña y Eloísa Planells.

También quiero hacer expreso mi agradecimiento al investigador José González Martínez y a mis compañeros del Trío Albéniz, José Luis Recuerda y José Armillas. También debo reconocer la eterna deuda de gratitud contraída con el maestro José Recuerda Herrera (†), quien compartió conmigo la intrahistoria que aquí se encierra. A todos y cada uno de los autores y autoras que aparecen citados en esta tesis, y a las personas anónimas que, con su ayuda de toda índole, hicieron posible que aquellos pudieran escribir.

No puedo tampoco olvidar los desvelos y constantes apoyos de Ascensión Rodríguez Serrano y de José Luis López García. Gracias.

Me cuesta encontrar palabras para agradecer la inmensa generosidad de Ángela Barrios al regalarme su memoria.

Finalmente, gracias a mi madre, que también ha sido mi padre.

Y a Clara, que continúa siendo «singladura y mar».

## INTRODUCCIÓN



## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1. Justificación**

Este trabajo da continuidad a la iniciativa emprendida, hace más de tres décadas, como intérprete de la obra de Ángel Barrios. Durante este tiempo, en el que el autor de esta tesis ha cultivado y estudiado su repertorio, el interés por la figura del compositor y su entorno ha ido en incremento y ha profundizado en el «universo Barrios». Conforme progresaba esta labor, la periferia del músico se iba poblando de una pléyade de personajes y acontecimientos interrelacionados que fueron punto de ignición para el estudio de ese entorno de Ángel Barrios. El primer fruto de esa inquietud fue la catalogación de la correspondencia conservada del compositor,<sup>1</sup> piedra angular para esta tesis que nace con el ánimo de contribuir a la puesta en valor de nuestro patrimonio cultural.

Mucho tiempo ha transcurrido desde que el profesor Casares denunciara el desconocimiento para la musicología de una época que se iniciaba en el

---

<sup>1</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zalduondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

Romanticismo y llegaba hasta 1939,<sup>2</sup> a la vez que ponía de manifiesto la ausencia de monografías sobre creadores de gran talla, únicamente citados en referencias generales en diversos libros.

Casi tres décadas después desde que el profesor publicara estas palabras, periodo en el que la investigación musicológica ha avanzado considerablemente, continúan existiendo lagunas sobre compositores españoles como es el caso de Ángel Barrios. Esta idea ha sido reiterada por este mismo autor en fechas recientes y en relación a este el compositor:

A pesar del enorme camino recorrido por la musicología española en los últimos treinta años, nuestra historia musical está llena de lugares oscuros. Y uno de ellos es esa parte esencial de la creación del músico granadino, que es su creación lírica.<sup>3</sup>

Estas palabras son testimonio de la injusticia que supone la falta de estudios sobre el compositor granadino que, al decir de Emilio Casares, es «figura de la lírica, pero [que] prácticamente ha desaparecido». <sup>4</sup> Lamentablemente, esta sentencia en referencia a su obra lírica puede extenderse tanto al resto de su producción musical como al conjunto de su biografía.

Ese «enorme camino recorrido por la musicología» ha dado como fruto numerosos trabajos llamados a rescatar del olvido a intérpretes y compositores como Andrés Segovia,<sup>5</sup> Arturo Dúo Vital,<sup>6</sup> Ataúlfo Argenta,<sup>7</sup> Manuel de Falla,<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> Casares Rodicio, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 261-322.

<sup>3</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 121-148.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> López Poveda, Alberto. *Andrés Segovia: vida y obra*. Jaén: Universidad de Jaén, 2010.

<sup>6</sup> Lastra Calera, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964): Travesías por la música*. Santander: Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013.

Dionisio Aguado,<sup>9</sup> Eduardo Sainz de la Maza,<sup>10</sup> Enrique Granados,<sup>11</sup> Enrique García Asensio,<sup>12</sup> Ernesto Halffter,<sup>13</sup> Francisco Tárrega,<sup>14</sup> Gaspar Cassadó,<sup>15</sup> Jesús Bal y Gay,<sup>16</sup> Joaquín Rodrigo,<sup>17</sup> Federico Mompou,<sup>18</sup> Luis de Pablo,<sup>19</sup> Nemesio Otaño,<sup>20</sup> Xavier Montsalvatge,<sup>21</sup> o Julio Gómez,<sup>22</sup> por citar únicamente a los autores consultados.

Sin embargo, Ángel Barrios sigue ausente en esta relación monográfica. Afortunadamente, con motivo del cincuentenario de su muerte en 2014, han visto la luz diversos estudios especializados que han tratado algunos aspectos de la vida y obra del músico granadino, pero todavía falta un trabajo centrado en el estudio de su figura de un modo integral.

---

<sup>7</sup> González-Castelao, Juan. *Ataúlfo Argenta: Claves de un mito de la dirección de orquesta*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

<sup>8</sup> Torres Clemente, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Arguval, 2009.

<sup>9</sup> Pérez Díaz, Pompeyo. *Dionisio Aguado y la guitarra Clásico-Romántica*. Madrid: Alpuerto, 2003.

<sup>10</sup> Schmitt, Thomas. *Eduardo Sáinz de la Maza. Guitarrista, compositor, profesor*. Logroño: El Gato Murr, Ediciones, 2012.

<sup>11</sup> Milton, John W. *El ruiseñor abatido. Enric Granados, una vida apasionada (1867-1916)*. Lleida: Milenio Editorial, 2007.

<sup>12</sup> Vales Vía, José-Domingo. *Enrique García Asensio. Biografía incompleta*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2009.

<sup>13</sup> *Ernesto Halffter, 1905-1989: músico en dos tiempos*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Amigos de la Residencia, 1997.

<sup>14</sup> Moser, Wolf. *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Valencia: Piles, 2010.

<sup>15</sup> Pagès, Mónica. *Gaspar Cassadó: la veu del violoncel*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2000.

<sup>16</sup> Garbayo Montabes, Francisco Javier [et al.] *Jesús Bal y Gay, 1905-1993: tientos y silencios*. Villanueva, Carlos (coord.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.

<sup>17</sup> Laredo Verdejo, Carlos. *Joaquín Rodrigo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2012.

<sup>18</sup> Janés Nadal, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Madrid: Vaso Roto, 2012.

<sup>19</sup> García del Busto, José Luis. *Luis de Pablo: de ayer a hoy*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

<sup>20</sup> López-Calo, José. *Nemesio Otaño: Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

<sup>21</sup> Guerrero Martín, José. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios: El azar, la equidistancia y la fuerza del destino*. Barcelona: Témenos Edicions, 2012.

<sup>22</sup> Martínez del Fresno, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.

Dado lo anterior, está en nuestro ánimo que este trabajo sea un paso más en ese recorrido de la musicología y sirva para despertar el interés que encierra la figura de Ángel Barrios, no solo para el ámbito musicológico, sino también para otras disciplinas científicas que pueden encontrar en el personaje diversos campos de estudio. No presentamos en nuestro trabajo a un «solo» Barrios; cada faceta del personaje es, en sí misma, «un» Barrios que merece ser estudiado.

## 1.2. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión constituye un elemento esencial en este trabajo dado que es parte estructural de la metodología empleada para su realización. Para desarrollar esta investigación ha sido necesaria una detenida revisión de las fuentes bibliográficas que se han aproximado a la figura de Ángel Barrios y que, en consonancia con la naturaleza poliédrica de esta figura, son de características muy diversas.

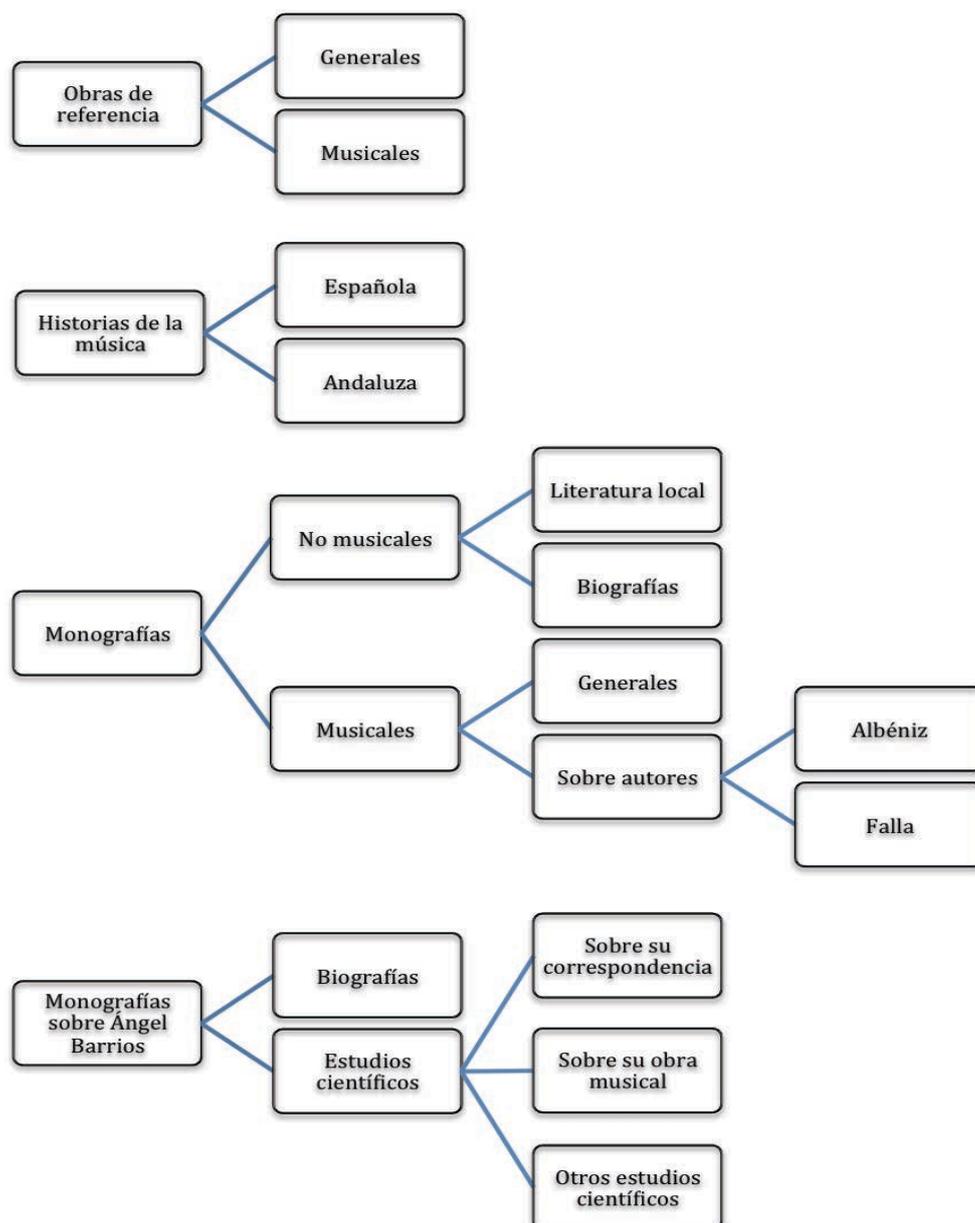
Hasta el momento, el músico cuenta con una publicación monográfica sobre su vida, autoría del psiquiatra Manuel Orozco Díaz (1914-2003), que vio la luz en 1999 bajo dos títulos diferentes: *Ángel Barrios*<sup>23</sup> y *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*.<sup>24</sup> Sin embargo, la escasez de biografías especializadas sobre su figura contrasta con la frecuencia con que aparece en fuentes bibliográficas muy diferentes. En este sentido, es un personaje al que se le han dedicado voces en diccionarios enciclopédicos generales y especializados; aparece igualmente citado en monografías sobre temática local granadina; en trabajos biográficos sobre pintores, escultores, novelistas o poetas; también está presente en historias generales sobre música española y andaluza y, como es de suponer, en biografías de numerosos músicos contemporáneos.

---

<sup>23</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios*. Granada: Editorial Comares, 1999.

<sup>24</sup> Orozco Díaz, Manuel *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, 1999.

Para ofrecer una visión de conjunto sistemática de la diversidad de literatura que se ha aproximado al compositor, haremos una breve revisión temático-cronológica de las fuentes bibliográficas más relevantes para la redacción de este trabajo, siguiendo el siguiente esquema:



### 1.2.1. Obras de referencia

#### *Obras de referencia generales (diccionarios enciclopédicos)*

Las referencias al compositor granadino en las fuentes más generales<sup>25</sup> son escasas: Barrios está presente únicamente en uno de los trabajos consultados,<sup>26</sup> en la obra de referencia más importante de lengua hispana, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (más conocida como la enciclopedia Espasa). En esta monumental publicación, Ángel Barrios es considerado en cuatro ocasiones: en su primera aparición (1930),<sup>27</sup> se publicó una semblanza del compositor granadino, así como una actualizada relación de composiciones propias y de sus colaboraciones con otros músicos o literatos. La segunda vez que se citó a Barrios fue con ocasión de la crítica del estreno de su obra *La Lola se va a los Puertos* dentro de la voz «Teatro».<sup>28</sup> No será hasta 1968 cuando Ángel Barrios aparece de nuevo en la Espasa, pero en esta ocasión en una minúscula entrada firmada por José Cercós.<sup>29</sup> Finalmente, el músico fue considerado en una actualización de esta misma obra, publicada en 2004,<sup>30</sup> en la que también fue objeto de una brevísima reseña.

---

<sup>25</sup> A modo de ejemplo han sido consultadas las siguientes obras de referencia: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1905-2012; *Gran Enciclopedia de Mundo*. Menéndez Pidal, Ramón (dir). Bilbao: Durvan, S.A., 1965; *Gran Enciclopedia Universal Larousse*. Bilbao: Plaza & Janés, 1981-1990 y *Encyclopaedia britannica. The new encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., cop., 2003.

<sup>26</sup> La voz «Barrios Fernández, Ángel» aparece citada en cuatro ocasiones en los distintos volúmenes y actualizaciones de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1905-2005.

<sup>27</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1905-2005, Apéndice 1, p. 1.354.

<sup>28</sup> *Enciclopedia Universal*, op. cit., suplemento (1949-1952), p. 1437.

<sup>29</sup> *Enciclopedia Universal*, op.cit., suplemento (1963-1964), p. 185.

<sup>30</sup> *Enciclopedia Universal*, op.cit., apéndice (1934-2004), p. 730.

### *Obras de referencia musicales*

De las enciclopedias sobre música que hemos estudiado, las bibliografías más especializadas sobre música española<sup>31</sup> se publicaron en los años 1999 y 2002, por lo que serán consideradas los referentes bibliográficos de esta naturaleza más inmediatos. Dentro de estas fuentes han sido dos las autoridades las que han centrado su atención sobre Ángel Barrios: Michael Christoforidis<sup>32</sup> y María Encina Cortizo Rodríguez.<sup>33</sup>

El trabajo de Michael Christoforidis ofrece una visión global del compositor granadino que incluye tanto datos biográficos como aspectos estéticos, que le otorgan a este trabajo un carácter diferenciador del resto. No obstante, la referencia estética y estilística que el profesor Christoforidis hace de Barrios se retrotrae a la obra de Adolfo Salazar publicada en 1930,<sup>34</sup> evidencia de la escasa evolución que el estudio de la figura del compositor granadino ha tenido en nuestra historiografía musical. El resto de la bibliografía examinada de esta naturaleza enciclopédico-musical<sup>35</sup> ofrece casi idénticos datos biográficos sobre Ángel Barrios con escasas referencias a su obra y a la escasa bibliografía existente sobre el compositor.

---

<sup>31</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor, 1999 y *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

<sup>32</sup> Christoforidis, Michael. «Barrios Fernández, Ángel». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999, vol. II, pp. 269-272.

<sup>33</sup> Cortizo Rodríguez, María Encina. «Barrios Fernández, Ángel». En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. I, pp. 232-233.

<sup>34</sup> Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930.

<sup>35</sup> Pena, Joaquín; Anglés, Higinio. *Diccionario de la Música Lábor*. Barcelona: Lábor, 1954; *The New Grove Dictionary of Music*. Sadie, Stanley (ed.). Londres: Macmillan, 2000, 20 tomos; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Finscher, Ludwig (ed.). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996; *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Sadie, Stanley (ed.). Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2000.

### 1.2.2. Historias de la música

#### *Historias de las música española*

En la bibliografía dedicada a la historia de la música española, la diversidad de planteamientos sobre Ángel Barrios es la tónica dominante y, al igual que ocurre en las fuentes de referencia más generales, apreciamos una paulatina pérdida de interés por la figura de Barrios.

Las ediciones de estas fuentes más antiguas consultadas fueron publicadas en vida del compositor. De entre todas ellas, merece especial mención el trabajo de Adolfo Salazar que se centra más en referencias estéticas que en aspectos biográficos. Es ya célebre la consideración de Barrios como paradigma de compositor regionalista catalogado por el crítico en base a estos argumentos:

[Ángel Barrios] hereda la tradición andaluza de más rancia procedencia desde los andalucismos de Ocón, Mariani, Martínez Rücker, Cabas, padre e hijo, a los de otros músicos locales en los que se matiza el idioma musical localizado en interesantes inflexiones, según el tipo de música popular predominante en el contorno.<sup>36</sup>

Esta opinión de Salazar es, con toda probabilidad, la de mayor repercusión sobre la estética de la obra de Barrios, a tenor de la frecuencia en que ha sido citada, incluso en fechas muy recientes.<sup>37</sup>

Tras la consulta de numerosas historias de música española hay un hecho que llama poderosamente nuestra atención: la omisión de Ángel Barrios en la mayoría de fuentes historiográficas publicadas durante los años cuarenta.

---

<sup>36</sup> Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930, p. 295.

<sup>37</sup> Casares Rodicio, Emilio. Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 124.

En especial, nos referimos a los trabajos de Higinio Anglés<sup>38</sup> —de principios de esta década— y a la publicación conjunta de Federico Sopeña, Gerardo Diego y Joaquín Rodrigo.<sup>39</sup> En ambas oras las facetas de compositor e intérprete de Barrios están condenadas al olvido, es más, en el trabajo de Sopeña, Diego y Rodrigo, que dedica un epígrafe a la guitarra, se omite la cita al granadino, con toda probabilidad por ser considerado guitarrista flamenco, categoría artística que, en opinión de los autores, «no son intérpretes propiamente dichos, sino una suerte de improvisadores cuya habilidad o disposición se transmite por tradición».<sup>40</sup>

Tampoco en la *Historia de la Música Española Contemporánea* (1958)<sup>41</sup> de Federico Sopeña hay lugar para él, a pesar de la estrecha relación personal entre ambos y del aparente compromiso científico del musicólogo quien, como puso de manifiesto el profesor Suárez-Pajares, hizo gala de un

discurso abierto, conciliador y amplio de Sopeña, el que habría de recuperar, como punto de partida, para replantear el tratamiento de la música española de la primera mitad del siglo XX que últimamente ha estado tan poblado de exclusiones y parcialidades, y sobre el que se han ido acumulando multitud de dudas y cuestiones que habrá que ir paulatinamente abordando y tratando de resolver.<sup>42</sup>

La ausencia de Ángel Barrios en determinados trabajos es notable, a pesar de ser lugares potenciales en los que, a nuestro juicio, merecería un mayor punto de interés. Solo por citar un ejemplo de esto último, consideramos

---

<sup>38</sup> Anglés, Higinio. *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1941.

<sup>39</sup> Diego, Gerardo; Rodrigo, Joaquín y Sopeña, Federico. *Diez años de música en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.

<sup>40</sup> Diego, *et al.*, op, cit, p. 134.

<sup>41</sup> Sopeña, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.

<sup>42</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 15-16.

que el granadino debería aparecer en el capítulo que Sopeña dedicó a «La España de París»<sup>43</sup> en su *Historia de la música española contemporánea*, dada la intensa actividad artística llevada a cabo por el músico granadino en aquella capital durante los primeros años del siglo XX.

En el trabajo de Manuel Valls i Gorina (1962), encontramos una brevísima alusión a la actividad compositiva de Ángel Barrios, de la que ofreció una grave opinión pocas veces recordada. Para el crítico y compositor catalán, su obra: «cuenta con un historial sonoro contaminado de tópicos locales [...] indicativo de su limitada pretensión estética».<sup>44</sup> Con esta opinión, Manuel Valls sancionó definitivamente la obra del maestro, de quien no volvió a ocuparse ni aun en el capítulo dedicado a la obra de Conrado del Campo.<sup>45</sup>

Esta ausencia en la bibliografía se ve prorrogada en el inicio de la década de los años setenta. En este momento, apareció publicado otro trabajo de Federico Sopeña,<sup>46</sup> quien dispensó igual trato al compositor granadino, incluso en momentos en los que su cita sería obligada, como por ejemplo, en la referencia a la ópera *El Avapiés*, de la que considera como único autor a Conrado del Campo.<sup>47</sup> Sin embargo, Barrios ocupó el interés de Antonio Fernández-Cid en su trabajo dedicado a la música española del siglo XX,<sup>48</sup> donde se ofreció una visión parcializada del músico granadino, de quien destacó más su faceta como guitarrista que como compositor.

Resulta evidente que quienes escribieron la historia oficial de la música española durante el franquismo no consideraron una opción válida la obra de Ángel Barrios. Según nuestra hipótesis, el discurso musicológico de esta época invalidó la obra del compositor granadino por su identificación con el entorno gitano y su pasado vinculado al «tabladillo zarzuelero». Asimismo, su actividad

---

<sup>43</sup> Sopeña, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958, pp. 81-86.

<sup>44</sup> Valls i Gorina, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

<sup>45</sup> Valls, op. cit., p. 82.

<sup>46</sup> Sopeña, Federico. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*. Madrid: Epesa, 1970.

<sup>47</sup> Sopeña, op. cit., p. 110.

<sup>48</sup> Fernández-Cid, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

como intérprete fue denostada «por ser tocador de guitarra [que frecuentaba] reuniones con gitanos y gente de esa calaña»,<sup>49</sup> y relegada a un lugar residual, junto a los guitarristas flamencos, como hemos expuesto con anterioridad.

Habrá que esperar diez años, desde la publicación de Fernández-Cid, para que Ángel Barrios reaparezca en un trabajo sobre historia de la música española. Fue Tomás Marco quien, en su *Historia de la música española*,<sup>50</sup> se ocupó de Barrios en dos momentos: por su relación con Falla y Conrado del Campo y, de manera más individual, en el epígrafe «Los nacionalistas», donde hizo un brevísimo esbozo biográfico en el que destacó su doble faceta de instrumentista y compositor, si bien acentuó esta última. Marco consideró al músico granadino por su pertenencia estética un «nacionalismo andaluz»,<sup>51</sup> continuando la herencia estética de Adolfo Salazar.

La reciente obra colectiva *La música en España en el siglo XX*<sup>52</sup> (2012) cita a Barrios en escasas ocasiones y en diferentes contextos: su presencia como guitarrista en el entorno de Albéniz y su colaboración artística con los Machado y Conrado del Campo. Estas circunstancias, brevemente apuntadas en dicha obra, presentan la figura del músico granadino y su obra en un plano secundario y en todo caso ligadas a otros protagonistas de la cultura española.

Este hecho nos permite afirmar que Ángel Barrios permanece relegado a un plano muy discreto en los trabajos especializados sobre música española, reflexiones en los que el compositor no cuenta con suficiente interés como para ser considerado un protagonista más del discurso, ni capacidad para emanciparse de su relación subordinada a otros elementos históricos.

---

<sup>49</sup> Expediente personal de Ángel Barrios Fernández. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras de Granada, legajo nº 2, expediente nº 12.

<sup>50</sup> Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

<sup>51</sup> Marco, op. cit., p. 77.

<sup>52</sup> *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 7. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

### *Historias de la música andaluza / local*

El profesor Martín Moreno, en su *Historia de la música andaluza*,<sup>53</sup> se aproximó a Ángel Barrios con acierto en una breve semblanza y esbozó una relación de algunas de sus obras más famosas. Esta misma concisión está presente en sus comentarios sobre el músico en su trabajo audiovisual dedicado a la música andaluza,<sup>54</sup> donde acentuó su faceta de guitarrista y su relación con el flamenco.

Más recientemente (2010) ha sido publicada una suerte de historia de la música granadina titulada *Granada en la música clásica universal*,<sup>55</sup> donde se recoge una semblanza sesgada de Ángel Barrios, llena de imprecisiones de toda índole, en especial, en relación con su obra.

### 1.2.3. Monografías no musicales

Al margen de su faceta artística, el compositor ha sido objeto de interés en trabajos de temática no musical y de diversa naturaleza. En concreto, es frecuente su presencia en monografías sobre historia granadina, así como en los trabajos biográficos de algunos de sus personajes más insignes, entre los que es imposible eludir a Federico García Lorca.

La revisión íntegra en este apartado de la bibliografía publicada sobre el tema nos alejaría de nuestros objetivos iniciales; no obstante, en aras de ofrecer una visión de conjunto de la figura de Ángel Barrios hemos consultado numerosas fuentes bibliográficas locales que serán citadas a lo largo de nuestro trabajo.

---

<sup>53</sup> Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 339-340

<sup>54</sup> *La música histórica*. Colección Al sur. Granada: Granada Hoy, 2003, [DVD: 20'04"-20'38"'].

<sup>55</sup> Hierro Calleja, Rafael. *Granada en la música clásica universal*. Granada: [edición del autor, colabora Centro de Documentación Musical de Andalucía y otros], 2010, pp. 57-59.

### *Literatura local*

La literatura sobre temática local estudiada presenta un rasgo muy significativo: sus autores obedecen a una trayectoria, intereses y formación muy dispar. En este sentido, han visto publicados sus trabajos periodistas, cronistas, aficionados al «coleccionismo de anécdotas históricas», novelistas, profesores, profesionales médicos, militares y juristas, entre otros, con vocación de investigadores.

Igualmente dispar es la metodología utilizada en sus publicaciones, así como sus objetivos y nivel de rigor. Este hecho nos pone sobre aviso y nos obliga a cuestionar muchas de las hipótesis publicadas y contrastar —a veces triangular— la veracidad de las mismas con fuentes directas a las que concedemos mayor presunción de certeza. En numerosas ocasiones, la figura de Ángel Barrios queda desdibujada en la literatura local para convertirse en un producto literario y formar parte del mosaico de un «mundo fabuloso».<sup>56</sup>

Podemos destacar dos elementos de su figura que adquirieron mayor relieve en esta bibliografía. En primer lugar, se presenta como un testigo y a veces como un protagonista de la agitada vida cultural de la Granada de principios del siglo XX; en segundo lugar, se subraya su pertenencia al círculo de la taberna el Polinario.

De modo general, una gran parte de la bibliografía de temática local consultada destaca del músico granadino la relación con su padre, Antonio Barrios Tamayo, y su participación en las instituciones culturales de la Granada de la época, en las que, según Juan Bustos, cronista de la ciudad, «[Ángel Barrios] fue además, uno de los miembros de aquel grupo cultural de los años 20, aglutinado en torno a Falla y García Lorca, que tanto brillo dio al panorama literario y musical de nuestra ciudad por entonces».<sup>57</sup> Esta misma idea está

---

<sup>56</sup> Sopeña, Federico. «Festival de Granada: Homenaje a Ángel Barrios». *ABC*, 4 de julio de 1965, p. 84.

<sup>57</sup> Bustos, Juan. *Granada. Un caudal de emociones*. Granada: Ideal, 2003.

presente en las obras del arabista Emilio García Gómez<sup>58</sup> o José Acosta,<sup>59</sup> por ejemplo.

### *Biografías*

Su presencia es constante en biografías de personajes locales, muchos de ellos protagonistas de la vida cultural y política de la Granada de la época, como Gallego Burín o Fernández Almagro. Capítulo aparte merece el hecho de haber sido anfitrión para Manuel de Falla en Granada, acontecimiento que reserva un puesto de honor a Barrios en la mayor parte de las historias granadinas que consideran el traslado del compositor gaditano a la ciudad como uno de los grandes episodios de su historia. Pero, junto a la del compositor gaditano, las relaciones de amistad de Barrios con notables personajes de la cultura —hablamos de los hermanos García Lorca, Miguel Pizarro o Manuel Ángeles Ortiz, entre otros— hacen que su presencia sea ineludible en sus aproximaciones biográficas.

A pesar de que la actividad socio-cultural de aquella Granada ha sido estudiada profusamente, es con diferencia la bibliografía biográfica sobre Federico García Lorca la que mayor número de páginas ha dedicado a Barrios. *Grosso modo*, en estas fuentes bibliográficas es considerado como un personaje célebre de aquella Granada, cuyos únicos rasgos de interés derivan de ser amigo del poeta biografiado, sin más detalle. La figura del músico queda perfilada como un «simpático y hospitalario» personaje, aficionado al flamenco, compadre de Falla, amigo de Lorca y de los «modernos del Rinconcillo», además de vanagloriarse de los más «rancieros tópicos» de su ciudad. Buen ejemplo de lo anterior son estas palabras de Antonio Gallego Morell referidas a Barrios:

---

<sup>58</sup> García Gómez, Emilio. *Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1978.

<sup>59</sup> Acosta Medina, José. *La Granada de ayer*. Granada: Imp. Márquez, 1973.

Junto a la amistad de Falla —Federico al piano— hay que colocar la amistad de Lorca con Ángel Barrios —el mundo de la guitarra—. Para Federico, Falla es la contención, la norma, lo monacal. Barrios es, en cambio, la bohemia, el torrente, el escape anárquico. Juntos se fotografían Manuel Ángeles Ortiz, Ángel Barrios y Lorca en la Alhambra y vestidos a la usanza mora, como gustó retratarse un día Francisco Villaespesa. Es tributo a una Granada lejana que los tres llevan dentro y que solo Barrios no siente repugnancia en exhibir.<sup>60</sup>

Finalmente, para no ser prolijos en este punto, hay que destacar que rara vez estas monografías de temática local están respaldadas por fuentes directas, por lo que es habitual que hereden recreaciones fantásticas que, a lo largo de los años, han construido una imagen distorsionada y encapsulada de Ángel Barrios.

#### 1.2.4. Monografías musicales

##### *Monografías sobre música española del siglo XX*

En este tipo de bibliografía es pródiga la presencia de Ángel Barrios, donde aparece citado tanto como instrumentista, como compositor. Pero, por regla general, se ofrece una visión parcial del músico. Un ejemplo es su adscripción al flamenco o a la música popular. En este sentido, Francisco de Cuenca destacó del granadino ser un «profundo conocedor de la música y del cante flamenco, [...] el mejor intérprete de estas expresiones artísticas populares que tienen su más caracterizado ambiente en el pintoresco barrio del Albayzín granadino».<sup>61</sup> Otros autores, en cambio, han subrayado únicamente su labor como guitarrista, como es el caso de Jorge de Persia:

---

<sup>60</sup> Gallego Morell, Antonio. *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968, p. 20.

<sup>61</sup> Cuenca, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Habana: Cultura, 1927, p. 36.

Los propios guitarristas fueron quienes, en esos comienzos de siglo, a través de sus propias transcripciones, armonizaciones o recuperaciones del pasado, intentaron abrir el espacio negado durante años al instrumento emblemático de España. Jóvenes como Ángel Barrios y Miguel Llobet comenzaron a hacerse oír en aquella ciudad en la que coincidían con Falla, Debussy, Albéniz, Granados, Viñes, Ravel, Satie y tantos otros que construyeron ese espacio europeo.<sup>62</sup>

En trabajos especializados más recientes, su condición de compositor sigue siendo marginal para subrayar su condición de «guitarrista [intérprete] de obras españolas».<sup>63</sup> Asimismo, Alfredo Arrebola afirmó que «para comprender qué significó el cante [flamenco] en Falla, no podemos olvidar la amistad que éste encuentra en la persona de don Ángel Barrios».<sup>64</sup> Esta relación Barrios-Falla-flamenco aparece reiteradamente expresada por Eduardo Molina Fajardo en sus célebres monografías.<sup>65</sup>

### *Monografías sobre autores relacionados con Ángel Barrios*

La vida artística de Barrios le llevó a establecer relaciones profesionales y de amistad con diversos compositores considerados, hoy en día, figuras claves de la música española del siglo XX. En concreto, nos referimos a Albéniz, Falla, Turina y Conrado del Campo.

Tanto los biógrafos como investigadores y estudiosos en general de estos compositores no han pasado por alto la presencia histórica de Barrios y su relación con ellos, aunque por regla general, se centran más en aspectos tangenciales e históricos distanciados de la actividad artística de Barrios.

---

<sup>62</sup> Persia, Jorge de. «La guitarra y la renovación musical». En *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996, p. 27.

<sup>63</sup> Llano, Samuel. «Starkie y el British Council en España: música, cultura y propaganda». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 209.

<sup>64</sup> Arrebola, Alfredo. *El sentir flamenco en Falla y Picasso*. Málaga: Universidad de Málaga, 1986, p. 25.

<sup>65</sup> Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada, 1990; *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Miguel Sánchez editor, 1974.

A modo de ejemplo, en la bibliografía estudiada sobre el compositor Joaquín Turina<sup>66</sup> —con quien Barrios mantuvo una estrecha relación de amistad durante largos años— las alusiones al compositor granadino son vagas y la mayor parte de las veces relacionadas con la agitada vida social que el granadino dinamizaba, alusiones como: «Ángel Barrios prepara una zambra en la terraza de su casa».<sup>67</sup> Sin embargo, son excepciones las ocasiones en que encontramos testimonios directos sobre la producción musical de Ángel Barrios, como el relato de Tomás Borrás referido a *El Avapiés*, en su monografía dedicada a Conrado del Campo.<sup>68</sup>

### *Isaac Albéniz*

En las obras sobre Albéniz la descripción que se hace de la figura del músico granadino es unívoca: Barrios, intérprete y difusor de la obra del compositor catalán. En especial, se destaca su papel en el Trío Iberia, estudiado por Walter Aaron Clark en «la primera gran biografía de Albéniz»:

En vida de Albéniz se realizaron otros arreglos de estas piezas. La complejidad de la música imposibilita la transcripción para guitarra solista, pero existió un llamado Trío Iberia, de Granada, que se componía de bandurria (Sr. Devalque), laúd (Sr. Artea) y guitarra (Sr. Barrios) e interpretó la colección en numerosas ocasiones; sus arreglos gustaban enormemente a Albéniz.<sup>69</sup>

### *Manuel de Falla*

Distinta suerte corre el granadino Barrios en la bibliografía sobre Falla. El compositor granadino aparece en la totalidad de las fuentes bibliográficas

---

<sup>66</sup> Turina, Joaquín. *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Morán, Alfredo (ed.). Granada: Junta de Andalucía, 2002.

<sup>67</sup> Turina, op. cit., p. 277.

<sup>68</sup> Borrás, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

<sup>69</sup> Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002, p. 280.

examinadas, pero el tratamiento que se le otorga es heterogéneo. Dada la ingente cantidad de bibliografía sobre Falla, hemos seleccionado algunas obras —incluidas en la bibliografía general del presente trabajo— atendiendo a criterios como, por ejemplo, el cronológico, la inclusión de etapas de la vida de Falla, la diversidad de los intereses de los autores y la temática de las obras: desde biografías generales hasta estudios monográficos más especializados.

Tras estudiar las fuentes bibliográficas sobre el compositor gaditano, llegamos a la conclusión de que, en función de la naturaleza de la fuente, la figura de Barrios ha recibido distintos tratamientos, a saber:

- En las biografías generales sobre Falla, escritas por personas cercanas al biografiado,<sup>70</sup> Barrios aparece por la relación de amistad con el gaditano y su papel como anfitrión en Granada. Esta circunstancia destaca sobre todas las demás, tanto, que en ocasiones se omite su profesión artística para subrayar, por el contrario, su condición de «compadres». En cambio, en aquellas otras biografías generales escritas por autores más distantes cronológicamente de la figura de Falla, el discurso es más riguroso, donde podemos encontrar datos relativos a la relación profesional entre ambos músicos (*Homenaje a Debussy, Autos sacramentales*, etc.)<sup>71</sup>
- Ángel Barrios es objeto de especial atención en aquellos otros estudios monográficos sobre aspectos más específicos del compositor gaditano como, por ejemplo, los que se ocupan de la relación de Falla y la guitarra, el flamenco o su decisiva participación en el Festival del Cante Jondo. En este modelo de fuentes bibliográficas, Barrios recibe una atención más académica, dado que son abundantes las referencias a fuentes primarias o directas del compositor granadino y a otros elementos más específicos de su actividad musical: Barrios guitarrista o Barrios «flamencófilo».<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956.

<sup>71</sup> Torres Clemente, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Arguval, 2009.

<sup>72</sup> Especialmente interesantes son las citas de Barrios en escritos relacionados con Falla y el Cante Jondo en *Poesía, Otoño-Invierno 1991-1992. Revista ilustrada de información poética, Núms. 36 y 37*. Madrid: Ministerio de Cultura y

### 1.2.5. Monografías sobre Ángel Barrios

El compositor ha sido centro de atención para diversos trabajos que responden a intereses muy distintos. Dada esta circunstancia, consideramos necesario hacer una reflexión general sobre estos estudios antes de abordarlos de un modo más detallado. Los trabajos existentes con mayor difusión de la figura de Ángel Barrios son:

- Una biografía<sup>73</sup> y una recreación dramático-biográfica.<sup>74</sup>
- Estudios académicos, científicos y monografías sobre parcelas determinadas de la actividad del compositor.
- Edición crítica de su obra.

#### *Las aproximaciones biográficas a Ángel Barrios*

Iniciamos este epígrafe citando la única publicación biográfica con que cuenta Ángel Barrios hasta este momento, aparecida con un doble título: *Ángel Barrios y Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*, autoría de Manuel Orozco.<sup>75</sup> En rigor, este trabajo, aparentemente biográfico, es un híbrido entre algunos aspectos de su vida y una propuesta local, ya que la figura del músico es tratada como un elemento más de la época y un pretexto para recrear los acontecimientos históricos más célebres de aquel tiempo. Estas palabras del autor confirman lo anterior:

---

Gran Vía Gestión Artística y Editorial, 1991; o el trabajo citado anteriormente de Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*, al que se podría sumar la bibliografía existente sobre la celebración del I Concurso de Cante Jondo de 1922, incluida en la bibliografía final de este trabajo.

<sup>73</sup> Recordemos que, bajo distintos títulos, se ha publicado un mismo texto biográfico sobre Ángel Barrios: Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios*. Granada, Editorial Comares, Colección Biografías Granadinas, 1999 y *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada, Editorial Comares, 1999.

<sup>74</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Ángel Barrios: latidos de la Alhambra*. Histrión Teatro, (dramatización). Sevilla: Junta de Andalucía, Biblioteca Virtual de Andalucía.

<[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos\\_hablan/037-angel\\_barrios.html](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos_hablan/037-angel_barrios.html)>

<sup>75</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios*. Granada: Editorial Comares, 1999.

No es este un libro al tradicional estilo y carácter de la biografía al uso. Ángel Barrios no es en esta obra su exclusivo protagonista. Su tiempo y la singular generación granadina que lo integra, prevalece sobre el hombre mismo para exaltar la hora y sus personajes compañeros de viaje en la reciente historia de Granada.<sup>76</sup>

Otra muestra de aproximación biográfica ha sido la publicación del texto dramático *Ángel Barrios, latidos de la Alhambra*<sup>77</sup> —realizado por el autor de este trabajo— que forma parte del proyecto divulgativo «Los músicos también hablan» de la Biblioteca Virtual de Andalucía de la Junta de Andalucía. Se trata de un *podcast* teatral con un carácter más literario que científico, si bien su redacción estuvo documentada con fuentes directas.

### *Estudios científicos sobre Ángel Barrios*

Con anterioridad a estos trabajos con planteamientos biográficos, el profesor Miguel d'Ors llevó a cabo un estudio sobre la relación de Barrios con los hermanos Machado, en especial, con Manuel: *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*.<sup>78</sup> Si bien la naturaleza científica de este trabajo es incontestable, en él prevalece un enfoque más literario que musicológico, aunque ello no es óbice para reconocer que esta propuesta de Miguel d'Ors es una obra de referencia sobre Ángel Barrios, como lo atestigua la frecuencia en que aparece citada en investigaciones musicológicas.

Otro estudio que se ocupó de una parte de la actividad musical de Barrios fue la monografía *Trío Iberia*,<sup>79</sup> escrita por el autor de esta tesis. Esta investigación destacó el papel que desempeñó esta agrupación de cuerda en la

---

<sup>76</sup> Orozco, op. cit., p. 11.

<sup>77</sup> Este trabajo es un *podcast* que ha sido interpretado por la compañía de teatro profesional Histrión Teatro sobre texto de Ismael Ramos Jiménez. La dramatización ha sido publicada en:

[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos\\_hablan/037-angel\\_barrios.html](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos_hablan/037-angel_barrios.html)

<sup>78</sup> Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996.

<sup>79</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003.

difusión de la música española en el París y Londres de los primeros años del siglo XX.

Dentro del capítulo de estudios científicos es obligada la cita de la obra más reciente dedicada a Ángel Barrios, publicada en 2014, con ocasión del cincuenta aniversario de su muerte, en un momento en que esta tesis estaba en proceso de finalización, cuyo autor ha participado en la redacción de una semblanza biográfica sobre el músico granadino y su relación con la música para guitarra y pulso y púa.<sup>80</sup>

Para este trabajo colectivo titulado *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra* se han escrito un total de 13 monografías por destacadas autoridades de la musicología y de la historia española, junto a otros investigadores sobre el compositor granadino. Estos abordan diversos aspectos en torno a la figura del músico. Hasta el momento, supone el trabajo de mayor nivel científico llevado a cabo sobre la figura de Ángel Barrios.

Los temas sobre los que versan dichas monografías abarcan desde el entorno arquitectónico de la vivienda de la familia del compositor hasta los ingenios musicales de la época, pasando por estudios sobre el flamenco y la vida musical y cultural de la época, así como el análisis de una parte de la obra del compositor granadino (lírica, pianística, cancionística, cinematográfica y de danza), junto a una breve semblanza que el autor de este trabajo ha tenido la oportunidad de firmar.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Ramos Jiménez, Ismael. «Aspectos biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Fernández Manzano, Reynaldo (coord.). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 57-76.

<sup>81</sup> A continuación se detallan los estudios incluidos en la monografía *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Fernández Manzano, Reynaldo (coord.). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014. Romero Gallardo, Aroa. «Conjunto arquitectónico del Baño del Polinario, casa nazarí y vivienda de la familia Barrios», pp. 25-40; Martín Moreno, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios», pp. 41-56; Ramos Jiménez, Ismael. «Aspectos biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa», pp. 57-76; González Alcántud, José Antonio. «Medio siglo de atmósfera alhambresña. El espíritu del lugar a través de la familia Barrios», pp. 77-92; Henares Cuéllar, Ignacio. «Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia(1880–1930)», pp. 93-100; Escoriza Escoriza, Emilio J. «La taberna del Polinario y el Rinconcillo. Dos tertulias de la Edad de Plata granadina», pp. 101-120; Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico», pp. 121-148; Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios», pp. 149-162; Cortizo, María Encina. «Hechizo y nostalgia: el corpus cancionístico del compositor Ángel Barrios (1882–

### *Estudios científicos sobre la correspondencia de Ángel Barrios*

Junto a estos trabajos, cabe mencionar aquellos otros cuyo principal objeto de estudio ha sido el legado documental de la correspondencia conservada por Barrios. Destacamos la investigación llevada a cabo por el profesor Miguel d'Ors, quien, hasta en tres ocasiones, al margen del trabajo ya citado sobre los Machado, ha estudiado los documentos destinados a Antonio y Ángel Barrios por Villaespesa,<sup>82</sup> escritores modernistas<sup>83</sup> (Gregorio Martínez Sierra y Eduardo Marquina) y finalmente, los documentos conservados de Santiago Rusiñol.<sup>84</sup> Estos trabajos, que han sido publicados en revistas especializadas de filología, estudian elementos muy concretos y específicos del fondo documental de Barrios bajo un prisma científico-filológico, en consonancia con la naturaleza de la publicación y los intereses de su autor.

En cambio, son planteamientos musicológicos los que guían a Ken Murray,<sup>85</sup> en sus dos trabajos sobre la correspondencia de Barrios, en concreto, los referidos al epistolario conservado entre el músico granadino y Manuel de Falla.

La catalogación integral de la correspondencia, papeles y otros documentos de Barrios fue también objeto de un trabajo de investigación,

1964)», pp. 163-178; Sobrino Sánchez, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado», pp. 179-192; Fernández Manzano, Reynaldo. «Ángel Barrios y el flamenco en el entorno de la Alhambra», pp. 193-208; López González, Joaquín. «Las bandas sonoras musicales de Ángel Barrios», pp. 209-222 y Asensio Cañadas, María Soledad; Morales Jiménez, Inmaculada. «Los nuevos ingenios de la época de Ángel Barrios», pp. 223-240.

<sup>82</sup> Ors, Miguel d'. «Cartas y papeles de Villaespesa dirigidos a Ángel Barrios». En *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1997.

<sup>83</sup> Ors, Miguel d'. «Más cartas y papeles de escritores modernistas dirigidos a Ángel Barrios». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, 14-1.

<sup>84</sup> Ors, Miguel d'. «Cartas, postales y papeles de Santiago Rusiñol a Antonio Barrios». En *Homenaje a José María Martín Calero. Investigación y crítica, II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000.

<sup>85</sup> Murray, Kenneth James. *Angel Barrios: Granada, the guitar and Manuel de Falla*. Melbourne: University of Melbourne, 1993 y «From an Andalusian point of view: Manuel de Falla's compositional advice to Angel Barrios». *Contex*, winter 1996, 11, pp. 33-39.

precedente inmediato de este, que publicamos bajo el nombre de *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*.<sup>86</sup>

*Estudios científicos sobre su obra musical y otros aspectos*

Igualmente, la catalogación de la obra musical de Ángel Barrios ha sido también objeto de estudio que se ha concretado en diversos intentos de catalogación todavía inéditos. Asimismo, la edición de parte de su obra musical ha visto la luz en diversas publicaciones. En relación con esta última, cabe mencionar la edición de la *Obra completa* para guitarra de Ángel Barrios,<sup>87</sup> la «colección Trío Iberia»,<sup>88</sup> en la que se editan periódicamente transcripciones para instrumentos de pulso y púa, así como las ediciones críticas de las obras *Aben-Humeya*<sup>89</sup> y *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de *La Suerte y Seis Canciones*.<sup>90</sup>

El conjunto de la bibliografía anteriormente estudiada revela que, si bien Ángel Barrios ha estado presente en numerosos trabajos bibliográficos de naturaleza heterogénea, no existe un estudio científico que aborde la figura y la obra del compositor de un modo integral. Con esta tesis pretendemos dar respuesta a esta necesidad y llenar algunas lagunas existentes en su biografía como, por ejemplo, la relevancia de la actividad desarrollada por Ángel Barrios en las instituciones locales, la ubicación artística y personal del compositor en el Madrid de la posguerra o la exposición global del conjunto de su actividad musical, como compositor e intérprete. Por tanto, consideramos que esta tesis

---

<sup>86</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zalduondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

<sup>87</sup> Barrios, Ángel. *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Madrid: Ediciones Musicales Madrid, 1996.

<sup>88</sup> Hasta el momento se han editado en el marco de la «colección Trío Iberia» las siguientes obras: *Aben-Humeya. Danza árabe*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009; *Pequeña Suit Infantil*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006; *Angelita*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004; *Cantos de mi tierra*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

<sup>89</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Aben-Humeya. Momentos Musicales*. Ramos Jiménez, Ismael (ed. crítica). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

<sup>90</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Zambra en el Albayzín, «Intermedio» de la Suerte, Seis Canciones*. Sobrino, Ramón; Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

y su planteamiento consistente en tratar los elementos biográficos claves del compositor en el contexto de su época son adecuados para ofrecer un discurso integral de la figura de Ángel Barrios y cohesionar los estudios precedentes.

### **1.3. Hipótesis y objetivos**

Esta investigación pretende demostrar que Ángel Barrios es una figura polifacética y que su actividad —desarrollada en diversos ámbitos artísticos, marcos institucionales y relaciones personales— fue relevante para la dinamización de la cultura de su época.

Para demostrar lo anterior hemos determinado los siguientes objetivos:

1. Elaborar una biografía crítica temático-holística sobre Ángel Barrios.
2. Analizar cada una de sus facetas en el contexto de la época.

Nuestro primer objetivo implicará abordar el marco temporal y circunstancial en el que se desarrolla y delimita el conjunto del trabajo. Dicho marco se inscribe en una época con un especial significado histórico y cultural: el París impresionista, la Generación del 98, la Edad de Plata, la Generación del 27, la Guerra Civil y su posguerra hasta fines de los años cincuenta.

El segundo objetivo nos llevará a atomizar, para su análisis y estudio, el conjunto de circunstancias y relaciones personales, junto a la actividad institucional y artística desarrollada por Ángel Barrios, entre las que destacamos el significado del conjunto de su producción musical.

## 1.4. Fuentes

Las fuentes son un elemento nuclear del presente trabajo, dado que esta investigación se hidrata, fundamentalmente, con numerosas fuentes históricas. Entendemos por fuente histórica la definición propuesta por Julio Aróstegui en su trabajo sobre la investigación histórica: «todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo».<sup>91</sup>

El desarrollo de este trabajo ha exigido una prospección, análisis y posterior reflexión sobre las fuentes, así como su justificación en el discurso del proyecto. Para ello, hemos establecido una clasificación simplificada de fuentes en función de su naturaleza y del grado de cercanía con el hecho histórico. Por otra parte, gran número de las fuentes consultadas comparten una naturaleza homogénea, lo que nos permite establecer la siguiente clasificación, de elaboración propia, en base a tres criterios: temporal, por su autoría y por el soporte.

### *Temporal*

- Fuentes coetáneas: se producen en el mismo momento que el hecho histórico o en un momento casi inmediato en el tiempo.
- Fuentes no coetáneas: se generan en un momento anterior o posterior en el tiempo al hecho histórico del que se está informando.

### *Autoría*

- Fuentes testimoniales directas: son aquellas cuyo autor ha participado o ha sido testigo directo e inmediato del hecho histórico descrito.
- Fuentes testimoniales indirectas: son aquellas cuyo autor informa del hecho histórico de un modo indirecto o a través de un tercero.

---

<sup>91</sup> Aróstegui, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Crítica, Barcelona, 1995, p. 338.

### *Soporte*

- Fuente escrita.
- Fuente no escrita.

La realización de este trabajo se nutre, en su mayor parte, de fuentes coetáneas, testimoniales directas y escritas. Únicamente hemos utilizado fuentes y recursos de otra naturaleza con carácter complementario.

Durante el proceso de documentación y de investigación hemos tenido acceso a los siguientes archivos, bibliotecas, fondos documentales y fuentes en general. Los fondos que conservan documentos directamente relacionados con Ángel Barrios son:

#### A. Legado de Ángel Barrios<sup>92</sup>

Bajo este nombre se conserva en el Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife de Granada los siguientes fondos documentales y bibliográficos:

- La correspondencia remitida a Ángel Barrios. Consta de un total de 417 cartas remitidas a Ángel Barrios desde 1908 hasta 1964. Los remitentes de la correspondencia son, en su mayoría, personas del ámbito de la cultura de la época. Dentro del conjunto de su correspondencia, merece destacarse la existencia de los epistolarios de Conrado del Campo, Manuel de Falla, Bartolomé Pérez Casas, Enrique Fernández Arbós y Joaquín Turina.
- Correspondencia remitida a personas del entorno de Ángel Barrios. En este apartado se conservan documentos remitidos a Antonio Barrios o a Manuel de Falla, entre otros.

---

<sup>92</sup> La catalogación de este fondo fue objeto de un trabajo de investigación anterior para la obtención del DEA, dirigido por la Dra. Gemma Pérez Zaldondo. El resultado de dicho proyecto de investigación fue publicado en Ramos Jiménez, Ismael. *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zaldondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

- Documentos. Entre los que destacan oficios de instituciones públicas y certificados registrales.
- Papeles. Constituye un fondo documental misceláneo formado por apuntes, tarjetas, comentarios, borradores, partituras, programas de conciertos, recortes de prensa, etc.
- Archivo fotográfico personal de Ángel Barrios. Estas fuentes tienen una considerable importancia al tratarse de testimonios gráficos con un valor estético y artístico añadido, al margen de ser un recurso idóneo para ilustrar la narración. Por esta razón, muchas de estas fuentes fotográficas tendrán un lugar destacado en nuestro trabajo, dado que forman parte del discurso biográfico de Ángel Barrios.
- Pinacoteca personal de Ángel Barrios. Se compone de 27 cuadros de autores como Zuloaga, Rusiñol, Sargent, Lambert o Manuel Ángeles Ortiz.
- La biblioteca personal de Ángel Barrios. Está integrada por 599 volúmenes, entre los que destacan obras literarias de autores españoles y europeos, biografías de compositores clásicos y algunas obras sobre técnica musical.

## B. Archivo Musical de Ángel Barrios

Se encuentra localizado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía. En relación directa con Ángel Barrios cuenta con las siguientes fuentes:

- Casi un centenar<sup>93</sup> de partituras manuscritas del compositor granadino, entre las que merece destacarse: *La Lola se va a los Puertos*, *Un fantasma llamado amor*, *Zambra gitana*, *Ramadán*, obras para piano, para guitarra, para canto y piano; junto a borradores y partes sueltas del conjunto de su obra.
- Programas de mano de conciertos.

---

<sup>93</sup> A marzo de 2015 hay registradas un total de 87 obras, pero se están incorporando nuevos manuscritos cedidos a este fondo por doña Ángela Barrios, por lo que no nos es posible determinar con rigor el número exacto de manuscritos que conserva este Archivo.

- Libros de partituras impresas.
  - Fotografías.
  - Grabaciones sonoras de Ángel Barrios y de la obra de Ángel Barrios.
- C. Archivo Manuel de Falla
- Correspondencia remitida por Antonio y Ángel Barrios a Manuel de Falla.
  - Partituras.
  - Programas.
  - Referencias bibliográficas relacionadas con Ángel Barrios.
- D. Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada
- Partitura manuscrita de *Aben-Humeya* de Ángel Barrios.
  - Legislación en materia educativa: *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*.
- E. Archivo Histórico de la Universidad de Granada
- El legajo L-4660 contiene diversos documentos relativos a la gestión administrativa de la enseñanza no universitaria. Enseñanza musical (1948-1951).
  - Actas de la Junta de Gobierno del Patronato de la Universidad de Granada (16 de septiembre de 1926-27 de marzo de 1930).
- F. Archivo de la Secretaría del Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada
- *Actas de la Junta del Patronato del Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada (1922-1947)*.
  - *Actas del Claustro de Profesores del Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada (1933-1965)*.

## G. Archivo Municipal de Granada

- Actas del Pleno del Ayuntamiento de Granada (1922-1929).
- Expediente número 440/1928 del Negociado de Fomento del Ayuntamiento de Granada incoado a instancias de Ángel Barrios.
- Archivo fotográfico municipal.
- Colección fotográfica de Torres Molina.
- Fondo del Centro Artístico (en proceso de catalogación).

## H. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada

- Expediente personal de Ángel Barrios Fernández.
- Expediente personal de Rafael León García.

## I. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores

- Archivo Conrado del Campo: cartas.
- Legado de Miguel Alonso: biografía inédita de Conrado del Campo.
- Documentación sobre el Teatro Real de Madrid.
- Archivo Histórico de la Unión Musical Española – ICCM: transcripciones para guitarra y reducción a piano de obras de Ángel Barrios publicadas por la Unión Musical Española.
- Teatro Lírico: partituras orquestales. Óperas y zarzuelas como *El Avapiés*, *El hombre más guapo del mundo*, *Juan Lucero*, *Granada mía*, *La suerte*, *Seguidilla gitana*, *En nombre del rey*, *La culpa*, *La romería* y *Ramadán*.
- Archivo sinfónico. Canciones y obras sinfónicas: *Con puñales de cariño*, *Noche*, *Mañana de luz y fuego*, *Hechizo y nostalgia*, *Si estrella y sin cielo*, *Impresiones de Granada*, «Intermedio» de *La suerte*, *La novia del aire* y *Zambra en el Albayzín*.

## J. Biblioteca Nacional Española

- Sala Cervantes. Consulta de ediciones príncipes de libros relacionados con la obra de Ángel Barrios: *Aben-Humeya*, *La maja de Goya*, etc.

- Sala Barbieri. Consulta de catálogos, partituras y grabaciones.
- Hemeroteca. Consulta de prensa diaria, en especial del diario *ABC*. *Diario ilustrado* en sus ediciones de Madrid y Sevilla (1918-1970).

#### K. Filmoteca Española

Esta institución conserva copia de los tres trabajos cinematográficos en los que participó Ángel Barrios. En el momento de nuestra primera visita no nos permitieron hacer un visionado ni copia de los audiovisuales por cuestiones legales relativas a derechos de autor. No obstante, pudimos consultar e incluso obtener copias de fuentes documentales escritas relacionadas con este material: *affiches*, carteles y fichas técnicas.

#### L. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Este museo conserva parte de la colección fotográfica de Federico García Lorca. Dentro de esta colección hemos localizado la serie de fotografías conocidas como *La historia del tesoro* (1918), realizadas en la casa de Ángel Barrios y en las que el músico granadino aparece como uno de los protagonistas del desarrollo del argumento.

#### M. Fundación Federico García Lorca

- Cartas de Ángel Barrios dirigidas a Federico García Lorca.
- Partituras de Ángel Barrios (*Cantos andaluces* y *Guajiras para piano*) con dedicatoria a Federico García Lorca.
- Libreto de *El Avapiés* dedicado por Barrios y Del Campo a Lorca.

#### N. Fundación Juan March

- Cartas manuscritas de Joaquín Turina dirigidas a Ángel Barrios
- «Aleluyas» de *Juan Lucero*.
- Recortes de prensa de estrenos de Ángel Barrios.
- Fotografías.

## O. Archivos personales

Durante nuestra investigación han sido numerosas las personas que nos han facilitado fuentes de diversa índole procedentes de sus archivos personales:

- Archivo personal de Ángela Barrios
  - Correspondencia personal de la familia Barrios.
  - Fotografías.
  - Escritos y libretos inéditos, tanto de Ángel Barrios como de su hijo político Agustín Valdivieso.
  - Grabaciones sonoras y cinematográficas.
  - Partituras inéditas.
- Archivo personal del Dr. Francisco López Casimiro
  - Información y cuadros lógicos sobre talleres masónicos granadinos de los siglos XIX-XX.
- Archivo personal del Dr. Francisco González Arroyo
  - Fotografías.
  - Documentos personales sobre la Fábrica de Pólvoras de Granada.
- Documentos Archivo personal del Dr. José María Azuaga
  - Documentos históricos sobre Granada durante la Guerra Civil (1936-1939).
- Archivo personal del Dr. Antonio Fernández Amador
  - Documentos históricos, algunos inéditos, sobre instituciones granadinas de los siglos XIX y XX.
- Archivo personal de José Luis Recuerda
  - Recortes de prensa.
  - Partituras y transcripciones de la obra de Barrios para trío y cuarteto.
  - Escritos y fotografías de la época, en especial, sobre el Cuarteto Iberia y el Trío Albéniz.
- Archivo personal de José Armillas
  - Partituras de Ángel Barrios.

Otras fuentes relacionadas con el entorno de Barrios han sido localizadas en:

P. Archivos internacionales

- National Archives and Records Administration (NARA) de los Estados Unidos. Informe de Ricardo Devalque Barea.
- Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA). Informe de Cándido Bezunarte Senosiain

Q. Biblioteca Pública Municipal del Salón

Esta biblioteca es dependiente de la Red de Bibliotecas del Ayuntamiento de Granada. Allí se conserva un importante fondo local relacionado con la esfera más inmediata de Ángel Barrios del que hemos consultado:

- Publicaciones conmemorativas del Centro Artístico.
- Boletín del Centro Artístico, Literario y Científico.
- Biblioteca personal de Agustín Valdivieso, hijo político de Ángel Barrios.
- Diversa bibliografía del fondo antiguo granadino.

R. Biblioteca de Andalucía

En esta institución hemos llevado a cabo un vaciado de noticias de los siguientes diarios y de los periodos expresados:

- *Ideal* (1936-1970).
- *Patria: diario de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (1937-1951).

S. Archivo General de Diputación de Granada

- Boletín Oficial de la Provincia de Granada (1928-1933).

## T. Hemeroteca y Archivo del Museo Casa de los Tiros

- Prensa diaria del fondo antiguo:
  - *El Defensor de Granada: diario político independiente* (1880-1936).
  - *Noticiero Granadino* (1900-1936).
  - *La Publicidad: diario de avisos y telegramas. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y materiales de Granada* (1881-1936).
- Publicaciones periódicas:
  - *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras* (1898-1924).
  - *Granada Gráfica: revista ilustrada* (1920-1948).
- Correspondencia remitida por Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar
- Fondo bibliográfico de Francisco de Paula Valladar.

## U. Archivos virtuales

- Hemeroteca Digital de Andalucía. Prensa varia.
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Prensa varia.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Artículos de investigación y bibliografía digital.
- Bibliothèque Nationale de France. Artículos de investigación y fotografías.
- Gallica. Bibliothèque Numérique. Prensa varia y artículos de investigación.

## V. Fuentes no escritas

- Entrevistas personales
  - Una fuente de inestimable valor han sido las numerosas entrevistas<sup>94</sup> realizadas a la hija del compositor, doña Ángela Barrios, quien ha supuesto una trascendental ayuda a la hora de determinar aspectos dudosos y de aclarar muchos de los datos contradictorios que se nos han revelado en fuentes no coéttanas a la época que estudiamos.  
De igual modo, muchas de las anécdotas y de los innumerables recuerdos que Ángela Barrios atesora han servido para ofrecernos un contexto mucho más humano y directo de los acontecimientos históricos estudiados.
  - De valor incuestionable son también las entrevistas realizadas por el Dr. González Arroyo a personas que convivieron con la familia Barrios durante su residencia en la Alquería del Fargue y que dan testimonio directo de la vida cotidiana de Ángel Barrios durante la Guerra Civil. La mayor parte de estas fuentes han permanecido inéditas y ven la luz por vez primera en este trabajo.
- Fuentes audiovisuales
  - Ha sido de especial relevancia el acceso a las tres colaboraciones cinematográficas de Barrios, cuyo estudio nos ha permitido conocer y analizar esta parte específica de la obra del compositor. Gracias a la labor institucional del CDMA hemos podido visionar una copia de *La Tauromaquia* y *Un fantasma llamado amor*. La copia de la tercera producción, *Tres historia de amor*, ha sido adquirida por medios propios.

---

<sup>94</sup> La mayor parte de las entrevistas han sido grabadas en audio y vídeo digital.

## W. Web y consultas a Internet

El presente trabajo ha procurado utilizar, siempre que ha sido posible, fuentes coétaneas, testimoniales directas y escritas. No obstante, en la actualidad resulta casi imposible eludir la consulta a la Red. Ahora bien, dado lo efímero de los datos publicados en Internet, así como el ocasional anonimato de la información, hemos restringido su uso para aquellos supuestos en los que ha sido absolutamente necesario. Entre estas fuentes hemos incluido, fundamentalmente, direcciones electrónicas pertenecientes a bases de datos de centros oficiales y académicos que han sido expresadas en el cuerpo del trabajo junto a la fecha de la consulta. En todo caso, hemos conservado un archivo digital como respaldo de la información obtenida.

## 1.5. Metodología

La evolución de nuestro trabajo se ha vertebrado en tres momentos: etapa de investigación, etapa de asimilación y etapa de redacción. Durante la etapa de investigación hemos localizado y hecho acopio de aquellas fuentes que consideramos útiles para nuestra investigación. La segunda etapa, la de asimilación, ha partido de una primera definición metodológica, precedida de la clasificación y del análisis de las fuentes directas y su contraste con la lectura de colecciones bibliográficas y hemerográficas indirectas. La etapa de redacción ha sido precedida de la planificación de la estructura, organización de ideas y la determinación metodológica definitiva del trabajo hasta su redacción definitiva.

El marco teórico en el que situamos la presente investigación está relacionado con el modelo de «biografía modal» propuesto por François Dosse.

<sup>95</sup> Según este autor, este modelo de escritura biográfica propone, a través de una figura concreta —en nuestro caso Ángel Barrios— llegar a la descripción

---

<sup>95</sup> Dosse, François. *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Universitat de València, 2007.

de un contexto más general: su época. El individuo tiene valor en tanto que ejemplo de un colectivo. Por tanto, la trayectoria vital del personaje queda descentralizada para considerarla en el conjunto de una perspectiva más amplia.<sup>96</sup> En nuestra investigación, descentralizamos asimismo la narración cronológica de los hechos, pero la situamos en un ámbito más acotado (las facetas de Ángel Barrios), cuyo estudio nos muestra esa perspectiva mayor (su época).

En nuestra hipótesis advertíamos la naturaleza polifacética de Ángel Barrios. En consecuencia hemos seguido como método de aproximación a esta figura el estudio atomizado de cada una de sus facetas. Este planteamiento nos ofrece las siguientes opciones: desarrollar cada una de las facetas descritas en estudios más específicos, o considerar el conjunto de los ámbitos estudiados como elementos estructurales sobre los que edificar un trabajo biográfico-holístico. Nuestra opción ha consistido en adoptar un modelo mixto, de modo que cada área de estudio ofrecida por nuestro biografiado ha sido abordada específicamente, pero sin desvincularlas de un mismo contexto: su época, con todo lo que de universal puede plantear el término. De este modo, queremos seguir el consejo de Lang: «El musicólogo debe recordar siempre que la auténtica función del estudioso es iluminar lo concreto en términos de lo universal».<sup>97</sup>

Somos conscientes de que el género biográfico-musical ha sido objeto de numerosos debates en el campo de la musicología, y ello con toda razón, por tratarse de uno de los primeros recursos empleados por esta disciplina desde su nacimiento y con desigual resultado. En este sentido, es interesante la revisión histórica que hace Rodríguez Suso<sup>98</sup> sobre la labor de los primeros investigadores-musicólogos, desde la recopilación sistemática de fuentes, elaboración de catálogos o la ordenación cronológica y sistemática de datos, entre otras actividades, hasta la evolución experimentada por la musicología,

---

<sup>96</sup> Dosse, op. cit., p. 195.

<sup>97</sup> Lang, Paul Henry. *Reflexiones sobre música*. Madrid: Editorial Debate, 1998, p. 38.

<sup>98</sup> Rodríguez Suso, Carmen. *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*. Barcelona: Clivis, 2002.

junto a otras disciplinas, en especial a partir de los años setenta, donde surgen «nuevos intereses, nuevos debates, nuevos problemas», en suma, un largo camino desde un positivismo inicial hasta los nuevos paradigmas musicológicos.<sup>99</sup>

Si el elemento formal de nuestro trabajo se incardina en lo que hemos llamado una «biografía modal», la metodología empleada para esta investigación lo está dentro del «método heurístico histórico». En resumen, dicho método consiste en la búsqueda, selección e investigación de documentos y fuentes históricas necesarios para la reconstrucción de un ámbito de investigación del que previamente se tiene algún conocimiento.<sup>100</sup> En este sentido, según José Gaos: «La recolección y el descubrimiento de los documentos [...] no puede hacerse sin ideas previas acerca de ellos en relación con el tema»,<sup>101</sup> condición que reuníamos, dado que con anterioridad a esta tesis ya habíamos tenido oportunidad de trabajar con numerosas fuentes directas relacionadas con Ángel Barrios, como fue la catalogación de su epistolario<sup>102</sup> y la edición de algunas de sus partituras.<sup>103</sup>

Por otra parte, este método heurístico nos obliga a llevar a cabo una interpretación de las fuentes. De hecho, desde el mismo momento en que seleccionamos una fuente en lugar de otra, o elementos del contenido de una fuente escrita, por ejemplo, nos centramos en una parte del texto, llevamos a cabo una reinterpretación, por lo que en este trabajo conciliaremos un

---

<sup>99</sup> Rodríguez Suso, op. cit., pp. 217-235.

<sup>100</sup> Seguimos el concepto propuesto por Matute, Álvaro. «Heurística e historia». En *El concepto de heurística en ciencias y humanidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 149-163.

<sup>101</sup> Gaos, José. «Notas sobre la historiografía». En Matute, Álvaro. *La teoría de las historia en México, 1940-1973*. México: Septentas, septiembre 1974, núm 126, p. 78.

<sup>102</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zalduondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

<sup>103</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Aben-Humeya. Momentos Musicales*. Ramos, Ismael (ed. crítica). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2010; *Aben-Humeya. Danza Árabe*. Ramos, Ismael (ed.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009; *Pequeña Suit Infantil*. Ramos, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006; *Angelita*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004 y *Cantos de mi tierra*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

planteamiento positivista con una visión crítica del hecho. En particular, el desarrollo del método heurístico sobre la figura de Barrios —para el que nos apoyamos en fuentes directas con presunción de certeza — debe hacer posible la construcción de un personaje distinto del que históricamente hemos heredado.

En conclusión, con nuestra investigación hemos asistido a la transformación de la *doxa* en *episteme*<sup>104</sup> sobre esta figura, partiendo de la destrucción de esta *doxa*, tras la que, como han señalado numerosos autores, se escondía su mundo fabuloso,<sup>105</sup> sumido en lo que recientemente el profesor Henares Cuéllar ha descrito como «una memoria adornada por lo mítico».<sup>106</sup>

Dos grandes columnas sostienen nuestra investigación: la «biografía modal» y una aproximación integral a la actividad musical del compositor. Para la elaboración de la biografía hemos evitado el anclaje en una visión estrictamente positivista, de modo que el acopio y la recopilación de fuentes ha sido un paso previo, un medio, para su análisis: elemento nuclear de esta tesis. El aparato crítico nos ha permitido hacer la «deconstrucción» del personaje histórico como antecedente para su construcción biográfica, en la que han intervenido una pluralidad de acercamientos metodológicos (biográficos, historia de las instituciones, historia local, estudios culturales, trabajo archivístico, etc.)

Como resultado de lo anterior, este proyecto puede adscribirse a los estudios culturales, ya que su redacción se ha planteado desde la perspectiva de la cultura, tema ineludible al tratar la figura de Ángel Barrios, en especial, en su relación con Granada, lo que nos conduce a una cuestión de interdisciplinariedad. El compositor fue una persona polifacética y

---

<sup>104</sup> Utilizamos los términos *doxa* y su antítesis *episteme* en el sentido que les atribuye Platón en su *Teeteto* al considerar la *doxa* como un conjunto de saberes surgidos de las creencias, la imaginación o la fe; frente a la *episteme*, considerada el conocimiento científico.

<sup>105</sup> Sopena, Federico. «Festival de Granada: Homenaje a Ángel Barrios». *ABC*, 4 de julio de 1965, p. 84.

<sup>106</sup> Henares Cuéllar, Ignacio. «Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia (1880–1930)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 102.

extraordinariamente versátil que vivió en un momento cultural, ideológico y político diverso, por lo que nuestros acercamientos han demandado la utilización de herramientas propias de la musicología que considera la relación de la música con la sociedad<sup>107</sup> y, dentro de estos, los que contemplan las políticas y sus desarrollos normativos en diversas esferas, o los usos y funciones de la música en espacios de conflicto, por ejemplo.

En relación directa con la metodología aplicada al empleo de las fuentes, hemos tomado partido, como ya se ha indicado, por dar preferencia a aquellas más cercanas al hecho histórico en soporte escrito. En algunas ocasiones, cuando carecíamos de datos o encontrábamos discrepancias entre la fuente historiográfica y la directa, hemos triangulado la información con las aportaciones de Ángela Barrios, hija del compositor, cuyo testimonio cuenta con un extraordinario valor, dada su cercanía a los hechos objeto de estudio.

La biografía crítica se nutre del valiosísimo legado de Ángel Barrios, formado por su correspondencia, papeles, partituras, fotografías, libros y demás documentos, como son programas de conciertos, dibujos y un largo etcétera al que hemos tenido acceso directo. Igualmente, la hija del compositor nos ha permitido el acceso a su archivo personal, cuyas fuentes documentales se verán citadas oportunamente en el texto de este trabajo.

La digitalización de muchas de estas fuentes ha facilitado nuestro acceso, si bien en algunas ocasiones, ha sido necesaria la consulta física de estos documentos. Estas fuentes han sido determinantes en nuestra metodología ya que nos han ofrecido una información imprescindible para fundamentar nuestra narración y para establecer hipótesis derivadas de esta.

Una parte importante de nuestra heurística —en concreto, la referida a las facetas político-cultural, de relación institucional y, especialmente, para el estudio del periodo dedicado a la Guerra Civil— ha requerido, para su argumentación, la recopilación de fuentes muy específicas. Esta tarea, en más ocasiones de las deseadas, ha sido ardua y lenta, ya que nos ha obligado a

---

<sup>107</sup> En este sentido Buch, Esteban. «De la musique au politique, en passant par la culture». En *L'institution musicale*, Bardez, J.-M.; Donegani, J.-M.; Mahiet, D.; Moysan, B. (eds.). Sampzon: Éditions Delatour France, 2011, p. 112-121.

localizar documentos en diversos archivos físicos, tanto civiles como militares, donde hemos accedido a información que, según nos consta, hemos sido las primeras personas en utilizar.

Circunstancias personales han propiciado que tengamos un acceso privilegiado a testimonios y documentos de excepción. En concreto, gracias a que el autor de este trabajo es un componente del Trío Albéniz —agrupación que mantuvo una estrecha relación con Barrios desde sus orígenes a principios del siglo XX— ha sido posible el acceso al importante fondo documental y musical de la propia agrupación, así como a los archivos personales de sus otros dos componentes, José Luis Recuerda y José Armillas. También hemos tenido la oportunidad de acceder a testimonios directos sobre Ángel Barrios, como los ofrecidos por el maestro José Recuerda Herrera quien, durante años, fue compañero y amigo de Ángel Barrios en el seno del Cuarteto Iberia, así como a los de José Luis Recuerda, quien compartió emotivos momentos con el maestro Barrios, lo que si bien no han sido fundamentos sólidos para la historia, sí lo son para la intrahistoria.

Para la «segunda columna» de nuestro trabajo, esto es, el estudio del «fenómeno musical», además de las fuentes anteriormente descritas y del método empleado con ellas, hemos utilizado un considerable número de partituras, en especial, para elaborar el catálogo descriptivo de nuestra investigación. Deliberadamente, hemos prescindido de abordar un análisis técnico de la obra, ya que consideramos que quedaría fuera de nuestros objetivos iniciales, si bien insistimos en que este tema constituye *per se* una importante línea de investigación que permanece abierta, cuyos primeros frutos ya son visibles.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> A modo de ejemplo Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 121-148; Cortizo, María Encina. «Hechizo y nostalgia: el corpus cancionístico del compositor Ángel Barrios (1882–1964)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 163-178; Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 149-162; López González, Joaquín. «Las bandas sonoras musicales de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 209-222; Sobrino Sánchez, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 179-192.

Especial importancia han revestido las fuentes hemerográficas en este punto que, junto con la correspondencia del compositor, han sido las bases sobre las que hemos elaborado nuestro análisis crítico de la obra, el posicionamiento estético de Barrios y su evolución en el tiempo, así como la recepción del repertorio y los argumentos de la crítica que, en numerosas ocasiones, han sido discrepantes, generándose con ello una rica dialéctica que tiene su reflejo en este trabajo.

La aplicación de esta metodología heurístico-holística nos ha llevado a trabajar en multitud de áreas que nos han reportado un notable enriquecimiento personal. A modo de ejemplo, ha sido interesante establecer relaciones con diversas instituciones. Especialmente enriquecedora ha sido la interdisciplinariedad que conlleva el estudio de la figura de Barrios. Igualmente jugosa ha sido la lectura de numerosos textos en diversas lenguas (inglés, francés, italiano y catalán), así como la adquisición de destrezas informáticas que van desde la gestión integral de textos (edición, digitalización, clasificación, implementación digital, etc.) hasta el tratamiento y la restauración de imágenes. Finalmente, la parte más enriquecedora de esta investigación ha sido nuestro contacto con infinidad de personas que han contribuido, en menor o mayor medida, a que este trabajo vea la luz.

## 1.6. Estructura del trabajo

La presente investigación se articula en cuatro partes con desigual número de capítulos en cada una de ellas. Las tres primeras obedecen a una visión temática y solo la parte cuarta sigue un criterio cronológico. No obstante,

---

Igualmente: Barrios Fernández, Ángel. *Aben-Humeya. Momentos Musicales*. Ramos Jiménez, Ismael (ed. crítica). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009. Barrios Fernández, Ángel: *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte*, *Seis Canciones*. Sobrino, Ramón y Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007; *Obra completa para guitarra*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Madrid: Ópera tres, Ediciones Musicales, 1996.

en ningún caso hemos prescindido totalmente del elemento cronológico que ha estado presente como hilván expositivo. Nuestro objetivo con este planteamiento es ofrecer una visión acotada de cada una de las facetas que detalle, de un modo especializado y a la vez interrelacionado con la evolución biográfica, la actividad desarrollada por Ángel Barrios en un ámbito determinado. Consideramos que esta fórmula es idónea para probar la naturaleza polifacética del biografiado —nuestra hipótesis de partida— y a la vez, proporciona una mayor especialización y claridad en la exposición de cada una de las facetas que la que puede ofrecer un discurso cronológico, en el que aparecería una amalgama de actividades, a riesgo de que se desdibujaran los diversos ámbitos de estudio. No obstante, somos conscientes de que este modo de exposición puede presentar problemas de contextualización y distanciamiento con respecto al discurso biográfico-cronológico, como ocurre en el capítulo 5 en el que existen grandes saltos temporales en relación a su obra.

La parte primera, que se corresponde con el capítulo 2, es un punto de partida para contextualizar cronológicamente la Granada en la que Ángel Barrios fue un destacado actor de su escena cultural. Este capítulo constituye un marco de referencia para situar al personaje en su ciudad y en su época, para lo que hemos analizado la actividad de las instituciones y elementos culturales que tuvieron mayor impacto en la vida personal y artística del compositor.

La parte segunda, capítulos 3 al 5, se centra en el «fenómeno musical» propiamente dicho, esto es, analiza la totalidad de los elementos presentes en la relación de Ángel Barrios con la música: la formación (capítulo 3), su actividad como intérprete (capítulo 4) y el conjunto de su obra (capítulo 5). Este último capítulo, dedicado a su creación musical, se ocupa de manera específica del conjunto de su obra. Para su estudio, hemos reunido la obra en torno a una clasificación por géneros, criterio que nos ha permitido exponer las tendencias del compositor, estética y recepción de la obra.

El protagonismo de esta faceta musical en nuestro trabajo es manifiesto no solo por la naturaleza académica del mismo, sino también por la extensión

dedicada y por el periodo cronológico que abarca (ca. 1900-1964), que coincide prácticamente con la mayor parte de la vida de nuestro biografiado.

La parte tercera, capítulos 6 al 8, analiza la relevancia de Ángel Barrios como partícipe en la vida cultural de su ciudad. El marco cronológico de esta parte (1909-1939) se corresponde con la que hemos denominado la «etapa granadina» de Ángel Barrios. Es un momento en que está estrechamente vinculado a su ciudad, donde desarrolló una importante actividad en diversos planos. Esta actividad tuvo su reflejo tanto en el plano institucional —privado y público— como en el personal, expresado en sus relaciones con destacados personajes de la cultura de la época. Especial significado tiene el capítulo que cierra esta parte tercera, capítulo 8, dedicado a la actividad musical de Barrios durante la Guerra Civil, por tratarse de un periodo especialmente sensible para la historia local, cuyo estudio nos ha proporcionado importantes claves para interpretar la figura del compositor en esa época que condicionó el resto de su vida en Madrid.

La parte cuarta y última está integrada por el capítulo 9. En él hemos estudiado la «etapa madrileña» del compositor (1939-1964) y hemos revisado la vigencia de su obra hasta la actualidad. Esta parte cuenta con características especiales que nos han aconsejado la utilización de un discurso cronológico en lugar del temático.

Como justificación advertimos que el traslado de residencia del compositor a Madrid ha sido un factor determinante para este viraje narrativo. Como se ha subrayado en el estudio biográfico de Barrios durante esta época, una consecuencia directa derivada de su cambio de residencia fue la reducción de la actividad polifacética del músico, ya que al desvincularse de su ciudad natal desapareció la relación con sus instituciones y cesó la actividad como agente y protagonista de la cultura local granadina.

Por otra parte, junto a esta simplificación proteica del personaje y el cambio de escenario, parte del marco cronológico estudiado se desarrolla a partir de la posguerra, esto es, durante los años cuarenta y cincuenta. Razones histórico-políticas y los planteamientos metodológicos propuestos para el

estudio de esta época en los trabajos históricos<sup>109</sup> y musicológicos<sup>110</sup> consultados coinciden en segmentar este periodo en estos momentos históricos (años cuarenta y cincuenta) que, en el caso de Ángel Barrios, ofrecen particularidades personales que aconsejan su estudio cronológico y segmentado, dado que la actividad del compositor durante la primera década (relación con la intelectualidad madrileña, regreso a la interpretación como solista y creación de zarzuelas), es diferente de su labor durante los años cincuenta (incursión en el cine, composición para guitarra, aislamiento social, etc.)

Esta parte cuarta se cierra con una suerte de epílogo que explora la faceta más humana del compositor y las circunstancias que rodearon los últimos años de su vida, tras lo que sigue una revisión de la vigencia de su obra.

Por último, se exponen las conclusiones de este trabajo, a las que sigue una relación de fuentes documentales y bibliografía, además de tres anexos. El primero relaciona los hitos biográficos de Barrios, el segundo anexo incluye el catálogo descriptivo de la obra de Ángel Barrios y el tercero recoge documentos de interés que amplían o ilustran gráficamente determinados elementos relacionados con Barrios o su época.

---

<sup>109</sup> Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010.

<sup>110</sup> A modo de ejemplo: Pérez Zalduondo, Gemma. «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 101- 173; *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005; *Joaquín Rodrigo y la creación musical de los años cincuenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2008.

**PARTE PRIMERA**

**CONTEXTO SOCIAL, ECONÓMICO Y CULTURAL  
DE LA GRANADA FINISECULAR: SU INFLUENCIA  
EN ÁNGEL BARRIOS**



## 2. PRIMERAS INFLUENCIAS DE LA GRANADA FINISECULAR EN ÁNGEL BARRIOS

Nuestro principal objetivo en este capítulo es ofrecer una visión de conjunto del contexto social y económico de la Granada de entresiglos. Derivado de lo anterior, nos aproximamos a la vida cultural de El Polinario, el elemento que influyó directa y definitivamente en la incipiente vocación musical de Ángel Barrios. Desde un punto de vista cronológico, este epígrafe se sitúa en el periodo conocido como la Edad de Plata.<sup>1</sup>

Para estudiar esta época, hemos consultado numerosos estudios<sup>2</sup> musicológicos y diversa bibliografía local relacionada con el periodo histórico

---

<sup>1</sup> Por «Edad de Plata» se conoce al periodo de la cultura española comprendido entre los inicios del siglo XX y 1939, aproximadamente. Este término cobró especial difusión a raíz del trabajo de Mainer Baque, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1968.

<sup>2</sup> Para la elaboración de este capítulo hemos consultado, entre otras, las siguientes fuentes bibliográficas: Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010; AA.VV. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Nagore, María; Sánchez, Leticia (eds.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009; Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008; Casares Rodicio, Emilio. «La música española

que nos servirán de apoyo crítico para nuestro análisis. Por otra parte, este momento histórico cuenta con un significado especial para la vida cultural de la ciudad a consecuencia de los grandes cambios experimentados en su economía, en las instituciones y en el resurgir de un nuevo pensamiento. Todo ello propició la aparición de un grupo de intelectuales y artistas con los que el músico entró en contacto y junto a los que fue testigo y ocasional partícipe de muchos de los acontecimientos culturales que jalonaron la transición entre los siglos XIX y XX, y el primer cuarto de este último siglo.

## 2.1. Apuntes socio-económicos

Ángel Barrios<sup>3</sup> nació el 4 de enero de 1882 en el la calle Aben-Hamar número 14, del barrio granadino del Albayzín, domicilio de su abuela materna.<sup>4</sup> Hijo de Antonio del Barrio Tamayo, zapatero; y de Manuela Fernández López. Nieto a su vez de Antonio del Barrio y de Francisca Tamayo y, por parte materna, de Francisco Fernández García y de Manuela López Muñoz, todos ellos naturales de Granada. Según Agustín Valdivieso de Ceballos, hijo político del compositor, a tenor del resultado de sus diversas investigaciones, el origen del apellido se remonta a una familia morisca que, tras convertirse, tomó el patronímico «Del Barrio» —por pertenecer al barrio del Albayzín— apellido que derivó en el actual «Barrios».<sup>5</sup>

El año en que nació el compositor (1882) fue un momento trascendental para la economía granadina. Ese mismo año Juan López-Rubio puso en

---

hasta 1939, o la restauración musical». En *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 261-322; AA.VV. *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*. Casares Rodicio, Emilio (com.). Oviedo: Ministerio de Cultura, 1986.

<sup>3</sup> Partida de nacimiento de Ángel del Barrio Fernández. Folio 68 del libro 371 de la Sección de Nacimientos del Registro Municipal del Distrito de El Salvador de Granada.

<sup>4</sup> Bustos, Juan. *Granada. Un caudal de emociones*. Granada: Ideal, 2003, p. 185.

<sup>5</sup> Carta de Agustín Valdivieso de Ceballos dirigida a «Cartas a Ideal», fechada en Madrid «7-julio-1965».

funcionamiento la primera fábrica española que transformaba la remolacha en azúcar para ser comercializada.<sup>6</sup> Desde aquel momento, el vertiginoso auge de este cultivo transformó la economía de la ciudad,<sup>7</sup> hasta tal punto que tomó el sobrenombre de «la Granada del azúcar» o la «Granada de la remolacha», cuyo cultivo fue su principal motor económico.

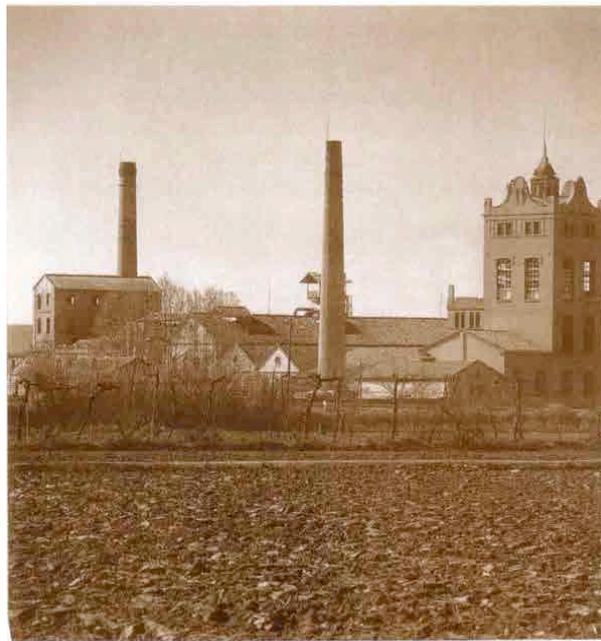


Figura 2.1 Ingenios azucareros de San Juan y San Isidro (1883)

La Granada finisecular carecía de un tejido industrial variado, pero en cambio era una importante comarca agraria cuya principal fuente económica era el cultivo agrícola de su extensa Vega y, en particular, el de la remolacha azucarera. Según los profesores Juan Gay y Cristina Viñes:

---

<sup>6</sup> Reyes Mesa, José Miguel; Giménez Yanguas, Miguel. *Miradas desde el ferrocarril del azúcar*. Granada: Axares, 2014, p. 76.

<sup>7</sup> Para conocer la dimensión económica de este cultivo puede consultarse: Martín Rodríguez, Manuel; Giménez Yanguas, Miguel y Piñar Samos, Javier. «El azúcar de remolacha: la industria que transformó la Vega de Granada». En *Historia Económica de Granada*. Titos Martínez, Manuel (ed.). Granada: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Granada, 1998.

Respecto a la remolacha [...] su difusión auténtica se iniciará en 1882, cuando el farmacéutico don Juan López Rubio y el médico don Juan Creus sembraron 1.800 marjales de remolacha en el término de Cúllar Vega y en Albolote, facilitando además simiente a cuantos quisieron sembrarla.<sup>8</sup>

A partir de aquel momento, Granada inició una profunda transformación económica. El paisaje de la Vega granadina cambió con la construcción de fábricas o ingenios azucareros, cuya producción hizo que la ciudad de la Alhambra disfrutara de una de las mayores bonanzas económicas de toda su historia.<sup>9</sup> Aquella industria activó la economía local con la creación de numerosos puestos de trabajo, tanto en los ingenios como en el cultivo del campo, y creó un importante tejido industrial y comercial en torno a la remolacha, actividad de la que aquella Granada fue pionera y centro difusor de esta innovación agraria e industrial.<sup>10</sup>

Otro de los efectos visibles de esta actividad económica fue el cambio paisajístico y arquitectónico de la ciudad, tanto en el plano urbano como en el rural. De este último ya nos hemos ocupado al hablar de la construcción de los ingenios azucareros. En el plano urbano, fue la burguesía granadina «firme y poderosa, respaldada por una brillante situación económica derivada en gran parte de los negocios azucareros»<sup>11</sup> la que dejó su impronta arquitectónica que, influida por la cultura francesa, quiso modernizar y demoler, literalmente,

---

<sup>8</sup> Gay Armenteros, Juan; Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, p. 24.

<sup>9</sup> Al respecto puede consultarse Martín Rodríguez, Manuel. *Historia económica de la Vega de Granada. Siglos XVI al XX*. Granada: 1982; *Azúcar y descolonización. Origen y desenlace de una crisis agraria en la Vega de Granada: el ingenio de San Juan, 1882-1904*. Granada: Instituto de Desarrollo Regional, 1982 y *La Gran Vía de Granada. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. Granada: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1986.

<sup>10</sup> Véase Martorell Linares, Miguel Ángel. «Cañeros contra remolacheros y andaluces contra aragoneses. La representación de intereses en el parlamento y la tributación sobre el azúcar, en vísperas de la primera guerra mundial». En *Agricultura y Sociedad*, 1996, núm. 79, pp. 51-84.

<sup>11</sup> Gay Armenteros, Juan; Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, p. 344.

su pasado como ciudad medieval. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en la Gran Vía de Granada, una de sus principales arterias que fue ricamente urbanizada con los capitales obtenidos por el azúcar, de ahí su sobrenombre popular de «Gran Vía del Azúcar»,<sup>12</sup> descrita por el periodista José Acosta como levantada «sobre sacos de azúcar porque toda la Vega estaba sembrada de remolacha».<sup>13</sup>

La transformación de la ciudad no fue únicamente en su economía y en su arquitectura. En paralelo, la sociedad granadina cambió, y no faltaron voces críticas con ello. Estas palabras del periodista y escritor José Mora Guarnido<sup>14</sup> dan testimonio de aquel cambio económico y su repercusión en el orden social:

La introducción del cultivo y la industria azucarera, en efecto, volcó sobre Granada y la Vega una lluvia de oro a cuyo baño se redimieron las hipotecas de los hidalgüelos y propietarios rurales, se restauraron los apolillados blasones de

---

<sup>12</sup> Además de la bibliografía monográfica existente sobre la Gran Vía de Granada, en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada existe una interesante memoria original de la época que detalla su proceso de construcción, véase Campo de los Reyes, Felipe: *La Gran Vía: memoria*. Granada: Paulino V. Travesset, [1903].

<sup>13</sup> Acosta Medina, José. *La Granada de ayer*. Granada: Imp. Márquez, 1973, p. 74.

<sup>14</sup> El periodista y escritor José Mora Guarnido (Alhama de Granada, 1896 – Montevideo, 1969) fue amigo cercano de Ángel Barrios y uno de los primeros biógrafos de Federico García Lorca. Según Mario Hernández, «fue un activo periodista desde su juventud, inclinado a la reacción pronta y a la polémica, ganado por un inquieto deseo de renovación y lucha contra el tópico». [Véase Hernández, Mario. «Luz de vida y memoria». En Mora Guarnido José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, XXI]. Sus testimonios siguen vigentes para trabajos recientes sobre la historia de la cultura granadina como Viñes Millet, Cristina. *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, 2013; Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011; Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010. Asimismo, las reflexiones de José Mora Guarnido aparecen constantemente citadas en monografías dedicadas a la historia de la ciudad que podemos considerar «clásicas», como Gay Armenteros, Juan; Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982; Gay Armenteros, Juan. *Granada contemporánea. Breve historia*. Granada: Comares, 2001. Por otra parte, dada la cercanía personal de José Mora con Ángel Barrios y el valor que la comunidad científica otorga a sus testimonios, los consideraremos fuente directa en este trabajo.

algunos aristócratas en decadencia y todavía sobró para dar nacimiento a un frondoso almácigo de nuevos ricos urgidos por un anhelo de iniciativa y de reforma henchido de amenazas.<sup>15</sup>

Con este mismo tono crítico, el autor denunció el elevado precio ecológico a pagar por la modernización industrial y la pasividad ante las consecuencias de los cambios en aquella Granada, reivindicación que hoy día no ha perdido su vigencia expresada con estas palabras:

La primera en sufrir las consecuencias de todo fue la Vega, para la que representó un proceso de transformación dolorosísimo al tener que adaptarse a las necesidades de aquella riqueza que caía sobre ella como un vendaval. Para dar acceso a los nuevos cultivos, hubo que arrasar las huertas de frutales —de mucho menor rendimiento anota la sabia estadística—; se talaron los bosquecillos de manzanos, naranjos, limoneros, perales, cerezos, durazneros, almendros, acerolos, almeces [...] En la terrible lucha eterna entre lo útil y lo bello, sobre lo que escriben tan inocentes cosas los profesores de Estética y Preceptiva Literaria, lo útil triunfó de un modo decisivo y fulminante, sin que se alzara entre tanta desgracia la voz de protesta de los poetas granadinos, ocupados todos en aquella época en imitar al tronador Zorrilla o al olvidado tierno Arolas, cantando las gracias o llorando los desdenes de alguna Leila o alguna Zoraya remotas.<sup>16</sup>

La expresión «ocupados todos en aquella época en imitar al tronador Zorrilla» es una mordaz crítica no solo al poeta, sino también a quienes lo reverenciaron con un pomposo homenaje en los últimos años del siglo XIX que constituyó una de las actividades con mayor resonancia organizadas por el Liceo Artístico y Literario de Granada, institución de la que daremos noticia en el próximo epígrafe.

---

<sup>15</sup> Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

## 2.2. Focos culturales

La Granada de la infancia de Ángel Barrios, la de finales del siglo XIX, vivió un ritmo vertiginoso debido al auge industrial anteriormente comentado. Junto a la bonanza económica, la cultura local vivió un momento de esplendor. Como reflejo de ello, la Universidad de Granada asistió a una importante revitalización que el profesor Gay Armenteros ha señalado en este sentido:

[...] había iniciado a mediados de siglo un proceso de renovación y puesta a punto tal que para 1892 presentaba una situación bastante aleccionadora en el panorama universitario español: su cuadro de profesorado se prestigia a unos niveles muy altos, sus instalaciones, defectuosas todavía, empiezan a encontrar vías de solución, aún con la modestia de medios que secularmente ha distinguido a la institución.<sup>17</sup>

De manera simultánea a esta renovación universitaria, la Granada de entre siglos asistió al nacimiento de diversas instituciones y focos culturales, eco de las nuevas inquietudes intelectuales del primer cuarto del siglo XX. Dentro de la efervescencia artística de esta época, despuntó su vida musical que, como ha señalado el profesor Martín Moreno, tuvo un papel destacado dentro del panorama nacional.<sup>18</sup>

Ángel Barrios participó en muchas de estas instituciones y participó en la mayoría de los «focos culturales» más activos de su ciudad. Ahora bien, el análisis del conjunto de todos estos elementos nos alejaría de nuestro objetivo inicial, aunque consideramos ineludible aproximarnos a algunas de las principales instituciones, grupos literarios y tertulias de las que formó parte y recibió su influencia, tanto en un plano personal como en el profesional y artístico.

---

<sup>17</sup> Gay Armenteros, Juan. *Granada contemporánea. Breve historia*. Granada: Comares, 2001, pp.181-82.

<sup>18</sup> Martín Moreno, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 42.

Entre las instituciones que tuvieron un papel fundamental en el desarrollo cultural de la ciudad destacamos el Liceo Artístico y Literario de Granada, el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada y la Sociedad Filarmónica Granadina.<sup>19</sup>

### 2.2.1. El Liceo Artístico y Literario de Granada

El Liceo Artístico y Literario de Granada fue una sociedad literario-recreativa que tuvo un importante peso específico en la vida cultural granadina durante más de un siglo, tal y como se desprende de la abundante bibliografía local de la época. Esta institución, fundada en 1839, es un ejemplo de asociación cultural romántica que reunía en torno a sí a la mayor parte de la burguesía granadina. Fueron los profesores Gay y Viñes quienes dieron noticia de las circunstancias de su nacimiento:

Existía ya desde hacía algunos años una asociación literaria que en 1839 se pensó convertir en Liceo. La idea fue acogida con gran entusiasmo y con razón, ya que ello dio a la vida cultural de Granada un nuevo impulso. Según las bases aprobadas, se dividiría en tres secciones: Bellas Artes, Bellas Letras y Música.<sup>20</sup>

En efecto, esta institución tuvo su germen en la Sociedad Literaria de la Alhambra que decidió transformarse en un Liceo para Granada como los existentes en Sevilla, Barcelona, Alicante, Valencia o Madrid. Tenía por objeto contribuir al avance de la ilustración en general, proyectada en el progreso de las artes y la literatura.<sup>21</sup> Para ello se organizaban debates sobre ciencia y

---

<sup>19</sup> Insistimos en que no es nuestro objetivo realizar un estudio exhaustivo de las instituciones culturales existentes en aquella época, sino que pretendemos una aproximación a algunas de aquellas que tuvieron relación directa con Ángel Barrios y con su entorno más inmediato.

<sup>20</sup> Gay Armenteros, Juan; Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, p. 191.

<sup>21</sup> Gay y Viñes, op. cit, p. 193.

literatura y sesiones de declamación en las que participaban destacadas figuras de la escena española y escritores. Como apuntan los historiadores Juan Gay y Cristina Viñes, estas actividades, de amplio espectro cultural, se alternaban con «frecuentes sesiones de música y conciertos, donde se daban a conocer los valores locales, y donde los buenos aficionados podían extasiarse escuchando a las figuras nacionales e internacionales».<sup>22</sup>

En relación con esta actividad musical, el profesor Antonio Martín Moreno ha subrayado la importancia que esta institución tuvo en la escena granadina: «El Liceo Artístico, con sus tres secciones de “Artes”, “Letras” y “Música”, fue el centro de una rica vida musical granadina durante el siglo XIX».<sup>23</sup> Gracias a ello se dieron a conocer composiciones musicales de los propios socios y obras escénicas como zarzuelas y óperas.<sup>24</sup> Asimismo ofertó enseñanzas musicales, de igual modo que lo hacían otras instituciones culturales españolas por las razones que argumentó M<sup>a</sup> Aurelia Díez Huerga:

Con la desamortización, la enseñanza musical española sufre un duro golpe (y, en consecuencia, la cultura), ya que el cierre de las capillas se traduce en la desaparición de los principales centros de docencia musical del país durante siglos, con el subsiguiente perjuicio para la formación de los profesionales de este arte. Sin estructuras adecuadas a tal fin, el Estado español asumirá con lentitud y muchas deficiencias esta responsabilidad a lo largo del XIX. Parte de ella será adoptada por sociedades artísticas y musicales, al crear cátedras de música para sus socios.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> Martín Moreno, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 46.

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> Díez Huerga, María Aurelia. «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 2003, p. 258. En referencia a estas mismas actividades puede consultarse Cortizo, María Encina; Sobrino, Ramón. «Asociacionismo musical en España». *Cuadernos de música iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, pp. 11-16.

Probablemente, Ángel Barrios recibió su instrucción musical básica en la Sección de Música del Liceo, con el profesor Antonio Segura Mesa, como tendremos oportunidad de exponer en el epígrafe 3.1.2 de este trabajo.

Con el tiempo, esta institución se convirtió en el centro de la crítica de los jóvenes intelectuales granadinos, entre ellos nuestro biografiado, que vieron en el Liceo un ejemplo de institución tardorromántica a superar y que ansiaban la ruptura con las viejas estructuras decimonónicas. Este espíritu crítico propició la aparición de nuevos foros de expresión inspirados por el ánimo de «agitar a Granada, hasta sacudir completamente su modorra y echarla a andar».<sup>26</sup> Uno de aquellos nuevos espacios fue el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada en el que el compositor tuvo un papel clave.

### 2.2.2. El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada

Desgajado del Liceo, el 12 de abril de 1885 surgió en la escena cultural local el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada<sup>27</sup> que canalizó, y sigue haciéndolo, gran parte de la vida cultural de la ciudad, si bien sufrió épocas de inactividad, fruto de las graves crisis por las que atravesó. Esta institución, al igual que el Liceo, fue un referente para la cultura y la intelectualidad granadinas y en gran medida un importante foco para la cultura española, idea que expresó el profesor Gallego Morell con estas palabras:

---

<sup>26</sup> Soria Olmedo, Andrés. *García Lorca y Granada*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1978, p. 29.

<sup>27</sup> A pesar de la importancia de esta institución para la cultura granadina, son escasos los estudios monográficos realizados sobre el Centro Artístico Literario y Científico. No obstante, su nombre y muchas de sus iniciativas han sido objeto de cita constante en la bibliografía referente a la cultura artística de Granada. Los trabajos monográficos que hemos consultado son: Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989; Alonso Gómez, José. *Centro Artístico. Algo sobre su historia y sus problemas actuales*. Granada: 1984; *La vida del Centro Artístico. Primera parte: de 1885 a 1908*. Granada: s.f.; *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f.

El Centro Artístico responde a una Granada que ya no es la que es, pero sin el Centro y sin su presencia —muebles salas, patrimonio artístico, biblioteca— no nos es posible concebir al adentrarnos en la vida de la ciudad para desentrañar lo que fue la Granada de la que intelectualmente somos hoy hijos o nietos.<sup>28</sup>

El nacimiento de la institución coincidió con una época en la que apareció un espíritu renovador y una nueva intelectualidad que rompió definitivamente con el pensamiento decimonónico. En aquel momento surgieron «los hombres del 98», acaudillados por Ángel Ganivet.

Contó en su fundación con un claro objetivo: «El Centro Artístico de Granada tiene por objeto el estudio y el fomento de las Bellas Artes». Desde su primera etapa (1885-1908),<sup>29</sup> gozó de un gran prestigio entre la sociedad granadina, tanto por la elegancia de sus instalaciones como por las obras pictóricas y esculturas expuestas en sus salas de exposiciones. Pronto se crearon diversas secciones que se ocuparon de nuevas disciplinas artísticas y culturales: las secciones de Exposiciones, Modelo, Música, Folklorista y de Excursiones, la Sección de Publicaciones, Cátedras y Conferencias y, finalmente, la Sección de Modelado y Biblioteca.<sup>30</sup>

Durante esta primera etapa (1885-1908), el Centro estuvo presente en los homenajes a las figuras y acontecimientos más destacados de la historia local, como la celebración del III Centenario de la muerte de Fray Luis de Granada, el homenaje a Fernández y González, la Coronación de Zorrilla o la celebración

---

<sup>28</sup> Gallego Morell, Antonio. «Prólogo». En Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 11.

<sup>29</sup> A lo largo de nuestro trabajo, haremos alusión a las distintas etapas en que se ha articulado el estudio del Centro Artístico. En este sentido, tanto Tania Fernández de Toledo como José Alonso (estudiosos del Centro Artístico) son coincidentes en estructurar su historia en diversas etapas. En este trabajo, seguiremos la propuesta de Fernández de Toledo que determina tres etapas, a saber: Primera etapa (1885-1908), Segunda etapa (1908-1936) y Tercera etapa (1936-1985). Véase Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 5-6.

<sup>30</sup> Fernández de Toledo, op. cit. pp. 28-38.

del IV Centenario de la Reconquista de Granada, entre otros actos que marcaron sonoros hitos en la historia de la ciudad.<sup>31</sup>

Durante su segunda etapa (1908-1936), la ciudad y por extensión esta institución vivieron un momento marcado por una efervescente actividad artística y cultural. Como resultado de estas inquietudes, su reglamento amplió el número de áreas y creó secciones más científicas y filosóficas para atender los nuevos intereses: Estudios Científicos, Comerciales, Arqueológicos; además de las Secciones preexistentes como la Sección de Biblioteca y Publicaciones, de Música, de Excursiones y Fotografía, Escultura, Modelo y Exposiciones. En muestra de esta diversidad, la institución cultural contó con el apoyo y la colaboración de figuras de la cultura española como Ramiro de Maetzu, Eugenio d'Ors, Eduardo Marquina, Fernando de los Ríos o Giner de los Ríos.<sup>32</sup>

Durante su tercera etapa (1936-1985), la institución vio mermada su actividad por la Guerra Civil y muchas de las Secciones desaparecieron. Las prácticas falangistas voltearon los principios de la institución y se instalaron en su seno desde fechas muy cercanas a la sublevación.<sup>33</sup> como lo ha señalado la historiadora de la institución: «la política [...] fue introduciéndose en el Centro a través de sus personajes». El espíritu original del Centro Artístico, como protector de las Bellas Artes y foro para la expresión de cualquier forma de pensamiento, dejó paso a actividades de otra índole: lo que en otros tiempos fueron homenajes a personajes insignes de la cultura y de las artes, ahora lo serán a Queipo de Llano o a Pilar Primo de Rivera. De esta etapa, sobresalen las conferencias ofrecidas por Gerardo Diego, Antonio Fernández-Cid o Julio Caro Baroja, entre otros.

---

<sup>31</sup> Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Primera parte: de 1885 a 1908*. Granada: s.f., pp. 9-27. Cfr. Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 38-39.

<sup>32</sup> Fernández de Toledo, op. cit. pp. 52-97.

<sup>33</sup> Fernández de Toledo, op. cit. p 104.

### 2.2.3. La Sociedad Filarmónica Granadina

Liceo y Centro Artístico no fueron las únicas instituciones granadinas que dinamizaron la cultura de la ciudad. Solo por centrarnos en las que contaban con actividad musical, la Granada de la época contaba con diversas asociaciones que han sido analizadas por la profesora Pérez Zalduondo, a cuyo estudio remitimos.<sup>34</sup> Entre aquellas, merece nuestra atención la Sociedad Filarmónica Granadina fundada en 1904 y que estuvo llamada a «llenar un vacío en el coralismo local».<sup>35</sup> Como sostiene la profesora Gemma Pérez, estuvo «impulsada por la sección más renovadora de la intelectualidad granadina»<sup>36</sup> y desde sus inicios contó con «sangre joven» para la realización del proyecto. En su seno surgieron diversas agrupaciones musicales (corales e instrumentales) integradas por sus socios, con lo que adoptaba una filosofía de funcionamiento basada en la autogestión, más allá de la mera contratación de artistas o la organización de conciertos.<sup>37</sup>

Un jovencísimo músico y colega de Ángel Barrios, Francisco Alonso, fue quien abrazó el proyecto desde sus inicios, ocupándose de la dirección del orfeón y de la orquesta.<sup>38</sup> Dos años más tarde fue relevado por Francisco de Paula Valladar quien, en uno de sus artículos, dio noticia del significado de la joven Filarmónica Granadina en la arena musical de la ciudad:

---

<sup>34</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, pp. 323-336.

<sup>35</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 88.

<sup>36</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, p. 330.

<sup>37</sup> Pérez Zalduondo, op. cit., p. 329.

<sup>38</sup> Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2014, p. 28; Cfr. González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 88.

Y ya que hablo de música, voy a dedicar unas líneas, sin perjuicio de escribir exprofeso otro día, a la naciente Sociedad Filarmónica, que hace pocas noches dio su primer concierto. Callado el Liceo, muerto el Centro Artístico, y en el mejor de los mundos posibles las otras sociedades granadinas, la Sociedad Filarmónica puede prestar hermoso concurso a la obra, nueva por completo, de difundir la cultura musical en Granada. Por motivos muy delicados de tratar, resulta que aquí, hace veinte años, quizá menos, había pianos en la mayor parte de las casas, y las señoritas y los hombres, más jóvenes o menos, eran entusiastas aficionados al canto y a los instrumentos. Nada queda de aquellas aficiones, y por milagro se oye un piano o cantar en una casa. Esto, que parece no tiene importancia, es de tal trascendencia, que ha detenido el movimiento de desarrollo de cultura artística sostenido tan hermosamente por el antiguo Liceo, y ha germinado el indiferentismo artístico de sensible modo. Así, las compañías de ópera y de zarzuela grande fracasan, no hay confianza en organizar conciertos ni en traer notabilidades, y vamos con los de la copla: siempre p'atrás. La Filarmónica puede hacer mucho, si los que tienen dinero le ayudan y si los que son artistas de afición leal y sincera coadyuvan. ¿Podremos dar ejemplo alguna vez de interesarnos por el porvenir artístico de Granada?<sup>39</sup>

A partir de 1906, al igual que Liceo y Centro Artístico, la Filarmónica emprendió una actividad docente complementaria a la de interpretación. Con el apoyo económico del Ayuntamiento y el de la Academia de Bellas Artes, se iniciaron enseñanzas musicales gratuitas y dirigidas al público general, mayoritariamente varones. La variedad de estas enseñanzas era rica: «solfeo y armonía, piano, violín, flauta, bandurria, laúd y guitarra»,<sup>40</sup> en las que participaron los profesores Rafael Benavides, José Romero y Francisco Alonso, entre otros.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> [V]alladar, Francisco de Paula. «Crónica Granadina». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de marzo de 1905, p. 143.

<sup>40</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 91.

<sup>41</sup> Martín Moreno, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 51.

No nos consta una relación directa de Ángel Barrios en la organización o en la de gestión de la Filarmónica —a diferencia de lo que ocurre con el Centro Artístico—, pero sí en relación con su obra que estuvo muy vigente en los programas de sus conciertos.<sup>42</sup> Esta sociedad lo nombró socio de honor y mérito en 1928, «por ser uno de los grandes maestros del divino arte y deseando ver en nuestras salas las imágenes de nuestros músicos, para que así con su presencia honren nuestra casa [...]».<sup>43</sup>

#### 2.2.4. Grupos literarios

El Liceo y el Centro Artístico fueron el reflejo «institucional» de las inquietudes intelectuales de muchos granadinos de la época. Menos institucional, pero igualmente importantes para la cultura local, fueron las tertulias y los cafés, lugares donde se reunían grupos de tertulianos para intercambiar ideas e inquietudes, además de ser uno de los pocos medios existentes para conocer el pensamiento y la cultura de otros países. En este momento surgieron diversos grupos literarios como la Cuerda Granadina y la Cofradía del Avellano.

La Cuerda Granadina<sup>44</sup> —en la que cada uno de sus componentes recibían el nombre de «nudo»— tuvo una especial importancia en la vida

---

<sup>42</sup> Castillo, Aureliano del. «Los conciertos del Casino». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de diciembre de 1921, pp. 377-379.

<sup>43</sup> Carta mecanografiada de Miguel Orozco [Presidente de la Filarmónica Granadina] a Ángel Barrios, fechada en Granada, «7 de febrero de 1928». PAG LEG-AB 631.

<sup>44</sup> Según el profesor Martín Moreno, «el tenor Giorgio Ronconi fue el promotor de la famosa “Cuerda Granadina” en 1850». Al decir de este mismo profesor, «estuvo integrada por Pedro Antonio de Alarcón, Francisco de Paula Valladar, José Castells, José Castro y Serrano, Rafael Contreras, Juan Facundo Riaño, Fernández y González, Moreno Nieto, Manuel del Palacio, Fernández Jiménez, Jiménez Serrano, Rada y Delgado, Ortí y Lara, Salvador y Salvador, el guitarrista Rodríguez Murciano (maestro de Antonio Barrios Tamayo «El Polinario»), Mariano Vázquez, Antonio Marín y Eduardo García, a los que habría que añadir los extranjeros Notbeck (Pablo el Ruso) y Sorokin (el Polaco), y el compositor ruso Glinka, el propio Ronconi, el varón Shach, el epigrafista Hübner, el pintor Mizhailoff y el arquitecto Owen-Jones, todos ellos bajo la égida del arquitecto ruso Nockok o Notbeck». Véase Martín Moreno, Antonio. «La vida

literaria de la ciudad y reunió a escritores que, con el tiempo, gozaron de un notorio reconocimiento más allá de su círculo literario, como Manuel Fernández y González, el «Alejandro Dumas español», o Pedro Antonio de Alarcón. Esta sociedad jugó un sobresaliente papel en la vida cultural de la ciudad como lo testimonia uno de sus «nudos»:

Una vez conocida y proclamada la personalidad de «La Cuerda», no tardó en ensanchar ésta su esfera de acción y convertirse en elemento indispensable en todo y para todo. [...] Representaba en el Liceo, discutía e improvisaba en la Academia de Ciencias y Literatura, abastecía el Teatro, dominaba el periodismo, y desde los documentos oficiales hasta las carocas del Corpus, todo era obra de nuestra pluma o producto de nuestra actividad [...] <sup>45</sup>

Otro grupo de intelectuales que no merece nuestro olvido fue la Cofradía del Avellano, también conocido como «el 98 granadino». Su actividad fue igualmente importante en la vida intelectual local y aún para épocas posteriores.<sup>46</sup> En gran medida, esto se debe a la influencia ejercida por su fundador Ángel Ganivet quien, según José Mora Guarnido, «ejerció indudable influencia no solo en Granada, sino, después de su muerte, en toda España».<sup>47</sup> Esta Cofradía surgió casi de un modo improvisado. Se fue formando, sin pretenderlo, cuando un grupo de amigos acompañaba al pensador en sus paseos hasta la Fuente del Avellano —lugar situado extramuros de la ciudad—

---

musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 47.

<sup>45</sup> Palacio, M. «Páginas sueltas. La Cuerda granadina. Su origen y antecedentes». *Los lunes del Imparcial*, 6 de enero de 1902, p. 1.

<sup>46</sup> Para más detalle véase Gallego Morell, Antonio. «El "Libro de Granada" de Ganivet y sus amigos de la "Cofradía del Avellano"». En *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Carbonell, Marta Cristina; Sotelo Vázquez, Adolfo (coord.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, vol. 2, pp. 243-256; Ruiz de Almodóvar Sel, Miguel. *El 98 granadino: (a propósito de dos discursos a la Academia)*. Granada: 1994.

<sup>47</sup> Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, p. 42.

donde a imitación de la academia platónica disertaba con sus amigos sobre «lo humano y lo divino».

Estas palabras de Nicolás María López, uno de los miembros más jóvenes de La Cuerda, son testimonio de aquellas reuniones:

Tupidos y apretados mirtos formaban una glorieta de verdura. Por uno de sus lados, se extendía el panorama de la Alhambra y el Generalife, y en lo hondo, Granada, con sus casas amontonadas, perdiéndose a lo lejos.

Aquella glorieta era el sitio predilecto; y algunas tardes, el último rayo de sol venía visitarnos, después de acariciar el Mirador de Lindaraja y los balcones del Salón de Comares.

La Alhambra era la amiga y la musa; musa funesta, que adormecía nuestra juventud en lánguida pereza.

Nos reunía la amistad, la admiración y el respeto recíprocos, tal vez la noble semejanza de caracteres. No hablábamos de cosas livianas ni groseras; no teníamos ambiciones ni enconos, ni emulaciones ni competencias; era nuestra risa la moderada expansión de la alegría; y ajenos a las luchas de la vida, gustábamos las dulzuras del descanso, en el rincón encantado, al margen del camino...

Nos embecía el alma del paisaje en aquel vallecillo del Dauro, bajo la Alhambra sugeridora. Vibraba en las manos de «Moro» la guitarra, con sublime maestría; cruzaban en aquella placidez, como estrellas fugaces, las frases de ingenio de «Feliciano Miranda», o el profundo humorismo de «Castejón»; leían los «Gaudantes» sus poesías, y «Sauce» sus prosas sentimentales...

«Pío Cid», sonreía dulcemente, como si soñara o estuviera extasiado. Cuando tomaba la palabra, todos callábamos. Nos hacía maravillosas síntesis de sus inmensas lecturas; nos hablaba de ciudades lejanas, y de hombres extraordinarios, o exponía sus extrañas ideas de renunciación y de muerte...

De improviso sonaba, majestuosa, la campana de la Vela. Era la señal de despedida. Los amigos se alejaban. Y en el Carmen quedaba sólo una punzante y desgarradora melancolía...<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> López, Nicolás María. *El veneno de la Alhambra*. Madrid: Imp. Gómez, 1971, pp. 76-78.

Algunos de los integrantes de esta intelectualidad tardorromántica ejercieron su influencia en la vida personal y profesional de Ángel Barrios. Con muchos de ellos, el maestro estableció fuertes lazos de amistad que le facilitaron la extensión de su producción artística y el conocimiento de otras inquietudes intelectuales más allá de su ciudad.

### 2.2.5. Las tertulias

No menos importancia que las instituciones o los grupos de intelectuales citados tuvieron las tertulias granadinas para la cultura de la época. Esta tradición se remonta a las justas poéticas renacentistas, pero conoció su mayor esplendor en los primeros años veinte. A principios del siglo XX, la ciudad contaba con numerosos cafés donde coincidían tertulianos pertenecientes a una misma profesión o que compartían aficiones e inquietudes culturales similares. Así por ejemplo, los abogados y los profesores se congregaban en el Café Colón, los médicos en el Café León... Sería prolija la relación de establecimientos de esta naturaleza activos en aquella época,<sup>49</sup> pero de entre todos ellos, merece especial atención el Café Alameda y su tertulia El Rinconcillo. Este cenáculo estuvo formado por un célebre grupo de asiduos que reunió a los intelectuales y a los artistas más activos de la Granada del primer tercio del siglo XX. Junto a ellos, encontramos a un joven Ángel Barrios partícipe de sus ideas y de muchos de los proyectos culturales que se fraguaron en aquellas paredes.

Juan Bustos, cronista oficial de la ciudad, describió aquel cenáculo con estas palabras: «Allí [...] se alcanzó el punto más alto del ingenio, la creatividad, la agudeza, la imaginación y el pensamiento, que tertulia alguna de una capital de provincia española registró jamás».<sup>50</sup> Al margen de la

---

<sup>49</sup> José González Martínez cita al menos 25 cafés-tertulia activos en esta época. Véase *Café, copa y música. Cafés, hoteles y cine mudo con música en Granada*. Granada: Caja Granada, 2008. González Martínez, 2008, pp. 321-322.

<sup>50</sup> Bustos Rodríguez, Juan. *Viaje al centro de Granada*. Granada: Albaida, 1996, p. 101.

vehemencia que el cronista imprime a sus palabras, Francisco García Lorca subrayó su importancia en la vida cultural de la ciudad en este sentido:

La historia del “Rinconcillo” sería la de la intelectualidad granadina de la época, pues no hubo persona que descollase en las letras o artes granadinas que no hubiese desfilado por aquella reunión como contertulio permanente u ocasional.<sup>51</sup>

Por tanto, el Café Alameda fue anfitrión de la tertulia granadina más célebre de su historia. Recibía su nombre de El Rinconcillo porque sus miembros se reunían en un rincón del establecimiento, donde coincidían contertulios locales y otros que, de paso por Granada, conocían de la singularidad de aquella reunión y querían compartir con aquellos jóvenes sus experiencias.

Según Ian Gibson: «El Rinconcillo tendría sus días más gloriosos entre 1915 y, aproximadamente, 1922». <sup>52</sup> Durante este periodo fueron «rinconcillistas» en algún momento de su historia: Ángel Barrios, Francisco Soriano Lapresa, los García Lorca, Fernando de los Ríos, Constantino Ruiz Carnero, Manuel de Falla, Hermenegildo Lanz, Ramón Pérez de Roda, Emilia Aragón Pineda, Miguel Pizarro, Manuel Ángeles Ortiz, Emilia Dávila, Ramón Gómez de la Serna, Emilia Llanos, Ricardo Viñes... También visitantes extranjeros como Rudyard Kipling, Arthur Rubinstein, Herbert George Wells o Wanda Landowska, entre otros.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Granada: Comares, 1996, p. 133.

<sup>52</sup> Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011, p. 126.

<sup>53</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 155.



Figura 2. 2 Interior del Café Alameda (ca. 1909)

Archivo Municipal de Granada

Aquella tertulia —afirma José Mora Guarnido— estaba exenta de formalismos y de reglamentos, era un espacio donde «se intercambiaban experiencias, ideas, libros; se comentaban las cosas con independencia y libertad, se exponían aciertos y desaciertos con la misma natural condescendencia».<sup>54</sup> Pero además, aquel grupo representaba la aparición de un nuevo pensamiento en la ciudad, tendencia definida por Emilio Escoriza como «una extraña mezcla de regeneracionismo asociado con puntuales episodios de una “vanguardia” incipiente».<sup>55</sup>

Los «rinconcillistas» tuvieron muchos detractores. En sus inicios —en torno a 1915— estaban considerados *les enfants terribles* de aquella Granada. En palabras de Antonina Rodrigo:<sup>56</sup> «Sus integrantes eran considerados

<sup>54</sup> Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, p. 52.

<sup>55</sup> Escoriza Escoriza, Emilio J. «La generación de plata. Primeros pasos de la vanguardia en Granada». En *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007, p. 80.

<sup>56</sup> Antonina Rodrigo García es especialista en investigaciones históricas sobre personajes femeninos, aunque su campo de estudio se extiende a otros ámbitos como la historia local granadina. Ha escrito diversos trabajos sobre la Granada de Federico García Lorca y, en concreto, una obra titulada *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada* que es una larga entrevista con el pintor Manuel Ángeles Ortiz, amigo íntimo de Ángel Barrios.

provocadores. Sus criterios, su pintura, su poesía inspiraba la burla y el desprecio y no solo de las gentes de otras generaciones». <sup>57</sup> No obstante, — según esta misma autora— con el tiempo aquella aversión fue evolucionando hacia la curiosidad y más adelante, llegó la admiración. <sup>58</sup>

Si recordamos las palabras de Escoriza, en su obra dedicada a la generación de la Edad de Plata, <sup>59</sup> algunas de las ideas pergeñadas por aquella joven intelectualidad basculaban entre el regeneracionismo y los destellos de una primera vanguardia. Ahora bien, no todos los proyectos de aquel grupo fueron «sencillos». Algunas de sus ideas abrieron capítulos en la historia de la cultura local e incluso de la española como el *Concurso de Cante Jondo*, la resurrección de los autos sacramentales o *La historia del tesoro*, entre otros proyectos que abordaremos más adelante en nuestro análisis de la participación de Ángel Barrios en cada uno de estos acontecimientos culturales.

La actividad de los «rinconcillistas» fue incesante tanto colectiva como individualmente, pero poco a poco se fue deshidratando por el traslado de sus miembros <sup>60</sup> a Madrid o al extranjero. <sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 153.

<sup>58</sup> Rodrigo García, op. cit., p. 154.

<sup>59</sup> Escoriza Escoriza, Emilio J. «La generación de plata. Primeros pasos de la vanguardia en Granada». En *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007, pp. 61-121.

<sup>60</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, pp. 147-152.

<sup>61</sup> «Ya estaba allí [en Madrid] Melchor Fernández Almagro, con su inquieta y constante pesquisa de la historia y la anécdota y en cartera su biografía de Ángel Ganivet; Pepe Montesinos, metido hasta el cuello en su filología románica y su incansable persecución crítica de Lope de Vega; Miguel Pizarro, aprendiz de periodista en *El Sol*; el músico Ángel Barrios empeñado en hacer “sarsuelas” de éxito pecuniario; el escultor Juan Cristóbal con sus bellísimos bustos de mujeres y niños; el pintor Manuel Ángeles, antes de dar el salto al trampolín del cubismo...» [Véase Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, p. 116]. Otros tertulianos tuvieron destinos más remotos: Miguel Pizarro fue destinado a Japón (1921), Ismael González de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz se instalaron en París (1922) y José Mora Guarnido, autor de la última cita, se marchó a Argentina en 1923.

A pesar de su corta vida, supone un importante capítulo dentro de la historia de la cultura granadina a juzgar por el ingente número de páginas que han sido escritas sobre el Café Alameda y su Rinconcillo.<sup>62</sup> Muchas de estas páginas recogen su aportación al pensamiento y a la cultura de la época, pero también algunas de sus anécdotas y actividades burlescas que sirven para ilustrar el carácter desenfadado de sus tertulianos. No queremos cerrar este epígrafe sin mencionar dos de las ocurrencias más originales de aquel grupo de amigos: la invención del compositor sueco *Konverghen*<sup>63</sup> y la del literato *Isidoro Capdepón Fernández* quien, además de ganar premios literarios bajo seudónimo, fue propuesto como Académico.<sup>64</sup>

Junto a El Rinconcillo, Ángel Barrios también formó parte de «La Oración de la Tarde, Comunidad jocosa», de carácter más recreativo, aún si cabe, que

---

<sup>62</sup> A modo de ejemplo: Escoriza Escoriza, Emilio J. «La taberna del Polinario y el Rinconcillo. Dos tertulias de la Edad de Plata granadina». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 101-120; Viñes Millet, Cristina. *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pp. 96-104; Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011, pp. 120-155; Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, pp. 113-158; Soria Olmedo, Andrés. «El “Rinconcillo” (y Federico)». En *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007, pp. 17-35; Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía 1999, pp. 95-114; Rodrigo García, Antonina. *La Huerta de San Vicente y otros paisajes y gente*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1997, pp. 225-238 y Gay Armenteros, Juan y Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982. pp. 367-516.

<sup>63</sup> Según testimonio de José Mora Guarnido, durante el transcurso de una conversación, un tertuliano pronunció la palabra «convergen». A otro le pareció interesante la palabra y cambiando algunas consonantes decidieron que aquel término podría ser el apellido de un compositor sueco. Desde aquel momento, los tertulianos le atribuyeron composiciones musicales en sus gacetas. Narra el autor de la anécdota que «un día Melchor Fernández Almagro [...] se tropezó con un colega de la crítica que le confidenció con la más completa sinceridad: “Parece mentira que solo usted y yo conozcamos en España la existencia del gran Konverghen... ¡Y luego se dicen críticos esos ignorantes!». Ver Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, p. 68.

<sup>64</sup> En relación con este personaje apócrifo puede consultarse Soria Olmedo, Andrés. «Más sobre don Isidoro Capdepón, personaje lorquiano». En *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*. Farsano: Schena Editore, 1988, pp. 137-142; «El “Rinconcillo” (y Federico)». En *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007, pp. 17-35.

la del Alameda. Según definición de Antonina Rodrigo, La Oración de la Tarde fue «una tertulia de bebedores»<sup>65</sup> compuesta por una veintena de miembros de diversas profesiones: políticos, poetas, toreros, militares, comerciantes, músicos, etcétera. El «hermano mayor» del grupo fue el político Natalio Rivas y junto a él había «cofrades» o «cofrades amigos», como el enamorado sacerdote y escritor José María Granada, el torero Lagartijillo, Manuel de Góngora, Federico García Lorca, Gabriel Morcillo, Juan Cristóbal, Manuel Ángeles Ortiz y Ángel Barrios, entre otros personajes de la Granada más desenfadada.

En páginas precedentes nos hemos ocupado de aquellos focos culturales de los que Barrios formó parte. Insistimos en que existen otros muchos personajes, acontecimientos y elementos de interés que no han sido citados, ya que no es nuestro propósito hacer una historia general de la cultura granadina de la época. No obstante, todos los referentes expuestos ejercieron su influencia en el compositor y él en ellos, como si de vasos comunicantes se tratara. Pero, sin lugar a duda, fueron los «los Polinarios», el lugar donde creció y la figura de su padre, los que más huella dejaron en el futuro compositor.

### **2.3. El Polinario**

Bajo una misma denominación de «Polinario» encontramos dos de los elementos que mayor impronta le marcaron durante su infancia y juventud. Nos referimos, en primer lugar, a la casa donde creció y, en segundo término a su padre, conocido por el apodo de el Polinario. Lugar y persona están estrechamente relacionados y es difícil entender por separado la influencia que ejercieron en el músico. Ahora bien, para un mayor rigor expositivo, nos

---

<sup>65</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 79.

aproximaremos en un primer momento al espacio físico y posteriormente a la personalidad de su padre.

El músico creció y pasó su adolescencia en el Polinario. Definirlo es tarea compleja dado que en un mismo lugar coinciden diversas actividades. Antes que nada era la residencia habitual de la familia desde, aproximadamente, 1886 hasta 1934, fecha en que se vendió la propiedad.<sup>66</sup> Estaba ubicada en la calle Real de la Alhambra en su número 43, en el espacio arquitectónico que en otra época fueron los Baños de la Mezquita Real, mandada construir por Muhammad III a inicios del siglo XIV.<sup>67</sup> Por tanto, los Barrios vivían en el corazón de la Alhambra, en una época en que el monumento nazarí estaba habitado y, por aquel entonces, ya era un importante destino para artistas, principalmente pintores y músicos; o estudiosos, entre los que se contaban hispanistas, filólogos o historiadores y turistas procedentes de países cada vez más remotos.<sup>68</sup>

En segundo lugar, en el Polinario se desarrollaban actividades comerciales diversas: suministraba comestibles (legumbres, encurtidos, charcutería...), menaje menor o tabaco;<sup>69</sup> igualmente se reparaba calzado<sup>70</sup> y se hacían otros arreglos menores, pero su principal actividad consistía en ser

---

<sup>66</sup> Escritura de compraventa de 27 de septiembre de 1934. PAG. Expediente de bienes inmuebles Leg. C-1456.

<sup>67</sup> Romero Gallardo, Aroa. «Conjunto arquitectónico del Baño del Polinario, casa nazarí y vivienda de la familia Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 25-40.

<sup>68</sup> En relación con los diversos significados artísticos, musicales, antropológicos o estéticos, de la Alhambra durante esta época, véase *Pensar la Alhambra*. J. A. González Alcantud, J. A y Malpica Cuello, A. (eds.). Granada: Anthropos Editorial y Diputación Provincial de Granada, 2001; Sobrino Sánchez, Ramón. «Introducción». En *Música Sinfónica Alhambrista*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.

<sup>69</sup> En el Archivo Municipal de Granada se conserva un recurso interpuesto por Antonio Barrios Tamayo contra el Ayuntamiento por el que se opone al gravamen de un impuesto sobre la venta de tabaco. AMGR C. 02361.

<sup>70</sup> La profesión oficialmente reconocida de Antonio Barrios era la de zapatero, según se desprende del registro de nacimiento de su hijo Ángel. Folio 68 del libro 371 de la Sección de Nacimientos del Registro Municipal del Distrito de El Salvador de Granada.

una taberna. Pero no era una taberna al uso, sino «un espacio de sociabilidad»,<sup>71</sup> fusión de taberna, cenáculo y ateneo en el que coincidían poetas, músicos, escritores, pensadores, profesores y, en particular, pintores junto a otros personajes locales de muy diversas condiciones, entre los que se encontraba parte de la intelectualidad y de los artistas granadinos, además de los gitanos y los flamencos del Sacromonte y del Albayzín. Aquel fue destino para toda aquella persona interesada en presenciar «lo culto» y «lo popular» en un mismo espacio, donde se daban cita colectivos heterogéneos con los que nuestro futuro compositor interactuó desde su infancia.

De entre estos colectivos, el de los pintores convirtió al Polinario en un importante centro de reunión y trabajo, atraídos por la afición a la pintura de su regente.

Manuel Orozco, en su trabajo biográfico dedicado al músico granadino, se refiere a este lugar como «el núcleo cultural y popular más interesante de aquella Granada de entre siglos en la que la Casa del Polinario será el más universal de los círculos culturales granadinos».<sup>72</sup> Esta idea ha sido igualmente mantenida por el doctor Reynaldo Fernández en su trabajo sobre la música de la Alhambra:

[...] La casa del Polinario, lugar de visita obligado y punto de encuentro, se va a convertir gracias a la personalidad de Ángel Barrios, en centro de reunión y tertulia de las vanguardias artísticas más destacadas del momento, jugando un

---

<sup>71</sup> Según el profesor González Alcantud por «espacio de sociabilidad» podemos entender el concepto que nos permite explicar aquellos lugares donde la música y la bebida constituían el núcleo donde se fraguaba la amistad intelectual. Véase González Alcantud, José Antonio. «Medio siglo de atmósfera alhambreña. El espíritu del lugar a través de la familia Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 77-92.

<sup>72</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía 1999, p. 23.

papel muy importante en el primer tercio del siglo XX, es decir, en el acontecer de la llamada «Generación del 27».<sup>73</sup>

Este núcleo cultural, definido por el biógrafo como híbrido de ateneo y mesón, cuenta con señas de identidad propias que lo hacen distinto del resto de espacios culturales a los que nos aproximamos en el epígrafe anterior. En tanto que «espacio de sociabilidad», confluyeron, como en un crisol, personajes de las «esferas populares y cultas». A diferencia de lo que ocurría en otras tertulias de carácter más intelectual.<sup>74</sup>



Figura 2.3. Reunión en el Polinario durante la visita de Benito Pérez Galdós  
 Ángel Barrios (violín), Malipieri y Antonio Barrios (guitarras)  
 Archivo personal de Ángela Barrios

---

<sup>73</sup> Fernández Manzano, Reynaldo. «La música de la Alhambra». En *Pensar la Alhambra*. González Alcantud, J. A.; Malpica Cuello, A. (eds.). Granada: Diputación Provincial. Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet», 2001, p. 289.

<sup>74</sup> Según Gibson, el carácter intelectual de la tertulia del El Rinconcillo se expresa en hechos como el intercambio de libros, la lectura y comentarios de textos en lenguas clásicas o disertaciones sobre filosofía. Véase Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011, pp. 126-129.

Si bien en el Polinario coincidían muchos de los habituales de las «tertulias cultas», también fue espacio común para gitanos y cantaores que celebraban zambras, fiestas compartidas con prestigiosos pintores y artistas nacionales y extranjeros que encontraron habitación en la residencia de los Barrios.<sup>75</sup>

El establecimiento estaba regentado por Antonio Barrios Tamayo, quien oficiaba de tabernero en alternancia con la práctica de otras facetas artísticas como la pintura y la música. Este personaje era popularmente conocido como el Polinario, apodo que recibió por metonimia con el nombre de la taberna, si bien, según Ángela Barrios, no era del agrado de «don Antonio»<sup>76</sup>, expresión por la que era conocido entre sus vecinos.

Los apuntes biográficos consultados perfilan a un mesonero con buen gusto por el arte y profesional honrado «porque no añadía agua al vino».<sup>77</sup> No obstante, consideramos que esta imagen mítica es insuficiente para conocer la dimensión de este personaje en el contexto de la cultura granadina. Durante el transcurso de nuestra investigación hemos descubierto que su personalidad es más compleja que la expresada tradicionalmente y presenta nuevas facetas que han permanecido inéditas. Sirva como ejemplo de lo anterior su designación, a principios del siglo XX, como alcalde del barrio de San Cecilio de Granada.<sup>78</sup>

Otro aspecto que nos ha llamado poderosamente la atención es su pertenencia a la francmasonería. En concreto, tenemos constancia de su membresía en dos logias granadinas: la Respetable Logia Numancia núm.

---

<sup>75</sup> Para ilustrar con mayor detalle la naturaleza del Polinario, recomendamos la lectura de la narración escrita por Santiago Rusiñol titulada «Una “juerga” trista» reproducida en el Anexo documental (Documento 1) de este trabajo.

<sup>76</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en video].

<sup>77</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía 1999, p. 29.

<sup>78</sup> «Alcaldes de Barrio». *Noticiero Granadino*, 19 de enero de 1906, p. 1.

202,<sup>79</sup> en la fue hermano constituyente y adoptó el nombre simbólico de Sixto Cámara<sup>80</sup> y en la Respetable Logia Los Numantinos núm. 283,<sup>81</sup> donde ingresó el 11 de diciembre de 1890.<sup>82</sup> Tanto la pertenencia a la francmasonería en sí, como la adopción del nombre simbólico «Sixto Cámara» son indicios de las inquietudes intelectuales, principios e ideales de don Antonio.

A pesar de su discreción, el padre del compositor fue un conocido y respetado personaje de la Granada de la época. Sirva como ejemplo la reproducción de un artículo aparecido en la prensa dedicado a «D. Antonio Barrios», en el que se detallan algunas de sus características personales:

Hombre de esmerada y basta (*sic*) ilustración [...] D. Antonio Barrios, acreditado e ingenioso industrial, padre del reputado guitarrista perteneciente al Trío Iberia, de grandes prestigios y honrada personalidad que goza gran reputación y envidiables simpatías, recto y bondadoso caballero.

Su trato correcto y cariñoso, el talento y la ilustración que posee, unido a unos sentimientos caritativos que le impulsan a llevar a cabo cuanto la necesidad exige de tan espléndida como bondadosa personalidad, le captan las simpatías de todos y hace que su nombre sea bendecido de boca de muchos que recibieron sus favores.[...] <sup>83</sup>

En cuanto a su faceta de pintor, tenía una gran afición por esta manifestación artística y contaba con un extenso círculo de amigos pintores, algunos de ellos glorias de la historia del arte. En ocasiones, presentó sus

---

<sup>79</sup> López Casimiro, Francisco. *Masones en Granada. Último tercio del siglo XIX*. Granada: Comares, 2000, p. 66.

<sup>80</sup> Sixto [Sáenz de la] Cámara (1825-1859) fue un periodista y político que defendió las ideas del socialismo utópico.

<sup>81</sup> López Casimiro, op. cit., p. 87.

<sup>82</sup> Cuadro lógico de la Resp.: Log.: Numantinos núm. 283 al Oriente de Granada que trabaja bajo los auspicios del Grande Oriente Nacional de España. Agradecemos a los profesores Francisco López Casimiro y Antonio Fernández Amador los documentos facilitados.

<sup>83</sup> Maqueda Sabatinos, R[icardo]. «Galería de Hombres Populares. D. Antonio Barrios». *El Clamor*, 1910.

obras a exposiciones locales como lo ha señalado recientemente el profesor Henares Cuéllar:

El propio Polinario, don Antonio, sin duda, por afición adquirida de sus contactos con los pintores, naturales y foráneos, probara fortuna con los pinceles e incluso llegaría a presentar tres paisajes a la exposición celebrada en el Corpus de 1897 en el salón de “El Defensor de Granada”.<sup>84</sup>



Figura 2.4. Antonio Barrios Tamayo (1858–1938)

*Jardín de los adarves*

Patronato de la Alhambra y Generalife

Vinyet Panyella, en su estudio sobre la vida y la obra de Santiago Rusiñol, da noticia de la estrecha relación de amistad entre el pintor catalán y Antonio Barrios, al que califica de «personatge singular».<sup>85</sup> El autor destaca del granadino su camaradería con otros célebres pintores de la época y su profundo amor por la pintura. Esta vocación pictórica llevó al anfitrión

---

<sup>84</sup> Henares Cuéllar, Ignacio. «Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia (1880–1930)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 96. Cfr. «En el Ayuntamiento. La exposición». *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1897, p. 2.

<sup>85</sup> Panyella, Vinyet. *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol (París, Sitges, Granada)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 100.

alhambreño a habilitar en la planta superior de su casa un espacio que, a modo de estudio, pudiera ser utilizado por los artistas que acudían al Polinario para trabajar en sus cuadros y compartir sus ideas en una «tertulia formada por gent de Granada propera a les arts, i tenia teles de Casas, de Zuloaga, d'Eugenio Hermoso i de Sargent».<sup>86</sup>

El crítico Carlos Bosch<sup>87</sup> hizo una interesante descripción del Polinario en la que podemos constatar la notoria presencia de la pintura en el hogar de los Barrios:

Allí en lo alto de la misma Alhambra está la típica casa y estudio del eximio guitarrista Ángel Barrios. Rincón propicio al olvido de la prosa cotidiana, casa clásica en la cuesta, próxima al palacio árabe; habitaciones desiguales y de atractiva intimidad, de sencillo gusto artístico, en las que se reúnen cuadros de célebres pintores, dedicados al padre del artista [Ángel Barrios], hombre de carácter típico, genuino granadino de antigua manera, pintor en sus ocios, que atesora en las paredes de ese apartamento poético obras firmadas por Mezquita, Rusiñol, y muchos más de famosos nombres españoles y extranjeros, que en este lugar gozaron deleites estéticos inolvidables.<sup>88</sup>

La anterior descripción ha sido confirmada por Ángela Barrios, quien añade que muchos de los artistas que trabajaron en aquel lugar entregaron cuadros a la familia en muestra de amistad y agradecimiento. La nómina completa de los artistas que visitaron el Polinario sería interminable, pero junto a los enumerados por Panyella, no podemos silenciar a Gustavo Bacarissas,

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*

<sup>87</sup> Carlos Bosch Herrero (Madrid, 1872- Madrid, 1958). Fue un crítico musical y musicógrafo que, al decir del profesor Casares, formó parte de una serie de críticos españoles que desde comienzos del s. XX hasta el final de la Guerra Civil elevaron la crítica musical española a su edad de oro. Carlos Bosch y Ángel Barrios mantuvieron una estrecha amistad que, por otra parte, les permitió entrar en contacto con diversos artistas de la época, como Francisco Villaespesa o Manuel de Falla. Véase Casares Rodicio, Emilio. «Bosch Herrero, Carlos». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999, vol. II, pp. 651-652.

<sup>88</sup> Bosch, Carlos. «Impresiones granadinas». *El Imparcial*, 26 de junio de 1930, p. 3.

Charles Frederic Lauth, Paul Maurice Vigoureux, Manuel Ángeles Ortiz y, en especial, a Santiago Rusiñol por su condición de amigo íntimo de la familia.<sup>89</sup> Una manifestación del respeto que algunos pintores sentían hacia su «colega pintor» lo encontramos en la acuarela *Dama de la sombrilla* (1911) de John Singer Sargent, en cuyo ángulo inferior derecho podemos leer la siguiente dedicatoria: «a mi amigo Antonio Barrios».



Figura 2. 5 John Singer Sargent (1856-1925)

*Dama de la sombrilla* (1911)

Museo de Montserrat

---

<sup>89</sup> En el PAG se conservan algunas cartas que dan testimonio de su amistad. Pueden consultarse los documentos PAG LEG-AB 522, 523, 525, 527, 528 y 572.

Por otra parte, en el PAG se conserva un singular documento que confirma la elevada estima artística que tenían de Antonio Barrios. Nos referimos al pergamino creado por Santiago Rusiñol en 1909 y firmado a lo largo de los años por una legión de artistas que suscribieron su nombramiento como «Cónsul del Arte en la Alhambra».<sup>90</sup> En relación con este pergamino existe una anécdota que nos da una idea más de la personalidad del Polinario: durante una visita de Alfonso XIII a la Alhambra, le insinuaron que permitiera firmar al monarca en el famoso documento. El «cónsul del arte» declinó la propuesta alegando que en aquel pergamino «solo firmaban artistas».<sup>91</sup>

Aquel lugar no fue únicamente un «refugio» de pintores. Las letras encontraron allí una fuente de inspiración, como lo prueban los numerosos testimonios literarios que lo recrearon. Uno de los mejores ejemplos es este poema que Xènius escribió sobre las impresiones que le causaron «los Polinarios» en su primera visita a Granada:

Como otrora por Castilla, esta noche por Granada,  
Las glosas de mi Glosario, se emparejan y arromanzan.  
No cantarán hoy el viento, que hoy no es el viento quien canta,  
Sino la paz de la noche, en los altos de la Alhambra.

Media noche era y sin luna, cuando llegamos al bosque.  
La amistad era una piña, arracimada en un coche.  
La amistad era una risa, desgranada en cinco voces.  
O una charla entrecortada. O un buen silencio. Y, entonces,  
Si callaban cascabeles, se atendía a ruiseñores.

¡Ruisseñores de la Alhambra, embriagados por la noche!  
Yergue el castillo en la altura, los ángulos de sus torres,  
Mirador de los Aljibes, y los otros miradores.  
Balcón asoma al abismo, abismo en luces se rompe.

---

<sup>90</sup> Véase Anexo documental (Documento 2).

<sup>91</sup> Ruiz Molinero. «Ángel Barrios». *Ideal*, suplemento «arte y letras», 5 de octubre de 1969.

Díganlo casitas blancas, verdes a los resplandores,  
De su farol cada una, de su farolillo insomne.  
¡Bendito sea, Granada, quien te sembró de faroles!

Luces también en la casa, que llaman del Polinario.  
Cuando llegamos allí, el portal está cerrado.  
Llámase con recios golpes, hasta que parece el amo:  
—«El Polinario te dicen, y éste es nombre muy extraño.  
Venimos por la razón, del nombre de Polinario».

Así el Polinario habló, con el hablar reposado:  
—«Yo no me llamara así, que me llamo Antonio Barrios.<sup>92</sup>  
Apolinar se llamó, un abuelo muerto de años;  
El nombre pasó a mi padre, y a mí también ha pasado.  
Y, como en Santa María, todo se da al comentario,  
Rompiéron a bautizarme, como a hombre no bautizado.  
Polinario me pusieron, Polinario me dejaron.  
Y hay cartas hoy, que aquí llegan, de Nortes y de Océanos,  
Que traen escrito en el sobre, el nombre de Polinario.

Acompañaba su hablar, agua cantora en el patio,  
Dentro, se oía el llorar, de algún niño desvelado.  
Rayo de sol a la mano, bajó cuando ella abarcaba  
Un sorbo de manzanilla, en la prisión de una caña.  
Horas y horas suspiró, en un rincón la guitarra.  
—«Vámonos ya, los amigos, no nos sorprendiera el alba».  
El Polinario tendía, tendía la mano honrada.  
Era para la amistad, que no era para la paga,  
Le preguntamos lo qué es, y nos dice que no es nada.

---

<sup>92</sup> Según Ángela Barrios, el origen del nombre de «Polinario» se remonta a «Polinaria», nombre de una borriquilla propiedad de la familia. Con el tiempo, el équido gozó de tal popularidad entre el vecindario de la Alhambra que extendió su apodo al lugar de residencia de sus dueños y este al de su propietario. Ver Coín, Brígida. «Ángel Barrios, granadino universal». *Pico Velefa*, 1 de junio de 1994, p. 30.

¡Ay, chorros locos del Darro, agua del Genil huidora!  
 ¡Ay, gracias y caridades, donde todo se desborda!  
 Hasta a mí, que soy romano, hombre del daca y del toma,  
 Hallaron modo esas gentes, de largarme una limosna.  
 ¡Seré humilde!, ¡seré humilde!, ¡tomaré lo que me otorgan!  
 Me haré un alma de mendigo, por una jornada sola.  
 Hincaré en esta moneda, los dos labios de mi boca.  
 Rezaré por Polinario, también por Granada toda,  
 La caridad que me dan, Dios se la cuente en la gloria.<sup>93</sup>

Otro testimonio literario, en nuestra opinión del máximo interés, es *Una «juerga» trista*<sup>94</sup> del polifacético Santiago Rusiñol, quien escribió una emotiva narración localizada en el Polinario y que constituye uno de las mejores fuentes directas para conocer el discurrir de la vida en aquel «espacio de sociabilidad». Gracias a este relato del catalán, podemos «vivir» una fiesta flamenca en el Polinario. Aunque el texto es eminentemente literario, no deja de ser el documento más «vivencial» de cuantos hemos tenido oportunidad de estudiar para la realización de este trabajo.

El académico, arabista y traductor Emilio García Gómez (1905-1995), en su obra *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*, dejó igualmente un interesante retrato literario del Polinario. Según el profesor González Alcantud, ir al Polinario era una suerte de «iniciación» para los visitantes noveles que solían ir acompañados por alguna persona familiarizada con el entorno de los

---

<sup>93</sup> El poema fue publicado originalmente en *Nuevo Mundo* dentro de la serie «Palique» el 9 de mayo de 1924 con la dedicatoria «Dedicado a la sombra amiga de Santiago Rusiñol, que vaga entre estos arrayanes por la noche». Ver Ors, Eugenio d'. *Paliques* (1922-1925). Barcelona: Áltera, 2005, pp. 173-175. Véase Anexo documental (Documento 1) de este trabajo.

<sup>94</sup> Esta obra fue escrita en Granada durante el mes de diciembre de 1896 y publicada en 1897 bajo el título «Una “juerga” trista», aparecida en el primer número de *Luz. Periódico quincenal, arte moderno*. Con posterioridad, el texto fue incluido en la conferencia «Andalusia vista per un català» en Rusiñol, Santiago. *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 1956, pp. 716-719.

Barrios.<sup>95</sup> Este sería el caso de Madame J. P., cuyas cartas transcritas por el insigne arabista, en la obra citada, ofrecen una interesante imagen de la vida artística del lugar, en una época en la que Ángel Barrios ya era un conocido compositor:

Me he despedido pronto y he subido a la Alhambra por la cremallera. Después de descansar he entrado con Georges en Casa del Polinario. Ya sabe usted cuánto me gusta el ambiente romántico, tan español, que tiene esa taberna. En un cuarto de al lado estaban tocando la guitarra el hijo del Polinario y una señora belga muy gentil, creo que judía, que vive en un carmen de por aquí. Estaba también una escritora brasileña, más bien fea, que se viste de gitana y toma lecciones de flamenco. Lleva siempre un camaleón vivo, horroroso, que envuelve en un pañuelo. Me ha parecido un poco *toquée*.<sup>96</sup>

El arabista prosigue su narración trufada de minuciosos detalles que nos dan idea de su singular carácter:

El Polinario nos ha invitado a subir a su casa. En un saloncito alargado tiene unos cuadros muy lindos y, sobre todo, una preciosa acuarela de Sargent, que representa una mujer con una sombrilla. *C'est incroyable!* Me he quedado tan sorprendida, que aún no puedo pensar que sea verdad. Y ya en este ambiente me han dicho unas cosas *inouïes*: que aquello era un santuario de artistas; que el hijo del Polinario había estrenado una pieza en la Ópera Real de Madrid. Me parece que han querido, como dicen ustedes, 'tomarme el pelo'. Y, sin embargo, la acuarela era bien auténtica...»<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> González Alcantud, José Antonio. «Medio siglo de atmósfera alhambresña. El espíritu del lugar a través de la familia Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 82.

<sup>96</sup> García Gómez, Emilio. *Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1978, p. 46.

<sup>97</sup> García Gómez, op. cit., p. 48.

En otro lugar de esta misma obra, encontramos la narración de una de las situaciones más célebres y de mayor calado artístico de las vividas a lo largo de la existencia de aquel «cenáculo»: la celebración de «El Concurso de Canto Alto»:

Me alegro de la sorpresa, pero siento no haber sido yo el que, lo mismo que la llevé a usted a la taberna, la haya llevado al museo del Polinario. Me hubiera hecho ilusión. La acuarela de Sargent es, en efecto, estupenda; se la regaló el autor en un viaje. Hay un cuadrito de Rusiñol, no sé si se ha fijado usted, que también es bonito. ¿Ha visto usted un pergamino con las firmas de Zuloaga, de d'Ors y de muchos más? Ya volveremos. Cuando el Polinario era más joven, se celebraban allí, según dicen, unas juergas muy simpáticas. Creo que en ellas Rusiñol cantaba flamenco, y que Arbós, aquel gran director de orquesta con barbas que me dijo usted haber visto en Madrid en un concierto, y que contaba cuentos andaluces con mucha gracia, bailó una noche el bolero, vestido de mujer, con barbas y todo.

En cuanto a Ángel, el hijo del Polinario, ahí donde usted lo ve, estrenó, en efecto, en el Real de Madrid una ópera llamada *El Avapiés*. Es un gran músico, aunque un poco vago. Ya le llevaré a usted discos. Usted será de la pocas personas que puedan ver todavía estas cosas. El Polinario está muy viejo, y el arquitecto de la Alhambra tiene ya firmada la escritura de expropiación de la casa. Se tiende a que en el recinto de la Alhambra no quede nadie, y además parece que debajo de la tal casa hay unos baños moros. ¿No reparó usted en la columnilla que hay en el patio y en una celosía auténtica que todavía está puesta en la escalera?»<sup>98</sup>

Una de estas «juergas simpáticas» que menciona García Gómez no fue ninguna de las muchas fábulas que se contaban acerca del Polinario. Aquella fiesta fue el célebre «Concurso de Canto Alto»: un jocoso colofón a los actos del Concurso de Cante Jondo. Contamos con dos interesantes testimonios en relación con este hito en la historia de la singular taberna. El primero de ellos

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*

es el testimonio publicado en la prensa de Santiago Rusiñol, al parecer con notorio protagonismo en la fiesta:

De si cantaron bien o mal no podré decir nada pues no entiendo una «jota» de canto, aunque les advierto que, sin entender, he ganado un primer premio en un *concurso* que días pasados hicimos en Casa del Polinario. Estaba de presidente del jurado el compositor Splá (*sic*). Me tuvieron media hora dando *jipíos*.<sup>99</sup>

La segunda fuente, que viene a confirmar lo anterior, es un curioso documento conservado en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife<sup>100</sup> por el que podemos conocer algunos detalles más sobre el desarrollo de la velada y, en particular, a sus protagonistas:

#### CONCURSO DE CANTO ALTO.

¡¡ Allah es jondo !!

Reunidos en sesión oficial las señoras y señores que constituyen el Jurado Calificador, se acuerda por unanimidad conceder el Premio de Honor al Santiago Rusiñol, “Chico de las Ramblas” que, con unos jipíos muy en su punto, derrotó al Fernández Arbós (a) “Batuta” a quien, no obstante su mala fortuna, se le concede un Segundo Premio atendiendo a las extraordinarias condiciones que el dicho “Batuta” posee para bailar de punta.

El Jurado estima oportuno mencionar al Almodóvar (a) “Ciprés”, superviviente Abencerraje cuyas gotas de sangre histórica se conservan me-

---

<sup>99</sup> Cuadros Zurita, José. «Santiago Rusiñol». *El Defensor de Granada*, 25 de junio de 1922, p. 1.

<sup>100</sup> [Pergamino del «Concurso de Cante Alto»]. PAG LEG-AB 530-774. Reproducido en en el Anexo documental (Documento 3) de este trabajo.

lancólicamente en su canto jondísimo.

Así mismo se acuerda otorgar el Premio extraordinario de guitarra a Ángel Barrios

“Niño de Albas”, que se pinta solo para el caso.

En Casa del Cónsul de la Alhambra Apolinario [*sic*],  
el año 1201 del nacimiento del Profeta.

¡¡ Allah es jondo !!

Entre las firmas que figuran en el falso pergamino pueden leerse, además de la del anfitrión Antonio Barrios, la del periodista Francisco de Paula Valladar, Francisco Vergara, Enrique Cachazo, Pablo Loyzaga... y la del compositor Oscar Esplá quien, según testimonio de Rusiñol, ejerció como presidente de aquel singular concurso.

Los ecos de aquel lugar traspasaron fronteras y cautivaron el interés de personalidades como el irlandés Walter Starkie (mitad músico, mitad escritor) quien, con ocasión de sus viajes a España a partir de 1920<sup>101</sup> y tras «vagabundear» a su modo por Granada, recaló en El Polinario.<sup>102</sup> Este nombre es reinterpretado por el irlandés como *Poliganga*, citado en su célebre *Don Gitano* de este modo: «sitio de reunión de artistas, *cantaores* y guitarristas desde que el viejo y fornido Antonio Barrios lo hizo famoso con sus tertulias». <sup>103</sup> En páginas sucesivas, Starkie describió, en el epígrafe «Una noche de cante jondo»,<sup>104</sup> cómo solía desarrollarse una velada flamenca en aquel lugar.

Deliberadamente hemos omitido en este punto la faceta como músico (guitarrista y cantaor) de Antonio Barrios, ya que este perfil no solo fue una

---

<sup>101</sup> Gómez Rodríguez, José Antonio. «Andalucía en la obra del irlandés Walter Fritzwiliam Starkie (1894-1976), "Don Gitano"». En *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Berlanga Fernández, Miguel Ángel (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 115.

<sup>102</sup> Arrebola, Alfredo. *El flamenco en los escritores granadinos*. Granada: Editorial Zumaya, 2011, p. 30.

<sup>103</sup> Starkie, Walter. *Don Gitano*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985, p. 246.

<sup>104</sup> *Ibíd.*

importante influencia artística en su hijo, sino que es un elemento esencial de su formación, aspecto que será estudiado en el epígrafe 3.1.1 de este trabajo.

Por último, aún a riesgo de parecer prolijos en la exposición de detalles sobre «los Polinarios», consideramos oportuno subrayar que aquel lugar permitió a Ángel Barrios estar inmerso en un ambiente muy diverso, donde «lo culto» y «lo popular» estaban cohesionados en un contexto fundamentalmente artístico. Esta circunstancia permitió que el joven músico entrara en contacto con numerosas personalidades que ampliaron su horizonte más allá de su ciudad y de sus gentes.



## **PARTE SEGUNDA**

### **ÁNGEL BARRIOS Y LA MÚSICA**



### 3. LA FORMACIÓN MUSICAL

En el capítulo anterior nos hemos aproximado al marco cultural y al entorno que influyeron en su construcción como artista. Como tuvimos oportunidad de exponer, los factores de mayor impacto fueron la polifacética personalidad de su padre y la singularidad de su hogar. El músico creció en un ambiente donde «lo culto y lo popular» se fundían en una suerte de crisol, trasunto de los Polinarios (personaje y lugar), que representan la hibridación entre aquellos elementos que tanto interés despertó en la intelectualidad de la época. De hecho, la vanguardia encontró en la vida artística de los Polinarios «la música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica [...]».<sup>1</sup> En aquel espacio habitaban la larga tradición y la música antigua, descritas por Salazar en su «visión desde arriba» como «voz rasgada como una herida abierta».<sup>2</sup> Por tanto, quienes acudían al Polinario

---

<sup>1</sup> García Gallardo, Cristóbal L. «La imposible inocencia del musicólogo». En *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Nagore, María; Sánchez Leticia (eds.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009, p. 44.

<sup>2</sup> Martínez del Fresno, Beatriz. «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927». En *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Nagore, María; Sánchez Leticia (eds.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009, p. 459.

hallaban las aspiraciones de la época: lo puro, la tradición y lo incontaminado. Un ejemplo de lo anterior es su vínculo, desde su génesis, con el Concurso de Cante Jondo y haber sido escenario para la inmersión en el flamenco de Manuel de Falla,<sup>3</sup> aspectos de los que nos ocuparemos en el capítulo 6 de este trabajo.

Aquel discurrir artístico sumió al niño Barrios en la tradición, simbolizada en la guitarra flamenca, a la vez que entraba en contacto con un entorno más «culto», expresado en el estudio académico del violín y su repertorio sinfónico. En resumen y como analizaremos a continuación, los primeros pasos de la formación del granadino se desarrollaron en dos planos simultáneos: uno culto y otro popular, en un momento de la historia en que ambos conceptos estaban siendo reformulados y centró el «debate sobre la interrelación entre música popular y culta y el papel de aquélla como estímulo para la composición».<sup>4</sup>

Con este marco como punto de partida, su formación musical se vertebró en tres etapas: la primera, en Granada, durante su infancia y juventud (ca. 1891-1906); la segunda etapa (1907-1910) coincidió con su estancia en París, donde entró en contacto con el profesor André Gedalge y, finalmente, la tercera etapa (1912- ca.1917) se corresponde con el magisterio recibido de Conrado del Campo en Madrid. En páginas sucesivas, nos aproximaremos a las líneas generales de la formación musical del músico granadino siguiendo las acotaciones cronológicas de cada una de las etapas anteriormente descritas.

---

<sup>3</sup> Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada, 1990, p. 30.

<sup>4</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, p. 315.

### 3. 1. Primera etapa: Granada (ca. 1891-1906)

Su formación inicial contó con dos protagonistas: Antonio Barrios Tamayo (1958-1938), su padre, y el maestro Antonio Segura Mesa (1842-1916).

#### 3.1.1. Antonio Barrios Tamayo (1858-1939)

Son numerosos los testimonios que afirman que fue el padre quien inició a su hijo en el aprendizaje de la guitarra. En este sentido, Manuel Orozco señaló: «fue el maestro de su hijo Ángel y de unas generaciones granadinas de cultivadores de la guitarra y los viejísimos estilos y cantes, y a la vez, el depositario de una larga tradición guitarrística entre lo culto y lo popular».<sup>5</sup> De entre todos los testimonios que apuntan al Polinario como maestro de su hijo hay uno de especial valor, ya que es del propio compositor: «Era yo un niño cuando mi padre me dio las primeras lecciones. Él era un gran guitarrista, como era un pintor magnífico».<sup>6</sup>

Ángel Barrios aprendió de su padre la técnica del instrumento y heredó la práctica del «estilo antiguo flamenco» del que Antonio Barrios era depositario. Como hemos tenido oportunidad de estudiar en el epígrafe 2.3 de este trabajo, el guitarrista y pintor fue una destacada figura en la vida artística de la Granada de su época y, en concreto, fue un referente del flamenco granadino.

En opinión de José Manuel Gamboa, perteneció a «una escuela guitarrística de cierta altura».<sup>7</sup> Por tanto, forma parte de una generación de

---

<sup>5</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999, p. 23.

<sup>6</sup> «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de julio de 1950, pp. 5-6.

<sup>7</sup> Gamboa, José Manuel. «La musicalización de la Sonanta». *Música oral del Sur*. Junta de Andalucía, 2002, Nº 5, p. 157.

«tocaos» que trascendieron su afición musical para ejercer una honda influencia en la cultura de su tiempo.<sup>8</sup> En este sentido, nos parece oportuna recordar esta reflexión de Javier Suárez-Pajares en su estudio sobre la guitarra del 27:

La guitarra iba a marcar un punto de inflexión crucial en su historia por la aparición de la guitarra estilizada extraída del mundo popular y extremadamente rica en posibilidades. Esta guitarra, igual que la música de Manuel de Falla y a través de la actividad de un racimo de grandes intérpretes y compositores, será la que se impondrá de forma internacional dando lugar a una nueva era en su historia, ahora como instrumento clásico.<sup>9</sup>



Figura 3.1. Antonio Barrios Tamayo  
Patronato de la Alhambra y Generalife

---

<sup>8</sup> «La guitarra granadina revolucionó la creación musical en la primera mitad del siglo XIX». Véase Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada, 1990, p. 41.

<sup>9</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Música de Andalucía, 1998, pp. 37-47.

La música de las tabernas y las tertulias, los cantes de los gitanos en las calles o su constante presencia en las fiestas populares captaron la atención de compositores extranjeros que, lejos de ver una expresión únicamente pintoresca o local, encontraron en ella recursos con grandes posibilidades que llevar a sus partituras. De este modo, la música popular surgida de la guitarra, los jipíos flamencos, el fandango, el cante jondo y las castañuelas encontraron su lugar en creaciones sinfónicas de extranjeros como Mijaíl I. Glinka.

Ruth Piquer ha subrayado la revitalización del interés por la vihuela y la guitarra<sup>10</sup> durante los primeros años del siglo XX, en especial la guitarra, instrumento que fue exaltado a escenarios hasta entonces impensables, donde experimentó una metamorfosis en manos de artistas músicos, plásticos y literarios que la «reinventaron» de una manera absolutamente original.

Entre ambos episodios, esto es, entre los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, germinó la guitarra que practicó Antonio Barrios y que legó a su hijo. Una reconstrucción de la tradición de aquella guitarra podría arrojar luz sobre el acervo musical transmitido por el Polinario a su hijo.

Para ello, debemos retrotraernos a mayo de 1845, fecha en que Glinka inició su viaje por España. Allí recaló en Valladolid, Madrid, Murcia, Sevilla y Granada. Fue en esta última ciudad donde decidió permanecer entre los meses de noviembre de 1845 y febrero de 1846, con el pretexto de estudiar las canciones populares y los bailes regionales, elementos que consideraba imprescindibles para el conocimiento de la música española. En esta última ciudad andaluza, Glinka entabló amistad con el guitarrista Francisco Rodríguez, *el Murciano* (1795-1848) a quien describió del siguiente modo:

El mejor guitarrista de Granada se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción

---

<sup>10</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, pp. 321-326.

nacional de allá: el fandango, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento...<sup>11</sup>

De la mano de Murciano, su «Virgilio» particular, Glinka se adentró en los ambientes populares de aquella Granada que le permitieron vivir de modo directo su música más genuina, esto es, la improvisada, la surgida en lugares como tabernas<sup>12</sup> o pseudo-tabernas (casas particulares donde se ofrecía bebida) que ocuparon el interés del ruso:

Durante este tiempo tendré la posibilidad, más que nunca, de estudiar las costumbres, las canciones y los bailes de esta región, ya que cada tarde se reúnen la gente para divertirse en las casas de los amigos; según las tradiciones locales cualquiera puede entrar en una casa donde se estén divirtiendo y bailando...<sup>13</sup>

En concreto sabemos que Glinka asistió a la celebración de una zambra granadina: la fiesta gitana por excelencia. Debemos al escritor Luis Seco de Lucena la siguiente descripción del desarrollo de esta fiesta:

Un espectáculo verdaderamente sugestivo que, por su carácter oriental, fascina a los extranjeros son las danzas que los gitanos que viven en el

---

<sup>11</sup> Álvarez Cañibano, Antonio. «El viaje de Glinka por España». En *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Álvarez Cañibano, Antonio; Gutiérrez Dorado, Pilar; Marcos Patiño, Cristina (ed.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999, p. 93.

<sup>12</sup> Pedro Romero de Solís, en su estudio sobre la taberna, se remonta a la literatura medieval (Ley nº3, tit. 14 de la 4ª parte de *Las Siete Partidas* de Alfonso X) para justificar la presencia de instrumentos musicales «que aman la taberna», es decir, que son especialmente adecuados para acompañar bailes y entretenimiento», entre los que destacaba la guitarra. Puede consultarse Romero de Solís, Pedro. «La taberna en Espagne et en Amerique». *Terrain*, 1989. <<http://terrain.revues.org/2953>> [consulta: 1 de mayo de 2015].

<sup>13</sup> Álvarez Cañibano, Antonio. «El viaje de Glinka por España». En *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Álvarez Cañibano, Antonio; Gutiérrez Dorado, Pilar y Marcos Patiño, Cristina (eds.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999, p. 93.

Camino del Monte Sacro organizan en sus cuevas y que, según la feliz definición de Pérez Losa, constituyen un rito, porque las ejecutan las bailaoras en la exaltación de una fiebre que las va dominando, que las va poseyendo, que las hace vibrar con estremecimientos medulares, que pone en sus ojos negros o en sus ojos verdes, la loca llamarada de las siete lujurias o la expresión torturada de los siete dolores...; son un rito, porque estas danzas tan expresivas, tan emotivas en los estremecimientos de su voluptuosidad y en los retorcimientos angustiosos de sus complicadas expresiones, tienen mucho de ceremonia, de sacrificio y de culto, siendo las más notables: el baile de la novia, representación coreográfica del casamiento de una gitana. Toman parte en ellas muchas mujeres, los músicos y el jefe que dirige la danza agitando unas sonajas. El tango gitano, por una bailaora. Los demás la jalean con piropos y palmas. El fandango, bailado por cuatro mujeres y acompañado por el coro. La cachucha, pantomima coreográfica la que se representa la solicitud de perdón que hace un gitano por haber robado a su novia. El baile de la azucena, por dos gitanillas acompañándose con castañuelas y jaleadas por el coro. El bolero gitano, que baila una mujer, a quien acompaña el coro con gritos y castañuelas. Los merengazos, por una mujer. Las sevillanas, bailadas por dos hombres y dos mujeres. La jota gitana, por cuatro mujeres y un hombre que se acompaña con un pandero. Además, merecen citarse, como piezas de canto y música, las granadinas, coplas tristes que se cantan acompañándose con guitarra; y la sangre gitana, con acompañamiento guitarras, bandurrias y castañuelas.<sup>14</sup>

Gracias al encuentro entre Glinka y Francisco Rodríguez, contamos con información que, aunque escasa, nos revela algunos rasgos musicales del guitarrista granadino, niño prodigio y autodidacta,<sup>15</sup> considerado «el primer

---

<sup>14</sup> Seco de Lucena, Luis. *Guía breve de Granada*. Granada: Vázquez y Prieto, 1923, pp. 19-21.

<sup>15</sup> Su ausencia de formación académica y la pureza de su interpretación fueron subrayadas por Felipe Pedrell: «cierta fantasía, si no salvaje, independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca». Véase Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau, 1958, 4 vol. 2, p. 88.

concertista flamenco». <sup>16</sup> El ruso descubrió en su forma de tocar la vía para llevar al pentagrama la esencia de la música flamenca «incontaminada», intento frustrado, ya que su interpretación era producto de la improvisación:

era capaz de estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de rondeñas, fandangos, jotas aragonesas, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta. [...] Y más viendo que los empeños de Glinka resultaban imposibles, cuando sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero quedando como extasiado oyendo lo que arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos a toda la gráfica... <sup>17</sup>

A pesar de la dificultad de transcribir la música del guitarrista, ha llegado hasta nuestros días la publicación de *Rondeña* por F. Rodríguez (el *Murciano*), editada en la *Colección de Aires Nacionales para guitarra* <sup>18</sup> de José Inzenga. En esta obra, se incluye un interesante apunte biográfico, a modo de prólogo, escrito por Mariano Vázquez Díaz. Esta semblanza supone la primera reseña biográfica, hasta ahora conocida, sobre el guitarrista granadino y constituye la única biografía hallada de un guitarrista popular en esa época. <sup>19</sup> Dado el interés de esta fuente reproducimos su facsímil en el Anexo documental este trabajo (Documento 4).

---

<sup>16</sup> Navarro García, José Luis. «Francisco Rodríguez, El Murciano». En *Enciclopedia del flamenco*. Navarro García, José Luis; Ropero Núñez, Miguel (dir.). Sevilla: Ediciones Tartessos, 1995, vol. 1, p. 441.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Inzenga, José. *Colección de Aires Nacionales para guitarra*. Madrid: J. Campo y Castro, (ca. 1879).

<sup>19</sup> Rioja Vázquez, Eusebio. «Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: El Murciano. Su Malagueña o Rondeña para guitarra».

<<http://www.jondoweb.com/archivospdf/murciano.pdf>> [consulta: 25 de marzo de 2015].

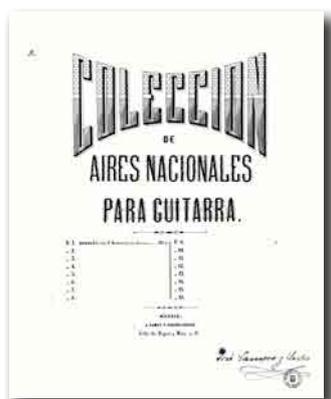


Figura 3. 2 Portada de *Colección de Aires Nacionales para guitarra*  
Biblioteca Nacional de España

El Murciano transmitió su práctica guitarrística a sus hijos, en especial, a su hijo Francisco Rodríguez, *Malipieri*.<sup>20</sup> Entre este último y Antonio Barrios existía una cercana relación personal.<sup>21</sup> Ambos eran guitarristas flamencos, si bien el Polinario mostraba una mayor inclinación hacia la técnica clásica como se demuestra en la forma de coger el instrumento «no cual flamenco».<sup>22</sup>



Figura 3. 3 Fotografía (detalle) de Ángel Barrios (violín), Malipieri y Antonio Barrios (guitarras)  
Archivo personal de Ángela Barrios

<sup>20</sup> Utilizaremos siempre el seudónimo Malipieri para referirnos al hijo y evitar posibles confusiones entre ambos músicos.

<sup>21</sup> En el archivo fotográfico personal de Ángela Barrios existe un retrato donde posan juntos Antonio Barrios y Malipieri (figura 3. 3).

<sup>22</sup> Gamboa, José Manuel. «La musicalización de la Sonanta». *Música oral del Sur*. Junta de Andalucía, 2002, Nº 5, p. 157.

Según el profesor Martín Moreno, «el guitarrista Rodríguez Murciano [fue] maestro de Antonio Barrios»,<sup>23</sup> en cambio, Álvarez Caballero sostiene que fue su hijo Malipieri.<sup>24</sup> En cualquier caso, podemos afirmar que don Antonio fue continuador de la escuela guitarrística instaurada por el Murciano. Igualmente, tenemos la certeza de que fue un profundo conocedor del flamenco cultivado en su doble faceta de guitarrista y cantaor.<sup>25</sup> En este sentido se pronuncia Manuel Orozco al decir que fue «conocedor de todos los estilos flamencos, improvisador sin concesiones a la impureza, estudioso de variaciones, cadencia y derivaciones regionales, don Antonio fue el depositario de muchos siglos de expresión del instrumento».<sup>26</sup> De esta doble faceta también da noticia el hispanista John Brande Trend:

One evening Sr. de Falla took me to a house just outside the Alhambra. In the *patio* the fountain had been muffled with a towel, but not altogether silenced; there was a light murmur of water running into the tank. Don Angel Barrios, who is part composer of the charming Goyesque opera "El Avapiés," described in an earlier chapter of this book, sat there collarless and comfortable with a guitar across his knee. He had tuned it in flats so that in some odd way it harmonized with the running water, and was extemporizing with amazing resource and variety. Then his father joined us, and Sr. de Falla asked him if he could remember any old songs. The old gentleman sat there with eyes half closed, while the guitar kept up a constantly varied "till ready," chiefly in D flat and in B flat minor, sliding down with the characteristic "false relation" to F major. Now and again he lifted up his voice and sang one of those queer, wavering melodies of *cante flamenco*, with their strange rhythms and flourishes characteristic of Andalucía, while Sr. Barrios accompanied, sometimes

---

<sup>23</sup> Martín Moreno, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 47.

<sup>24</sup> Álvarez Caballero, Ángel. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 127.

<sup>25</sup> Trend, John Brande. *A picture of modern Spain men & music*. London: Constable & Company Limited, 1921, p. 241.

<sup>26</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999, p. 23.

thrumming simple chords, sometimes producing a sort of orchestral “melodrama,” sometimes playing a counterpoint, sometimes treating the song as a recitative and punctuating it with staccato chords. Sr. de Falla wrote down those which pleased him, or those which it was possible to express in staff-notation, for one of the best of them was full of “neutral thirds and sixths” — intervals unknown and inexpressible in modern music.<sup>27</sup>

Este texto es un documento de importancia capital para acercarnos al universo flamenco de los Barrios: en él se ofrece un interesante análisis armónico, donde destaca un predominio de la tonalidad de re bemol y de si bemol menor modulante hacia la «falsa relación» de fa mayor, con la existencia de intervalos de tercera y sexta naturales —al decir del hispanista— desconocidos y de imposible transcripción. Igualmente, describe la riqueza de texturas de la música de los granadinos: acompañamiento con acordes, contrapunto, recitativo con acompañamiento de *staccato* y una única melodía que, según el autor, era una de aquellas extrañas y ondulantes propias del canto flamenco, con extraños ritmos y florituras propias de Andalucía, elementos que fueron incorporados a la obra y a la práctica guitarrística de Ángel Barrios, heredero, como hemos visto, de una antigua tradición flamenca que le fue confiada desde edad muy temprana.

### 3.1.2. Antonio Segura Mesa (1842-1916)

Este profesor y compositor es un ejemplo más de figura injustamente olvidada,<sup>28</sup> cuya labor docente fue trascendental para una generación de

---

<sup>27</sup> Trend, John Brande. *A picture of modern Spain men & music*. London: Constable & Company Limited, 1921, pp. 240-241.

<sup>28</sup> «Como otros muertos insignes, el maestro Segura era merecedor de que esta tierra tan ingrata con sus hijos, hubiera enaltecido su memoria de algún modo; pero aunque por la bondad de su corazón y por su saber fue estimado en vida, al morir esfumóse su memoria en la atmósfera gris de indiferencia en que vive hace muchos años esta muy famosa ciudad. Ya despertará alguna vez, aunque tal vez sea tarde...» Véase V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina. El maestro Segura y otros muertos ilustres». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de mayo de 1916, pp. 238-239.

artistas y músicos que merecería ser puesta en valor. A pesar de la dimensión y el alcance de su actividad profesional, apenas si hemos encontrado durante el transcurso de nuestra investigación fuentes musicológicas que se ocupen de este músico granadino. No obstante, es un factor ineludible en la formación musical de Ángel Barrios, lo que nos lleva a analizar el papel que desempeñó en la vida musical de la Granada de entre siglos.

Los datos biográficos existentes sobre Antonio Segura son escasos y casi siempre vinculados a trabajos biográficos de uno de sus alumnos más célebres: Federico García Lorca. Como señaló Ian Gibson en un trabajo monográfico dedicado a este maestro granadino: «Difícil ha sido conseguir datos sobre la vida de este hombre tan apartado de la vida social granadina; difícil, incluso, averiguar su segundo apellido».<sup>29</sup> Las biografías consultadas sobre el poeta granadino subrayan la influencia que el músico ejerció sobre el joven Federico quien, en sus primeros años, sentía una fuerte vocación musical:

[...] podría decirse, pues, que Federico llevaba la música en la sangre, es lo cierto que hasta los once o doce años, con el traslado de su familia a Granada, no empezó a estudiar música seriamente. [...] Bajo la enseñanza entusiasta de don Antonio, los progresos del joven aprendiz de música fueron rápidos, y al cabo de un año ya podía tocar Federico al piano sus músicos predilectos. [...] Pero la enseñanza del viejo maestro no se limitaba a la música de los grandes compositores clásicos. Federico habría de reconocer más tarde que, gracias a don Antonio Segura, conocedor a fondo del folklore musical español, pudo ahondar y completar sus conocimientos en ese género, que tan útiles le fueron más adelante para la expresión de su personalidad de artista, desdoblada en músico y poeta.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Gibson, Ian. «Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado». *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*. Madrid, marzo de 1996, Año XXI, núm. 232, p. 14.

<sup>30</sup> Cano, José Luis. *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1962, pp. 28-29.



Figura 3. 4 Antonio Segura Mesa  
*Ínsula*, 1996

De entre los numerosos autores que han estudiado la biografía de Lorca, Ian Gibson ha sido quien mayor atención ha prestado al maestro Segura. Gracias a este autor sabemos que «el profesor en cuestión, Antonio Segura Mesa, había nacido en Granada en 1842 y, por consiguiente, era mayor cuando Lorca empezó con él».<sup>31</sup> Poco conocemos sobre la formación musical del músico, aunque el poeta señaló: «continué el estudio de la música con un viejo compositor, discípulo de Verdi, don Antonio Segura».<sup>32</sup> Estas palabras no han de ser interpretadas en un sentido literal, ya que el «viejo profesor» jamás abandonó su ciudad, donde desarrolló su actividad docente hasta fecha cercana a su muerte el 26 de mayo de 1916. No obstante, sí es probable que Segura y Verdi coincidieran en la ciudad de la Alhambra, ya que el compositor italiano la visitó en 1863, donde fue acogido por el tenor Giorgio Ronconi, a su vez, amigo del maestro granadino. En ese año, trabajaba como profesor en la Escuela de Canto fundada por el italiano afincado en Granada, por lo que es probable que Verdi y Segura coincidieran gracias a esta circunstancia. En todo

---

<sup>31</sup> Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Ediciones Folio, 2003, vol. 1, p. 66.

<sup>32</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 3, 1997, p. 306.

caso, teniendo en cuenta la brevedad de la estancia del compositor italiano en la ciudad, considerar a Segura «discípulo de Verdi» es una licencia del poeta.

Gracias a las fuentes documentales de la época, sabemos que atesoraba una vasta formación general y una «sólida ilustración y verdadero saber musical, recibido de las admirables enseñanzas de aquel inolvidable y sabio maestro que se llamó en vida D. Bernabé Ruiz de Henares».<sup>33</sup>

Con ocasión de una entrevista realizada a Lorca, el poeta citó una las composiciones musicales más importantes de su maestro: *Las hijas de Jephté (sic)*.<sup>34</sup> Esta obra, según el escritor, fue una «ópera colosal» que «se llevó un horrible pateo» el día de su estreno,<sup>35</sup> aunque no nos consta que se llegara a representar, al menos íntegramente. También aludió a esta ópera Francisco Valladar en el obituario que dedicó a Segura en fechas cercanas a su muerte, donde reveló un interesante dato: «que por sobra de modestia en el autor no llegó a representarse en Madrid»,<sup>36</sup> información que contrasta con la de Lorca.

Además de la ópera,<sup>37</sup> cultivó diversos géneros musicales como zarzuela, obras de carácter religioso y orquestales. Entre las primeras figuran: *El alcalde*

---

<sup>33</sup> V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina. El maestro Segura y otros muertos ilustres». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de mayo de 1916, pp. 238-239.

<sup>34</sup> El nombre de esta ópera debe ser *La hija de Jephté*, en singular y no en plural como frecuentemente aparece escrita. Con toda probabilidad, el compositor tomó como fuente programática para su ópera el pasaje bíblico narrado en Jueces 11, 29-40.

<sup>35</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 3, 1997, p. 366.

<sup>36</sup> V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina. El maestro Segura y otros muertos ilustres». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de mayo de 1916, pp. 238-239.

<sup>37</sup> Los compositores de la época conocían la existencia de la producción musical de Antonio Segura y entre ella destacaron su ópera. Fue el compositor y crítico musical Ramón Noguera Bahamonde quien animó públicamente a Segura para que la estrenara, invitación que fue recogida por la prensa de la época: «El Sr. Noguera emocionado y agradecido, brindando por la *Hija de Jephthé*, preciosa ópera de D. Antonio Segura, que en vez de guardarla en su poder debía darla al maestro Góula, para que obtenga el aplauso que tiene tan merecido». Véase «En honor del maestro Noguera». *El Defensor de Granada*, 27 de abril de 1891, p. 1.

*Vinagre*, con libro del poeta granadino Joaquín Afán de Ribera<sup>38</sup> y *Dos telégramas: juguete lírico-cómico en un acto y en prosa*, con letra de José Portero Requena, estrenada el 15 de febrero de 1873 en el Teatro Isabel la Católica de Granada.

A tenor de los testimonios de sus colegas, su carrera como compositor fue malograda y no tuvo mayor repercusión que la de algunos modestos estrenos en su ciudad natal, hecho que contrasta con la trascendencia de su magisterio. Su influencia sobre Lorca es solo una muestra más de la ejercida en otros alumnos con mayor continuidad en la esfera musical. En este sentido, Francisco de Cuenca señaló que fue «profesor de casi todos los compositores y músicos contemporáneos granadinos»,<sup>39</sup> entre los que destacamos a Francisco Alonso<sup>40</sup> y a Ángel Barrios.

Carecemos de testimonios directos sobre la metodología empleada por Segura. No obstante, el poeta afirmó que su maestro lo instruyó en lenguaje musical, armonía y «ciencia folclórica»,<sup>41</sup> palabras de las que podemos extraer que ofrecía una formación musical integral. La huella del profesor en la obra poética de Lorca es visible en *Impresiones y paisajes* (1918), dedicada a su maestro:

A la venerada memoria de mi viejo maestro de música, que pasaba sus sarmentosas manos, que tanto habían pulsado pianos y escrito ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular, con aire de galán enamorado y que

---

<sup>38</sup> «*El alcalde Vinagre*, zarzuela en dos actos, música de D. Antonio Segura» figura en la relación de obras de Joaquín Afán de Ribera publicada en *Las noches del Albicín. Tradiciones, leyendas y cuentos granadinos*, 2 vols., Madrid: 1885.

<sup>39</sup> Cuenca, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Habana: Cultura, 1927, p. 286.

<sup>40</sup> Cfr. Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2014, p. 26; Montero Alonso, José. *Francisco Alonso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, p. 22.

<sup>41</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 3, 1997, p. 306.

sufría sus antiguas pasiones al conjuro de una sonata Beethoveniana. ¡Era un santo! Con toda la piedad de mi devoción.<sup>42</sup>

Años después de la muerte del admirado profesor, Lorca le rindió nuevamente homenaje a su memoria encarnándolo en Don Martín, uno de los personajes de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935). El poeta granadino lo describió en una de sus acotaciones como «un viejo con el pelo rojo. Lleva una muleta con la que sostiene una pierna encogida. Tipo noble, de gran dignidad, con un aire de tristeza definitiva».<sup>43</sup> El dramaturgo evocó en su obra la malograda carrera de su maestro con esta metafórica intervención del personaje: «Soñé con el Parnaso y tengo que hacer de albañil y fontanero».<sup>44</sup> En un diálogo previo, es nuevamente Don Martín quien trae a escena el título de la «ópera colosal» varias veces citada, hecho que confirma que se trata de un *alter ego* del maestro:

MARTÍN. ¡Qué mundo! Yo soñaba siempre ser poeta. Me dieron una flor natural y escribí un drama que nunca se pudo representar.

TÍA. ¿La hija del Jefté?

MARTÍN. ¡Eso es!<sup>45</sup>

Además de su actividad como compositor, la labor docente de Segura no se centró exclusivamente en la formación de músicos con inclinaciones profesionales. Aunque Cuenca afirmó que fue catedrático de Armonía en el

---

<sup>42</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 4, 1997, p. 50.

<sup>43</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 2, 1997, p. 568.

<sup>44</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 2, 1997, p. 571.

<sup>45</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 2, 1997, p. 569.

Conservatorio,<sup>46</sup> —hecho imposible dado que falleció cinco años antes del inicio de la actividad de esta institución— sí aparece ligado a diversas instituciones locales en las que impartió sus enseñanzas.<sup>47</sup> De entre todas ellas, la Escuela de Música y Declamación del Liceo de Granada cuenta con mayor interés para nuestro discurso.

Como ha señalado José González Martínez,<sup>48</sup> esta Escuela se fundó en 1881 y fue dirigida inicialmente por Antonio G. Guillén Aranda. Desde sus inicios contó en su nómina con Antonio Segura, junto a otros músicos de prestigio local como Miguel Rivero, Enrique Valladar, Cándido Orense, Ramón Noguera, Emilio Vidal, Manuel Beas, José Menor, Manuel Benítez o Francisco de Paula Valladar.<sup>49</sup> Diez años después de su fundación (1891), la Escuela de Música del Liceo cambió su denominación para llamarse Escuela de Música, Canto y Declamación (inmediato precedente del Conservatorio de Granada) e incrementó su oferta de estudios musicales: Canto, Armonía, Fuga, Contrapunto, Instrumentación y Estilo, Estética e Historia de la Música, Declamación, Solfeo, Piano, Armonium, Violín, Viola, Violonchelo, Flauta, Clarinete, Oboe, Fagot, Cornetín, Trompa, Trombón y Bombardino.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Cuenca, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Habana: Cultura, 1927, p. 286.

<sup>47</sup> El profesor granadino formó parte del efímero proyecto de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, inaugurada el 15 de febrero de 1862 por Giorgio Ronconi. Gracias a Valladar podemos localizarlo en aquella escuela: «[Segura] perteneció como profesor, siendo muy joven, a la famosa escuela que fundó aquí el insigne Jorge Ronconi [...]». Ver V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*. 31 de mayo de 1916, p. 240. Desde 1905 figuraba adscrito a las Escuelas del Ave-María, donde fue profesor de piano. Véase Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2014, p. 28. Hasta fechas cercanas a su muerte, continuó formando a generaciones de músicos de su tierra natal. En 1912, cuatro años antes de su fallecimiento, fue profesor de Armonía y Composición en la Escuela de Música del Ayuntamiento de Granada, de cuya creación fue promotor y en la que instauró un modelo altruista de vocación docente que ejerció sin otro interés que el de legar sus vastos conocimientos a futuros músicos. Véase V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*. 31 de mayo de 1916, p. 240.

<sup>48</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 287.

<sup>49</sup> *Ibíd.*

<sup>50</sup> «Liceo de Granada». *El Defensor de Granada*, 13 de octubre de 1891, pp. 1-2.

En esta Escuela —donde la formación musical se ofrecía de manera gratuita a jóvenes de ambos sexos mayores de ocho años— el maestro Segura desarrolló una importante labor docente desde 1891, año en que comenzó a dar clases de Lenguaje musical —cursos primero y tercero— y de instrumentos de arco, además de asumir otras labores de responsabilidad y de gestión.<sup>51</sup>

Probablemente nuestro biografiado aprendió música y violín con Antonio Segura en aquella escuela del Liceo. Como sustento documental para esta afirmación contamos con una fotografía de la época (ca. 1891) en la que aparece un jovencísimo Ángel Barrios con un violín, con una edad cercana a los nueve o diez años. Este hecho, unido a que no conocemos precedentes de violinistas en su familia, nos permite suponer que el hijo del Polinario comenzó sus estudios musicales «cultos» de la mano del profesor Segura, bien en la institución que apuntamos anteriormente, bien en su domicilio particular.<sup>52</sup>

### **3. 2. Segunda etapa: París (1907-1910)**

Con veinticinco años, Ángel Barrios «huyó» de Granada para instalarse en el París de principios del siglo XX, ciudad en la que residió durante periodos de tiempo discontinuos. Allí entró en contacto con Albéniz y con un grupo de artistas españoles reunidos en torno al músico catalán, entre los que se encontraban Manuel de Falla y Joaquín Turina, con quienes estableció fuertes lazos de amistad mantenida durante el resto de sus vidas.

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*

<sup>52</sup> Según Gibson: «a menudo le visitaban sus discípulos y amigos para pedirle consejo sobre tal o cual partitura o dificultad, y los problemas eran resueltos prácticamente sobre el piano que tenía en uno de los cenadores del patio de su castiza casa granadina». Véase Gibson, Ian. «Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado». *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*. Madrid, marzo de 1996, Año XXI, núm. 232, p. 14.

Aquella estancia en París le permitió entrar en contacto con el profesor y compositor André Gedalge (1856-1926) con quien continuó su formación. Por aquel entonces, estaba considerado un referente de la pedagogía musical francesa y uno de los mayores responsables de la formación académica musical de su país. En este sentido, la prensa especializada lo ensalzó como una figura «qui représente la plus grande partie de la musique française contemporaine».<sup>53</sup>



Figura 3. 5 André Gedalge (ca. 1910)  
Bibliothèque Nationale de France

Gedalge desempeñó, entre otros, el cargo de Inspector General de los conservatorios y escuelas de música, en sustitución de Victorien de Joncières. Desde el 4 de noviembre de 1905, fue designado profesor de Fuga y Contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París. La nómina de músicos que recibieron sus enseñanzas es imponente: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Georges Enesco, Raoul Laparra, Charles Koechlin, Max

<sup>53</sup> H[eugel], J[acques]. «Echos et Nouvelles». *Le Menestrel*, 1922, núm. 17, p. 191.

d'Ollone, André Bloch, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Nadia Boulanger, Bernard Crocé-Spinelli o Jean Wiener, entre otros.

En sus facetas como gestor y docente, Gedalge llevó a cabo una profunda reforma del Conservatorio Nacional de París, en aquel momento bajo la dirección de Gabriel Fauré. En esta institución tuvo la oportunidad de llevar a la práctica sus principios pedagógicos en la Sección de Estudios Musicales, integrada por Massenet, Saint-Saëns, Paul Dukas y André Messager, entre otros.<sup>54</sup>

Si bien la mayor parte de su reconocimiento deriva de sus trabajos en el campo de la pedagogía musical, sus composiciones musicales no pasaron desapercibidas en su época, como podemos comprobar por esta crítica al estreno de su *Tercera Sinfonía*:

L'oeuvre de l'érudit technicien, professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire, que certains estimaient capable de ne produire que des modèles pédagogiques, chefs-d'oeuvre d'écriture dans le genre ennuyeux, est sortie plus brillante encore de cette seconde épreuve. On doit saluer en M. Gédalge un maître symphoniste de l'ordre le plus élevé, qui vient à son heure nous dire sans ambage ni réticences ce qui chante en lui qui ne craint pas d'écrire de la musique pour la musique elle-même, et dont l'École française peut dès maintenant s'enorgueillir.<sup>55</sup>

Por otra parte, los fundamentos pedagógicos de Gedalge tuvieron una importante repercusión en la enseñanza reglada de la música en Francia. El profesor postulaba que la formación previa del oído musical era un elemento clave para la enseñanza musical. Junto a su clásico *Traité de la fugue* (1901), su obra pedagógica más relevante fue *L'Enseignement de la Musique par l'éducation de l'oreille* (1922). Aunque no sea este lugar para detallar su

---

<sup>54</sup> Surtac. «Les Reformes du Conservatoire». *Musica*, 1905, núm. 38, p. 166; A. P. «Les Reformes au Conservatoire». *Le Menestrel*, 1905, núm. 40, p. 346.

<sup>55</sup> Jemain, J. «Revue des grands concerts». *Le Menestrel*, 1910, núm. 12, p. 92.

contenido, creemos oportuno conocer sucintamente los fundamentos teóricos de Gedalge, por cuanto pudieran haber influido en la formación de Barrios. Zamacois sintetizó el método del músico francés en este sentido:

[...] está basado un poco en el método de Wilhen, la entonación se trata por la relación interválica de la notas entre sí y con referencia a los grados de la escala; las notas se cantan pronunciando su número de orden en dicha escala, en lugar de su nombre; no se usan claves, por lo cual las notas deben ser identificadas por las líneas y espacios del pentagrama en que están colocadas.<sup>56</sup>

El compositor Gabriel Pierné destacó la continuidad de estas aportaciones teóricas al sistema nacional de formación musical destacando lo siguiente:

Mais je tiens à signaler, d'une façon tout à fait particulière, la part active que M. André Gédalge a prise à nos travaux communs; ses conceptions pédagogiques peuvent avoir, sur la diffusion de l'enseignement musical et sur le développement général de la mentalité musicale, une portée considérable.<sup>57</sup>

Los postulados sobre la enseñanza musical de Gedalge traspasaron las fronteras francesas y su influencia llegó hasta nuestro país. El crítico y compositor francés Raoul Laparra —alumno del francés— celebró de este modo la llegada a España del método Gedalge:

Tout un mouvement d'éducation musicale sur une base nouvelle existe à Barcelone. C'est l'oeuvre d'André Gédalge a travers certains disciples ibériens qui répandent, au delà des Pyrénées, ses doctrines si simples et si lumineuses! Nous faisons d'ardents vœux pour que l'Espagne profite de ce précieux

---

<sup>56</sup> Zamacois, Joaquín. *Temas de pedagogía musical*. Barcelona: Ediciones Quiroga, 1973, p. 142.

<sup>57</sup> «L'enseignement de la musique obligatoire. Interview de M. Gabriel Pierné». *Le Menestrel*, 1920, núm. 43, pp. 404-405.

enseignement, dont le point de départ et le but s'inspirent uniquement de la musique, à l'exclusion de toute recette, de toute formule. Nos voisins pourront y puiser cet esprit large qui fait abstraction des chapelles, des petites discussions autour des manières et conserve un horizon infini en avant de l'Idéal, au lieu de le comprimer dans des scrupules de bonnes femmes. Le seul scrupule intéressant en art n'est-il pas, amigos mios, celui d'exprimer une idée sans la retenir, la diminuer en avance par des questions de formes, des inquiétudes d'être plus ou moins à la page, des peurs du qu'en dira-t-on, ou encore la diplomatique torture de vouloir contenter tout le monde et son père? Non point que la forme n'ait eu son importance dans l'enseignement du grand maître disparu, mais elle était basée, non par esprit de réaction mais par désir de libre évolution, sur les fondations éternelles posées par les ancêtres.<sup>58</sup>

Esta reflexión fue escrita en 1926, año de la muerte del profesor. Su legado permaneció en el recuerdo de algunos de sus alumnos como el compositor Max d'Ollone quien, transcurridos algunos años desde la desaparición del maestro, trajo a su memoria algunos de los planteamientos didácticos del músico francés:

Ainsi que nous le disait André Gedalge, «un chant bien fait ne comporte qu'une basse »... C'est-à-dire celle qui l'a engendré et d'où il tire sa signification, son expression: tandis qu'une ligne mélodique conçue isolément peut comporter mille harmonisations et pas une faisant corps avec elle... S'il aimait à réclamer de ses élèves, comme la chose la plus difficile, une phase mélodique, tonale, de huit mesures, c'est qu'il l'envisageait comme formant avec son harmonie un tout cohérent, un petit morceau complet.<sup>59</sup>

En paralelo a la labor en las instituciones académicas, el profesor francés impartió clases particulares para aquellos compositores y músicos que contrataron sus servicios. Ha sido el nieto del músico francés, el también

---

<sup>58</sup> Laparra, Raoul. «Le Mouvement musical à l'Étranger. Espagne». *Le Menestrel*, 1926, núm. 9, p. 101.

<sup>59</sup> Ollone, Max d'. «Mélodie et harmonie». *Le Menestrel*, 1933, núm. 28, pp. 285-286.

compositor Andre Gedalge, quien ha dado noticia de la existencia de al menos 54 alumnos que recibieron clases particulares de su abuelo durante los primeros años del siglo XX.<sup>60</sup> Con toda probabilidad, Barrios formó parte de este grupo de estudiantes. Como prueba de ello, contamos con reiterados testimonios del granadino en los que afirma haber estudiado armonía con Gedalge,<sup>61</sup> además de otras evidencias documentales como por ejemplo las cartas remitidas al granadino por otros alumnos del profesor francés.

Antes de concluir este epígrafe y con independencia de que abordaremos el tema en otra parte de este trabajo, queremos destacar que la influencia musical del francés en la obra del granadino es apreciable en algunas de sus primeras composiciones—*Zambra en el Albayzín* (1917)— donde se emplean procedimientos compositivos propios de «la escuela francesa coetánea».<sup>62</sup>

Lamentablemente, carecemos de fuentes directas que arrojen más luz sobre cómo se desarrolló su formación musical en París, aunque tenemos la certeza de que tuvo lugar de manera simultánea a su actividad como intérprete del Trío Iberia que estudiaremos en el próximo capítulo.

### 3. 3. Tercera etapa: Madrid (1912-1917)

A mediados de 1910 cesó la actividad del Trío Iberia en el extranjero y consecuentemente su formación en París. Desde aquel momento, Barrios comenzó a trabajar de un modo más constante en diversas composiciones de las que nos ocuparemos al estudiar su obra en el capítulo 5 de este trabajo.

---

<sup>60</sup> Gedalge, André. «André Gedalge (1856-1926)». <http://www.musimem.com/gedalge.htm> [consulta: 4 de mayo de 2015].

<sup>61</sup> «[...] estudié la armonía con Md. Jedalge, (célebre Mtro. Francés)» (*sic*). Instancia de Ángel Barrios dirigida al Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Granada, 3 de noviembre de 1928. AUG-1829.

<sup>62</sup> Véase Barrios Fernández, Ángel. *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte, Seis Canciones*. Sobrino, Ramón y Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007, p. XII.

Casi de manera simultánea a la proyección de estas primeras obras, entró en contacto con el maestro y compositor Conrado del Campo (1878-1953), con quien culminó su formación musical.

Ya en la primera década del siglo XX, este músico madrileño contaba con un extenso currículo como intérprete y compositor, sin olvidar su actividad en diversas instituciones como la Asociación Wagneriana Madrileña, la Orquesta Sinfónica de Madrid o el Cuarteto Francés, del que formaba parte junto a Julio Francés, Odón González y Luis Villa. Todo esto, antes de ganar la cátedra de Armonía del Conservatorio de Madrid el 9 de junio de 1915.

Con toda probabilidad, fue el músico Enrique Fernández Arbós el nexo de unión entre Barrios y su maestro. La amistad entre el primero y Del Campo es bien conocida.<sup>63</sup> En cuanto a Barrios y al director de orquesta, sabemos que coincidieron en 1908 en Londres, con ocasión de la gira de conciertos del Trío Iberia, donde Arbós ejerció de protector de la agrupación.<sup>64</sup> De este modo, quedaría establecida la relación triangular entre Del Campo, Fernández Arbós y Barrios que podemos situar en la primera década del siglo XX.

Para estudiar el proceso de formación del granadino durante esta tercera etapa, contamos con una valiosa fuente documental: la correspondencia de Conrado del Campo dirigida a Ángel Barrios. El conjunto epistolar se extiende entre los años 1912 y 1925.<sup>65</sup> La mayor densidad de escritos se produce entre 1916 y 1918, periodo en que discípulo y maestro iniciaron la composición conjunta de una serie de obras para la escena. Gracias a estos documentos podemos establecer un primer periodo de formación propiamente dicho (1912-

---

<sup>63</sup> «Enrique Fernández Arbós [...] mantuvo amistosa relación y fecunda colaboración con Conrado del Campo a lo largo de su vida». Véase García Avello, Ramón. «Campo Zabaleta, Conrado del». En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. 2, p. 982.

<sup>64</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, pp. 19-22.

<sup>65</sup> Este epistolario forma parte del Legado Ángel Barrios depositado en el PAG. El epistolario y demás documentos de Conrado Del Campo está formado por un total de 38 elementos. Es muy probable que el granadino estudiara en Madrid, lo que justifica que la mayor parte de la correspondencia conservada esté fechada en periodos vacacionales en los que el granadino regresaba a su ciudad.

1917), y un segundo momento, a partir de 1917, en que Barrios y Del Campo trabajaron como autores en la composición de obras líricas, si bien, insistimos, se trata de un periodo de solapamiento en el que el maestro continuó la formación de su discípulo, aunque implementada en sus composiciones.<sup>66</sup>

Tanto la influencia personal del maestro como su magisterio fueron determinantes en la carrera profesional del granadino, hasta tal punto, que este la orientó hacia la composición gracias a sus consejos y al apoyo incondicional prestado por su maestro.<sup>67</sup> La relación entre ambos músicos fue objeto de una progresiva evolución personal: en primer lugar fue «académica», pero pronto se convirtió en una relación de colaboración que trascendió a una estrecha amistad. Como ejemplo ilustrativo de lo anterior, merece citarse la despedida «acumulativa» con que Del Campo firma una carta en 1916: «tu amigo, maestro, colaborador y socio».<sup>68</sup>

Desconocemos el momento exacto en que el discípulo inició su formación con el maestro.<sup>69</sup> No obstante, se conserva un documento fechado a fines de 1912 por cuyo contenido deducimos que se había iniciado poco tiempo antes.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Durante estos años de formación (1912-1917), no nos consta que Ángel Barrios llevara a cabo ninguna actividad profesional, a excepción de algunos conciertos con el Trío Iberia y los estrenos de *Aben-Humeya* (1913), *Alma Serrana* (1915) y una testimonial colaboración musical en el drama de Villaespesa *La maja de Goya* (1917). La más que desahogada situación económica de la familia Barrios permitió al músico dedicarse al estudio y a la composición, más por placer artístico que como forma de sustento. Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014. Cfr. Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p.150.

<sup>67</sup> «Cuando hubo entre nosotros mayor confianza me dijiste que sin la ayuda mía [de Conrado del Campo] renunciabas a todo aquí y te volvías a Granada. Yo te prometí la ayuda plena, sin limitaciones en el orden artístico [...]». Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «23-abril-[1]919». PAG LEG-AB 530-266.

<sup>68</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en San Sebastián «27-IX-[1]916». PAG LEG-AB 530-252.

<sup>69</sup> Nos consta que la labor docente del madrileño estaba retribuida por su discípulo, véase la tarjeta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, s.f., pero [1915]. PAG LEG- AB 530-274.

<sup>70</sup> Tarjeta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «13-XII-[1]912». PAG LEG-AB 530-245.

Coincidiendo con estos primeros pasos, el granadino dio a la escena tres breves *Momentos Musicales* para el drama *Aben-Humeya* de Francisco Villaespesa que fue estrenado en Granada en noviembre de 1913. Con anterioridad a esta fecha, tenemos la certeza de que ya se encontraba trabajando bajo la dirección Del Campo en la composición de la que sería su primera obra lírica: el sainete *Alma serrana*, estrenado el 18 de febrero de 1915 en el Teatro Novedades de Madrid. Gracias a la crítica de *Aben-Humeya*, tenemos constancia de este hecho: «En los presentes momentos sé que tiene Barrios una zarzuela y sé que Conrado del Campo, cuya autoridad es indiscutible, ha hecho de la música una brillante profecía».<sup>71</sup> Por tanto, a la luz de estos datos podemos situar los comienzos de su formación con el maestro madrileño en 1912.

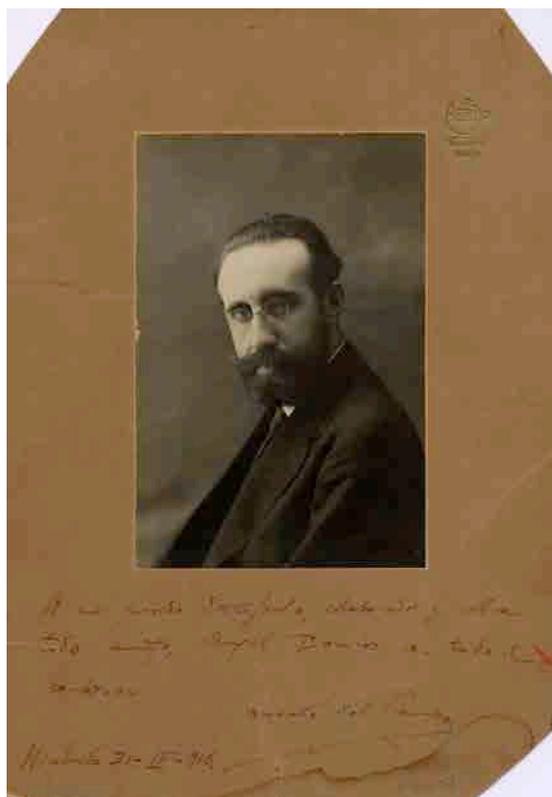


Figura 3. 6 Fotografía con dedicatoria de Conrado del Campo (1916)  
Patronato de la Alhambra y Generalife

<sup>71</sup> Castillo, Aureliano del. «La representación». *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1913, p. 1.

La metodología empleada por el maestro consistía en la resolución de ejercicios prácticos y teóricos, basados en el estudio de armonía, fuga y contrapunto. Algunos de los documentos epistolares más antiguos que se conservan dan testimonio de ello:

Los contrapuntos últimos que desde Madrid me ha enviado están bien; comete Vd. faltas de octavas, muy comprensibles en trabajos polifónicos a cinco y seis voces. De todas las faltas le redimirá la constancia en la labor. Le envió un canto de órgano libre, para que sobre él escriba dos diferentes contrapuntos floridos a cuatro voces. Como verá encierra este canto la dificultad de una mayor independencia en la interpretación armónica y polifónica.<sup>72</sup>

Ejercicios de esta naturaleza,<sup>73</sup> nos permiten asistir al progreso en la formación de Barrios, como se pone de manifiesto en este otro documento:

Ahí va el contrapunto corregido. A pesar de los calores que he sufrido existe un evidente progreso que nos permitirá ocuparnos, a nuestro regreso, de la fuga, pues el movimiento contrapuntístico de las partes va dominando, salvo ciertos deslices, pues por lo ínfimos hemos de achacárselos al efecto y sufrimiento del calor. Sí quiero que el que aquí a la vuelta le envió intente imitar fragmentos del motivo inicial que ya he señalado. El verdadero contrapunto de arte es siempre imitado. También quiero que sea rigurosamente vocal. [...]<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «24-Julio-1915». PAG LEG-AB 530-246.

<sup>73</sup> Hay ejemplos de esta práctica en la correspondencia entre el maestro y su discípulo hasta 1917. Un ejemplo más son estas indicaciones a Barrios: «Los temas de fuga eran en efecto de fuga real y ni las habías contestado cual si fuera de fuga del tono. Te envió otras, el primero te sirve y puedes proceder a desarrollarlo porque ya está contestado». Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «4-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-257.

<sup>74</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «17-Agosto». PAG LEG-AB 530-275.

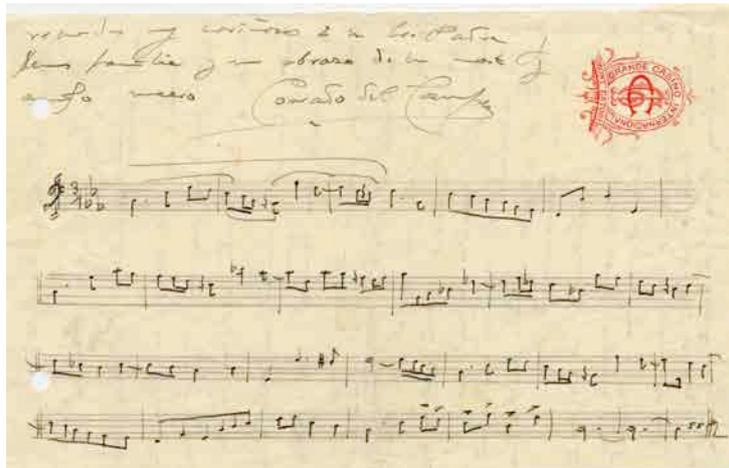


Figura 3. 7 Ejercicio de contrapunto propuesto por Del Campo  
Patronato de la Alhambra y Generalife

La instrucción práctica consistía en la corrección de las composiciones originales que Barrios sometía a la revisión del maestro. Los «consejos», como el madrileño prefería llamar, podían ser de diversa índole. A modo de ejemplo, en la carta más antigua conservada entre ambos, podemos leer cómo centró sus comentarios en la orquestación y en la plantilla instrumental de un original del discípulo que, según la cronología de su producción, probablemente se trate del sainete *Alma serrana* (1915), además de su alusión a «los teatros de género chico»:

La orquestación suya está bien dispuesta pero peca de excesivamente sobria, tenue, temerosa, débil. Para el resto, sobra todo, es preciso instrumentar con más robustez, con más cuerpo. Conviene también cuidar más el color, buscando efectos de sonoridad, con más decisión, sin timideces. Fíjese en las enmiendas que le he hecho, y que tienden a eso. Difícilmente hallará Vd. arpista en los teatros de género chico y, desde luego, en ninguno dos fagotes ni clarinete bajo, absténgase pues de emplearlos en los números sucesivos y no olvide mi consejo. Más resolución, más nervio, más amplitud en el empleo de los elementos orquestales.[...]<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «13-XII-[1]912». PAG LEG-AB 530-245.

En una carta fechada tres años más tarde, encontramos consejos similares, pero en esta ocasión en referencia a la primera obra sinfónica del granadino: *Zambra en el Albayzín* (1917). Este documento supone un excepcional testimonio para conocer los elementos de juicio con que el compositor madrileño analizaba el trabajo propuesto por el discípulo:

[...] Verá que en el *Generalife* va apuntado otro final. En efecto el que Vd. envió era banal y además brusco, inesperado. Conviene, como yo indico repetir con anchura[?] el bello y característico tema popular en seis por ocho. Tras esa reaparición del tema, la orquesta irá apagando sonoridad y repitiendo cada vez más en *pp* los ritmos de las danzas lejanas. Suponga Vd., para hallar estado de ánimo conveniente, que la tarde está cayendo... y Vd. sabe lo que encierra un atardecer granadino en la altura, con la ciudad al fondo, por detrás la sierra y la vega cerrando el horizonte con una nota de melancolía... eterna!. Así el final del tiempo. [...] Ahora va Vd. a terminar bien el *Generalife*, a armonizarlo todo y completarlo de elementos accesorios para empezar a instrumentar.[...]<sup>76</sup>

Si bien el proceso de revisión y corrección que Del Campo hizo sobre *El Generalife* de Barrios fue secuencial, estamos ante una excepción en la metodología de trabajo del profesor madrileño, ya que, como afirma la profesora Heine, «era hábito común que aconsejara a sus alumnos no perder el tiempo con la revisión de sus trabajos, sino componer, en su lugar, una obra nueva».<sup>77</sup>

La labor docente de este maestro constituye una de las piedras angulares para el estudio de la proyección de su figura en relación a su época. Esta actividad, ejercida durante la mayor parte de su vida, formó a varias

---

<sup>76</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «6-IX-[1]915». PAG LEG-AB 530-247.

<sup>77</sup> Heine, Christiane. «El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27. El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 104.

generaciones de compositores de muy diversas tendencias artísticas. Ángel Barrios es uno más de una extensa relación. Según Antonio Fernández-Cid, «en cerca de medio siglo de esfuerzo inverosímil y por las aulas que regentaba el maestro Conrado del Campo han pasado, uno tras otro, cuantos músicos pueden hoy denominarse compositores de España». <sup>78</sup> Pueden parecer exageradas estas palabras en cuanto al número de discípulos, pero no tanto, si tenemos en cuenta el lugar que ocuparon en la escena española creadores como Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Julián Bautista, Jesús García Leóz, Cristóbal Halffter, Julio Gómez, Enrique Casal Chapí, Ángel Martín Pompey, Miguel Alonso, José Muñoz Molleda y un largo etcétera, lo que nos da idea de la amplitud de su actividad docente en la música española de su época. <sup>79</sup>

Una característica particular de sus principios pedagógicos y que justifica la heterogeneidad de sus discípulos fue el absoluto respeto hacia sus inclinaciones estéticas. El profesor-compositor evitó distorsionar o influir con sus propias ideas artísticas en el pensamiento artístico de sus alumnos, fundamento que fue subrayado por su primer biógrafo, Tomás Borrás <sup>80</sup> y más tarde fue corroborado por Antonio Fernández-Cid. <sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Fernández-Cid, Antonio. *Músicos que fueron nuestros amigos (Toldrá, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arambarri, Leoz, Argenta...)*. Madrid: Editora Nacional, 1967, p. 61.

<sup>79</sup> Sobre la influencia del magisterio de Conrado del Campo en los compositores de la Generación del 27 véase Heine, Christiane. «El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27. El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-132. Igualmente es aconsejable la consulta del epígrafe «Las cátedras de armonía y composición de Conrado del Campo». En Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 162-169.

<sup>80</sup> «Hay que aludir una nota muy expresiva en la labor docente de Conrado del Campo. La diversidad de temperamentos y estilos de su legión de perfeccionados, alentados e instruidos indica cómo, cuidadosamente, Conrado velaba por preservar la personalidad del discípulo, por exaltar los valores naciente en él, porque fuese sólo él, con fidelidad a sí mismo. Quien entraba en sus manos zarzuelero, popular a lo facilón, aprendía la técnica necesaria, pero su libérrimo impulso le conducía al cultivo de lo que sentía. Y el delicado, elevado sinfonista o adepto de la obra de cámara, asimismo asumía del

Una prueba de ese espíritu libertario son estas palabras dirigidas a su discípulo granadino: «Sabes que quiero tengas ya resolución y firmeza para disentir de las advertencias que a mí se me ocurran».<sup>82</sup>

Desde 1917, año en que situamos la finalización de la formación en sentido estricto, la composición conjunta entre ambos músicos fue el núcleo de su relación. Paulatinamente quedaron relegados a un segundo plano los ejercicios teóricos y prácticos, para dar paso a un trabajo de colaboración proyectado en la creación de diversas obras para la escena.

Al margen de las enseñanzas musicales recibidas por Del Campo y del trascendental papel que el compositor madrileño jugó en la orientación profesional del músico granadino,<sup>83</sup> este encontró en él a un abnegado maestro con una intensa capacidad de trabajo y una actitud que permitió el libre desarrollo de sus ideas artísticas, en las que el compositor madrileño encontró afinidad. Esta empatía se concretó en su gusto por la zarzuela, en la adopción de un discurso de corte nacionalista y en la reivindicación de la ópera española, alegato que culminó con la obra de factura conjunta *El Avapiés* (1919).

---

maestro protección para su peculiar sentido de lo musical». Véase Borrás, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954, p. 13.

<sup>81</sup> «Nada que torciese la propia inspiración, ninguna norma que limitase el propio vuelo. Así, únicamente de esa forma, puede explicarse cómo artistas de tan diversas líneas y hasta previos postulados, músicos de un campo y otro, del concierto a la revista, del cuarteto a la cancioncilla folklórica, de la sinfonía, el poema sinfónico a la partitura cinematográfica a la ilustración escénica, tengan que agradecer a Conrado del Campo las orientaciones y normas prácticas merced a las que pudieron iniciar su vida profesional». Véase Fernández-Cid, Antonio. *Músicos que fueron nuestros amigos (Toldrá, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arambarri, Leoz, Argenta...)*. Madrid: Editora Nacional, 1967, p. 62.

<sup>82</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «4-VII-1917». PAG LEG-AB 530-257.

<sup>83</sup> Un ejemplo más del constante interés del maestro por el futuro profesional de Barrios podemos encontrarlo en la carta en que lo animó al concurso de una vacante de profesor numerario de Solfeo en el Conservatorio de Madrid. Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «Enero, 2 de 1917». PAG LEG-AB 530-254.



## 4. SU ACTIVIDAD COMO INTÉRPRETE

En este capítulo analizaremos la labor como intérprete de Ángel Barrios y el entorno musical, artístico y cultural en que esta se desarrolló. El estudio de esta actividad constituye un elemento clave para conocer su faceta musical, ya que la interpretación fue constante a lo largo de casi toda su vida artística. Tenemos noticia de que a los once años de edad ya tocaba el violín «en algunas orquestas locales»,<sup>1</sup> dato que confirmó Pedro García Morales en la semblanza dedicada al músico granadino en *A Dictionary of Modern Music and Musicians*.<sup>2</sup>

Como expusimos en el capítulo anterior (epígrafe 3.2), nuestro biografiado estudió violín con el maestro Antonio Segura, probablemente en la Escuela de Música del Liceo Granadino. Aquella institución creó una orquesta y un coro compuesto por su alumnado que, en ocasiones, se reforzaba con el Orfeón del

---

<sup>1</sup> Ruiz Molinero, [Juan José]. «Apuntes biográficos». *Ideal*, [suplemento *arte y letras*], 5 de octubre de 1969, [p. 1].

<sup>2</sup> «[Ángel Barrios] began as orch. vn.-player; gave up vn. for study of guitar». [García Morales, Pedro]. «Barrios, Angel». *A Dictionary of Modern Music and Musicians*. London and Toronto: J. M. Dent and Sons, Ltd., 1924, p. 29.

Centro Artístico.<sup>3</sup> Con toda probabilidad el joven Barrios actuó como violinista en aquella orquesta, formación que, por otra parte, alcanzó un notable nivel técnico al decir de la crítica de la época:

Lo escogido del programa, la afinación de la orquesta, la precisión y la delicadeza con que todos los artistas desempeñaron su cometido contribuyó a crear un conjunto musical verdaderamente bello y armónico, en que no hubo una sola nota de desafinación, a pesar del gran número de personas que tomaron parte en la solemnidad.<sup>4</sup>

Ahora bien, su instrumento por excelencia fue la guitarra. Como veremos en páginas sucesivas, su práctica como guitarrista tuvo diferentes ámbitos de expresión. En este sentido, estudiaremos su presencia en recitales flamencos, —bien como solista, bien como acompañante— y su vinculación con la danza. Solo en una ocasión actuó junto a una orquesta, con ocasión del estreno de *Suite Madrileña* (1934) de Conrado del Campo. Pero, en cualquier caso, la actividad como intérprete con mayor relieve en su carrera estuvo ligada a los conjuntos de pulso y púa que fundó: Trío Iberia y Cuarteto Iberia, agrupaciones de las que nos ocuparemos a continuación.

#### 4.1. Trío Iberia

Granada cuenta con una larga tradición de agrupaciones de pulso y púa que tuvieron su precedente más inmediato en el siglo XIX, época en que la estudiantina de la Universidad de Granada se organizaba puntualmente para animar las fiestas de Carnaval. Durante los días previos a los festejos, este conjunto hacía rondas por la ciudad y ofrecía serenatas a diversas

---

<sup>3</sup> C. «El concierto del Liceo». *El Defensor de Granada*, 24 de marzo de 1891, p. 2.

<sup>4</sup> Ibid.

personalidades locales con las que recaudaba fondos para actos benéficos.<sup>5</sup> La agrupación universitaria estaba integrada por instrumentos de cuerda (guitarras y violines), algunos de viento (flautas y flautines) y percusión (panderos, triángulos, palillos, etc.) A principios del siglo XX se introdujo la bandurria y algo más tarde el «nuevo laúd» o bandurria tenor, instrumento que, según Antonio Navarro, sustituyó a las flautas y violines en las estudiantinas.<sup>6</sup>

Los primeros años de vida de Ángel Barrios coincidieron con una época de esplendor para este tipo de agrupaciones musicales. Un ejemplo sobresaliente fue la Estudiantina Fíguro de la Universidad Central que, bajo la dirección de Domingo Granados, cosechó sonoros triunfos internacionales: Zurich, Génova, la Gran Ópera de París, el Teatro Real de Bruselas, el de Lieja, Viena, San Petersburgo o Bucarest fueron algunos escenarios en los que la Fíguro obtuvo el aplauso de la crítica y del público.<sup>7</sup>

De igual modo en Granada surgieron algunas agrupaciones vinculadas a las Facultades de su Universidad. El inicio del nuevo siglo trajo consigo la aparición de dos estudiantinas: las de las Facultades de Medicina (1900) y Farmacia (1900), en las que hubo un paulatino incremento de bandurrias y laúdes.<sup>8</sup> Estas agrupaciones interpretaban un repertorio de música popular y para el baile (pasodobles, valeses, mazurcas o jotas) de autores locales quienes, en ocasiones, también fueron sus directores, como fue el caso de Aureliano del Pino o Emilio Vidal.

Una excepcional actuación tuvo lugar en la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, efeméride para la que se creó una

---

<sup>5</sup> González Martínez, José. «Algunos apuntes y otras historias. Entre primas y bordones (I)». *Boletín de Juventudes Musicales de Granada*, febrero 2010, Año XXV, pp. 4-5.

<sup>6</sup> Rey, Juan José; Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y «laúdes españoles»*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 80-81.

<sup>7</sup> «Una estudiantina española en Génova». *La Unión*, 23 de agosto de 1883, p. 3. Cfr. Rey, Juan José; Navarro, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y «laúdes españoles»*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 82.

<sup>8</sup> González Martínez, José. «Algunos apuntes y otras historias. Entre primas y bordones (II)». *Boletín de Juventudes Musicales de Granada*, marzo 2010, Año XXV, pp. 4-5.

agrupación de pulso y púa formada por cerca de un centenar de músicos. Según la prensa de la época:

[...] estuvo formada exclusivamente de escolares, vestida con el airoso traje de época y disponiendo de una orquesta afinadísima y numerosa ofrece un hermoso conjunto que llama con justicia la atención y recuerda los tiempos de las clásicas tunas de Salamanca [...]<sup>9</sup>

Junto a estas estudiantinas, convivían una serie de agrupaciones de pulso y púa —más modestas en cuanto a su número de componentes— como tríos, cuartetos o quintetos formados por guitarras, bandurrias y laúdes. Un curioso ejemplo de estas agrupaciones surgió en la escena granadina a comienzos del siglo XX, donde tres niños de edades de entre ocho y nueve años de edad, intérpretes de bandurria, laúd y guitarra, triunfaban en la ciudad bajo el nombre de Trío Infantil Albéniz.<sup>10</sup> Aquellos niños interpretaban un amplio repertorio integrado por obras de Mozart, Bretón, Chapí, Bizet, Albéniz y composiciones del maestro y director del Trío: Guillermo Prieto.



Figura 4.1 Trío Infantil Albéniz  
Archivo personal de José Luis Recuerda

<sup>9</sup> «La Estudiantina». *El Defensor de Granada*, 18 de octubre de 1892, p. 2.

<sup>10</sup> «El "Trío Infantil Albéniz"». *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1909, p. 1.

Otra agrupación de pulso y púa digna de mención fue el Quinteto Albéniz. En 1907 estuvo formado por las figuras más activas de la escena granadina: Emilio Quesada (guitarra), Julio Vidal (laúd), Juan Fernández y Guillermo Prieto (bandurrias) y un jovencísimo y desconocido guitarrista llamado a cambiar la historia de este instrumento, Andrés Segovia. José Mora Guarnido, en su trabajo biográfico dedicado a Federico García Lorca, atribuyó erróneamente a Barrios la fundación de este Quinteto:

*Picorreondo* [Ángel Barrios] organizó en su mocedad un quinteto de guitarras y bandurrias —el “Quinteto Albéniz”— que por los años anteriores a la primera guerra europea hizo una magnífica y triunfante tournée por todas las capitales de Europa, pero la carcoma del éxito y el amor lo fue desintegrando a su paso. Uno de los componentes del quinteto ancló en San Petersburgo en los brazos, creo, de una duquesa; los demás se fueron quedando también al paso, menos Ángel Barrios que regresó a Granada con la vocación artística acentuada y una digna preparación de compositor.<sup>11</sup>



Figura 4. 2 Quinteto Albéniz  
Centro de Documentación Musical de Andalucía

---

<sup>11</sup> Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, pp. 153-154.

El autor confunde al Quinteto Albéniz con el Trío Iberia. En primer lugar, sabemos que el compositor no formó parte del Quinteto Albéniz, cuya vida fue muy efímera<sup>12</sup> y, en segundo lugar, la información ofrecida por el escritor sobre las actuaciones en el extranjero del granadino está indudablemente referida al Trío Iberia, como tendremos oportunidad de exponer más adelante.

Según el testimonio de nuestro compositor, durante los primeros años del siglo XX se encontraba en una «estancada» situación personal y artística a la que necesitaba dar un nuevo rumbo. Por palabras del músico sabemos que su formación en Granada había concluido, lo que le empujó a idear un trascendental proyecto para su carrera: «Mis primeras lecciones me las dio el maestro de música don Antonio Segura, con el que permanecí algún tiempo, pasado el cual y como el profesor me dijera que ya no tenía nada que enseñarme formé el Trío Iberia».<sup>13</sup>



Figura 4. 3 Trío Iberia (ca. 1907)

Archivo personal de Ángela Barrios

---

<sup>12</sup> González Martínez, José. «Algunos apuntes y otras historias. Entre primas y bordones (II)». *Boletín de Juventudes Musicales de Granada*, marzo 2010, Año XXV, pp. 4-5.

<sup>13</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 4.

A esta circunstancia hay que añadir que el joven músico mostraba una intensa vocación artística para la que no encontraba cauce adecuado en su ciudad: «Músico de oficio... y de corazón, ente pentagramas y partituras completas, se iban quedando perdidos los días de la vida».<sup>14</sup> Finalmente, otra razón de peso fue la oposición del joven artista a continuar la tradición tabernera de su familia, extremo que confirmó Ángela Barrios: «Mi abuelo quería que él [Ángel Barrios] fuera comerciante, pero su vocación estaba en la música y a ella le fue fiel hasta el final de su vida».<sup>15</sup> Tanto la situación personal en que se encontraba el joven músico, como la eclosión de agrupaciones de pulso y púa en Granada fueron las principales causas que dieron lugar a la aparición del Trío Iberia, con el que el granadino abrió un importante capítulo en su carrera artística.

Este conjunto estuvo integrado además por el bandurrista Ricardo Devalque Barea y el laudista Cándido Bezunarte Senosiain.<sup>16</sup> El nacimiento del Trío Iberia ha sido situado por una parte de la historiografía en torno a 1900,<sup>17</sup> si bien, gracias a Ángel Barrios, podemos confirmar que la fecha de su fundación fue algunos años más tarde: «Formé en unión de Ricardo Debalquez (*sic*) y de C. Besumaltea (*sic*), el Trío Iberia y marchamos a París, donde

---

<sup>14</sup> Rodríguez Alonso de Narbón, L. «Una tarde el maestro Barrios me contó...». *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1927, p. 1.

<sup>15</sup> Fernández, Victoria. «Hoy se cumple el centenario del nacimiento de Ángel Barrios». *Ideal*, 4 de enero de 1982, p. 9.

<sup>16</sup> Es frecuente encontrar el primer apellido del laudista del Trío Iberia «Bezunartea» escrito de diferentes formas. En las fuentes consultadas (programas de conciertos y notas de prensa) hemos encontrado variantes como Benuzartes, Bazunarte, Bezunartes, Bezunaltea, Artea, Artéa, Altea, Alveau, Bezún Artea, Arta, Laverque y Arteria. La grafía correcta del apellido es «Bezunartea», de origen vasco según. Querexeta, Jaime de: «Bezunartea». *Diccionario Onomástico y Heráldico Vasco*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, 1971, Tomo II, p. 66. En los Archivos Históricos de Inmigración de Los Ángeles en Estados Unidos, está registrada la entrada en el país americano (1912) de un español llamado Cándido Bezunarte Senosiain, nacido el 11 de agosto de 1883, cuyos elementos biográficos no dejan lugar a la duda de que se trata del laudista del Trío Iberia. Para mayor afirmación, en el cuadro de docentes de la Liberal Arts Faculty of University of Denver and Colorado Seminary figura, durante el curso académico 1917-1918, el profesor (Instructor in Spanish) Cándido Bezunarte Senosiain (College of Granada). *Year Book*. University of Denver and Colorado Seminary, 1918, p. 19.

<sup>17</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, pp. 11-12.

conocimos a Albéniz y al maestro Arbós, los cuales nos dieron su protección más decidida: esto sucedía en 1907».<sup>18</sup>

No obstante, es interesante recordar el contenido de una carta remitida por Pedro García Morales al músico granadino en la que le solicita: «[...] que me mande, también para el diccionario, unas cuantas líneas a modo de reseña de la historia del Trío Iberia y del Trío Albéniz».<sup>19</sup> Suponemos que el autor utilizó la información facilitada por Barrios para documentar la voz «Chamber Music Players-Spain» en *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, donde aparece una datación algo vaga (about 1900).<sup>20</sup>

Pero, al margen de las distintas teorías sobre la fecha exacta de inicio de la actividad del Trío Iberia, tenemos la certeza de que Barrios, Devalque y Bezunarte se encontraban en París en octubre de 1907. La capital francesa no fue un destino arbitrario para los granadinos. Aquella ciudad representaba para los jóvenes músicos españoles una tierra llena de oportunidades y de posibilidades inimaginables en aquella otra España machadiana de «charanga y pandereta», dominada por ideas tradicionales y castizas. Ni tan siquiera

---

<sup>18</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 4. Ese mismo año (1907) es el que señala José Recuerda Rubio como el origen del Trío: «En 1907 fundó Ángel Barrios el Trío "Iberia" que logró muy sonadas actuaciones en Londres y París, donde los escuchó Albéniz». En García Alonso, Dámaso. «Los conjuntos instrumentales de José Recuerda, los más fieles divulgadores de la música de Barrios». *Patria*, 4 de octubre de 1969, p. 9.

<sup>19</sup> Carta mecanografiada de Pedro García Morales a Ángel Barrios, fechada en Londres, «Diciembre 15, 1922». PAG LEG-AB 530-433; CDMA C 5 0 (copia).

<sup>20</sup> «Trio Iberia, composed of plucked str. instrs. bandurria, lute, and guitar; founded (about 1900) by Angel Barrios (q.v.), in collab. with R. Deovalque and C. Artea, the object being to spread a knowledge of Andalusian music. Their success in Paris, London and Rome, not to mention Spain, exceeded all expectations. They gave several perfs. before the royal families of England and Spain, and, at the time, contributed more than any other mus. organisation of higher standard to awake the interest of foreign peoples in the works of Albeniz, Granados, Bretón, Falla and others then hardly known outside Spain. As their real end was study and propaganda, when they considered their aims fulfilled, they refused many tempting offers and dissolved the organisation. They handed their repertoire and their tradition to the *Trio Albeniz*, a similar ensemble of players, well known in Spain at present.» Ver [García Morales, Pedro]. «Chamber-Music Players. Spain». *A Dictionary of Modern Music and Musicians*. London and Toronto: J. M. Dent and Sons, Ltd., 1924, p. 87.

Madrid,<sup>21</sup> era capaz de satisfacer en aquel momento las inquietudes de aquellos jóvenes artistas.<sup>22</sup>

Es de nuevo Barrios quien ofrece un excepcional testimonio sobre las circunstancias y los motivos que le llevaron a fundar el Trío Iberia y a «huir» de su ciudad:

Era el año 1907. Años y años llevaba dominado por una sola y única idea. Enamorado de mi patria y de mi Granada, buscaba, en mis ratos de soledad y meditación, el mágico espejo, en el cual toda mi nación se viera reflejada como por arte de encantamiento. Músico de oficio... y de corazón, entre pentagramas y partituras completas, se iban quedando perdidos los días de la vida.

Y un día mi mirada se clavó en un pentagrama que, sin saber cómo, entre los míos había caído.

Albéniz: Seguidillas.

Rápida levó mi vista; con la imagen de notas aún en mi cerebro, extrañas formas de lugares que en otro tiempo viera, llenaba mi imaginación.

Y era Cádiz, San Fernando, el Guadalquivir, la Alhambra, el enérgico y azul mar lo que veía.

No sabía cómo ni dónde estaba. ¡España!, ¡España!, ¡España!, exclamé.

Pensé entonces en París, en Londres, en todo el mundo.

Caballero del arte y de la poesía, yo me creía el señalado por el destino para llevar la nueva de una nueva música.

Y pensé en su autor. En París se hallaba Albéniz. Y pensé en la primera aventura. A pedir permiso a Albéniz, me dije. Rápido creé un trío: Dewalque (*sic*) y Altea (*sic*), con su bandurria y su laúd, y yo con mi guitarra, fuimos los tres andantes que pronto habíamos de partir de España y por España.

[...] Días después nos hallábamos los tres en París, ante Albéniz, y frente a aquella genial figura, en la que destacábase la negrura de su barba como

---

<sup>21</sup> «Sin París —dice Falla— yo hubiera quedado enterrado en Madrid, hundido y olvidado, arrastrando una vida oscura, viviendo miserablemente de unas lecciones [...]». Véase Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956, p. 43.

<sup>22</sup> Falla, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música nueva». *Revista Musical Hispano-Americana*, diciembre de 1916, pp. 2-5.

magnetizado por aquella radiante mirada, exclamé: Por España y por vuestra música.<sup>23</sup>

Además de Albéniz, París en sí misma fue reclamo para «la gran masa de artistas que escapa así del “aislamiento” cultural en que vivía España».<sup>24</sup> Nuestro músico no fue excepción, ya que como señalábamos anteriormente, fue la coincidencia de diversas circunstancias personales —la finalización de su formación musical, falta de oportunidades en Granada, su vocación artística y la negativa a continuar con el negocio familiar— las que produjeron ese «aislamiento» personal que lo empujó hasta París.

La presencia en aquella ciudad de sus instrumentos (bandurria, laúd y guitarra) no fue novedad. Sabemos que en la Exposición Universal de 1889, en la que se conmemoró el centenario de la Revolución Francesa, actuó una estudiantina española con un repertorio de «rythmes des danses espagnoles» como boleros, jotas, sevillanas o malagueñas que, al decir del crítico Julian Tiersot, «sont, je crois, les chants les plus caractéristiques de toute l'Espagne».<sup>25</sup>

En fecha más cercana a la partida de los granadinos, encontramos otra ocasión en la que el público parisino pudo escuchar a una delegación de artistas locales en la Exposición Universal de París de 1900. Según el polémico Francisco de Paula Valladar, se trataba de una «turba de gitanos y unas cuantas muchachas flamencas, que bailan sevillanas, o lo que sea [...]»<sup>26</sup> acompañados con instrumentos españoles (bandurrias y guitarras), como detalló la crítica:

---

<sup>23</sup> Rodríguez Alonso de Narbón, L. «Una tarde el maestro Barrios me contó...». *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1927, p. 1.

<sup>24</sup> Bergadá Armengol, Montserrat. «Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1998, Vol. 5, p. 109.

<sup>25</sup> Tiersot, Julien. *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*. París: Fischbacher, 1889, p. 71.

<sup>26</sup> Valladar, Francisco de Paula. «Granada en la Exposición de París». *El Defensor de Granada*, 22 de abril de 1900, p. 1.

Aún todavía lo hemos hecho peor: hemos llevado, o consentido que vayan a París en nombre de España, un ejército de bandurristas, cantaores, bailaoras, gitanos y gitanas y otros excesos, para organizar *Andalousie aux temps des maures*. Tan desdichada era la empresa, que se desorganizó antes que otros espectáculos.<sup>27</sup>

Sin embargo, el Trío Iberia era una de las escasas agrupaciones de esta naturaleza, si no la única, que interpretaba un novedoso repertorio de autores españoles contemporáneos, lo que suponía un elemento diferenciador y principal seña de identidad del conjunto español. Con esta carta de naturaleza, los granadinos se presentaron en París con un novedoso proyecto artístico: la interpretación de música española «culta» interpretada con instrumentos tradicionalmente ligados a la música popular. Esta singularidad fue subrayada por Manuel Orozco:

La música que llevó Barrios al París impresionista es genuinamente española, andaluza y granadina. Nunca la guitarra como vehículo exclusivo o de acompañamiento de los instrumentos populares, laúd y bandurria y con tan excelentes intérpretes, habían sido acogidos en los salones de la música culta.<sup>28</sup>

Como advierte el autor, una de las mayores conquistas artísticas del Iberia fue llevar a los escenarios «cultos» —consagrados a los instrumentos clásicos— los instrumentos de cuerda españoles (bandurria, laúd español y guitarra), no solo ligados a la música popular, sino que también denostados. En este sentido, recordemos que la bandurria fue un instrumento asociado a mendigos y ciegos, localizado en escenarios como tabernas, burdeles y otros tantos espacios de escasa exigencia artística. Para ilustrar lo anterior,

---

<sup>27</sup> Jorge. «España en la Exposición de París». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de noviembre de 1900, p. 518.

<sup>28</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía 1999, p. 83.

consideramos oportunas estas palabras de Walter Starkie tras su paso por Granada:

Nunca he visto una ciudad tan llena de músicos pobres como Granada. Al pasear por la concurrida calle de los Reyes Católicos y por la Gran Vía, oía por todas partes los quejumbrosos y metálicos sonos de innumerables bandurrias. Aquí y allá veía músicos tocando a las puertas de las casas, en los soportales junto a los comercios y en las callejuelas. En toda la mañana no encontré ninguno que tocase la guitarra o el laúd. Todos tocaban la bandurria, que es el instrumento *per excellence* para el vagabundo.<sup>29</sup>

Otra característica que llamó poderosamente la atención de los auditorios extranjeros fue su repertorio. Sus programas incluían obras de la primera época de Albéniz (*Suite Española*) y de *Iberia*, «magistralmente transcritas por el Trío»,<sup>30</sup> así como de otros músicos españoles como Bretón (*Escenas Andaluzas*, *Polo Gitano*), Francisco Alonso (*Danza Gitana*),<sup>31</sup> Chueca (*Habanera*), Chapí (*La Chavala*, *Carceleras* y *Habanera*) y las primeras composiciones de Ángel Barrios (*Tango* y *Cantos de mi tierra*).

Un factor trascendental para la promoción del Trío en París fue el apoyo de la «colonia española»: músicos españoles como Viñes, Granados, Llobet, Turina, Falla o Isaac Albéniz, asentados desde hacía algún tiempo en la capital francesa. En particular, los granadinos encontraron en Albéniz a un excelente anfitrión y amigo que trazó el rumbo artístico e histórico del conjunto granadino.

---

<sup>29</sup> Starkie, Walter. *Don Gitano*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985, p. 215.

<sup>30</sup> Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002, p. 280.

<sup>31</sup> Esta obra fue compuesta para el Trío *Iberia* por Francisco Alonso. Ver Ramos Jiménez, Ismael. «*El Trío Iberia y la Danza Gitana*». En Alonso, Francisco. *Danza Gitana*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003, pp. 8 y ss.

Recién llegados a París y como ocurriera anteriormente con Falla,<sup>32</sup> los granadinos recibieron el afecto simbólico de Albéniz escrito en un ejemplar de su «Triana»:

Viva Granada!!!  
A Barrios, Devalque y Bezunartea  
su buen amigo  
Albéniz  
París 13 de Octubre 1907

Gracias al testimonio de Joaquín Turina, sabemos cómo fue su presentación y recepción en el círculo de amigos del músico catalán:

Un saloncito pequeño. En un sofá se hallan sentados dos grandes músicos, Gabriel Fauré y Paul Dukas, cortesano el uno, dicharachero el otro [...] En esto se presenta un trío de pulso y púa, con guitarra, laúd y bandurria. Es Ángel Barrios, que con dos colegas llegan de Granada. Tocan unas cuantas piezas de la primera época de Albéniz, con gran placer de la concurrencia.<sup>33</sup>

Su primera estancia en la capital francesa fue breve, pero muy activa. Protegido en todo momento por Albéniz, el Trío ofreció sus primeras actuaciones en salones aristocráticos,<sup>34</sup> probablemente en busca de mecenas<sup>35</sup> que pudieran mantener la actividad del conjunto granadino fuera de su país.

---

<sup>32</sup> En el AMF se conservan las partituras originales con las dedicatorias de Albéniz a Falla. «Al buen colega y amigo Señor Falla su affmo. Albéniz», fechada: «París, 25 Septiembre de 1907», en la partitura impresa del tercer cuaderno de *Iberia*, signatura: 3; «Para Falla su admirador amigo y colega Albéniz», fechada: «París, 25 octubre 1908», en la partitura impresa del «cuarto cuaderno» de la misma obra, signatura: 4.

<sup>33</sup> Turina, Joaquín. *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Morán, Alfredo (ed.). Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp.162-163.

<sup>34</sup> Sus primeras audiciones tuvieron como escenario los salones de la Condesa de Bearne y los del Conde de Valencia de Don Juan. Véase carta manuscrita de la Condesa de Valencia a Ángel Barrios, fechada: «Jueves, 28 [de noviembre de 1907]». CDMA C 5 0 (6) (copia). De manera simultánea, el *Iberia*

M.M.  $\text{♩} = 94$   
 Allegretto con anima  
 PIANO  
 P  
 gravieuse et tendre  
 main gauche dessus  
 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.  
 avec grâce et bien rythmé  
 sans pédale  
 f et bien chanté  
 p dolce  
 Ped. Ped. Ped. Ped.

à Blanco SELVA. A Buenos Aires y Seguranta  
 en la Alhambra  
 Albéniz  
 San Sebastian 1907  
 TRIANA  
 EDITION MUSEE, 269, rue St-Marc, Paris.  
 Copyright by LAURENIE 1967.  
 E. 5084-M  
 Tous droits d'exécution, de reproduction  
 et d'arrangement réservés pour tous pays

Figura 4. 4 Partitura *Triana* con dedicatoria de Isaac Albéniz  
 Patronato de la Alhambra y Generalife

estrechaba lazos de amistad con artistas españoles y franceses en cuyas casas ofrecieron conciertos, como fue el caso de Rodin, Degas o Zuloaga.

<sup>35</sup> «El mecenazgo fue un importante fenómeno social que acompañó en cierta medida las aspiraciones y las necesidades de ese “espacio común” y que facilitó a los músicos allí instalados gozar del favor que especialmente concedían distinguidas damas de la alta burguesía o la aristocracia». Persia, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación, 2003, p. 95.

Un ejemplo de es mecenazgo lo encontramos en biografías de músicos españoles como Ricardo Viñes<sup>36</sup> o Miguel Llobet.<sup>37</sup> Sabemos por Barrios que el Trío buscó en un primer momento los servicios de un representante, pero la protección de Albéniz fue suficiente para ellos: «Muy pronto, para nada nos sirvió el agente; directamente, empresarios, grandes aristócratas, grandes artistas, nos buscaban».<sup>38</sup>

La recepción obtenida en París fue amable para los granadinos. Sus *soirées* no pasaron inadvertidas para los diarios franceses. *Le Figaro* o *Le Monde Illustrée*, entre otros, elogiaron sus conciertos de música española interpretada con instrumentos tan poco frecuentes en aquellos salones:

Le trio espagnol de Ricardo Devalque, bandurria, Ángel Barrios Fernandes (*sic*), guitarra, et Candido Bezunarte, laud, de Grenade, qui font en ce moment le tour des salons et des ateliers, ont joué hier chez Albel Truchet quelques-uns de leurs meilleurs morceaux. Grand succès pour les musiciens andalous, que nous espérons bien entendre cet hiver un peu partout.<sup>39</sup>

La prensa granadina también se hizo eco de la exitosa trayectoria del joven Trío en París. Algunos críticos consideraron que esta agrupación estaba llamada a situar «la nueva música» en la escena española y extranjera, sin

---

<sup>36</sup> «[Ricardo Viñes] conoció [en aquellos salones] al que durante algún tiempo fue su mecenas, el noble inglés Butterfield, con quien realizó algunos viajes. Frecuentó, entre otros, los salones de la marquesa de Saint-Aignan de la baronesa Boissy d'Anglas y de la princesa de Polignac». Bergadà, Montserrat. «Viñes, Ricardo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 2000-2001, vol. X, p. 958.

<sup>37</sup> «Allí, [en París, Miguel Llobet fue presentado] en su primer concierto en el extranjero, que tuvo lugar en el Salón Washington Palace el 26 de enero de 1905. [...] Muy solicitado por las veladas privadas, daba también clases de guitarra, sobre todo a ricas familias sudamericanas residentes en la capital francesa». Christoforidis, Michael. «Llobet, Miguel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 2000-2001, vol. VI, p. 956.

<sup>38</sup> Rodríguez Alonso de Narbón, L. «Una tarde el maestro Barrios me contó...». *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1927, p. 1.

<sup>39</sup> Recorte de prensa sin fecha ni cabecera. PAG LEG-AB 530.

necesidad de recurrir a tópicos castizos. El crítico y músico Francisco de Paula Valladar fue uno de los primeros en advertir este potencial:

No tuvieron la necesidad de ir vestidos de majos, con las guitarras en las manos, hablando en caló y presumiendo de graciosos, porque fueran andaluces, para que se les abrieran las puertas de algún café cantante; y hubieran compartido los *olés* y los aplausos con la Otero y la Chavito, y con las estrellas más o menos sicalípticas que representan la música española.<sup>40</sup>

En la primavera de 1908, los tres granadinos decidieron cambiar los escenarios de París por los salones de Londres. A pesar de los intentos de disuasión por parte de Albéniz,<sup>41</sup> cruzaron el Canal de la Mancha llevando consigo recomendaciones firmadas por su protector, dirigidas a Fernández Arbós y a Chevalier Arrigo.<sup>42</sup> Una vez en tierras inglesas, el 20 de marzo de 1908, el conjunto granadino inició su gira de conciertos por Londres, donde debutaron en el 33 de Belgrave Square, junto a Gabriel Fauré.

---

<sup>40</sup> Valladar, Francisco de Paula: «Crónica a Ramiro de Maeztu». [*El Defensor de Granada*]. Recorte de prensa sin fecha ni cabecera. Archivo familiar de Ángela Barrios.

<sup>41</sup> Falces Sierra, Marta. *El pacto de Fausto*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1993, p. 219.

<sup>42</sup> Carta de Isaac Albéniz a Ángel Barrios, fechada: «Nice, 2 de febrero de 1908». PAG LEG-AB 530-160; CDMA C 5 0 (4) (copia).

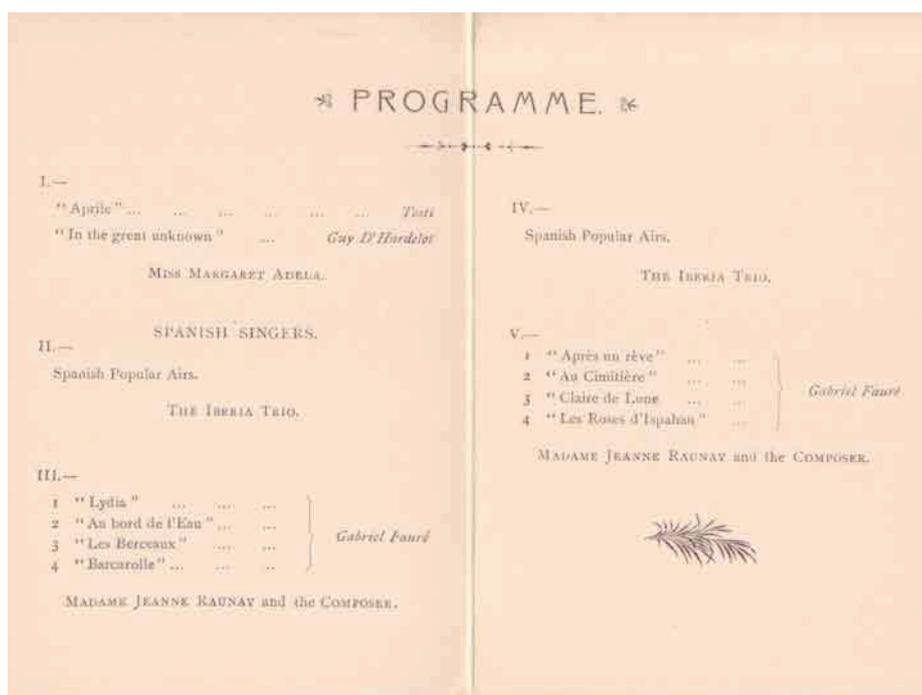


Figura 4. 5 Programa del Trío Iberia (20 de marzo de 1908)  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Desde su presentación ofrecieron diversos conciertos en Londres ante notables auditorios. Fue el propio Ángel Barrios quien dio noticia de este periplo londinense en una carta dirigida a Valladolid:

[...] Tenemos el gusto de comunicarle que el 3 del corriente, tocamos en casa del Conde de Lonsdale donde se hallaban el Rey, la reina y su hija la princesa Victoria así como lo más escogido de la corte. También hemos tocado varias veces [en] casa del afamado compositor Paolo Tosti a quien nos presentó Arbós y donde conocimos al marqués de Severac embajador de Portugal e íntimo del Rey siendo dicho marqués gran aficionado a nuestra música. El domingo pasado estuvimos con Arbós [en] casa de la célebre pianista Woodhouse donde se encontraban Maria Gay, Zenatello y otros muchos artistas que con motivo de la season se hallaban en ésta. Pasamos una buena noche. El día 14 (D.m.) tocaremos en el Concierto que anualmente celebran los artistas músicos de Londres en Stationer Hall. Ya le daremos detalles. Así mismo hemos tocado en

el concierto que dio el 23 del pasado el conocido tenor español Álvarez y Sobrino.<sup>43</sup>

El repertorio interpretado en Londres incluía obras de Albéniz (*Sevillanas, Seguidillas, El Puerto*), Bretón (*Polo Gitano, Jota*), Caballero (*Romanza Andaluza*), Chueca (*Tango*), Bizet (*Habanera, Zíngara*) y de Ángel Barrios (*Cantos andaluces y Tango*).

Durante el verano de 1908, el Iberia continuó su gira de conciertos por la capital inglesa: el 23 de junio actuó en el Royal Palace Hotel, en Kensington, donde interpretaron obras de Albéniz (*Seguidillas*), Bretón (*Polo Gitano, Jota*) y de Ángel Barrios (*Cantos Andaluces*); dos días más tarde, actuaron en el número 11 de Connaught Place, W, donde repitieron el programa anterior, incluyendo además obras de Chueca (*Tango*) y de Caballero (*Romanza Andaluza*).

Durante los poco más de cuatro meses de su estancia en Londres, su actividad fue incesante y su fama en incremento. Tocaron en numerosos escenarios y ante un público muy diverso: aristócratas, intelectuales y artistas. Una figura que permaneció en la memoria de Ángel Barrios fue el rey Eduardo VII de Inglaterra, «enamorado, según dicen, de la música andaluza»,<sup>44</sup> que felicitó personalmente al Trío «con frases muy efusivas».<sup>45</sup>

El 14 de julio de 1908, el conjunto de pulso y púa ofreció su último concierto en tierras inglesas. Actuó en el Stationer's Hall de The Worshipful Company Of Musicians, donde interpretaron un programa con obras de Bizet

---

<sup>43</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar, fechada: «London, 6-6-88» (*sic*). Archivo de Francisco de Paula Valladar, Archivo del Museo Casa de los Tiros, documento: A-2, 1 Ref. 1457. La fecha escrita en la carta es con toda seguridad errónea. Se data el año [19]88 en vez de 1908. Por otra parte, la caligrafía del manuscrito es distinta de la Ángel Barrios, aunque es el compositor quien firma y rubrica la carta.

<sup>44</sup> Ors, Juan Pablo d'. «Mi tiempo libre con el maestro granadino Ángel Barrios». *El Faro*, 3 de noviembre de 1970, p. 6.

<sup>45</sup> «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de agosto de 1950, p. 5.

(«Habanera» y «Zíngara» de *Carmen*), Albéniz (*Sevillanas*), Bretón (*Polo Gitano*) y de Barrios (*Tango y Recuerdo de Granada*).

Las actuaciones del conjunto granadino llamaron la atención de Ramiro de Maeztu, corresponsal en Londres de *La Correspondencia de España*,<sup>46</sup> quien dedicó al conjunto granadino un interesante artículo titulado «Granada en Londres» cuya reproducción parcial consideramos importante para conocer en detalle la recepción del conjunto granadino, su repertorio y una síntesis de su significado en aquella capital:

Ahora vuelven a España. Son tres músicos granadinos: Barrios toca la guitarra, Alvear (*sic*), el laúd y Lavarque (*sic*), la guitarra (*sic*). Llegaron a Londres hace cuatro meses y, naturalmente, nadie les conocía. Son tres muchachos jóvenes y durante las primeras semanas pasaron sus aprietos.

Arbós, que los había encontrado en Granada, los fue presentando a sus amigos; los jóvenes gustaron y poco a poco fueron abriéndose camino. Ahora pueden jactarse de haber ganado acceso a las casa más cerradas de Londres.

Han tocado ante el Rey, ante Lady de Grey, ante Tosti, ante todo el mundo musical y ante toda la aristocracia.

Los periódicos de Harmswoth pueden decir, sin exagerar los hechos, que han sido los artistas más populares de la season en los salones más distinguidos. El azar me los ha hecho encontrar en cuatro o cinco reuniones, a ahora cuando se van, no quiero perder la ocasión de deciros cuán grande ha sido su éxito.

El trío Iberia —¿por qué Iberia?— La palabra Iberia dice poco a la imaginación de los ingleses. ¿Por qué no se han llamado trío Granada o trío Alhambra?— el trío Iberia, a pesar de su nombre, ha estado en todas partes.

Barrios, el guitarrista, alzaba su figura de árabe, la piel morena y el bigote negro, con la impasibilidad de una piedra, Alvear [*sic*] y Laverque [*sic*], al contrario, escondían la suya, encogiendo todo el cuerpo, como si quisieran sumergirse en sus instrumentos. En la mera actitud de los artistas había ya una agradable sugestión de exotismo. Luego los instrumentos: guitarra, laúd y bandurria, en estos tiempos del violín y el piano. Después, la música oriental, voluptuosa, enervante, algo monótona, pero infinitamente acariciadora. Y sobre todo el tenue

---

<sup>46</sup> Fraga Iribarne, Manuel. *Ramiro de Maeztu en Londres*. Madrid: Ediciones Cultura Hispana, 1976, p. 11.

son de los instrumentos, como si se tratase de la música del silencio y de la pereza, y no ya de la música de la sonoridad y de la acción. [...] Todas las piezas que han tocado son españolas. Las más de Albéniz, que en sus primeros años se dedicó a refinar la música popular andaluza, elevándola en las sutilezas de la orquestación más moderna, al punto que en algunas de sus obras parece fundirse el espíritu de Debussy y el alma de los gitanos del Sacro Monte.[...] Esa debe de ser la psicología de la música andaluza; así me parece que la ha entendido Albéniz en sus composiciones de juventud: así lo ha interpretado en Londres el trío Iberia.

¡...Y por eso han alcanzado su éxito Barrios, Alvear [sic] y Lavarque [sic], los modestos y simpáticos artistas.[...] <sup>47</sup>

A pesar del éxito cosechado en París y Londres y de haber conocido escenarios y «santuarios musicales» en aquellas grandes metrópolis, Barrios escribió a su padre una carta con evidente morriña:

[...] Respecto a tu carta me extraña me digas me será difícil me halle en Granada acostumbrado a la vida de estas grandes poblaciones; lo cual te digo que no cambio ese rincón por todas las grandezas del mundo[...] París y Londres son los centros universales, donde encuentras academias, exposiciones, etc.; así es que con un poco de esfuerzo, y algunas disposiciones para algo, se puede llegar donde se quiera, por lo demás no hemos visto otra Granada ni creo la habrá en el globo. Todo esto es superficial, hecho a fuerza de dinero, pero lo nuestro es obra de la naturaleza misma y por lo tanto es artístico y no podemos nunca olvidarla y a más siendo nuestra tierra [...]<sup>48</sup>

Esta carta fue preludeo del regreso a Granada de los tres músicos. Pero antes, actuaron en San Sebastián el 1 de agosto de 1908, en el mismo escenario que «la orquesta del Maestro Arbós».

<sup>47</sup> Maeztu, Ramiro de. «Granada en Londres». *La Correspondencia de España*, 20 de julio de 1908, p. 1.

<sup>48</sup> Carta de Ángel Barrios a su padre Antonio Barrios Tamayo, fechada: «24 de abril de 1908». Archivo personal de Ángela Barrios. Cfr. Rodrigo García, Antonina. *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz - Federico García Lorca*. Granada: Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada. Casa-Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros, 1993, p. 150.

SABADO 1.º DE AGOSTO DE 1908

**Conciertos por la Orquesta que dirige el Maestro ARBOS**  
CON EL CONCURSO DEL

**TRIO IBERIA**

Señores Barrios, (Guitarra) ⇌ Arrea, (Laut) y Deolake, (Bandurria)

**A LAS CINCO DE LA TARDE**

**Primera parte**

1.º	Chant de Gloire (marcha)	GABRIEL MARIE.
2.º	Andante	MASSENET.
3.º	Rapsodia Noruega núm. 2.	SWENDSEN.
4.º	Noche de Arabia (Intermezzo)	ARBOS.
5.º	L'Arlésienne (Suite núm. 1)	BIZET.
	I. Preludio. — II. Minuetto. — III. Adagietto. — IV. Carrillón.	

**Segunda parte**

**TRIO IBERIA**

I.	Polo Gitano	BRETÓN.
II.	Recuerdo de Granada	BARRIOS.
III.	Seguidillas Gitanas	ARBOS.
IV.	Penitas	GUERVÓS.
V.	El Puerto	ALBENIZ.
VI.	Tango	BARRIOS.
VII.	Castilla	ALBENIZ.

**A LAS NUEVE DE LA NOCHE**

**Primera parte**

1.º	Marche Lorraine.	CLANNE.
2.º	(a) Près du berceau	MOZSKOWSKY.
	(b) Barcarola Veneciana.	SUDESI.
3.º	Eloisa y Abelardo (overtura)	LITOLFF.

**Segunda parte**

4.º	Danzas Húngaras Núms. 1 y 2	BRAHMS.
5.º	«La Hebrea» (Fantasía)	HALEVY.
6.º	Rubi Royal (Valses).	GRECH.

Mañana domingo á las cinco de la tarde, baile de niños, tómbola de juguetes y concierto en la terraza.  
Por la noche, concierto, fuegos artificiales y gran baile con COTILLON.

**Déjeuner, Five o'clock, diner y souper**

**ORQUESTA TZIGANE**

**CAFÉ-RESTAURANT** con cocina de primer orden, á precio fijo y á la carta, dirigido por Monsieur Clair, del Palais d'Hiver de Pau. El almuerzo y la comida en el Restaurant, dan derecho á la entrada gratuita en el Casino.

**PRECIOS: Almuerzo, sin vino, 6 pesetas.—Comida, sin vino, 8 pesetas**

En el despacho de entrada se expenden billetes para el almuerzo y comida.

Imp. de «El Pueblo Vasco»

Figura 4. 6 Cartel-anuncio del concierto (1 de agosto de 1908)

Patronato de la Alhambra y Generalife

En septiembre de 1908, Barrios, Devalque y Bezunarteá regresaron a Granada, donde su exitosa gira por París y Londres ya era conocida. Francisco de Paula Valladar escribió un extensísimo artículo dedicado al Trío Iberia, cuya lectura revela el significado estético logrado por el Trío Iberia y su posición diametralmente opuesta a la música tónico-castiza española.<sup>49</sup>

Su estancia en Granada fue breve. La recepción de una conmovedora carta de Laura Albéniz,<sup>50</sup> hija mayor del compositor, en la que informaba de la grave enfermedad de su padre, aceleró el regreso de los granadinos a París, no sin antes ofrecer un triunfal concierto en su ciudad.<sup>51</sup>

A fines de septiembre de 1908, los granadinos emprendieron su regreso con la intención de ofrecer una segunda gira de conciertos. De camino a la capital francesa, actuaron en diversos escenarios españoles que fueron descritos por el autor de este trabajo en un monográfico dedicado a la agrupación.<sup>52</sup> Aquella nueva ocasión les permitió conocer a otros compositores

---

<sup>49</sup> «[...] He escrito varias veces de los tres jóvenes músicos granadinos Devalque, Altea (*sic*) y Barrios que han conseguido en París, Londres y San Sebastián, no sólo triunfar como hábiles e inspirados instrumentistas, sino demostrar cumplidamente que hay una música española que no es la que se conoce por allí, y que envuelta entre sicalípticos aromas gitanescos, llevan las *troupes* de cantaores, bailadoras, guitarristas y *coupletistas* hispano-francesas medio cubiertas por mermados trajes, en los que para darle carácter español, dominan los colores rojo y gualdo de esta nación desdichada y extravagante. Sí, han demostrado que hay otra música española, además de los *ayes* desconsolados de los "cantaos"; de esas ambiguas y retorcidas "falsetas" de los guitarristas; de esas danzas grotescas y rudamente sicalípticas de bailadoras y bailadores; una música que tiene alma delicada y soñadora, que va reunida unas veces al romántico trovador hispano-musulmán; otras a la severa grandeza de las catedrales medioevales y las ceremonias costes de Aragón y de Castilla, y que acarician siempre aromas de rosas y claveles y brilladores ojos de mujer hermosa y destellos de inspiraciones artísticas y sublimes... Han sido esos jóvenes artistas en Francia y en Inglaterra, los colaboradores de mayor importancia para Albéniz, Bretón, Arbós y algún otro, porque, justamente con los instrumentos desacreditados en salones y cafés-conciertos, con la guitarra y bandurria, han conseguido hacer triunfar nuestra música, probando que los acordes maravillosos de la guitarra, sirven para algo más que para marcar ritmos de lascivas danzas y acompañar lúgubres cantares...» Véase Valladar, Francisco de Paula. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*. 16 de septiembre de 1908, p. 2

<sup>50</sup> Carta de Laura Albéniz a Ángel Barrios, fechada: «19 de septiembre de 1908». PAG LEG-AB 530-163; CDMA C 5 0 (copia).

<sup>51</sup> C. R. «Trío Iberia». *Noticiero Granadino*, 27 de septiembre de 1908, p. 2.

<sup>52</sup> Ramos Jiménez, Ismael, *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, pp. 28 y ss.

españoles como Emilio Serrano o Tomás Bretón. Este último ofreció al Trío «extractar dos piezas de otras obras que he escrito este verano más un Concierto de Violín que les irán muy bien»,<sup>53</sup> lo que demuestra que la labor de este conjunto granadino fue de su interés y vio en ella una oportunidad para la difusión de su música, aunque no consta en los programas consultados que se incluyeran nuevas obras del músico salmantino, distintas de las que interpretadas desde sus inicios: *Escenas andaluzas*, *Polo Gitano* y *Jota*.

Los granadinos llegaron a París en los primeros días de 1909. El 23 de enero actuaron en el estudio de Ignacio Zuloaga, quien dejó constancia escrita de su satisfacción con aquel concierto: «[...] siempre quedará en mí, muy grabada, pues pude sentir gracias a Vds. una verdadera emoción de arte puro y grande (cosa tan rara hoy)».<sup>54</sup> Desde su llegada, la actividad fue incesante y su presencia en la capital francesa despertó el interés tanto de la prensa general (*Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Le Populaire*, *Gil Blas*, *Le Croix...*) como el de la especializada (*Música*).<sup>55</sup> Pero mientras esto ocurría, a mediados de febrero de 1909 empeoró el estado de salud de Isaac Albéniz quien, a pesar de su grave enfermedad, estuvo en permanente contacto con el Trío, hecho del que la prensa granadina se hizo eco:

El ilustre artista español continúa en estado delicadísimo de salud, rodeado de su amante familia y de sus íntimos amigos de la colonia española en París, entre los que figuran como de los más asiduos, nuestros paisanos, los distinguidos artistas que forman el famoso Trío Iberia.

Con ellos habla el gran artista de Granada, a la que profesa entusiasta cariño; de Cándido Peña, de Mariano Contreras, de Valladar y de otros amigos apreciadísimos de la época en que Albéniz residió por algún tiempo entre

---

<sup>53</sup> Carta de Tomás Bretón a Ángel Barrios, fechada: «7-X-1909». PAG LEG-AB 530-237; CDMA C 5 0 (4) (copia).

<sup>54</sup> Carta de Ignacio Zuloaga a Ángel Barrios, fechada: «10 febrero de 1909». PAG LEG-AB 530-582; CDMA C 5 0 (6) (copia).

<sup>55</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, p. 30.

nosotros y de los felices días pasados en la Alhambra: recuerdos, dice, que evoca con frecuencia como inspiración de sus obras de música andaluza.<sup>56</sup>

El 18 de mayo de 1909, Isaac Albéniz murió y aquella pérdida dejó una profunda huella en Barrios, como recordó en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. El conjunto granadino tuvo un especial significado para el catalán durante sus últimos días de vida, como se ha puesto de manifiesto en algunos trabajos biográficos sobre este compositor. Afortunadamente, contamos con testimonios directos del granadino que confirman la especial relación existente entre ellos. En fecha cercana a la muerte del autor de *Iberia*, Barrios escribió a Valladar una carta en la que le informaba sobre su mal estado de salud y de las reacciones del compositor cada vez que se encontraba en presencia del trío granadino:

Aunque le está prohibido recibir a nadie, no deja de hacerlo con nosotros con quienes siente un gran cariño, no habiendo conversación en que no salgan sus felices días en esa bella Granada entre V. y otros de sus amigos de aquella época, y cuyo recuerdo le sirven de evocación para la inspiración de sus grandes obras. [...] Aunque su deseo de oírnos es grande, pues no deja de oír felicitaciones de todas partes, aún no hemos podido hacerlo, pues no más que escucha tres acordes se le caen las lágrimas y esta es la causa de prohibírsele el médico. [...] A pesar de su enfermedad no deja de trabajar por nosotros [...] <sup>57</sup>

Algún tiempo después de su muerte, el granadino recordó cómo fue la emotiva despedida:

Volvimos de nuevo a París donde Albéniz nos dio algunas obras suyas y como ya estaba Albéniz muy enfermo, los médicos no le dejaban que oyese música, pero pudo conseguir que el Trío Iberia fuese a su casa para oírnos algo. Cuando

---

<sup>56</sup> «Albéniz y el Trío Iberia». *El Defensor de Granada*, 26 de febrero de 1909, p. 2.

<sup>57</sup> Carta de Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar, fechada «París, 10-2-09». Archivo Francisco de Paula Valladar, Archivo del Museo Casa de los Tiros, documento: A, 310. Ref. 991.

entramos en la habitación en que se encontraba con su esposa, al vernos, se echó a llorar y entonces su señora para consolarlo le dijo: «No llores que cuando te pongas bueno te llevaré a Granada». Fue tal la emoción que nos produjo que esta escena que todos lloramos y no pudimos tocar nada. [...] Al poco tiempo murió.<sup>58</sup>

Este sensible momento ha sido reproducido en numerosas ocasiones y casi literalmente a partir de la narración anterior de Barrios.<sup>59</sup> En la prensa granadina, fue Valladar quien honró la memoria de su amigo con una interesante semblanza en la que citó profusamente a los componentes del Trío Iberia y subrayó la importancia del conjunto granadino en la difusión de su obra, por aquel entonces, casi desconocida:

[...] Recuerden los que me lean los colosales números de *Iberia*, que nuestros famosos instrumentistas Devalque, Altea y Barrios dieron a conocer en sus recientes conciertos en Granada. Granada... El malogrado artista ha muerto sin lograr su ferviente deseo de visitar otra vez esta ciudad, en la que, como él decía, halló los manantiales más ricos de su inspiración de músico y poeta.

[...] Aquí se desarrollaron poéticos secretos y románticos amores que influyeron mucho en su alma de artista; aquí, su inspiración comenzó a adquirir el portentoso desarrollo que ha admirado después a los aficionados y críticos de las naciones que lo admiraban y comprendían, y el recuerdo de Granada era para Albéniz tan grato, que a esa circunstancia deben, en primer término, nuestros paisanos Devalque, Altea y Barrios, el gran éxito de sus notabilísimos

---

<sup>58</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, pp. 3-4.

<sup>59</sup> «Triunfaba en París por aquellos días el 'Trío Iberia' —guitarra, laúd y bandurria—, a cuyos componentes, Barrios, Bezunaltea [*sic*] y Devalque, recibía Albéniz en su casa con el mismo pretexto que a los anteriores guitarristas. El Trío Iberia tocaba canciones especialmente compuestas para el decadente Albéniz y cada vez que esto ocurría, el maestro, en presencia de sus compatriotas, estallaba en sollozos desconsolados, entristecido por la distancia que le separaba de su añorada ciudad de la Alhambra. Laura, su bellísima hija, le consolaba así: "No llores, yo te llevaré a Granada"». Ver Abad, Juan José. *Manuel de Falla*. Madrid: Urbión, 1984, pp. 69-70.

conciertos. [...] España, como antes dije, apenas sabe quien es Albéniz, y hasta qué punto es admirable su labor artística.<sup>60</sup>

Tras la muerte del compositor catalán, el *Iberia* reapareció el 2 de junio de 1909 en la Salle Pleyel de París,<sup>61</sup> donde interpretaron algunos números de *Iberia* junto a obras de este mismo autor, en una actuación a la que asistieron numerosos embajadores españoles y representantes del arte en París.<sup>62</sup>

En aquel momento, el Trío decidió volver a Londres, donde habían sido reclamados. La segunda estancia de los granadinos en esta ciudad se produjo desde el 14 de junio de 1909 hasta mediados del mes de julio de ese mismo año, fecha en que regresaron a España. Esta segunda estancia en Londres fue más breve que la anterior y, tras cumplir con la agenda de conciertos —entre los que cabe mencionar los ofrecidos el 23 de junio de 1909, en el Saint Dunstan's Studio<sup>63</sup> y el 8 de julio en la Steinway Hall— regresaron a España. De nuevo en su país, tocaron en el Gran Casino de San Sebastián, en una «actuación triunfal»,<sup>64</sup> y en el fronterizo Casino Bellevue de Biarritz. De vuelta a Granada, el Trío actuó en los principales auditorios de la ciudad entre noviembre y diciembre de 1909. A principios de 1910, los granadinos regresaron a París, donde ofrecieron una tercera gira de conciertos, esta vez más breve,<sup>65</sup> que culminó con el concierto del 30 de mayo de 1910, en el que compartieron escenario con Carmen Turia y el guitarrista Miguel Llobet.

---

<sup>60</sup> Valladar, Francisco de Paula. «Isaac Albéniz». *El Defensor de Granada*, 21 de mayo de 1909, p.1.

<sup>61</sup> En este auditorio se estrenó el primer cuaderno de *Iberia* por la pianista Blanche Selva, el día 9 de mayo de 1906

<sup>62</sup> Carta de Antonio Piedra a Ángel Barrios, fechada: «Londres, 10-5-1909». PAG LEG-AB 530-515; CDMA C 5 0 (6) (copia).

<sup>63</sup> El programa de mano identifica a los solistas Señor Barrios (guitarra), Señor Artea (Laúd), Señor Devalque (Bandurria), pero cambia el nombre del conjunto instrumental por The Granada Trío.

<sup>64</sup> Carta de Ignacio Zuloaga a Irusta, fechada en Segovia «25 agosto de 1909». PAG LEG-AB 530-586; CDMA C 5 0 (6) (copia).

<sup>65</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, p. 39.

A partir de 1910, la actividad del Iberia se centró en una esfera más local, a excepción de su viaje a Roma en 1911, convertido en sexteto, para representar al Centro Artístico en la Exposición Internacional de Arte,<sup>66</sup> como expondremos en el epígrafe 6.1 de este trabajo.

Diversas circunstancias personales de cada uno de los componentes del Trío provocaron su desaparición en 1913, a pesar de que el conjunto gozaba de una fama creciente y una proyección internacional imprevisible años atrás. Fue Ángel Barrios quien expuso algunos de los motivos que provocaron la desaparición de los escenarios de su Trío:

Nuestra “tournee” sirvió para dar a conocer la música española que entonces era poco conocida. Con la muerte de Albéniz coincidió la enfermedad de mi madre, todo lo cual unido dio lugar a que el trío se disolviese después de su “tournee” que duró tres años.<sup>67</sup>

Además del fallecimiento de Albéniz y la enfermedad de su madre—fallecida en 1911—<sup>68</sup> hay que sumar una circunstancia personal más: su matrimonio con Encarnación Pavía Ganivet el 20 de diciembre de 1910, tras un breve noviazgo de tres meses.<sup>69</sup>

En relación con su esfera profesional, decidió continuar su formación musical, decisión en la que la opinión de Albéniz fue determinante:

Al ir a París una de las cosas que llevábamos de repertorio eran mis *Cantos de mi tierra*, que yo decía eran cantares populares y que obtuvieron un gran éxito y cuando pasamos a Londres le confesé a Albéniz que no eran cantos populares,

---

<sup>66</sup> V[alladar]. «Crónica granadina. El Sexteto Iberia». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de junio de 1911, p. 362.

<sup>67</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 4.

<sup>68</sup> Carta manuscrita de Santiago Rusiñol a Antonio Barrios, fechada en Barcelona «10-October-1911». PAG LEG-AB 530-523.

<sup>69</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en video].

sino que los había hecho yo, y entonces me animó a que continuara mis estudios.<sup>70</sup>

La obtención del premio de composición del Centro Artístico por su obra *Guajiras* (1910) fue una motivación añadida para la vocación del incipiente compositor quien, poco tiempo después, continuó su formación con el maestro Conrado del Campo, como hemos expuesto en el epígrafe 3. 4 de este trabajo.

Por su parte, el laudista del Trío, Cándido Bezunartea Senosiain, se marchó de Granada en los primeros años de 1910<sup>71</sup> y se instaló en Los Ángeles (California).<sup>72</sup> Algunos años más tarde, trabajó como profesor en la Liberal Arts Faculty de la institución University of Denver and Colorado Seminary.<sup>73</sup>

En cuanto a Ricardo Devalque Barea, el bandurrista y adaptador de *Iberia* de Albéniz para el Trío, permaneció algunos años en Granada, donde trabajó en diversos proyectos artísticos y musicales hasta que se marchó a Buenos Aires (Argentina).<sup>74</sup> Allí continuó su carrera artística como compositor de música ligera, revistas, musicales y como director de la orquesta del Teatro Porteño.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 4.

<sup>71</sup> Según el National Archives and Records Administration (NARA), Bezunartea llegó a California en 1912, sin embargo, su nombre aparece en los programas de los conciertos del Trío *Iberia* de los días 4 y 6 de mayo de 1913.

<sup>72</sup> National Archives and Records Administration (NARA); Washington, D.C.; Naturalization Records of the U.S. District Court for the Southern District of California, Central Division (Los Angeles), 1887-1940; Microfilm Serial: M1524; Microfilm Roll: 82.

<sup>73</sup> *Year Book*. University of Denver and Colorado Seminary, 1918, p. 19.

<sup>74</sup> Consultado el CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos) nos confirma que en sus archivos constan diversos registros del ingreso al puerto de Buenos Aires de Ricardo Devalque Barea, nacido en Granada y de profesión artista. Informe CEMLA 7503541.

<sup>75</sup> «Notas bibliográficas». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de enero de 1924, p. 29. Cuando José Recuerda recordó las causas de la desaparición del Trío *Iberia* y mencionó que uno de los miembros del Trío aceptó realizar una gira por Argentina, «apartándose definitivamente del Trío»,

No nos ha sido posible determinar el momento exacto en el que Trío cesó su actividad, pero si consideramos las fuentes documentales existentes, es probable que los conciertos ofrecidos los días 4 y 6 de mayo de 1913 en la Sociedad Filarmónica de Málaga (sesiones números 431 y 432) fueran sus últimas actuaciones.

A pesar de la corta vida del Trío Iberia (1907-1913), el impacto que produjo en la escena artística de París, Londres y en la de otros muchos escenarios españoles abrió un nuevo capítulo en la historia de los instrumentos de pulso y púa españoles. El Iberia fue uno de los primeros conjuntos de esta naturaleza que accedió a escenarios y auditorios para ofrecer música española «culta», radicalmente alejada de las «españoladas» que fueron denostadas por sectores de la crítica. El Iberia se mantuvo alejado de los tópicos castizos de la época y supo escoger un selecto repertorio de música española y de autores contemporáneos. Una revisión de su repertorio nos sugiere un retorno a sus fuentes de inspiración, como la guitarra evocada en la obra para piano de Albéniz, en la de Falla y, con mayor evidencia, en la de Barrios, compuesta originalmente para estos instrumentos.

El escritor Aureliano del Castillo, en una curiosa crítica de la época, incidió en lo acertado de su repertorio, en contraste con los interpretados por algunas agrupaciones de pulso y púa:

Ya se sabía, tras el consabido *Anillo de Hierro*, para hacer boca, venía luego el recobrado minueto de Bocquerini [*sic*] y se iba complicando la cosa hasta llegar a la quinta, la sexta o la novena de Beethoven. Claro que está que son obras, las últimas sobre todo, hermosísimas, sublimes, pero no para guitarra, laúd y bandurria. Estos instrumentos están pidiendo a voces, otra música, en consonancia con su naturaleza especial, esencialmente española. La música de Albéniz, la de Barrios, no solamente española, sino, en su mayor parte andaluza. A esa discreción de los artistas de Trío Iberia, tanto como a su virtuosismo se deben los éxitos en Francia e Inglaterra han alcanzado. Si echan por el camino

---

probablemente se refería a Devalque. Ver Dámaso García Alonso: «Los conjuntos instrumentales de José Recuerda, los más fieles divulgadores de la música de Barrios», *Patria*. 4 de octubre de 1969, p. 9.

de lo clásico, en vez de aplausos hubieran oído carcajadas, como tantos otros. Ellos son españoles, andaluces, también; pues venga música española, andaluza. Eso del segundo nocturno de Chopin, por ejemplo que se escribió para piano, arreglado y ejecutado para instrumentos como los de que me ocupo, es algo así como el *spirto gentil* [sic], en la boca de un *sochantre*.<sup>76</sup>

En definitiva, el éxito del Trío Iberia radicó en la utilización de instrumentos relacionados con la «raigambre» y en su interpretación de música «culta». En la fusión, en suma, entre lo «culto» y lo «popular».

En el Trío, la guitarra (Ángel Barrios) dejó atrás el estigma de ser «símbolo de la España decadente y deprimida»,<sup>77</sup> para formar parte de la corriente que hará de ella un «signo de modernidad».<sup>78</sup> La guitarra del Iberia abandonó los ecos de la taberna y rompió con su papel en las troupes gitanas, para convertirse, unas veces, en un instrumento solista de cámara, y otras, en la mano izquierda del piano de Albéniz, desde sus obras de juventud hasta su monumental *Iberia*.

Precisamente, dentro del significado y la importancia que para la difusión de la música española de la época tuvo el Trío Iberia hay un elemento que merece atención especial: la relación existente entre *Iberia* de Albéniz y la difusión que de esta obra hizo el Trío que adoptó su nombre.

#### 4.1.1. *Iberia* y el Trío Iberia

Con independencia de la estrecha relación de amistad entre los granadinos y Albéniz, y del efecto evocador de una idealizada Granada que el

---

<sup>76</sup> Castillo, Aureliano del. «El concierto del domingo». *El Defensor de Granada*, 26 de noviembre de 1909, p.1.

<sup>77</sup> Persia, Jorge de. «Del modernismo a la modernidad». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 48.

<sup>78</sup> *Ibíd.*

Trío despertaba en el compositor, es obligado para nuestro objetivo abordar la relación del Trío Iberia con la obra de Albéniz y, en particular, con su obra cumbre: *Iberia*.

La obra del catalán estuvo siempre presente en los programas del conjunto granadino. Baste con recordar las palabras que Turina escribió con ocasión de su presentación en París: «Es Ángel Barrios, que con dos colegas llegan de Granada. Tocan unas cuantas piezas de la primera época de Albéniz, con gran placer de la concurrencia».<sup>79</sup> En este sentido, los programas de mano conservados y la prensa dan fe de ello: la obra «Seguidillas»<sup>80</sup> estuvo en el programa del Iberia desde sus primeros conciertos. A medida que el trío granadino continuaba su gira de conciertos en París y Londres, aparecieron nuevas obras de Albéniz, tanto de su «primera época»,<sup>81</sup> como otras más recientes en el tiempo. A modo de ejemplo, en el concierto ofrecido el 25 de junio de 1908 en Londres, interpretaron «Puerto», obra que presumiblemente se trata de «El Puerto» de *Iberia*, compuesta el 15 de diciembre de 1905.<sup>82</sup> Desde aquel concierto, el conjunto incluyó nuevas partes de esta obra en sus programas, en concreto: «Rondeña» «Eritaña», «Albayzín» y «Evocación».

La relación entre la obra de Albéniz y el Trío Iberia es constante, como hemos tenido oportunidad de comprobar, pero donde cobra un mayor relieve es con *Iberia*. Ángel Barrios manifestó en reiteradas ocasiones su significado para el repertorio del Trío. Según el compositor granadino, su autor les confió

---

<sup>79</sup> Turina, Joaquín. *El Universo*. Año XV, nº 4.807. Madrid, 1914. Cfr. Joaquín Turina *corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, pp. 162-163.

<sup>80</sup> Consideramos que se trata del opus 232.5 de Albéniz, obra que fue incluida en la 1ª *Suite Espagnole* con el nombre de «Castilla (Seguidillas)», compuesta en torno a 1894. Cfr. Torres Mula, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001, pp. 400-401.

<sup>81</sup> Entre las obras de la «primera época» de Albéniz interpretadas por el Trío figuran: «Seguidillas» (ca. 1894), «Granada» (1885) y «Sevillanas» (ca. 1883), todas ellas pertenecientes a la *Suite Espagnole*, «Oriental» de *Chants d'Espagne* (1891) y *Mallorca* (ca. 1887).

<sup>82</sup> Torres Mulas, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001, pp. 416-417.

el estreno de su última obra: «Me recibió muy afablemente y me dio su ‘Suite Iberia’ para que el trío la estrenase».<sup>83</sup> Su interés en que los granadinos difundieran su obra es evidente en la carta<sup>84</sup> enviada por Laura Albéniz, donde podemos leer: «Por este mismo correo le mando a Vd. un ejemplar del 4º cuaderno de Iberia».

En relación con esto último, es interesante analizar algunos elementos que arrojen luz sobre las palabras de Barrios. En primer lugar, se considera el día 9 de febrero de 1909 como la fecha del estreno de la integral del «Cuarto cuaderno» de *Iberia* por la pianista Blanche Selva en el Salon d’Automne de París.<sup>85</sup> No obstante, algunas obras de este cuaderno («Málaga», «Jerez» y «Eritaña») fueron compuestas entre julio de 1907 y enero de 1908. «Eritaña», concretamente, fue interpretada por el Trío Iberia con anterioridad al 26 de septiembre de 1908 como lo corrobora Valladar en una crítica a un concierto del Trío donde se manifiesta la relevancia que *Iberia* iba cobrando en las actuaciones del conjunto granadino:

La «Evocación» es hermosísima: es como el proemio de un discurso grandilocuente en que describiera el alma el espíritu de esta Andalucía, tierra de los amores del gran músico, a las que ha dedicado las flores más lozanas de su inspiración.

De *Iberia*, hemos conocido aquí, gracias a nuestros paisanos *Evocación*, *El Puerto*, *Rondeña* y *Albayzín*: aún quedan ocho números, entre los que figuran *La*

---

<sup>83</sup> «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de agosto de 1950, p. 5.

<sup>84</sup> Carta de Laura Albéniz a Ángel Barrios, fechada: «19 de septiembre de 1908». PAG LEG-AB 530-163; CDMA C 5 0 (copia).

<sup>85</sup> «[...] los cuatro libros de Iberia fueron estrenados en diversos lugares de Francia por la pianista francesa Blanche Selva». Véase «Tabla 11» en Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002, p. 276. En relación con el estreno de los diversos libros de *Iberia* es interesante la consulta de la tesis doctoral de Font Batallé, Montserrat. *Blanche Selva y el noucentisme musical en Catalunya*. Pérez Zaldoundo, Gemma; Aviñoa Pérez, Xosé (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011. En particular, el epígrafe titulado «Precedentes: el estreno de *Iberia* de Albéniz, 1906-1909», pp. 226-234.

*fiesta de Dios en Sevilla, Triana, Almería, El Polo, Málaga, Eritaña* y otros dos que no recuerdo [...]<sup>86</sup>

Por tanto, el Trío Iberia interpretó partes del «Cuarto cuaderno», en concreto «Eritaña», desde fechas muy cercanas a su composición y casi con total seguridad antes de su edición impresa. En cuanto a su transcripción para bandurria, laúd y guitarra, sabemos que fue realizada por el bandurrista Ricardo Devalque quien, en opinión de Valladar, «no solo es un habilísimo instrumentista, sino también un entendido técnico».<sup>87</sup> Walter Aaron Clark, al referirse a *Iberia*, da noticia de la existencia de estos arreglos y de su aceptación por Albéniz:

En vida de Albéniz se realizaron otros arreglos de estas piezas. La complejidad de la música imposibilita la transcripción para guitarra solista, pero existió un llamado Trío Iberia, de Granada, que se componía de bandurria (Sr. Devalque), laúd (Sr. Artea) [sic] y guitarra (Sr. Barrios) e interpretó la colección en numerosas ocasiones; sus arreglos gustaban enormemente a Albéniz.<sup>88</sup>

En este mismo sentido y en referencia a *Iberia*, André Gauthier afirmó en su trabajo sobre el compositor:

[...] pronto el Trío Iberia, formado por un guitarrista, Ángel Barrios; un laudista, Alvaeu [sic], y un mandolinista, Devalque, tomará estas piezas [se refiere al primer cuaderno de *Iberia*], imposibles de transcribir, incluso para orquesta, y de esta forma las dará a conocer en Granada, Londres y San Sebastián.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> V[alladar]. «Crónica de espectáculos. En Cervantes». *El Defensor de Granada*, 27 de septiembre de 1908, p. 2.

<sup>87</sup> *Ibíd.*

<sup>88</sup> Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002, p. 280.

<sup>89</sup> Gauthier, André. *Albéniz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp. 106-107.

De todo lo anterior podemos extraer que existió un fuerte vínculo entre Isaac Albéniz y el Trío Iberia, relación que se vio proyectada en un plano personal y otro profesional. Esto favoreció que el Iberia pudiera desarrollar una importante actividad artística en el extranjero, a la vez que se convirtió en uno de los difusores más activos de la obra del compositor catalán, en una época en que esta no gozaba de la proyección y el reconocimiento de hoy día.

#### 4.2. Cuarteto Iberia

Con la desaparición del Trío Iberia no se desvaneció el interés de Ángel Barrios por este tipo de formación musical. El músico ejerció de protector y director de otro trío granadino también de pulso y púa: el Trío Albéniz, considerado por el compositor como sucesor inmediato del Iberia, aunque nunca formó parte de este como intérprete. Este nuevo Trío surgió en la escena como Trío Infantil Albéniz,<sup>90</sup> en los primeros años de 1900, pero no fue hasta finales de la primera década y principios de la segunda del siglo XX cuando Barrios trabajó con este conjunto instrumental que en aquel momento iniciaba la segunda etapa de su historia.

Durante este periodo (1919-1952), estuvo formado por José Recuerda Rubio (bandurria), José Molina Zúñiga (laúd) y Luis Sánchez Granada (guitarra). Fue el maestro quien hizo su presentación artística en los diversos cenáculos y escenarios de la capital española a principios de los años veinte. En el archivo personal de Ángela Barrios, existe copia de un interesante documento (lamentablemente incompleto) que sirvió al granadino para presentar al conjunto instrumental. Consideramos de interés la reproducción

---

<sup>90</sup> En su origen componían el Trío Infantil Albéniz los niños José Recuerda (bandurria), Eduardo Mañas (laúd) y Luis Sánchez (guitarra).

parcial de este documento inédito para conocer la transición entre el Trío y el Cuarteto Iberia y el papel que jugó el Trío Albéniz<sup>91</sup> en esta:

El Trío Albéniz fue instituido con el objeto de dar a conocer en su propia salsa la genuina música española, recogiendo la herencia del que fue el célebre Trío Iberia, constituido por mí con el mismo objeto y que recorrió gran parte de Europa con éxito extraordinario, interpretando por primera vez en esta forma la admirable *Iberia* de nuestro gran Isaac Albéniz.

Él, tan entusiasta de Granada, de cuyo recuerdo nacieron tantas de sus obras, fue uno de los más fervientes alentadores de aquella pequeña institución granadina. En los últimos días que habitó en París y cuando ya su vida se extinguía, entre las contadísimas personas a quienes les era permitido ver al maestro, se hallaban los artistas que formaban el Trío Iberia, cuya presencia evocaba en él los tiempos dichosos pasados en la Alhambra y en el Albaicín. “A Granada —decía— debo lo poco o mucho que he hecho”. Pues bien, este nuevo Trío [Albéniz] compuesto como su antecesor de artistas granadinos y que el pasado año fue presentado en la Sociedad Nacional, hacía ya dos que trabajaba bajo mi dirección. Está constituido por nuestros tres instrumentos populares: bandurria, laúd y guitarra, de cuyas propiedades sonoras obtenía los más variados y ricos efectos traduciendo el espíritu de nuestra música como ningún otro conjunto musical pudiera hacerlo.<sup>92</sup>

Como podemos comprobar, el granadino no se desvinculó de la música de pulso y púa. Es más, cuando cesó la actividad del Trío Iberia, continuó componiendo para este tipo de instrumentos, presentes en la plantilla orquestal de algunas de sus partituras incidentales.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Es frecuente en las fuentes bibliográficas la confusión entre Trío Iberia y Trío Albéniz. Al respecto véase Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, pp. 43-46.

<sup>92</sup> Documento manuscrito firmado por Ángel Barrios, s.f. Archivo personal de Ángela Barrios.

<sup>93</sup> A modo de ejemplo en *¡Granada mía!*, *Seguidilla Gitana* o *La suerte* existen partes escritas para rondalla o para bandurrias, laúd español y guitarra.

Durante los primeros años treinta, coincidentes con el advenimiento de la Segunda República, el guitarrista granadino volvió a formar parte de una agrupación de pulso y púa como director y guitarrista: el Cuarteto Iberia.

Si la actividad artística del Trío Iberia fue relevante para la difusión de la música española, en particular la de Albéniz, la importancia de este otro Cuarteto Iberia no fue menor, ya que dio continuidad al proyecto iniciado años atrás para la difusión de la música española con instrumentos de pulso y púa. Por otra parte, gracias a los arreglos y transcripciones que interpretaron de parte de la música incidental del maestro fue posible su vigencia en la escena española durante los años treinta y cuarenta.



Figura 4. 7 Cuarteto Iberia (c. 1932)

Archivo personal de José Luis Recuerda

#### 4.2.1. El Cuarteto Iberia durante la República hasta la Guerra Civil (1931-1936)<sup>94</sup>

La presentación oficial del Cuarteto Iberia en Granada fue precedida de una serie de noticias en la prensa local. La primera de ellas apareció el 14 de noviembre de 1931: «Ya es un hecho que el próximo domingo 22 dará un interesantísimo concierto de presentación, [...] el notabilísimo Cuarteto Iberia, que dirige el eminente maestro compositor e inspirado artista Ángel Barrios».<sup>95</sup> Días más tarde, se publicó un breve artículo donde presentaron a sus componentes: Francisco Ruiz, Agustín Aguilar, José Recuerda y Ángel Barrios.

Decir Cuarteto Iberia, es tanto como el refinamiento lírico de una raza de artífices de la música. Maestros consumados como Francisco Ruiz, Agustín Aguilar y José Recuerda que prestigiaron sus nombres en miles de conciertos, popularizándose después con la impresión de diversos discos gramofónicos, se han agrupado bajo la dirección del inspirado compositor Ángel Barrios y con él forman el cuarteto que por primera vez actuará el domingo 22.<sup>96</sup>

Un día antes de su presentación oficial, el Cuarteto ofreció un «recital íntimo» en la granadina Casa de los Tiros, a la que asistieron periodistas y amigos de los componentes del cuarteto. Su debut tuvo lugar el 22 de noviembre de 1931, en el escenario del granadino Teatro Isabel la Católica con un programa de música española integrado por obras de Barrios,<sup>97</sup> Granados,

---

<sup>94</sup> El periodo histórico del Cuarteto Iberia que estudiaremos en este y sucesivos epígrafes no se corresponde con la tradicional división histórica. Para ello, estableceremos tres momentos: en primer lugar, el periodo durante la República que, si bien se extendió entre el 14 de abril de 1931 y el 1 de abril de 1939, lo limitaremos hasta el inicio de la Guerra Civil, que será un segundo momento cronológico de estudio; en tercer y último lugar nos aproximaremos a la actividad del Cuarteto Iberia durante los años cuarenta, última etapa de su vida artística.

<sup>95</sup> «El cuarteto Iberia». *El Defensor de Granada*, 14 de noviembre de 1931, p. 1.

<sup>96</sup> «Isabel la Católica. El cuarteto Iberia». *El Defensor de Granada*, 16 de noviembre de 1931, p. 1.

<sup>97</sup> Barrios hizo para este concierto una transcripción para cuarteto de fragmentos de la ópera *El Avapiés* (1919) y de la zarzuela *Seguidilla Gitana* (1926).

Esplá, Albéniz y Falla. La crítica aplaudió aquella actuación en este sentido: «El Cuarteto Iberia triunfó en toda la línea».<sup>98</sup>

En el programa de concierto, apareció publicado un extenso texto anónimo<sup>99</sup> escrito con un estilo casi bíblico que, con posterioridad, fue reproducido en la mayor parte de los programas de los conciertos del conjunto a modo de currículum artístico:

Entre las sombras y verduras de la Alhambra granadina, la guitarra de Ángel Barrios cantó su primera copla. Así su voz quedó empañada por el aire de Andalucía, de esta Andalucía honda, grave y doliente, que tiene profundidades de aljibe e inquietud y rumor de agua fugitiva. Pegado a ella, Ángel Barrios supo recoger su esencia, y en las cuerdas de esa guitarra hacer vibrar la nota justa andaluza, infinito lamento de su alma, hecho voz en la soleá y la siguiriya, dar dos agudos de plata, que el dolor popular lanza al espacio.

Después... Ángel Barrios comprendió que la guitarra no es únicamente cantora solitaria. Su acento humano, de honda calidad lírica, tiene nuevos matices al dialogar.

En ella hay posibilidades sin cuento y entonces, hace ya mucho tiempo, Barrios dio vida a aquel trío «Iberia» que recorrió éxito tras éxito Francia, Inglaterra, Italia, y cuya labor consolidó la fama de instrumentista de su fundador. Luego vinieron los años de guerra y el trío «Iberia» se deshizo. En este forzoso paréntesis de sus actividades, Barrios se dedicó a la composición y en él cobraron forma aquellos ecos que brincaban en el fondo de su espíritu de esta música deshecha que rumorea Andalucía, y la crítica saludó con alborozo al nuevo compositor, que en sus obras prendió ruido de castañuelas y voces y melodías de nuestro pueblo.

---

<sup>98</sup> Fuente, N[arciso] de la. «En Isabel la Católica. El cuarteto Iberia». *El Defensor de Granada*, 24 de noviembre de 1931, p. 2 (ed. de la tarde).

<sup>99</sup> El autor del texto fue Antonio Gallego Burín. Este mismo texto fue publicado en Gallego Burín, Antonio. «Ángel Barrios y el “Cuarteto Iberia”». *El Defensor de Granada*, 18 de noviembre de 1931, p. 1. La relación entre Antonio Gallego Burín y Ángel Barrios fue estrecha y duradera a lo largo de los años. Como muestra de ello, el compositor le dedicó su ballet, todavía inédito, *La gruta y el mago*, en cuya partitura podemos leer: «Dedicado "a mi querido amigo Antonio Gallego Burín en testimonio de nuestra vieja amistad con un abrazo de Ángel Barrios"».

Pero Barrios necesitaba escuchar a su guitarra y sentirla de nuevo estremecerse bajo sus manos de africano. Al cabo de los años, piensa reconstituir aquel grupo y así aparece ahora el Cuarteto «Iberia» (dos guitarras un laúd y bandurria), formado por los excelentes instrumentistas señores J. Recuerda, A. Aguilar y F. Ruiz, y cuyos programas se nutrirán íntegramente de música española. Albéniz, Falla, Turina, C. del Campo, Esplá, Granados, Barrios... forman su repertorio, y en la sutil justeza de sus ejecuciones, cada fragmento, cada nota, ofrécense con su calidad más pura y más intensa.

Aquel aliento popular con que por primera vez oyóse el rasgueo de la guitarra de Ángel Barrios, impregna la labor de este conjunto que va a recorrer Europa y América para divulgar música esencialmente popular y española.

Quienes le hemos escuchado en un rincón oculto de Granada, entre las luces suaves de sus atardeceres, —cielo dorado, sierra blanca, llanura verde y plata— sabemos bien cuanto vale este esfuerzo y lo que para nuestro arte representa.

Apoiado en las sombras de sus sueños, Ángel Barrios, moro de cuerpo y alma, nos dice sus proyectos, y entre las cuerdas de la guitarra y siguiendo el arabesco de sus frases, va quedando enredado nuestro espíritu, prendido en la carnal geometría de esta música que pocas veces será ejecutada tan limpia y justamente ni con emoción tan profunda. Es verdad que la aparición de este grupo musical debe ser saludada con el más vivo alborozo. Gracias a él, podrá percibirse fuera de España el puro valor de nuestras melodías populares, que en Albéniz, en Falla, en Turina, son médula viva de su obra y que en la fuente anónima del pueblo aún sigue derramando el frescor de sus aguas estremecidas por sus emociones y sus inquietudes.

Al gran valor artístico que el Cuarteto «Iberia» representa, hay que añadir este otro esencialmente español, y su labor por tanto merece doblemente alientos y aplausos entusiastas.<sup>100</sup>

De este extenso texto podemos extraer algunas ideas que justifican la preferencia de Barrios por las agrupaciones de pulso y púa y el papel que jugó la guitarra en ellos.

---

<sup>100</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por el Cuarteto Iberia en el Teatro Isabel la Católica, 22 de noviembre [1931]. Archivo de José Luis Recuerda.

Hay que advertir que transcurrieron dieciocho años —entre el fin del Trío y el inicio del Cuarteto Iberia— sin que el músico granadino actuara como intérprete en un conjunto de esta naturaleza, ya que entre 1913 y 1931 la actividad profesional de Barrios estuvo diversificada entre la composición para la escena, por una parte, y sus distintas ocupaciones en instituciones granadinas (Ayuntamiento, Conservatorio y Universidad), por otra.

Ahora bien, cuando Barrios buscó una nueva expresión como intérprete, no lo hizo como guitarrista solista («cantora solitaria»), sino que prefirió una «guitarra dialogante» que se vio reforzada (con Francisco Ruiz) y «arropada» por los más brillantes músicos de plectro de aquel momento: José Recuerda y Agustín Aguilar.<sup>101</sup> Este hecho, unido a las escasas actuaciones de Barrios como guitarrista flamenco, demuestra que el músico granadino sentía una mayor inclinación hacia la práctica de la guitarra como instrumento de cámara.

Retomando nuestro discurso sobre el Cuarteto Iberia, el programa de su primer concierto estuvo dividido en tres partes en el que se interpretaron obras de Barrios (*Cantos de mi tierra*, «Zacateque» de *Seguidilla Gitana*, «Danza de la Manola» de *El Avapiés*, *Petenera*, *Tango*, *Farruca* y *Zapateado*), Granados (*La maja de Goya*), Esplá (*Antaño*), Albéniz (*Sevilla*, *Castilla*), Falla («Danza del fuego» de *El amor brujo* y «Danza del 2º acto» de *La vida breve*) y de Scarlatti, único compositor nacido extranjero, pero estéticamente considerado español, del que ofrecieron dos sonatinas.<sup>102</sup>

La presencia de la obra de Scarlatti en el repertorio del Cuarteto Iberia fue consecuencia directa de la «propaganda» que Manuel de Falla hizo del «scarlattismo».<sup>103</sup> Según Christoforidis,<sup>104</sup> Falla encontró en la música del

---

<sup>101</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 274.

<sup>102</sup> Programa de mano del concierto del Cuarteto Iberia ofrecido el 22 de noviembre de 1931. PAG LEG-AB 706.

<sup>103</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, p. 286; Torres Clemente, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». En *Manuel de Falla e Italia*. Nommick, Yvan (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 63.

italiano un elemento interesante de estudio dados «los paralelismos que el compositor encontraba en el folclore castellano, siguiendo las teorías de Pedrell».<sup>105</sup> El maestro gaditano participó de este interés a Barrios quien llevó la obra de Scarlatti a los atriles de su Cuarteto.<sup>106</sup>

Desde su presentación oficial, las actuaciones del conjunto se vieron multiplicadas en Granada, donde llegaron a actuar en la mayor parte de los escenarios de la ciudad. A modo de ejemplo, tres días después de su presentación podemos localizar al Iberia en un festival benéfico en honor del venerado Padre Manjón y a beneficio de sus escuelas del Ave-María. Para esta ocasión, el Cuarteto ofreció un repertorio mucho más breve que el de su concierto inicial con obras de Albéniz (*Sevilla*), Barrios («Danza de la Manola» de *El Avapiés* y *Tango*), Falla («Danza del fuego» de *El amor brujo*) y Scarlatti (*Sonatina n.º 14*).

Un año más tarde, se cumplió una de las «profecías» del periodista Luis Sánchez en una de sus críticas al cuarteto granadino:

Es posible que el Cuarteto Iberia, con toda su belleza armónica, con todo su poder artístico, con toda su energía musical, permanezca encerrado en el estrecho círculo de análogas agrupaciones granadinas de otros tiempos. Es

---

<sup>104</sup> Christoforidis, Michael. «Domenico Scarlatti y Manuel de Falla's construction of hispanic neoclassicism». En *The past in the present*. Budapest y Visegrád: Liszt Ferenc Academy of Music, 2000, pp. 531-544.

<sup>105</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, p. 287.

<sup>106</sup> Según la profesora Elena Torres, testimonio del interés de Falla en la obra del italiano son estas palabras dirigidas a Barrios: «Las *Sonatas* de Scarlatti pueden servirle de admirable modelo desde el punto de vista rítmico-tonal para hacer piezas en forma de Danza o en lo que Vd. prefiera». Cfr. Torres Clemente, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». En *Manuel de Falla e Italia*. Nomnick, Yvan (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 75. Cfr. Postal manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-junio-[1]919». PAG LEG-AB 530-322. Si bien los consejos del maestro gaditano sobre la obra del italiano se referían más como modelo de composición, Barrios llevó a cabo una transcripción de las *Sonatas n.º 4 y 14* que formaron parte del repertorio habitual del Cuarteto Iberia.

posible también que su arte tenga los amplios horizontes que nosotros le deseamos». <sup>107</sup>

En efecto, sus horizontes se ampliaron y el Cuarteto Iberia inició una gira de conciertos por Madrid, donde actuaron en el Teatro Español y en el Teatro de la Comedia, escenarios en los que contaron con una trascendental incorporación artística: la bailarina Nati Morales.

#### 4.2.1.1. Nati Morales

En aquellos escenarios, los granadinos se presentaron en compañía de la bailarina Nati Morales, quien actuó en algunas de las obras interpretadas por el Iberia. Este híbrido danza-música de cámara es un ejemplo de la nueva identidad adoptada por la danza escénica de la época. <sup>108</sup>

Aunque el matrimonio danza-música no fue una novedad para Barrios, ni tampoco los llamados «conciertos de danza», sí lo fue la interpretación de Nati Morales con un cuarteto de pulso y púa. El compositor Salvador Bacarisse, desde su espacio en las páginas de *Luz*, rememoró el precedente de las actuaciones de Antonia Mercé, *la Argentina* y de sus «conciertos de danza» que, según Nuria Menéndez, consistían en «recitales en los que el bailarín, acompañado de un instrumentista, interpreta un conjunto de bailes de su repertorio». <sup>109</sup> Este fue el caso de Barrios y Antonia Mercé durante los años

---

<sup>107</sup> Sánchez, Luis. «Granadinos que triunfa». *El Defensor de Granada*, 27 de noviembre de 1931, p. 1.

<sup>108</sup> Según Nuria Menéndez, entre 1915 y 1939 tienen lugar dos hechos relevantes que afectan a la danza escénica en España: 1. La danza se independiza de representaciones de carácter musical más amplias —zarzuela, opereta, ópera, etc.— así como del espacio escénico de las variedades, para producirse en escena como un objeto artístico con valor por sí mismo. 2. Se gesta y consolida un nuevo lenguaje coreográfico, denominado *danza española*, que se origina por asimilación de estilos dancísticos populares y tradicionales. Véase Menéndez Sánchez, Nuria. «Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1996-1997, vols. 2-3, p. 281.

<sup>109</sup> Menéndez Sánchez, op. cit., p. 283.

veinte, en un momento que, según Bennahum, supuso un «punto de partida para una nueva danza española».<sup>110</sup> Con posterioridad, la Argentina amplió la plantilla instrumental y se hizo acompañar por el Cuarteto Rafael; más adelante, por un grupo de músicos de la Orquesta Bética. No obstante, estos conciertos del Iberia en Madrid en 1932 constituyen la primera vez que una bailarina compartió escenario con un cuarteto de pulso y púa.<sup>111</sup>



Figura 4. 8 Nati Morales  
ABC Sevilla, 2 de junio de 1933

---

<sup>110</sup> Bennahum, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé: el flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, S.L., 2009, p. 79.

<sup>111</sup> Bacarisse, Salvador. «Varios conciertos. Ángel Barrios y el Cuarteto Iberia». *Luz*, 17 de diciembre de 1937, p. 8.

No nos ha sido posible determinar con precisión el momento y las circunstancias en que Barrios entró en contacto con Nati Morales. Sin embargo, es de nuevo en el programa de mano de uno de los conciertos del Cuarteto y la bailarina donde se narra —ahora de modo casi mitológico— cómo contactaron Barrios y Morales:

[...] Aquel aliento popular que en un principio óyese al rasguear la guitarra Ángel Barrios, necesitaba ser representado plásticamente en nuestras danzas rituales inspiradoras de su arte. [...] Contrastes, ritmos; armonías en las formas sucesivas del baile. ¿Dónde estáis para que su música las exalte? Peregrino en la vida siempre buscó la persona que pudiese ser intérprete fiel de sus danzas.

Un día en pleno verano, [...] bailaba sola sin música, con el ritmo de una danza canturreada en su interior, una muchacha. Su cuerpo era en todo momento armonía y los ritmos de la música que no se oían, se veían plasmados en su cuerpo. [...] Seguían oyéndose las castañuelas... se perdió la figura y quedó en la fantasía de Ángel Barrios sólo la figura esbelta y rítmica.

Noche completa... el maestro tocaba la guitarra en su huertecillo; [...] acabó una danza «farruca gitana». Apoyó la guitarra en el suelo y exclamó: «Encontré la bailarina». Aquella muchachuela es Nati Morales, elemento fundamental de este cuarteto.<sup>112</sup>

Su presentación contó con un «padrino» de excepción: el poeta Manuel Machado, con quien Barrios mantenía una cercana relación de amistad y de colaboración artística, a raíz de su proyecto conjunto para la conversión en zarzuela de *La Lola se va a los Puertos*.<sup>113</sup>

La prensa destacó la presencia del escritor en el escenario y recogió las palabras que compuso para la presentación de este conjunto en el Teatro Español:

---

<sup>112</sup> Programa del concierto ofrecido por el Cuarteto Iberia y Nati Morales en el Teatro de la Comedia, 19 de diciembre de 1932. Archivo de José Luis Recuerda.

<sup>113</sup> El profesor Miguel d'Ors ha dedicado un trabajo monográfico a esta relación de amistad y artística. Véase Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996.

Dos guitarras, una bandurria, un laúd... He aquí una verdadera orquesta española... He aquí toda la música española, cuya ópera cumbre es la seguriya gitana. Y he aquí por qué el cuarteto Iberia (al que me cabe la honra de presentaros hoy, aunque ya famoso en el Mundo, y de vuelta de los grandes éxitos en las grandes capitales de Europa) es, en ese sentido, algo único y ejemplar. Y no sólo porque está en la línea del más puro y neto españolismo musical, sino porque es su más propio instrumento, y porque si las raíces de su arte se sustentan en el hondo venero de nuestra música popular andaluza — la más compleja y varia, la más rica—, sus medios y sus modalidades se acuerdan perfectamente con el fondo admirablemente vernáculo de su obra. [...]<sup>114</sup>

Palabras que concluyeron con las expresiones: «¡Viva el toque! Y vamos a escuchar!».<sup>115</sup> Gracias al profesor Miguel d'Ors, sabemos que este texto fue utilizado, incluso años más tarde de su primera lectura, para presentar al Cuarteto en algunas de sus actuaciones. En concreto, el texto fue leído por González Martín en la presentación del concierto ofrecido en el Palacio de Carlos V el 15 de junio de 1933.<sup>116</sup>

Tras la incorporación de Nati Morales, el repertorio del Cuarteto experimentó algunos cambios. En su mayor parte se mantuvo un núcleo de composiciones que podemos considerar su «repertorio clásico»: obras de Barrios (*Cantos de mi tierra*, *Tango*, «Zacateque» de *Seguidilla Gitana*, *Farruca gitana*, *La petenera*); Granados (*La maja de Goya*, *Danza española nº 10*); Albéniz (*Córdoba*, *Puerta de tierra*); Falla («Danza del Molinero» de *El sombrero de tres picos*, «Danza del fuego» de *El amor brujo* y «Danza del 2º acto» de *La vida breve*). Junto a Scarlatti (*Sonatina nº 14*), programaron una obra de otro compositor extranjero, *La cajita de música* de Liadow e incorporaron una danza de la inédita *La Lola se va a los Puertos* de Barrios,

---

<sup>114</sup> Texto de Manuel Machado escrito para la presentación del Cuarteto Iberia en el Teatro Español reproducido en «Español. El cuarteto Iberia». *La Libertad*, 10 de diciembre de 1932, p. 4.

<sup>115</sup> «Sabio es el cante hondo». *Informaciones*, 10 de diciembre de 1932, p. 5.

<sup>116</sup> Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996, p. 28.

«Jota» de *La alegría de la huerta* de Chueca y, por vez primera, *Mango cubano* de Azagra y Castro.

El «concierto de danza» del Cuarteto y Morales consistía en alternar obras en solitario, interpretadas por el Iberia, con otras coreografiadas por la bailarina. En concreto, actuaba en las siguientes obras: *Córdoba* y *Puerta de tierra* de Albéniz, «Danza del Molinero» de *El sombrero de tres picos* y «Danza del 2º acto» de *La vida breve* de Falla, *Danza española nº 10* de Granados, *Angelita* (Tango) y *Farruca gitana* de Barrios, *Mango cubano* de Azagra y Castro, para finalizar con «Jota» de *La alegría de la huerta* de Chueca.

Todas sus actuaciones durante su gira madrileña contaron con la colaboración de la bailarina, quien llamó poderosamente la atención de la prensa y «eclipsó» al conjunto instrumental. Su actuación fue considerada la revelación artística del momento y la crítica se mostró unánime al destacar en ella extraordinarias dotes como danzarina y la perfecta unión de su baile con la música, opinión que *La Voz* expresó en este sentido: «No conozco danzarina [...] de gestos más suaves y sobrios. ¡Qué bien se armonizan sus ritmos y coreografías [...] con la poética y desvanecida sonoridad del Cuarteto Iberia! Música para tal bailarina, bailarina para tal música».<sup>117</sup> En esta misma línea podemos leer esta otra crítica del vehemente Carlos Bosch: «Nati Morales ha logrado en su primera actuación, en lo más florido de su juventud y belleza, la categoría de la fama gloriosa».<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> B. «El Cuarteto Iberia. En el Español.». *La Voz*, 10 de diciembre de 1932, p. 5.

<sup>118</sup> Bosch, Carlos. «Vida musical. Cuarteto Iberia y la danzarina Nati Morales.» *El Imparcial*, 10 de diciembre de 1932, p. 4.

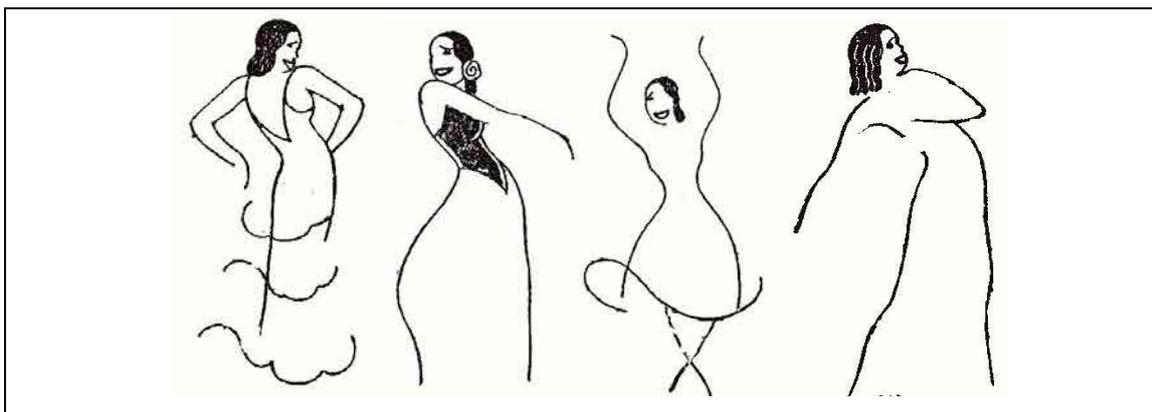


Figura 4. 9 Rivero Gil. Apuntes de las danzas de Nati Morales  
*La Libertad*, 10 de diciembre de 1932

Tras su presentación en el Teatro Español, el consorcio Cuarteto Iberia-Nati Morales fue contratado para ofrecer una actuación privada en la residencia del Conde de San Esteban de Cañongo, de la que se hizo eco tanto la prensa cultural como la de sociedad. A esta denominada «fiesta artística» asistieron diversos embajadores, miembros de la burguesía madrileña, así como representantes de la política y del gobierno. Esta actuación ocurría pocos días antes de la que sería la última en Madrid, celebrada el 19 de diciembre de 1932 en el Teatro de la Comedia. El éxito cosechado con esta actuación fue aún mayor, si cabe, que el obtenido en su anterior actuación en el Teatro Español. La prensa cultural replicó su atención sobre el conjunto granadino y la bailarina. Las páginas de *ABC* confirmaron este nuevo triunfo: «Fueron nuevamente ovacionados el maestro Barrios y los tres profesores de su agrupación, ocurriéndole lo propio a la ingrátida Nati Morales, que cosechó otro rotundo triunfo».<sup>119</sup>

Como hemos indicado anteriormente, el espectáculo estaba dispuesto de modo que la danza se alternaba con la interpretación en solitario del Cuarteto Iberia. Este formato no convenció a Joaquín Turina quien, desde su columna de *El Debate*, preguntó:

<sup>119</sup> «El Cuarteto Iberia y Nati Morales». *ABC*, 22 de diciembre de 1932, p. 43.

¿La señorita Morales ha de acompañar siempre al cuarteto “Iberia”? En caso de que así suceda, yo aconsejaría al insigne Barrios que separe la parte de concierto de la parte danzada, pues la atención del público va siempre a lo más espectacular.<sup>120</sup>

Pregunta a la que añadió otro consejo escenográfico, como que la bailarina estuviera sola en escena para lograr así toda la atención del público. No surtieron efecto las propuestas del sevillano como podemos comprobar en el programa del «Extraordinario Festival de Arte Clásico Español» con el que el Centro Artístico granadino celebró su XXV Aniversario. Para ello, organizó un concierto del Cuarteto Iberia y Nati Morales que tuvo lugar el 15 de marzo de 1933 en el Coliseo Olympia. Al igual que en su presentación en el Teatro Español, fueron presentados por un poeta: Pepe Gómez Sánchez-Reina. La crítica local confirmó el éxito del Cuarteto Iberia, si bien el protagonismo recayó nuevamente sobre la bailarina. Su actuación fue valorada como una «cosa nueva y desconocida en nuestro reducido mundillo artístico».<sup>121</sup> La crónica del *Noticiero Granadino* destacó que la actuación de Nati Morales «produjo un estupor que culminó en la más fervorosa admiración a su formidable y personal arte, con tanto de poesía y música como ritmo y gracia en la danza de la “Vida Breve”, de Falla».<sup>122</sup> Esta misma admiración fue expresada por el crítico Sostenido:

[...] Sugestivo y nuevo, repito, era el programa, con otra poderosa razón en abono de mi dicho: la simpática y genial danzarina Nati Morales, única en su gentileza maja y subyugante atractivo en la sobriedad y elegancia en el difícil arte de la típica música que interpretaba [...] <sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Turina, Joaquín. «Música y danza». *El Debate*, 10 de diciembre de 1932, p. 4.

<sup>121</sup> «Cuarteto Iberia y Nati Morales». *Noticiero Granadino*, 16 de marzo de 1933, p. 1.

<sup>122</sup> *Ibíd.*

<sup>123</sup> Sostenido. «En el cine Olympia. El festival del Centro Artístico». *El Defensor del Granada*, 16 de marzo de 1933, p. 3.

Apenas extinguidos los aplausos, el conjunto y la bailarina presentaron su espectáculo en el malagueño Teatro Cervantes en una única función el 23 de marzo de 1933. Las ediciones de la prensa local, en particular, las del *Diario de Málaga*, *El Cronista* y *El Popular* se hicieron eco de la actuación del conjunto y la bailarina. La crítica malagueña coincidió, al igual que la de Madrid y Granada, en destacar el elemento novedoso que suponía la inclusión de la danza en el programa de música española del Cuarteto así como la coreografía para obras de Albéniz, Falla, Granados, Turina, Esplá, Chueca y algunas otras del director del grupo. Tampoco en esta ocasión pasó desapercibida la proyección profesional que se le auguraba a la colaboradora del Cuarteto. A modo de ejemplo, merecen recordarse estas palabras publicadas en *El Popular*: «[...] el que ve bailar una sola vez a Nati Morales no la olvida más. [...] Un brillante porvenir aguarda, indudablemente, a la joven artista».<sup>124</sup>

A principios de junio de ese mismo año, el Cuarteto contaba con dos nuevos componentes: el guitarrista Antonio Velázquez y el laudista Manuel López, quienes sustituyeron a Francisco Ruiz y al laudista Agustín Aguilar, respectivamente. Este conjunto —formado por Barrios, Velázquez, Ruiz y Recuerda— y Nati Morales reaparecieron en el escenario de su presentación: el Teatro Español, donde ofrecieron dos únicas actuaciones los días 1 y 3 de junio de 1933. En aquellas, la fama creciente de la bailarina alcanzó su cenit. La crítica confirmó la consagración de la bailarina y la comparó con otras figuras de la danza como Antonia Mercé o Anna Pavlova. *El Heraldo de Madrid* fue determinante en sus palabras: «El público se dio cuenta inmediata de hallarse ante algo extraordinario, y como a una extraordinaria artista la aplaudió en todos sus bailes con verdadero entusiasmo».<sup>125</sup>

A pesar de que algunos empresarios teatrales de la capital española propusieron a Barrios la continuidad del espectáculo, no fue posible ya que existía un compromiso profesional previo: su actuación en el «Festival de Arte»

---

<sup>124</sup> «Teatro Cervantes. Presentación del Cuarteto Iberia y de Nati Morales». *El Popular*, 24 de marzo de 1933.

<sup>125</sup> «Baile y música en el Español. Brillantísima presentación de la bailarina Nati Morales y el cuarteto Iberia». *El Heraldo de Madrid*, 2 de junio de 1933, p. 6.

organizado por el Centro Artístico de Granada que se celebró en el Palacio de Carlos V el 15 de junio de 1933 con el que se clausuraron los actos para conmemorar el XXV Aniversario de la fundación de la institución.

Aquella actuación reunió en un mismo escenario la poesía, el cante jondo, la danza y la música. La poesía a cargo del rapsoda González Marín. La música y la danza estuvieron representadas por el Iberia y Morales que actuaron en dos de las cuatro partes del acto. El flamenco estuvo en escena con el cantaor Niño Marchena y Ángel Barrios quien, «a ruegos de la Comisión organizadora», acompañó a la guitarra soleares y fandangos.

El programa del Iberia y Morales fue prácticamente idéntico al ofrecido con anterioridad, integrado por obras de Albéniz, Falla, Granados, Barrios y Chueca, cuya «jota» de *La Alegría de la Huerta* cerró la actuación. La prensa local hizo balance de la labor del conjunto granadino que, a pesar de su corta trayectoria de vida, había logrado cierto reconocimiento en la escena española:

En cuanto al Cuarteto Iberia, ¿qué hemos de decir? Los tres meritísimos profesores que lo integran —José Recuerda, Manuel López y Antonio Velázquez—, bajo la siempre acertada dirección del maestro Ángel Barrios, constituyen la mejor agrupación artística de su clase que hoy conoce el público español.<sup>126</sup>

Por razones que desconocemos, aquella fue la última colaboración de la bailarina con el Cuarteto, aunque nos consta que continuó con su carrera en solitario.<sup>127</sup> Tras su participación en el «Festival de Arte», el Cuarteto Iberia —

---

<sup>126</sup> Athos. «Fiesta de Arte en Carlos V». *Ideal*, 17 de junio de 1933, p. 6.

<sup>127</sup> La bailarina Nati Morales es merecedora de un estudio en profundidad que nos permita valorar su dimensión artística, profesional y humana. Los escasos datos que hemos encontrado sobre esta figura durante nuestra investigación revelan a un personaje con un interesante perfil biográfico. Natividad García Lomar, su verdadero nombre, fue discípula de Leopoldo Miret con quien estudió danza. Tras cesar su actividad con el Cuarteto Iberia, emprendió una larga gira que comenzó en 1935 por París y Mónaco. Al estallar la Guerra Civil Española, se fue a Italia, donde actuó en Roma, Milán y Venecia. Desde allí fue a Suiza, para proseguir su viaje por Alemania, Dinamarca y los Países Bálticos, donde actuó en Finlandia, Estonia y Lituania. Acabadas sus actuaciones en aquellos países viajó hasta Polonia. En plena actuación

ahora en solitario— ofreció una serie de recitales radiofónicos en la emisora Unión Radio durante los primeros días del mes de noviembre de 1933, junto al escritor Ramón Gómez de la Serna.



Figura 4.10 Actuación radiofónica en Unión Radio del Cuarteto Iberia  
*Ondas*, 18 de noviembre de 1933

#### 4.2.1.2. Fränlein Lenchu

Fue el creador de las greguerías quien, desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*, anunció la presencia de una nueva bailarina: Fränlein Lenchu que debutó junto al Iberia en el escenario del Círculo de Bellas Artes. Escasa es la

---

en Varsovia, le sorprendió la guerra entre cuyas devastaciones sobrevivió durante cinco años, tras los cuales, consiguió llegar a Alemania. Como le era imposible regresar a España, permaneció en Alemania sufriendo las penalidades del racionamiento. A pesar de los bombardeos, cada noche bailó durante tres años de horror. Poco menos que requisada huyó junto con otros artistas a Checoslovaquia y a Hungría. A pesar de las adversidades, la artista no dejó de bailar acompañada a la guitarra por su compañero de fatigas Ángel Ferreras. Cuando ambos se encontraban actuando en Praga, el ejército ruso inició el cerco y los artistas españoles se vieron forzados a volver a Alemania. Allí encontraron la mayor de las devastaciones y huyeron a la neutral Suiza. Desde aquel destino se dirigieron a España, pero, cuando creyeron haber llegado a su país, su viaje quedó frustrado en la Francia de 1945. Véase «Nati Morales, la bailarina madrileña». *ABC*, 26 de junio de 1945, p. 17.

información que hemos podido encontrar acerca del perfil biográfico de esta artista, a excepción de la aparecida en los programas de los conciertos, donde podemos leer:

De origen alemán, es una preciosa muchacha que aunque no desmiente su procedencia, con las castañuelas en la mano y al compás de la guitarra, parece descendiente de pura sangre hispalense. Ha actuado con los mejores profesionales de baile andaluz; pero esto no sería suficiente si en ella no existiera el sentimiento y gracia de nuestro ritmo.

Vive en España y sin duda el perfume de sus claveles y fiestas han encendido en su cuerpo nuestros mismos ardores.<sup>128</sup>

El anfitrión de la Sagrada Cripta de Pombo recreó con estas palabras el perfil de la bailarina: «Se puede haber nacido entre las “nieblas hiperbóreas” y tener para la danza un temperamento del todo meridional. Como la viajera de “El tren expreso”, esta rubia alemanita es digna de ser morena y sevillana».<sup>129</sup> Su nacionalidad alemana llamó la atención de la crítica que destacó esta circunstancia por encima de cualquier otra de carácter técnico o artístico. Como ejemplo de lo anterior, *ABC* se deshizo en tópicos como los siguientes:

Nos dicen los programas que la señorita Lenchu es de origen alemán, pero por el garbo que mueve los palillos y el aire castizo y la gentileza de su cuerpo, parece que hubiera recibido la sal de una pila bautismal de Sevilla y confirmada en nuestra iglesia de la Paloma.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Programa de los conciertos del Cuarteto Iberia y Lenchu en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 25 y 26 de noviembre de 1933. PAG LEG-AB 530-663.

<sup>129</sup> S[erna], R[amón] de la. «En el círculo de Bellas Artes» *El Heraldo de Madrid*, 27 de noviembre de 1933, p. 4.

<sup>130</sup> Dosa, J. «Concierto de danzas de la señorita Lenchu en el Círculo de Bellas Artes». *ABC*, 26 de noviembre 1933, p. 55.

Este comentario sirve como ejemplo de las deficiencias acusadas por la crítica de la época en relación a la danza, aspecto que fue destacado por Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez en este sentido:

La prensa comenta —casi siempre en positivo— las actuaciones de las solistas en los bailables de las óperas. Pero, a decir verdad, los críticos madrileños no suelen entrar en cuestiones técnicas o estilísticas, sino que se conforman con aludir a la belleza, a la gracia o al vestuario de las intérpretes.<sup>131</sup>

Los del Círculo de Bellas Artes fueron los primeros conciertos de una serie de colaboraciones entre Lenchu y el Iberia que se sucedieron a lo largo de varios años de modo discontinuo, sin obtener la repercusión artística que la cosechada con Nati Morales.

A fines de 1933, el Cuarteto Iberia contó con un nuevo componente: el guitarrista José Recuerda Herrera quien sustituyó a Velázquez. Desde aquel momento, estuvo integrado por los guitarristas Ángel Barrios y José Recuerda Herrera, el laudista Francisco Ruiz y el bandurrista José Recuerda Rubio. Este nuevo conjunto ofreció diversos conciertos en solitario localizados en escenarios de su ciudad en los que podemos apreciar un significativo cambio en su programa. Aunque mantenían el núcleo clásico de obras españolas (de Albéniz, Granados y Falla), apareció en sus programas obras de un nuevo compositor español: Ernesto Halffter, de quien programaron con frecuencia su «Danza de la gitana» del ballet *Sonatina*.

Los primeros treinta fueron años de grandes éxitos para el Cuarteto que vio incrementar su fama en la escena granadina, como lo demuestra el hecho de que acaparara la portada de *Ideal*, periódico de mayor tirada de la ciudad. (Figura 4. 11) De aquella época merece destacarse su colaboración en dos

---

<sup>131</sup> Martínez del Fresno, Beatriz y Menéndez Sánchez, Nuria. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, p. 151.

importantes acontecimientos culturales: la celebración en mayo de 1935 de «Las fiestas mayas del Liceo Andaluz», en honor de Ángel Ganivet y, en particular, los actos para conmemorar III Centenario de la muerte de Lope de Vega que llevó a cabo la Universidad de Granada en junio de 1935.

**EL TIEMPO QUE HACE**

Tiempo probable para España, según datos del Observatorio Nacional: Cantabria y Galicia: Vientos del sur, lluvias y nevadas.  
Resto de España: Vientos de componente oeste y cielo con nubes. Tiende a mejorar el tiempo y continúa el puente en el estrecho de Gibraltar.

# IDEAL

ASO III    Granada, jueves 20 de diciembre de 1934    NUM. 783

**PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN**

Granada, capital, un trimestre, 10 pesetas.  
Provincias, trimestre, 12 pesetas.  
América, un año, 100 pesetas.  
Extranjero, un año, 120 pesetas.

**PAGO ADELANTADO**

---

Redacción: Teléfono 1725
SAN JERONIMO, 62
Administración: Teléfonos 1745 -- 1747

## Hoy comenzarán a trabajar doscientos obreros en las obras municipales



**EL CUARTETO IBERIA**

En el Colegio de Calderón se celebró ayer tarde un concierto a beneficio de la «Obra Mari Lusa de Marillaca», admirable institución de las jóvenes católicas que trabajan para socorrer a los necesitados. He aquí los cuatro profesores que integran la aplaudida y famosa agrupación musical, que dirige el maestro Angel Barrios, después del concierto.

**HOY SE PEDIRÁ «QUORUM» PARA LAS LEYES DE YUNTEROS Y DIPUTACION FORAL DE NAVARRA**

**SE REDACTARÁN NUEVAMENTE LOS ARTICULOS 2, 3 Y 4 DE LA LEY DE ARRENDAMIENTOS**

**HALLAZO DE MAS DE TREINTA MIL PESETAS EN SAMA DE LANGREO Y SOTONDRIO**

**AYER SE CELEBRO EN GRANADA UNA REUNION DE LA ASOCIACION DE PADRES DE FAMILIA**

**MUSSOLINI MUESTRA SUS BUENAS RELACIONES CON EL VATICANO**

**GRANADA.**—Hoy comenzarán los trabajos en las obras municipales; las primeras serán los mercadillos del Albayzín y Barrio de Figueras. Asamblea de la Asociación de Padres de Familia; se celebró ayer para exponer el programa de la V Asamblea Nacional. (Pág. 4). Durante las próximas Pascuas habrá aumento de raciones para los pobres; a este fin se ha conseguido una subvención de dos mil pesetas de la Asociación Benéfica. (Pág. 6). Se detiene a los autores de un atraco; arrebataron treinta y cinco pesetas a un anciano, en la plaza del Campillo. El señor aSntaella seguirá desempeñando el cargo de secretario del partido radical. (Pág. 5). Dimite los gestores de Acción Popular de Guadahortuna; no están de acuerdo con la táctica que siguen los demás compañeros de Comisión y han dirigido un escrito al gobernador civil. Se disuelve una Sociedad obrera en Diezma; sus afiliados se han dado de baja en el partido socialista y proclaman que los jefes del mismo son los responsables de lo ocurrido en Asturias. (Págs. 9 y 10)

**PARLAMENTO.**—Los artículos 2, 3 y 4 de la Ley de Arrendamientos serán redactados nuevamente, debido a haberse aceptado algunas enmiendas. Hoy se pedirá el «quorum» para la aprobación definitiva de la Ley de Yunteros y Diputación Foral de Navarra. Los tradicionalistas y los diputados de la Liga pidieron la suspensión del debate sobre el ascenso del general Batet, hasta que venga acompañado del dictamen del general López Ochoa. (Págs. 7 y 8)

**POLITICA.**—No se celebró el Consejo de ministros, que quedó aplazado para hoy. En el Congreso se celebró por la tarde un breve Consejo, en el que se trató, solamente de la sentencia de Barcelona. (Pág. 8)

**SOCIALES.**—En Sama de Langreo y Sotondrio, son halladas más de treinta mil pesetas. En las ruinas del Instituto de Oviedo, se ha encontrado el cadáver de un revolucionario. El gobernador general de Asturias, señor Velarde, publica una circular en la que dice que la falta de colaboración en el desarme es delito de desobediencia. (Página 6)

**EXTRANJERO.**—Mussolini, dispuesto a regular, mediante Concordato, las relaciones de la Iglesia y el Estado. La organización revolucionaria A B C denuncia al presidente de la República cubana por dilapidación de fondos. El hijo de Prince acusa a Chauteemps y Pressard de estar relacionados con la muerte de su padre. (Página 6)

Figura 4 .11 Portada de *Ideal*, 20 de diciembre de 1934

Antonio Gallego Burín fue uno de los principales promotores de este último proyecto escénico fraguado en la Universidad granadina. Para ello, contó con la ayuda de destacadas figuras de la vida artística local como Manuel de Falla, Ángel Barrios o Hermenegildo Lanz, con quienes había colaborado anteriormente en la puesta en escena de los autos sacramentales de 1927. Antonio Gallego Morell, en la biografía dedicada a su padre, dejó constancia de los protagonistas de aquel proyecto teatral, si bien olvidó la labor de Barrios.<sup>132</sup> No obstante, gracias a la prensa sabemos que

Don Manuel de Falla ha seleccionado toda la música para el acto y además ha asistido muchos días a los ensayos [...] El señor Ruiz Aznar ha trabajado en la selección de la música para «La moza de cántaro» y además dirige personalmente los coros. Don Ángel Barrios ha prestado la colaboración personal y la de su cuarteto.<sup>133</sup>

Esta misma fuente detalló la colaboración del músico y su Cuarteto Iberia en la representación de *La moza de cántaro*, estrenada en Granada el 11 de junio de 1935, obra teatral en la que Barrios fue responsable de

la dirección musical que, con la agrupación ya conocidísima que él preside [Cuarteto Iberia], dio acertada ilustración a diversos momentos de la comedia, cuando dos bellas aldeanas lanzaban finas canciones del *Cancionero* de Pedrell

---

<sup>132</sup> «Es en junio de 1935. Escenario, el patio central de la Universidad que ocupa la Facultad de Derecho. Obras elegidas, la comedia *La moza de cántaro*, del Fénix, y el auto *La vuelta de Egipto*. La dirección artística corre a cargo de Gallego Burín; figurines y efectos luminotécnicos de Hermenegildo Lanz, actuación de coros dirigidos por Valentín Ruiz Aznar y estreno de unas adaptaciones musicales expresamente adaptadas por Manuel de Falla: tocatas de clarines y timbales del siglo XVIII, fragmentos de obras corales de Victoria, Pedrell, Wagner y el *Cancionero* de Barbieri». Cfr. Gallego Morell, Antonio. *Antonio Gallego Burín (1895-1961)*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1973, p. 78.

<sup>133</sup> «Las representaciones de hoy y mañana, germen de un verdadero teatro universitario». *Ideal*, 9 de junio de 1935, p. 3.

y del popularísimo montañés. Ángel Barrios instrumentó estas canciones a los púas y cuerda que dirige.<sup>134</sup>

A fines de junio de 1935, el conjunto volvió a ilustrar con su música *La moza de cántaro* de Lope de Vega ante los más de 6.000 asistentes que se congregaron en el Campo de Tiro Nacional de Almería para presenciar la obra representada por el grupo de teatro universitario de la Universidad de Granada.<sup>135</sup> El día 1 de julio, esta obra se estrenó en la localidad granadina de Guadix, donde «fue un éxito más de los que llevan cosechados durante su breve existencia el cuadro artístico que dirige don Antonio Gallego Burín».<sup>136</sup>

Como ha señalado Alberto González Lapuente, la República coincidió «con la puesta en marcha de un amplio programa de protección a la música y al teatro»,<sup>137</sup> como el proyecto antes mencionado. Música y teatro recibieron una atención especial en la cultura y en la educación republicana, coincidiendo con la profunda metamorfosis que afectó a todos sus órdenes: dramaturgia, actores, escenografía y público.<sup>138</sup> En este sentido, los grupos universitarios, como el de la Universidad de Granada, tuvieron un destacado papel en la difusión del teatro y fueron una alternativa al comercial, así como un revulsivo frente a la burguesía inmóvil y conformista que permanecía consumiendo un

---

<sup>134</sup> Bastos. «Anoche, en la Universidad. Representación de “La moza de Cántaro”». *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1935, p. 1.

<sup>135</sup> «Los universitarios granadinos representan en Almería “La moza de cántaro”. Ante la presencia de unos seis mil espectadores de toda la provincia». *Ideal*, 30 de junio de 1935, p. 4.

<sup>136</sup> «Ayer regresó a Granada el teatro universitario. Anteayer dio una representación en Guadix». *Ideal*, 3 de julio de 1935, p. 5.

<sup>137</sup> González Lapuente, Alberto. «Hacia la heterogénea realidad presente». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 547.

<sup>138</sup> El escritor y poeta José Díaz Fernández (1898-1940) advirtió en su temprano ensayo *El nuevo romanticismo* (1930) que «uno de los problemas que más debieran preocupar a la actual juventud española es el problema del teatro. El arte escénico, por ser precisamente el más directo, podría influir en el cambio del espíritu público y preparar los nuevos cuadros de lucha social».

formato de teatro «anquilosado».<sup>139</sup> El teatro universitario contaba con el «pueblo» como su auditorio, y de esto último es una muestra el auditorio formado por los 6.000 asistentes que presenciaron *La moza de cántaro* durante su puesta en escena en Almería.

#### 4.2.2. El Cuarteto Iberia durante la Guerra Civil (1936-1939)

Poco antes de que estallara el conflicto civil, el conjunto había proyectado su primera gira por el extranjero que incluía entre otros destinos La Habana. Aquella no pasó de ser un proyecto que no volvió a retomarse más allá del que podemos considerar su último concierto como agrupación estable, patrocinado por el Liceo de Granada y celebrado en el Palacio de Carlos V el 15 de junio de 1936.

El Cuarteto se vio profundamente afectado por los nuevos acontecimientos políticos. Aunque el interés del músico por estos instrumentos de pulso y púa continuó vigente durante la Guerra Civil, el Cuarteto Iberia solo tuvo una testimonial presencia en la escena granadina, como tendremos oportunidad de exponer en el capítulo 8 de este trabajo. No obstante, algunos de sus componentes formaron parte de las «entidades musicales» creadas por el maestro durante el conflicto, como el Sexteto Iberia, la Rondalla de la Falange o la Orquestina Andaluza Española en la que actuaron los bandurristas José Recuerda y Manuel Carrillo, José Molina (laúd), Gabriel Zúñiga y José Corrales (guitarras) y Ángel Barrios exclusivamente como director.

---

<sup>139</sup> Un ejemplo de este nuevo modo de ser del teatro lo encontramos en dos compañías llamadas a abrir un capítulo de la historia: La Barraca, nacida en julio de 1932 y dirigida por Federico García Lorca y, años más tarde, en julio de 1934, la compañía valenciana El Búho.

#### 4.2.3. El Cuarteto Iberia durante los años cuarenta

Desde el otoño de 1939, Ángel Barrios se instaló definitivamente en Madrid y esto hizo que su vinculación con el Cuarteto fuera menor. No obstante, el conjunto apareció en ocasiones puntuales durante los primeros años de la posguerra. Un ejemplo de ello son los conciertos ofrecidos los días 26 y 27 de junio de 1943, en el escenario del Palacio de Santo Domingo de Granada, donde actuó junto a la bailarina Ana de España.<sup>140</sup>

Esta singular artista cerró su exitosa carrera como danzarina y coreógrafa con aquellas dos actuaciones, a las que dedicó el siguiente recuerdo en sus memorias:

El Cuarteto Iberia —los ciegos de Granada,<sup>141</sup> creación de Barrios— comienza con las primeras notas de *Córdoba*, de Albéniz. Mis castañuelas comienzan a resonar en un solo lejano que se acerca invisible por entre los cipreses nocturnos. Detrás, yo: sorteaba los cipreses, descalza para no meter ruido ninguno, trazando siluetas pasantes y negras... El sonido de las castañuelas a través de los cipreses, contestando a los acordes temblorosos de las cuerdas, resonará mucho tiempo en el alma de los que las oyeron. La imagen de la bailarina, en su traje negro, cuajado de lentejuelas plateadas, como un surtidor, reluciente y juguetón, escapado de los jardines de la Alhambra, será imagen que se paseará mucho tiempo por la memoria de quienes la vieron.<sup>142</sup>

Además de aquellas dos actuaciones, el Cuarteto Iberia participó en la emisión musical organizada por Educación Popular que fue transmitida a todas la provincias andaluzas y que tuvo lugar el 12 de diciembre de ese mismo año

---

<sup>140</sup> Ana de España fue uno de los nombres artísticos utilizados por Ana Caller de Donosteve (1900-1985) más conocida como Ana de Pombo. Esta artista fue otra de las figuras del baile que, junto a Antonia Mercé y Nati Morales, trazó el eje danza-música de la carrera musical de Ángel Barrios.

<sup>141</sup> La expresión «los ciegos de Granada» es una licencia literaria de Ana de Pombo, ya que únicamente el bandurrista José Recuerda Rubio era invidente.

<sup>142</sup> Pombo, Ana de. *Mi última condena*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971, pp. 244-245.

(1943). En este acto también participaron el poeta y rapsoda Manuel Benítez Carrasco, la rondalla del Frente de Juventudes y los coros de la Sección Femenina. El programa ofrecido por el Iberia estuvo formado por obras de Ángel Barrios (*Aires andaluces*), Isaac Albéniz (*Torre Bermeja*) y el dúo del primer acto de la zarzuela *Maruxa* de Amadeo Vives.<sup>143</sup>

El último acto en el que el Iberia participó fue en el homenaje al académico y «charlista» Federico García Sanchiz, celebrado en Granada el día 2 de abril de 1945. Con aquella actuación se cerró una intensa actividad como guitarrista de agrupaciones de pulso y púa, iniciada a comienzos de siglo con el Trío Iberia y continuada durante casi medio siglo de actividad artística.

En definitiva, el Cuarteto Iberia ofrece una serie de claves de interés que merecen ser puestas de manifiesto. En primer lugar, un análisis de su repertorio nos revela la constante presencia de compositores españoles como Albéniz, Granados, Falla y Barrios. Llama nuestra atención que el repertorio de Albéniz interpretado por el Cuarteto Iberia se limita cronológicamente a la llamada «primera época» del compositor, esto es: *Sevilla*, *Córdoba*, *Castilla*, *Pavana* o *Puerta de Tierra*. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna referencia a *Iberia*, en contraste con el peso que esta obra tuvo en el repertorio del antecesor Trío Iberia (epígrafe 4.1.1). La obra de Manuel de Falla estuvo muy presente en el repertorio del Cuarteto, en transcripciones de *La vida breve* «Danza del segundo acto», *El sombrero de tres picos*, «Danza del molinero» y *El amor brujo* «Danza del fuego». De Óscar Esplá únicamente se programó *Antaño*, pero con bastante frecuencia. Joaquín Turina encontró su lugar en algunos programas con *La torre de la vela*. En los de 1934, se incluyó a Ernesto Halffter como uno de los nuevos compositores más interpretados, en una época en la que el repertorio se amplió con algunas *Sonatas* de Scarlatti, reflejo de la influencia estética de Falla.

---

<sup>143</sup> «Música. Emisión musical organizada por Educación Popular para las provincias andaluzas, mañana». *Ideal*, 11 de diciembre de 1943, p. 2.

En segundo lugar, hay que destacar que la obra de Barrios tuvo un importante espacio en los programas de esta agrupación. Como ya advertimos, el conjunto fue un excelente exponente, difusor y continuador en el tiempo de su obra. Junto a creaciones muy tempranas —en torno a 1907— de la producción del compositor granadino (*Cantos de mi tierra*, *Tango* o *Guajiras*) el Cuarteto interpretó regularmente partituras nacidas para la música incidental. Fueron habituales «La danza de la Manola» de la ópera *El Avapiés* de Barrios y Del Campo, «El Zacateque» de la zarzuela *Seguidilla Gitana* de Barrios o incluso el estreno de partes de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos*. Con toda probabilidad, sin la labor del Cuarteto Iberia esta música habría sido olvidada tras el cierre del telón de los teatros donde se estrenaron.

En tercer lugar, la colaboración artística de las bailarinas Morales y Lenchu introdujo un nuevo repertorio en el Cuarteto Iberia que programó obras para la danza, sin alejarse de las inclinaciones estéticas del conjunto. Como ejemplo de este nuevo repertorio citamos «Jota» de *La alegría de la huerta* de Chueca o la inclusión de *Mango cubano* de Azagra y Castro, obras coreografiadas por Nati Morales, práctica que, como señalaron Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez, era habitual en la labor de las bailarinas.<sup>144</sup>

En cuarto lugar, merece destacarse la dimensión artística que el Cuarteto Iberia alcanzó gracias a la colaboración de las bailarinas Nati Morales, primero, y Fränlein Lenchu, después. La crítica subrayó la novedad que suponía aquella participación en la escena, a quien llegó a situar en el mismo nivel que el alcanzado por grandes figuras de la danza española. Esta apuesta por la danza fue la contribución de Barrios a la creación de un nuevo lenguaje coreográfico: la «danza española», producto de la fusión del flamenco, del

---

<sup>144</sup> Martínez del Fresno, Beatriz y Menéndez Sánchez, Nuria. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, p. 162.

folclore y de la escuela bolera<sup>145</sup> con la música instrumental de pulso y púa. Aquellas actuaciones fueron una novedad en la escena española que se produjo en un momento especialmente sensible para la historia de nuestra danza.<sup>146</sup>

Igualmente, merece nuestra atención la relación artística del Cuarteto Iberia con diversos literatos. Como hemos expuesto, el Cuarteto contó en sus actuaciones con la colaboración de escritores como Manuel Machado —quien ejerció de «maestro de ceremonias» en su presentación— o Ramón Gómez de la Serna, entre una pléyade de literatos locales como González Marín, Gómez Sánchez-Reina o García Sanchiz. En este sentido, la tendencia en las actuaciones del Cuarteto Iberia era ofrecer un «plus» artístico, unas veces expresado en las actuaciones de las bailarinas, otras en la colaboración de escritores y poetas que complementaban la actuación musical con la lectura o recitado de poemas o incluso dictaban conferencias, como fue el caso de la charla lírica de Federico García Sanchiz sobre la historia del baile, que sirvió de ilustración al concierto del Cuarteto Iberia del 25 de noviembre en el Coliseo Olympia.

En quinto lugar, otro aspecto interesante son los escenarios donde actuaron y las instituciones que contaron con su colaboración. Fundamentalmente, la vida artística del Cuarteto Iberia estuvo proyectada en Granada y Madrid.<sup>147</sup> Aunque tenía prevista la realización de una serie de giras por el extranjero, la Guerra Civil fue la principal causa que frustró el proyecto, si bien circunstancias personales de algunos de los componentes del Cuarteto hacían compleja la realización de estas giras, ya que, a excepción de Barrios, el resto de los componentes contaban con otras formas de sustento de vida al margen de la música. En Granada aparecieron en los principales escenarios de la época (Teatro Cervantes, Teatro Isabel la Católica, Coliseo Olympia, Casino

---

<sup>145</sup> Menéndez Sánchez, Nuria. «Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939). *Cuadernos de música iberoamericana*, 1996-1997, vols. 2-3, p. 281.

<sup>146</sup> *Ibíd.*

<sup>147</sup> Al margen de en estas dos ciudades ofrecieron conciertos puntuales en Málaga (26 de marzo de 1933) y en Almería a fines de junio de 1935.

Principal y Palacio de Carlos V), donde actuaron a petición de instituciones culturales como el Liceo y el Centro Artístico. Muchos de estos conciertos tuvieron carácter benéfico, frecuencia que fue posible gracias al hecho de que la mayor parte de los componentes del Iberia contaban con profesiones al margen de la música.<sup>148</sup> En Madrid, actuaron en diversos escenarios como el Teatro de la Comedia, el Teatro Español y el Círculo de Bellas Artes, además de ofrecer actuaciones privadas como las que tuvieron lugar para el Conde de San Esteban de Cañongo, con quien Barrios mantenía una cercana amistad.

Finalmente, el Cuarteto Iberia fue también una de las agrupaciones que hizo su aparición en la radio, en un momento en que eran frecuentes las interpretaciones en directo en este medio,<sup>149</sup> tal y como ha señalado Julio Arce: «El periodo comprendido entre la aparición de la radiodifusión en España y la Guerra Civil se caracterizó por la emisión musical en vivo».<sup>150</sup> Gracias a las fuentes hemerográficas consultadas, sabemos que las apariciones del conjunto de pulso y púa en la radio fueron frecuentes<sup>151</sup> y asimismo fue este medio por el que se difundió la única grabación comercial del Cuarteto Iberia: *Granada. Música española*.<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> El bandurrista del Cuarteto, José Recuerda Rubio, desempeñaba un cargo de responsabilidad en el Centro Instructivo y Protector de Ciegos «La Redención»; su hijo, el guitarrista José Recuerda Herrera, era sanitario; el laudista Francisco Ruiz regentaba un comercio dedicado a la hostelería y Ángel Barrios, aunque ocupaba la Dirección del Conservatorio de Música, podía prescindir de cualquier ocupación profesional gracias a su desahogada situación económica, tal y como señaló Ángela Barrios a la prensa en el centenario del nacimiento de su padre. Cfr. Fernández, Victoria. «Hoy se cumple el centenario del nacimiento de Ángel Barrios». *Ideal*, 4 de enero de 1982, p. 2.

<sup>149</sup> «Durante los años veinte y treinta, la música tuvo un espacio en las emisiones, interpretada en directo [...]». Véase Pliego de Andrés, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. Pliego de Andrés, 2013, p. 382.

<sup>150</sup> Arce, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2008, p. 81.

<sup>151</sup> Véase la programación radiofónica en *Ondas*, 19 de mayo de 1934; 23 de junio de 1934; 20 de octubre de 1934; 1 de diciembre de 1934; 11 de diciembre de 1934 y 15 de diciembre de 1934.

<sup>152</sup> *Granada. Música española*. Ángel Barrios, Conrado del Campo. Compañía del Gramófono, Barcelona, 1933. 4 Discos de pizarra (8 min), 78 rpm, de 25 cm diámetro y álbum de 270 x 305 mm. Cfr. Asensio Cañadas, María Soledad; Morales Jiménez, Inmaculada. «Los nuevos ingenios de la época de Ángel

### 4.3. La guitarra solista

Numerosos autores han subrayado la metamorfosis experimentada por la guitarra desde los años del cambio de siglo hasta el final del primer cuarto del siglo XX.<sup>153</sup> Durante este periodo, el instrumento abandonó paulatinamente los habituales círculos populares de cafés-cantantes, tabernas y espacios más o menos marginales, para convertirse en un instrumento símbolo de la modernidad y foco de interés para numerosos compositores que, sin ser guitarristas, dedicaron a este instrumento un número cada vez más creciente de páginas de su creación. Desde un punto de vista estético, Ruth Piquer

---

Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 238.

<sup>153</sup> Al respecto véase Christoforidis, Michael. «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998; *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997; «Manuel de Falla y la guitarra flamenca». *Concerto*, feb.-marzo 1995, 5, pp. 19-26; «Manuel de Falla y la guitarra flamenca». *La Caña. Revista de flamenco*, 1993, 4. «Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the guitar». *Context*, invierno 1992, 3, pp. 3-8; Suárez-Pajares, Javier: «Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 7-18; Joaquín Rodrigo. *Imágenes de una vida plena. Iconografía*. Madrid: Fundación Autor, 2001; «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27» En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Música de Andalucía, 1998, pp. 37-47; «Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Madrid: Ediciones Musicales Madrid, 1996; Persia, Jorge de: «Del modernismo a la modernidad». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 23-100; *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación, 2003; «La guitarra y la renovación musical». En *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996; Piquer Sanclemente, Ruth. «Guitarra y vihuela: retornos y vínculos entre lo culto y lo popular». En Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, pp. 321-329; Neri de Caso. José Leopoldo: «Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX». *Revista de musicología*, 2010, Vol. 33, N° 1-2, pp. 555-562; «La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)». En *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia; Torres Clemente, Elena (coord.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009, pp. 297-314; «Federico García Lorca-Regino Sainz de la Maza. Una amistad». *Musicalia, Revista del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco*. Córdoba, enero de 2006, nº 4, pp. 95-111.

defiende que «la guitarra representaba el esencialismo buscado en España»,<sup>154</sup> y fue el perfecto aglutinante para la conciliación entre lo popular y lo culto, valores estéticos —según esta misma autora— «atribuidos al neoclasicismo, como vanguardia y metáfora de estilos pasados [que] tuvo su impulso en los compositores renovadores, Falla y el «Grupo de los Ocho».<sup>155</sup>

Fue *Homenaje a Debussy* de Falla la obra que abrió un nuevo capítulo en la historia moderna de la guitarra y que, como señaló Javier Suárez-Pajares, vino a marcar un punto de inflexión en la creación de un nuevo repertorio para este instrumento.<sup>156</sup> Estas palabras del profesor Christoforidis así lo corroboran: «El *Homenaje* hizo que toda una generación de compositores empezasen a tomar el instrumento en serio y a escribirle otras».<sup>157</sup> Pero, junto a la creación de nuevas obras, otro factor que reforzó la presencia de este instrumento fueron las instituciones. En 1918 la Sociedad Nacional de Música comenzó a incluir recitales de guitarra en sus programas. En 1922, fueron la Asociación de Cultura Musical y la Asociación Internacional de Música Contemporánea las que contaron con guitarristas y, finalmente, en 1924 surgió la Cultural Guitarrística.<sup>158</sup>

Después de la trascendental incursión de Falla en el mundo de la guitarra con su *Homenaje* (1920), un número significativo de compositores —Turina, los Halffter, Moreno Torroba, Salazar, López Chávarri, Rodrigo, P. Donostia, Bautista, García Ascot, Pittaluga, o Antonio José, entre otros— nutrieron constantemente el repertorio guitarrístico y equilibraron los recitales con obras

---

<sup>154</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, p. 323.

<sup>155</sup> *Ibíd.*

<sup>156</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Música de Andalucía, 1998, p. 37.

<sup>157</sup> Christoforidis, Michael. «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, p. 40.

<sup>158</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, p. 322.

compuestas expresamente para este instrumento, arrebatándole espacio a las transcripciones preexistentes.

A todo lo anterior —afinidad estética, instituciones y nuevas composiciones— hay que añadir un factor clave para el definitivo posicionamiento de la guitarra en la cultura de la época: los intérpretes. Estos músicos irradiaron y fueron cadena de transmisión del nuevo pulso cobrado por el instrumento, como fue el caso de Miguel Llobet o Emilio Pujol y, en particular, los dos grandes referentes: Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza.

Barrios fue un testigo de excepción de esta metamorfosis experimentada por la guitarra e incluso, en ocasiones, algo más que un mero espectador, ya que estuvo presente tanto geográfica como cronológicamente en el epicentro de la revolución del instrumento. Sirva como ejemplo, el hecho al que asistiremos en el capítulo 6 de este trabajo, donde localizaremos al granadino en la escena inmediata del proceso de creación de *Homenaje a Debussy* y analizaremos su relación artística y personal con Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza, los dos indiscutibles protagonistas de la guitarra de la época.

En páginas anteriores nos hemos acercado a las agrupaciones musicales (Trío y Cuarteto Iberia) en las que el maestro participó, en su doble condición de intérprete y director. No obstante, también actuó como guitarrista solista. Algunas de sus actuaciones fueron como acompañante de bailarinas como Antonia Mercé, *la Argentina* o Ana Caller. En menor medida, también acompañó a cantaores flamencos y colaboró en recitales poéticos junto a poetas como Manuel Machado.<sup>159</sup> Pero, en todo caso, esta actividad fue desarrollada de manera discontinua a lo largo de su vida artística y cuantitativamente fue inferior a la que llevó a cabo con sus conjuntos de pulso y púa.

---

<sup>159</sup> Véase *Ondas*, 18 de noviembre de 1933.

#### 4.3.1. Antonia Mercé, *la Argentina*

Durante los primeros años veinte, Ángel Barrios y Antonia Mercé colaboraron en algunos proyectos artísticos, al margen de su relación personal.<sup>160</sup> Ambos artistas coincidieron en el Madrid de los años veinte: la Argentina triunfando con sus danzas y el compositor con el estreno de su ópera *El Avapiés* (1919-1920). El primer nexo documentado entre ambos artistas data de febrero de 1921. En aquel momento, la bailarina coreografió el «Fandango» de *El Avapiés* de Barrios y Del Campo, con ocasión de la función de gala en honor de los reyes belgas celebrada en el Teatro Real. La crítica puso su acento en aquella actuación de la bonaerense:

Cerró el programa lo mejor de él: los bailes españoles por *la Argentina*, esa admirable artista para la cual no hay bastantes encomios. [...] Fue lo único nacional que se ofreció a nuestros regios huéspedes [...] bailó, en primer lugar el “fandango” del segundo acto de la ópera *El Avapiés*, de Conrado del Campo y Ángel Barrios.<sup>161</sup>

Esta misma crítica cerró su juicio con una pregunta retórica: «Pero, ¿quién que tenga un poco de alma en el almario, se resiste al hechizo de Antonia Mercé?»<sup>162</sup> Ángel Barrios, no. Un año más tarde, aparecieron en el Teatro Centro de Madrid en una actuación conjunta de danza y guitarra para un acto benéfico organizado por las revistas *Tablero* y *Ultra*.<sup>163</sup>

Este tipo de actuaciones supone un ejemplo incipiente de los llamados «conciertos de danza»,<sup>164</sup> cuyo nacimiento ha sido situado hacia 1925. Como

---

<sup>160</sup> Según Ángela Barrios, bailarina y músico mantuvieron una breve relación sentimental. Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en video].

<sup>161</sup> «Los soberanos belgas en Madrid». *La Voz*, 3 de febrero de 1921, p. 3.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> «Por los niños rusos. Festival en el Teatro del Centro». *El Imparcial*, 22 de febrero de 1922, p. 2.

<sup>164</sup> Este formato de danza ha sido definido por Nuria Menéndez como «recitales en los que el bailarín, acompañado de un instrumentista, interpretaba un conjunto de bailes de su repertorio». Véase Menéndez

ha señalado Nuria Menéndez, estas sobrias actuaciones contaban con ventajas sobre el ballet tradicional, ya que se superaban algunas dificultades técnicas relacionadas con su puesta en escena, tenían un infinito menor coste económico,<sup>165</sup> además de que utilizaban un repertorio preexistente.<sup>166</sup>

Barrios entró en contacto con Antonia Mercé en un momento en que la bailarina ya gozaba de un lugar destacado en el universo de la danza española. Según Victoria Cavía, la bonaerense formaba parte activa de un grupo de artistas con un interés común en profesionalizar esta expresión artística como Laura de Santelmo, Encarnación López, Carmen Dauset o Tórtola Valencia. Al decir de esta autora, Mercé consiguió dicho protagonismo gracias a la conjunción de varios elementos: «la superioridad artística de su interpretación, la creatividad de sus innovaciones coreográficas, la utilización de la música de vanguardia y la modernidad en asumir las exigencias del ámbito empresarial».<sup>167</sup>

Además de su labor como guitarrista acompañante, según el crítico Bellver Cano, «[Ángel Barrios] dedicó páginas de su inspiración, que ni “registraba” siquiera como tuyas, a Antonia Mercé, cuando triunfaba en España».<sup>168</sup> Finalmente, en el PAG se conservan tres cartas<sup>169</sup> de Antonia Mercé dirigidas al maestro, donde da testimonio de su amistad y de la estima profesional que la genial artista le profesaba al músico granadino.

---

Sánchez, Nuria. «Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939). *Cuadernos de música iberoamericana*, 1996-1997, vols. 2-3, p. 283.

<sup>165</sup> *Ibíd.*

<sup>166</sup> El repertorio de los primeros «conciertos de danza» procedía de zarzuelas (*Amor Gitano* de San José Quintano, *Pan y Toros* de Barbieri, *Agua, Azucarillos y Aguardiente* de Chueca, *El baile de Luis Alonso* de Giménez); operetas (*La rosa de Granada* de Valverde) y óperas (*La vida breve* de Falla, *Goyescas* de Granados o *El Avapiés* de Barrios y Del Campo), como fue el caso del «Fandango» antes citado.

<sup>167</sup> Cavía Naya, Victoria. «Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2013, vols. 25-26, p. 69.

<sup>168</sup> Bellver Cano, José. «En memoria del granadino Ángel Barrios». *Ideal*, 30 de junio de 1965, p. 10.

<sup>169</sup> Los documentos están catalogados con las firmas PAG LEG-AB 530- 213, 530-214 y 530-215.

#### 4.3.2. Colaboraciones diversas

Barrios actuó en contadas ocasiones como solista durante la representación de algunas de sus obras para el teatro, como ocurrió en el estreno de *Castigo de Dios* (1924), donde gracias a la prensa sabemos que interpretó algunas obras flamencas:

El tango, las bulerías, los cantos típicos, los coros, el acompañamiento del recitado en verso, son grandes aciertos del buen músico granadino —que por cierto, fue ovacionado al intervenir personalmente con la guitarra— y constituyen bellas páginas líricas, de las que debe enorgullecer legítimamente el Sr. Barrios.<sup>170</sup>

En otras ocasiones acompañó a cantantes como Eugenia Zufolli o a Pancho, el conocidísimo cantante de tangos Francisco Spaventa,<sup>171</sup> pero en mayor medida, la labor como solista de Barrios se centraba en acompañar a cantaores y cantaoras flamencos en momentos puntuales. No nos consta que estas actuaciones estuvieran retribuidas y solían ser improvisadas, bien a petición del público, bien de los organizadores de algún acto.<sup>172</sup> Un ejemplo de esto último, fue la actuación ofrecida por Barrios y la cantaora Carmen Salinas, el 27 de abril de 1935 para el Centro Artístico granadino, intervención que la crítica local valoró con estas palabras:

La última parte de la velada fue la dedicada a Carmen Salinas y Ángel Barrios. La gentil cantante granadina obtuvo un éxito clamoroso. Cantó fandanguillos, medias granainas, soleares y seguidillas. [...] Ángel Barrios acompañó admirablemente a la «cantaora». Además interpretó solo algunas composiciones suyas. El acompañamiento del cante flamenco por Ángel Barrios tiene la

---

<sup>170</sup> J. L. M. «Novedades teatrales. En Eslava. Castigo de Dios». *La Voz*, 2 de marzo de 1924, p. 2.

<sup>171</sup> «Ángel Barrios acompañó a la guitarra a Eugenia Zufolli y a Francisco Spaventa. Gacetillas. Eslava». *La Acción*, 21 de marzo de 1924, p. 5.

<sup>172</sup> «Hoy comienzan las fiestas del Corpus». *Ideal*, 14 de junio de 1933, p. 5.

calidad de ser originalísima en cierto modo, con acordes suyos que dan más variedad al acompañamiento monorrítmico de la guitarra en el cante jondo.<sup>173</sup>



Figura 4. 12 Miranda. Caricatura de Ángel Barrios.  
*Ideal*, 28 de abril de 1935

Afortunadamente, para conocer el «originalísimo» estilo flamenco del guitarrista, ha llegado hasta nuestros días una grabación en la que interpreta una serie de improvisaciones flamencas. Este registro sonoro es la banda sonora musical para el documental *La Tauromaquia* (1954) de José López Clemente, producción que estudiaremos con mayor detalle en el epígrafe 5.6.2 de este trabajo.

Un acontecimiento extraordinario en su biografía como solista se produjo a fines de 1934, cuando por primera y única vez el maestro actuó junto a una formación orquestal: la Filarmónica de Madrid. Ángel Barrios y José Recuerda Herrera, segundo guitarrista del Cuarteto Iberia, fueron invitados por Conrado del Campo para estrenaran su obra *Suite Madrileña, con interludios a dos guitarras*.<sup>174</sup>

<sup>173</sup> R. «Concierto de Carmen Salinas y Ángel Barrios». *Ideal*, 28 de abril de 1935, p. 7.

<sup>174</sup> La inclusión de la guitarra en obras orquestales tuvo un desarrollo tardío en nuestro país, de hecho fue en 1939 cuando surgieron los dos grandes conciertos para guitarra y orquesta y, con ellos, la

Esta obra fue estrenada en el Teatro Español de Madrid el 8 de diciembre de 1934, por la Orquesta Filarmónica de Madrid. En el atril principal apareció el propio compositor, quien dedicó la partitura a la agrupación sinfónica y a su colega Enrique Fernández Arbós. Gracias al manuscrito inédito del hijo del compositor, Ricardo del Campo, sobre la biografía inconclusa de su padre, conocemos algunos detalles sobre aquella composición y las circunstancias de su estreno:

En el Teatro Español ofreció la Orquesta Filarmónica de Madrid, el sábado 8 de Diciembre de 1934, a las 6.30 de la tarde, el séptimo concierto de la temporada, con la cooperación de Unión Radio, la primera audición de la “Suite Madrileña” de Conrado del Campo, dividida en cuatro tiempos,

I. Obertura

II. Nocturno

III. Danza castellana

IV. Carnaval

con interludios a dos guitarras.<sup>175</sup>

Según esta fuente, el programa contenía la siguiente nota que justificaba el sentido de la obra:

---

consagración de la guitarra en la música orquestal: el *Concierto en re*, Op. 99 de Mario Castelnuovo Tedesco y el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Con anterioridad a estos conciertos, la guitarra contaba con algunos antecedentes orquestales, como por ejemplo los proyectos de Moreno Torroba en 1929 o los de Joaquín Turina, en fechas cercanas. De estos intentos de «igualar» la guitarra con la orquesta nos interesa especialmente el poema sinfónico *Guitarra andaluza* (1928) de Quintín Esquembre que, una década más tarde, dio lugar a *Capricho andaluz* (1938), rapsodia para dos guitarras y orquesta, obra que guarda una notable semejanza con *Suite Madrileña* de Conrado del Campo. Al decir de Suárez-Pajares, la obra de Esquembre «es una obra sencilla, poco concertante en la que las dos guitarras, tratadas de forma muy simple se contraponen a una orquesta sinfónica». Esta misma descripción es extensible a *Suite Madrileña*, obra que igualmente incluye un dúo de guitarras junto a la orquesta, aunque no de modo concertante, dado que las guitarras únicamente aparecen en las transiciones orquestales.

<sup>175</sup> Campo, Ricardo del. [*Biografía de Conrado del Campo*]. Inédito. Legado Miguel Alonso. Archivos originales de la SGAE.

No es otra cosa, de acuerdo con el título de la partitura, que una sucesión de impresiones de entonación pintoresca, de carácter y ambiente populares, nacidas bajo el recuerdo, o mejor, por la evocación del Madrid romántico, del Madrid de antaño, el de la primera mitad del siglo pasado, tan lleno de gracia, tan penetrado de fragancia lírica, de ritmo vibrante y de íntima musicalidad.<sup>176</sup>

El manuscrito de Ricardo del Campo nos ofrece un interesante comentario sobre el significado de la guitarra en aquel momento, instrumento que capaz de unir lo «refinado» y lo «popular» fusión que, por otra parte, es un continuo *ostinato* en el entorno de Barrios:

[los] cuatro tiempos de la obra, [están] enlazados entre sí por breves “interludios”, confiados a dos guitarras, con el propósito de asociar a la orquesta, como delicado elemento de contraste, entre noble instrumento, a un tiempo refinado y popular, cuyo timbre tan penetrante y puro, ofrece a la música perspectivas dilatadas en el aspecto rítmico como en el de la expresión.<sup>177</sup>

En otra parte de ese mismo manuscrito, encontramos el programa que inspiró a Del Campo cada una de las cuatro partes orquestales que evocan escenas del Madrid antiguo: posadas bulliciosas, tiempo de Carnaval algarabías en patios de vecinos y otras estampas pintorescas por el estilo.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> *Ibíd.*

<sup>177</sup> *Ibíd.*

<sup>178</sup> «El primer tiempo, “Obertura”, misterioso e intenso boceto orquestal, evocación de la postrera hora de [II. Nocturno] la noche, serena, silenciosa, que precede al alba. El tercer número, “Danza Castellana”, ofrece rudo contraste con los tiempos anteriores. En ritmo ternario, sobre temas de recia y acentuada contextura melódica, desarrolla el pintoresco cuadro de las viejas posadas castellanas, con sus patios bulliciosos en fiesta dominguera, rincones del Madrid que fue, de los que aún quedan ejemplares característicos por la Caba y Toledo. Cierra la obra, toda ella objetiva y pintoresca, el “Carnaval de antaño”, en el Prado y Atocha, en la época del romanticismo más exaltado. Inicia la página un pregón popular de la vendedora de naranjas, que constituye el eje de la composición entera y en torno del que desfilan, con animación creciente y oposición destacada de contrastes, una serie de apuntes, de impresiones y leves pinceladas coloristas, juegos de ritmos y notas de acentuada policromía orquestal. Bullicio de fiestas; el hombre del “al higuí”; Pierrot; las damiselas enmascaradas; el borracho disfrazado de oso; los gaiteros gallegos, con su tañer melancólico y plañidero y, por último, las gentes de rompe y

La presencia de los «interludios» para guitarra tuvo cierto eco para una parte de la crítica. Salazar propuso eliminarlos en base a los siguientes argumentos:

Propósito interesante fue el de soldar los tiempos de la "suite" por medio de unos interludios de guitarras (tocadas por Ángel Barrios y José Recuerda), a fin de conservar el recogimiento propenso a la evocación, a la que el autor invita, aplazando para el final los aplausos. Pero estos últimos no son fáciles de retener, y no sé si el propósito queda conseguido. No sería difícil que en futuras audiciones se prescindiese de esos interludios, que pueden tocarse en otra ocasión, porque contienen fina música, pero que prolongan innecesariamente la versión principal.<sup>179</sup>

Más severa se mostró la crítica de *El Heraldo de Madrid* que tachó de «equivocación» la obra del madrileño:

Y sinceramente hemos de declarar que la última obra del ilustre compositor nos parece una equivocación. Se da el caso de que con música de primera calidad y generosa abundancia de ideas nos hallamos ante una partitura que no llama nuestro interés. Es como si los materiales más preciosos se empleasen para construir una chavola.<sup>180</sup>

Años más tarde y en plena Guerra Civil (1938), *Suite Madrileña* fue de nuevo interpretada —aunque únicamente su primer tiempo «Obertura»— por la Orquesta Nacional de Conciertos, dirigida por Juan Pich Santasusana.<sup>181</sup> La

---

rasga con la rondalla popular que lanza al aire los ritmos firmes de un “pasacalle”, de todo ello finalmente dominado por el pregón vibrante de “Paca la naranjera”. Campo, Ricardo del. [*Biografía de Conrado del Campo*]. Inédito. Legado Miguel Alonso. Archivos originales de la SGAE.

<sup>179</sup> S[alazar]. «Las artes y los días». *El Sol*, 9 de diciembre de 1934, p. 3.

<sup>180</sup> R. de la S. «La música y los músicos». *El Heraldo de Madrid*, 10 de diciembre de 1934, p. 4.

<sup>181</sup> «La música. Orquesta Nacional de Conciertos». *La Vanguardia*, 31 de mayo de 1938, p. 2.

revista *Música* sentenció la obra y recordó el escaso éxito obtenido durante su estreno debido a la desafortunada intervención de los solistas de guitarra:

Solo una obra del programa: la «Obertura madrileña» de Conrado del Campo, se notó cierto desequilibrio que no llegó a desvirtuar las calidades estructurales de esta composición y que fue debido, sin duda a no haber podido ensayarla todo lo que convenía. Esta «Obertura madrileña» es la primera página de una «Suite madrileña» en cinco tiempos orquestales unidos por unos interludios a dos guitarras, que no logró al ser interpretada el éxito que seguramente merecía, ya que por circunstancias de orden interpretativo, fallaron artísticamente los interludios guitarrísticos, contribuyendo a deslucir toda la obra, de la que se ha salvado muy merecidamente esta «Obertura» [...] <sup>182</sup>

Los «Interludios» vieron nuevamente la luz en un escenario en 2013, fecha en que, a instancias del autor de este trabajo y con la imprescindible colaboración de la SGAE, se recuperó la partitura para guitarra. La obra de Del Campo formó parte del concierto-homenaje al recién fallecido José Recuerda Herrera,<sup>183</sup> organizado por Juventudes Musicales de Granada el 27 de junio de 2013.

#### 4.3.3. Años cuarenta y Ana de España

Durante la posguerra, la actividad artística de Barrios cambió de escenario definitivamente. Como ya hemos señalado en otros lugares de este trabajo, el músico se afincó en Madrid a partir del otoño de 1939. En aquella ciudad, su guitarra estuvo ligada a la actividad artística de Manuel Machado. En los primeros días de 1940, músico y poeta actuaron en la sesión inaugural de la Academia Mvsa Mvsae en la que el escritor recitó su *Cante jondo* con el

---

<sup>182</sup> Góngora, Luis. «Función social de la música. La Orquesta Nacional de Conciertos». *Música*, 5, mayo-junio, 1938, p. 51.

<sup>183</sup> El guitarrista José Recuerda Herrera estrenó junto a Barrios los «Interludios» de *Suite Madrileña* de Del Campo y fue miembro de Cuarteto Iberia y del Trío Albéniz en su tercera etapa (1952-1978).

acompañamiento a la guitarra del maestro granadino.<sup>184</sup> En 1942, fueron también estos mismos artistas los que llevaron a la escena una «estampa andaluza» junto a Carmelita Sevilla y la bailarina Pilar Abellán, dentro de la programación del «Festival de Escritores y Artistas», organizado por la Asociación de Escritores y Artistas.<sup>185</sup> Con motivo de la Exposición Femenina de Pintura y Escultura, organizada por esta misma asociación, el guitarrista granadino acompañó a una singular figura de la danza española: Ana de España, artista que ofreció un recital de danzas sacras «emparentadas con la vieja liturgia de España».<sup>186</sup>

Aegún la prensa, aquel fue «uno de los éxitos más destacados de la vida artística madrileña»,<sup>187</sup> para cuya clausura contó con la presencia de tres artistas: la bailarina Ana de España, el pianista Alfredo Romero y el guitarrista Ángel Barrios. El programa de aquella actuación estuvo formado por un repertorio muy diverso: *Villancico del Niño Jesús* de E. Ciria, *Dolor* (himno del siglo XIX), *Preludio* de César Franck, *Preludio* de Rachmaninov y *Petenera religiosa* del granadino,<sup>188</sup> obra que el guitarrista compuso para la ocasión.

Regino Sainz de la Maza, en su crítica a aquel concierto, destacó la «honda petenera que la guitarra del maestro Ángel Barrios teje con amor».<sup>189</sup> Por esta misma crítica, sabemos que su testimonial actuación fue aplaudida, ya que «se repitió la *petenera*, en la que Ángel Barrios lució asimismo su “solera” y su seriedad».<sup>190</sup> Desde aquel momento, el guitarrista apareció nuevamente

---

<sup>184</sup> Utrera, Federico. «La academia poética Mvsa Mvsae». *Castilla. Estudios de Literatura*, 2012, núm. 3, pp. 241-242.

<sup>185</sup> «En el parque de la Universidad. Esta noche el festival de escritores y artistas». *ABC*, 28 de agosto de 1943, p. 12.

<sup>186</sup> Pombo, Ana de. *Mi última condena*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971, p. 241.

<sup>187</sup> «Arte y artistas». *ABC*, 26 de marzo de 1943, p. 12.

<sup>188</sup> «Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Danzas clásicas por Ana de España». *ABC*, 14 de abril de 1943, p. 14.

<sup>189</sup> Sainz de la Maza, R. «Informaciones musicales». *ABC*, 16 de abril de 1943, p. 17.

<sup>190</sup> *Ibíd.*

vinculado a la danza, en esta ocasión, a la figura de Ana de España, personaje con una peculiar semblanza.<sup>191</sup>

El momento en el que la bailarina apareció en escena ha sido descrito por el periodista y escritor Antonio Domínguez Olano con estas palabras: «en los “saraos” y los salones bien parisinos, Ana de Pombo descubría otra de sus facetas: la bailarina».<sup>192</sup> Agustín de Figueroa, en su esbozo biográfico dedicado a este singular personaje, detalló sus primeras actuaciones públicas:

De cuando en cuando, al atardecer, Ana bailaba ante un grupo de amigos. Entre otros, Danielle Darrieux, Christian Berarad, Serge Lifar. [...] Al piano, Rafael Arroyo. Ilustres extranjeros, de paso en París, acudían también a aquella casa, que alguien denominó «Paredes internacionales de la capital del mundo», y sentíanse cautivados por el prodigio de las castañuelas, que Ana manejó siempre con singular maestría, por aquellas danzas personalísimas que tanta resonancia habían de alcanzar ante el gran público con motivo de los recitales en la Sala Pleyel, en la ópera de Lyon, en la de París... Los críticos coincidieron en sus apreciaciones: «¡Qué lejos las gitanas desenfundadas, la orgía de colores, la seducción lasciva a que estábamos acostumbrados en lo que se refiere a danza española!»<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Esta polifacética bailarina cántabra se llamaba en realidad Ana Caller de Donestive de la Vega y de la Pedraja (1900-1985), aunque fue más conocida por el nombre artístico Ana de Pombo. Fue asimismo una afamada diseñadora de moda —secretaria personal de Coco Chanel en París y directora general de la firma Paquin en París, Londres y Argentina— pianista, bailarina y escritora de vocación tardía. Sus inicios en el mundo de la música fueron de la mano de Enrique Granados de quien fue alumna de piano. Según la bailarina, fue este compositor quien la alentó para que cultivara la danza, actividad a la que se dedicó, de un modo más profesional, a partir de los primeros años veinte en un momento en que triunfaba doblemente en el mundo de la moda: tanto en el ámbito del diseño como en el empresarial. La carrera artística de Ana de España estuvo repleta de éxitos cosechados gracias a sus actuaciones en los escenarios de París, Lyon, Niza, Buenos Aires, Montevideo y España. La bailarina recibió clases de Serge Lifar y de Boris Khunissof, y asistió como alumna a la Royal Academy of Music de Londres. Más tarde, entró en contacto en Argentina con Clotilde y Alejandro Sakharoff con quienes mantuvo una estrecha relación de amistad y profesional.

<sup>192</sup> Domínguez Olano, Antonio. *Vivir en Marbella*. Madrid: Visión Libros, 2009, p. 183.

<sup>193</sup> Figueroa, Agustín de. «Los recuerdos de Ana de Pombo». *ABC*, 21 de febrero de 1975, p. 3.

Según la bailarina, fue Nemesio Otaño quien influyó sobremanera en su estética de danza y quien la introdujo «en el secreto de la danza religiosa».<sup>194</sup> De hecho, la primera obra que incorporó a su repertorio religioso fue una danza de tambores y una marcha fúnebre compuesta por Nemesio Otaño, coreografía que fue estrenada, con éxito, en el Madrid de 1939.<sup>195</sup> Con anterioridad, su repertorio estaba formado por danzas populares españolas (sevillanas, jotas, etc.) y coreografías sobre obras de J. S. Bach, Schubert o Schumann, junto a otras de compositores españoles como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Joaquín Turina y Ángel Barrios. La bailarina empleó las castañuelas en la mayor parte de estas coreografías, instrumento del que, no sin exageración, dijo: «nacé con las castañuelas puestas».<sup>196</sup> Este instrumento contaba con un especial significado en sus actuaciones. Su técnica llamó la atención de la crítica, junto a los característicos «doce movimientos de Ana de España». En este sentido, Jean Cocteau dejó escrito en *París-Soir*: «Ana de Pombo cree en las castañuelas como Segovia en su guitarra».<sup>197</sup>

Gracias a su autobiografía,<sup>198</sup> conocemos a muchos personajes con los que mantuvo lazos de amistad: Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Jean Cocteau, Colette, Sacha Guitry, Eva Perón, Edgar Neville, Ignacio Zuloaga y un largo etcétera. Entre estas personalidades, Ana Caller también cita a Manuel Machado y a Ángel Barrios con quienes emprendió una serie de proyectos dirigidos al apoyo y al fomento de la danza.

La relación artística con el guitarrista granadino y la admiración que le profesaba —al que se refería como «el manos de oro»—<sup>199</sup> hizo que la polifacética bailarina le dedicara un espacio en su autobiografía que lleva por

---

<sup>194</sup> Pombo, Ana de. *Mi última condena*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971, p. 163.

<sup>195</sup> Pombo, op. cit., p. 162.

<sup>196</sup> Pombo, op. cit., p. 150.

<sup>197</sup> Pombo, op. cit., p. 152.

<sup>198</sup> Pombo, Ana de. *Mi última condena*. Madrid: Turner, 1971.

<sup>199</sup> Pombo, op. cit., p. 243.

título «Lo de Ángel Barrios fue así»,<sup>200</sup> donde hace una particular descripción del maestro y detalla cómo fue su «canto de cisne» [...] al compás de la guitarra de Ángel Barrios, entre los cipreses del Palacio Imperial, aquella noche de Corpus, en Granada».<sup>201</sup>

Tras la actuación que clausuró la Exposición Femenina de Pintura y Escultura, la prensa madrileña anunció la presencia de la bailarina en Granada: «Durante las fiestas del Corpus dará en Granada varios recitales de danzas clásicas la eminente artista que será acompañada a la guitarra por el ilustre músico Ángel Barrios».<sup>202</sup> Aquellas actuaciones estuvieron precedidas de una «Fiesta típica» en honor de la santanderina a la que asistieron Eugenio d'Ors, el crítico de arte argentino Juan Carlos Goyeneche, Piedad Salas Lifchuz y el compositor granadino, todos ellos acompañados por Germán Fernández Ramos quien, en su cargo de delegado provincial de Educación y Descanso, ejerció de anfitrión y fue el encargado de mostrar a Ana de España el baile típico de los gitanos del Sacromonte:

La Delegación provincial de Educación y Descanso organizó anoche una fiesta íntima en honor de la genial artista que por primera vez actuará en Granada. Además del carácter de homenaje la fiesta tuvo su fundamento artístico en el hecho de mostrar a los bailes típicos de los gitanos granadinos en su adecuado ambiente, ya que se celebró en la cueva sacromontana de Lola Medina. Asistieron [...] el compositor granadino don Ángel Barrios que acompañará, como hecho excepcional, a la guitarra.<sup>203</sup>

Como estaba previsto, la bailarina actuó en Granada los días 26 y 27 de junio de 1943, acompañada por dos representantes de su escuela de baile:

---

<sup>200</sup> Pombo, op. cit., pp. 242-247.

<sup>201</sup> Figueroa, Agustín de. «Los recuerdos de Ana de Pombo». *ABC*, 21 de febrero de 1975, p. 3.

<sup>202</sup> «Ana de España en Granada». *ABC*, 23 de junio de 1943, p. 12

<sup>203</sup> «Fiesta típica en honor de Ana de España». *Ideal*, 26 de junio de 1943, p. 4.

[Narciso] Hurtado de Córdoba y Conchita Martínez. La parte instrumental corrió a cargo del pianista Alfredo Romero, Ángel Barrios y el Cuarteto Iberia.

La prensa aplaudió tanto la presentación de la bailarina en Granada como la intervención musical del guitarrista. Con mayor acento valoró la interpretación expresiva de la danza, bailes que presentaban como cualidad esencial «una armonía de conjunto en toda la figura, que muchas veces deja de ser danza para transformarse en una perfecta pantomima mímica y descriptiva, todo ello con una sutil elegancia de gesto y movimiento».<sup>204</sup> La intervención del guitarrista consistió en el acompañamiento de boleros clásicos y la interpretación de su *Petenera sacra*.

Idéntico éxito cosecharon estos artistas en su segunda aparición en el escenario granadino del Palacio de Santo Domingo. Por la prensa sabemos que «ofrecieron al público un programa distinto del día anterior, excelente también».<sup>205</sup> Aunque no se detalló el repertorio, es probable que en esta segunda actuación la bailarina coreografiara algunas improvisaciones flamencas del granadino, como podemos deducir por esta crónica de *Ideal*: «Ángel Barrios acompañó a la guitarra alguna de sus obras de pura raíz andaluza que han inspirado bellas danzas a Ana de España».<sup>206</sup>

Si aquellas dos actuaciones fueron el «canto de cisne» para la bailarina, también lo fueron para el Barrios acompañante de bailarinas. Con ello, se cierra una significativa etapa artística de su carrera iniciada en los primeros años veinte junto a Antonia Mercé, como hemos tenido oportunidad de exponer en este mismo capítulo.

A partir de 1944, nuestro biografiado retomó la composición de algunos proyectos para la escena (*Ester, Ramadán, Los pescadores de reúma, Juan Lucero, En nombre del Rey*) actividad que, desde el estreno de la zarzuela

---

<sup>204</sup> B. «Éxito completo del Festival de E. y Descanso. Ángel Barrios y Recuerda, ovacionados con entusiasmo». *Ideal*, 27 de junio de 1943, p. 4.

<sup>205</sup> «Ana de España, A. Barrios y el Cuarteto Iberia triunfaron en sus dos actuaciones». *Ideal*, 29 de junio de 1943, p. 5.

<sup>206</sup> *Ibid.*

*Seguidilla Gitana* en 1926, había abandonado para dedicarse a diversas ocupaciones profesionales y artísticas. No obstante, durante los últimos años de la década de los cuarenta, el granadino actuó ocasionalmente como guitarrista en algunos de los actos que tuvieron a la ciudad de la Alhambra como protagonista,<sup>207</sup> como por ejemplo su participación en 1949, con motivo de la concesión de la Medalla de Honor de Bellas Artes a Granada, acto que fue clausurado con un recital literario por la compañía del Teatro Español «con ilustraciones de guitarra por Ángel Barrios». <sup>208</sup>

Como conclusión final, advertimos la existencia de una contradicción en la definición de la carrera guitarrística de Ángel Barrios. A pesar de que asistió a muchos de los grandes acontecimientos que hicieron posible la metamorfosis de la guitarra y de que estuvo en contacto con la mayor parte de sus protagonistas (Manuel de Falla, Joaquín Turina, Moreno Torroba, Julián Bautista, Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza) permaneció ajeno a todo cuanto ocurría en torno a la guitarra.

Resulta paradójico que durante toda esta época su repertorio guitarrístico se mantuviera inmutable y se limitara a la interpretación de obras de su autoría o a la de variaciones sobre temas flamencos, en un momento en que guitarristas como Andrés Segovia trabajaban «en la creación de un repertorio de música para guitarra nuevo, contextual al ambiente musical contemporáneo y completamente necesario para el renacer de la guitarra [...]»<sup>209</sup>

Mayor paradoja encontramos en la yerma actividad compositiva para guitarra durante el momento de eclosión de este instrumento. En el primer cuarto del siglo XX, el maestro estuvo inmerso en una frenética actividad como

---

<sup>207</sup> Pino, Rafael del. «Granada en Madrid» En *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952. Orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000, p. 401.

<sup>208</sup> «Entrega de la medalla de honor de Bellas Artes». *ABC*, 4 de mayo de 1949, p. 8. Cfr. Logos. «Los actos en honor de Granada, recogidos con gran extensión en los periódicos de Granada». *Ideal*, 5 de mayo de 1949, p. 1.

<sup>209</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Música de Andalucía, 1998, p. 40.

compositor para la escena y apenas unas pocas páginas firmó dedicadas a su instrumento. Solo al final de su vida decidió llevar al papel parte de su obra para guitarra, instrumento que, según su propio testimonio, no dejó de tocar ningún día.<sup>210</sup>

Finalmente, nos parecen esclarecedoras las palabras de Javier Suárez-Pajares, escritas en su trabajo dedicado a la obra guitarrística del maestro granadino, donde sostiene que «tenía absolutamente separado en su existencia lo que era el ejercicio profesional de la composición de lo que era la práctica popular de la guitarra».<sup>211</sup> Esta reflexión viene a arrojar luz sobre la doble paradoja de la «impermeabilidad» del guitarrista ante la evolución del instrumento y su creciente fama como intérprete, todo esto al margen de las vías que le fueron trazadas al instrumento por el nuevo curso estético imperante en la época.

---

<sup>210</sup> «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de agosto de 1950, p. 4.

<sup>211</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Madrid: Ediciones Musicales Madrid, 1996, p. 5.

## 5. LA OBRA MUSICAL

En la elaboración de este capítulo se incluye el análisis de la génesis de la obra, procesos de creación, relación con libretistas y colaboradores, así como un relato de su recepción. Estos elementos nos permitirán un acercamiento a la labor de los críticos de la creación del compositor granadino para determinar el impacto de la misma en su época. En relación a las fuentes utilizadas, nos apoyaremos fundamentalmente en documentación epistolar y crítica que detallen las circunstancias que rodearon al proceso de composición.

Como tendremos oportunidad de desarrollar en páginas sucesivas, su creación musical fue diversa y comprende obras líricas (zarzuelas, óperas y sainetes), música para el drama, para la danza, música sinfónica y cinematográfica, canción y composiciones *a solo*: para piano y guitarra.

En cuanto al marco cronológico, la actividad analizada del compositor granadino se extiende a lo largo de un periodo de tiempo que comprende aproximadamente cincuenta años (ca. 1907-1957), dimensión que justifica la extensión de este capítulo.

### 5.1. Primeras composiciones (ca. 1907- 1910)

Su labor como compositor comenzó en los primeros años de 1900, coincidiendo con la formación del Trío Iberia. Fue precisamente este conjunto instrumental el que dio a conocer sus primeras composiciones antes de llevarlas al atril del piano. Estos primeros trabajos de composición fueron obras breves, con una marcada influencia de la música popular y flamenca de su ciudad, influida por la zambra gitana, donde existe un predominio de ritmos ternarios asincopados, así como numerosos tresillos, estos últimos propios de la técnica de alzapúa de los instrumentos de plectro que fueron los primeros en ofrecer públicamente la obra del músico granadino.

#### 5.1.1. *Tango «Angelita» y Cantos de mi tierra (ca. 1907)*

*Tango (ca. 1907) y Cantos de mi tierra (ca. 1907)* son las primeras obras de Ángel Barrios interpretadas en un concierto. Sus títulos iniciales han sufrido modificaciones a lo largo del tiempo o han adquirido sobrenombres como *Tango*, obra conocida en la actualidad como *Tango Angelita* o *Tango de Angelita*<sup>1</sup>, compuesta en los primeros años de 1900, por lo que podemos considerarla como uno de los primeros *opus* del músico.

José Guardia Rodríguez sostiene, en su monografía dedicada al flamenco granadino, que Barrios utilizó como material de base para esta composición una de las partes en que se estructura la zambra granadina, a saber: la cachucha, la alboreá, la mosca, la tana, el tango falseta y el tango parao. En concreto, según este autor, tomó prestado del tango falseta «los tonos y la

---

<sup>1</sup> El sobrenombre de la obra «Angelita» fue añadido por el compositor en honor a su hija menor en el momento de registrar la partitura en la Sociedad General de Autores de España. Según Ángela Barrios: «Mi padre compuso esta obra antes de casarse, pero cuando la editó, yo estaba recién nacida [1921] y a él se le ocurrió ponerle mi nombre». Entrevista de Brígida Coín a Ángela Barrios, publicada en «Ángel Barrios, granadino universal». *Pico Veleta*, 1 de junio de 1994, p. 30.

falseta»,<sup>2</sup> que ponen música a un baile individual desarrollado en los corros formados por los invitados a una boda gitana, celebrada inmediatamente después de la fiesta final (la mosca) con que se cierra el ritual del enlace. En este mismo sentido, Manuel Cano Tamayo también ha vinculado esta forma de tango a la zambra gitana granadina:

Los gitanos de Granada conservan y llaman por su nombre de zambra a un mismo ritmo y forma original que el resto de gitanos de Andalucía, sobre todo la comunidad asentada en la parte baja, llaman tango, de igual forma de expresión en la guitarra flamenca, empleando los dos semitonos tradicionales «por arriba» (mi mayor-fa mayor) o «por medio», (la mayor-si bemol mayor). Existe, en su forma, una particularidad que los define concretamente: la zambra, en la comunidad gitana granadina, es, generalmente, un baile expresado un baile expresado en grupo a forma de danza; bailaores, bailaoras, cante guitarras, bandurrias, elementos de percusión como panderos, crótalos y, sobre todo con esa forma peculiar sonora y característica, de hacer sonar las palmas acompañadas de un fulgurante jaleo característico de voces atrás.<sup>3</sup>

Este *Tango*, escrito en tiempo binario y emparentado con los tanguillos de Cádiz, responde a las características que advertíamos anteriormente en relación a la utilización de tresillos, lo que hace que sea una obra especialmente apreciada por los conjuntos de pulso y púa.



Figura 5. 1 Ejemplo de tresillos en *Tango* de Ángel Barrios, cc. 46-48

<sup>2</sup> Guardia Rodríguez, José. *El flamenco en Granada a través de sus voces*. Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1988, p. 25.

<sup>3</sup> Cano Tamayo Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006, p. 211.

Otra de sus primeras creaciones fue *Cantos de mi tierra*, si bien ha recibido diversas denominaciones. La obra se tituló inicialmente *Cantos de mi tierra* y llevaba como sobrenombre «Aires andaluces» que, en ocasiones, ha sido considerado el título principal de la obra, o aparece renombrada con los elementos el título y el sobrenombre intercambiados: *Cantos andaluces* «Aires de mi tierra». En todo caso, se trata de la misma obra a la que nos referiremos como *Cantos de mi tierra*.<sup>4</sup>

Al margen de estas consideraciones, es importante subrayar la importancia que ambas obras tuvieron en la incipiente carrera como compositor del músico granadino. Tanto la prensa de la época como los programas conservados en el PAG confirman que estas obras fueron las primeras del granadino en ser interpretadas por su Trío Iberia durante las giras de conciertos por París y Londres.

En un programa del Trío Iberia de 1908, uno de los más antiguos que se conservan, figuran dos obras compuestas por el guitarrista del Trío: *Tango y Pantas [sic] Andaluces* que, presumiblemente se trata de *Cantos andaluces* de Barrios. La primera referencia expresa a estas composiciones apareció publicada en *El Defensor de Granada*, desde cuyas páginas Francisco de Paula Valladar animó al joven Barrios a continuar por la senda de la composición:

La otra novedad fueron los *Cantos de mi tierra* y el *Tango*, de Barrios, de uno de los artistas que forman el Trío. Barrios, con esas obras muy bien pensadas, y desarrolladas artísticamente, demuestra grandes condiciones de compositar, que debe cultivar. Se aplaudieron mucho las dos obras y se hicieron repetir.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> En el CDMA se conservan con la signatura IGN-2 dos partituras manuscritas de Ángel Barrios. Ambas son borradores de las versiones para orquesta con piano de la obra *Cantos de mi tierra*. Por otra parte, en ese mismo CDMA, existe una copia de los cuatro discos que el Cuarteto Iberia «dirigido por el Mtro. Barrios» grabó para Compañía del Gramófono, entre los que se encuentra la referencia AE 3637 que lleva por título *Cantos de mi tierra*.

<sup>5</sup> V[alladar]. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*, 16 de septiembre de 1908, p. 2.

El significado de *Cantos* en la carrera compositiva del maestro fue expresada por él mismo en este sentido:

Al ir a París una de las cosas que llevábamos de repertorio eran mis *Cantos de mi tierra*, que yo decía eran cantares populares y que obtuvieron un gran éxito y cuando pasamos a Londres, le confesé a Albéniz que no eran cantos populares, sino que los había hecho yo, y entonces me animó a que continuara mis estudios.<sup>6</sup>

*Cantos de mi tierra* está formada por una serie de aires andaluces en forma de suite sin interrupción, a los que se añaden algunos pasajes-fantasmía de transición. El compositor utilizó como material para sus *Cantos* la seguiriya flamenca, el fandango y guajiras. Únicamente esta última forma está identificada expresamente en el manuscrito con la indicación «Tiempo de Guajiras». Todas sus partes están escritas en compases ternarios o de subdivisión ternaria. Un elemento de interés que evidencia el vínculo de esta obra con el flamenco es la presencia de melismas en aquellos momentos en que se evocan partes cantadas, como en la seguiriya y el fandango.

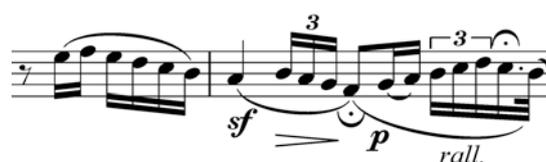


Figura 5. 2 Ejemplo de melisma flamenco  
en *Cantos de mi tierra*, c. 15

Desde su estreno en 1908, *Tango y Cantos de mi tierra* aparecieron en la mayor parte de los programas del Trío Iberia y, más adelante, en los del Cuarteto Iberia. Este último conjunto llevó a cabo la grabación discográfica de

<sup>6</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 4.

*Cantos de mi tierra*,<sup>7</sup> lo que supone un excepcional testimonio sonoro, ya que brinda la oportunidad de escuchar la interpretación dirigida por el propio compositor.<sup>8</sup> Estas obras constituyen en la actualidad un referente dentro del escaso repertorio compuesto expresamente para instrumentos de pulso y púa. Por esta razón, el CDMA editó una colección de partituras (Colección Trío Iberia), donde han sido publicadas estas dos obras, en edición crítica realizada por el autor de este trabajo, a cuya consulta remitimos para mayor detalle.<sup>9</sup>

### 5.1.2. *Peteneras y Guajiras* (1908-1910)

Entre los años 1908 y 1910, el músico granadino alternó la composición con la interpretación como guitarrista en el Trío Iberia. Las obras que llevó al pentagrama en esta época son asimismo recreaciones sobre temas flamencos adaptados para ser interpretados por su conjunto instrumental. Con estas dos nuevas obras, la presencia de Barrios se vio reforzada en los programas del Iberia y con ello su incipiente vocación como compositor. Fue la prensa granadina de 1909 la que se hizo eco de dos nuevas composiciones del músico granadino y de su progresión como compositor:

Las *Peteneras* y las *Guajiras*, últimas obras del joven maestro [Ángel Barrios], revelan inspiración y saber; una sólida dirección hacia el arte verdadero: al que

---

<sup>7</sup> «*Cantos de mi tierra* tienen toda la nostalgia y toda la amorosa sencillez de las obras intensamente vividas y la difícil facilidad que sólo consiguen los temperamentos excepcionales». Texto anónimo incluido en el interior del estuche que contiene los discos de pizarra de la producción *Granada. Música española*, grabados por el Cuarteto Iberia y dirigido por Ángel Barrios.

<sup>8</sup> *Granada. Música española*. Ángel Barrios, Conrado del Campo. Compañía del Gramófono, Barcelona, 1933. 4 Discos de pizarra (8 min), 78 rpm, de 25 cm diámetro y álbum de 270 x 305 mm, grabación catalogada en Cañadas y Morales Jiménez, 2014: 238.

<sup>9</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Angelita*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004; *Cantos de mi tierra*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

no sigue rutinas pasadas, ni se inspira en extravagancias modernas que arañan la originalidad. En particular las *Guajiras* es obra de empeño, de delicada y sana técnica. Nuestro público premió con insistentes aplausos al inspirado compositor y hábil instrumentista.<sup>10</sup>

*Guajiras* tuvo un especial significado en sus primeros pasos formales como compositor. Como ya hemos señalado en otros lugares de este trabajo, en 1910 se produjeron una serie de hechos en la vida de Barrios que provocaron un giro en su carrera profesional y personal, subrayados por el primer biógrafo del compositor en este sentido: «hay [...] una cierta renovación del espíritu familiar y musical en la acogida de sus amigos y grupos literarios».<sup>11</sup> Pero, centrándonos en el plano de la composición, tuvo lugar un hecho puntual que confirmó su valía como compositor. El 31 de marzo de 1910, apareció publicada en la prensa granadina la convocatoria de un certamen artístico patrocinado por el Centro Artístico granadino, en su base 2<sup>a</sup> IV, se ofrecía un premio «a una glosa de un escrito popular, granadino o andaluz, escrita para orquesta o piano».<sup>12</sup> El granadino presentó un original a este certamen y el domingo 5 de junio de 1910, «á las dos de la tarde», se leyó el fallo donde la obra del joven guitarrista resultó galardonada.<sup>13</sup> La obra premiada fue, finalmente, «*Guajiras* / para piano / por / A. Barrios / Obra premiada por el / Centro Artístico de Granada / en el concurso de 1910».<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> V[alladar]. «Crónica Granadina. El Trío Iberia». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de noviembre de 1909, nº 281, pp. 567-568.

<sup>11</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999, p. 93.

<sup>12</sup> «El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 31 de marzo de 1910, p. 2.

<sup>13</sup> «Crónica de las fiestas. En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 7 de junio de 1910, p. 2.

<sup>14</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Guajiras*. Barcelona: Astort y Miralles (S. en C.) editores, 1912.



Figura 5. 3 Portada de *Guajiras* de Ángel Barrios  
Patronato de la Alhambra y Generalife

La partitura fue dedicada «Al eminente maestro Fernández Arbós» quien expresó su agradecimiento con estas palabras: «Mi querido amigo: acabo de llegar de Zaragoza y encuentro su cariñosa carta con las *Guajiras* que me ha dedicado. Son muy bonitas y se lo agradezco en el alma. [...]»<sup>15</sup>

Su primera producción comparte un planteamiento común: música popular con un marcado acento flamenco. Esta inclinación estética fundamentalmente ligada a la danza y tiene como principal fuente de inspiración la zambra gitana. Fandangos, siguiiriyas, guajiras y peteneras fueron la materia prima utilizada por Barrios en sus primeras creaciones, con las que estuvo en contacto desde sus primeros años en el Polinario.

Estas fuentes de inspiración dejaron su impronta en gran parte de la obra del maestro, como lo evidencia el título de su obra sinfónica *Zambra en el Albayzín* (1917). Partes de sus creaciones para la escena reciben asimismo sobrenombres relacionados con la zambra como sucede en *¡Granada mía!* (1919),<sup>16</sup> *Danzas Gitanas* (1923),<sup>17</sup> *Seguidilla Gitana* (1926)<sup>18</sup> o en *La Lola se va a los Puertos* (1951).<sup>19</sup> Por tanto, una gran parte de su producción se inspiró en las mismas fuentes que sus primeros proyectos de composición que fueron los mimbres para su obra futura.

---

<sup>15</sup> Carta manuscrita de Enrique Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada «24-Oct». PAG LEG-AB 530-257.

<sup>16</sup> Cuadro III: Interior de una cueva de gitanos en el Sacro-Monte (zambra).

<sup>17</sup> Acto II.

<sup>18</sup> «La Romería del Rocío» (zambra).

<sup>19</sup> Acto II.

## 5.2. Música escénica

Una parte sobresaliente de la producción de Ángel Barrios fue compuesta para la escena. Este repertorio es especialmente rico y diverso. Para una mejor sistematización de su estudio la hemos subdividido en tres bloques: música lírica (zarzuelas, óperas y sainetes), música incidental para el teatro y para la danza.

### 5.2.1. Composiciones líricas (zarzuelas, óperas y sainetes)

El estudio de su producción lírica revela las principales claves para determinar su carácter como compositor. En este género se manifiesta su pensamiento musical en toda su dimensión, su posicionamiento estético en un periodo sensible que, al decir del profesor Casares, ofrece «un panorama complejo dado que se produce en él una imbricación entre realidades viejas, y de nuevas, musicales y no musicales, que en último término otorgan esa complejidad al género».<sup>20</sup>

El músico granadino comenzó su actividad para la escena lírica con el sainete *Alma serrana* (1914-1915) en un momento de eclosión de la zarzuela<sup>21</sup> que se extenderá hasta mitad de los años veinte, momento en que situamos su primera etapa lírica (1914-1926). Durante este periodo, el intérprete continuó su formación con el maestro Del Campo y comenzó a cultivar, de un modo más constante, la composición. Como expusimos en el epígrafe 4.1, desde 1913 la actividad artística del Trío Iberia cesó y el granadino se orientó profesionalmente hacia la composición musical, en un momento en que surgía una nueva generación de compositores de género chico que relevaron a la

---

<sup>20</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 125.

<sup>21</sup> Ver Temes, José Luis. *El siglo de la zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014, p. 69.

anterior, como Francisco Alonso, José Serrano, Vicente Lleó, Pablo Luna o Moreno Torroba, entre los que podemos situar a Barrios.

El pensamiento musical y la técnica compositiva del maestro madrileño — quien en estos años puso en escena *El final de Don Álvaro* (1910) y *La tragedia del beso* (1915)— fueron asimilados por el discípulo granadino y llevados al «campo de batalla» donde permanecía activo el eterno debate zarzuela-ópera. Unas y otras fueron creadas por Barrios, la mayor parte junto a su maestro. Como ha señalado recientemente el profesor Casares, la línea zarzuelística que define su obra se encuentra apartada de las diversas tendencias en las que se debate el género chico, para posicionarse entre la zarzuela local, el sainete y la llamada «zarzuela grande reformada»,<sup>22</sup> caracterizada por su densidad instrumental y su estructura en dos o tres actos.<sup>23</sup>

Según este autor, los elementos que definen la obra lírica de Barrios pueden resumirse de este modo:

- Una constante predilección por temas andaluces e incluso una temática más localizada como temas granadinos.
- El protagonismo de elementos populares expresados en diversos ámbitos dramáticos: personajes-puente entre la escena y el público, la presencia de instrumentos populares en la orquestación, la evocación a la fiesta popular con pasajes instrumentales o la constante presencia de la danza.
- El empleo de «elementos morfológicos andaluces» como el predominio de ritmos ternarios, alternancia modal-tonal, empleo de escalas y cadencias andaluzas, melismas aflamencados, etc.

---

<sup>22</sup> Al respecto, es interesante la consulta del epígrafe «El sainete moderno» en González Lapuente, Alberto. «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 470-472.

<sup>23</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 127.

- El empleo ocasional de técnicas armónicas impresionistas.

Tras una pausa de quince años —los comprendidos entre *Seguidilla Gitana* (1926) y *Juan Lucero* (1941)— Barrios no llevó al escenario ninguna composición lírica. Fue a partir de los años cuarenta cuando el granadino retomó la creación de este género, en una nueva etapa de su vida surgida tras la Guerra Civil y su cambio de residencia a Madrid. En este segundo periodo compuso dos zarzuelas: *Juan Lucero* (1941) y *En nombre del Rey* (1946). Además, llevó a la escena dos obras de trascendental importancia en su carrera: *La Lola se va a los Puertos* (1951) y la ópera homónima, cuatro años más tarde.

La emancipación de su maestro trajo consigo un viraje en su estética, expresado en las últimas obras de su primera etapa. Según Casares, en este momento el maestro «se acerca aún más a un nacionalismo andalucista, mezclado con un populismo casticista».<sup>24</sup>

Antes de abordar el estudio de cada una de las creaciones líricas, cabe recordar que el compositor granadino fue objeto de atención en el ya clásico trabajo de Salazar sobre la música contemporánea española, donde ubicó a nuestro compositor en este plano:

[Ángel Barrios] hereda la tradición andaluza de más rancia procedencia, desde los andalucismos de Ocón, Mariani, Martínez Rucker, Cabas padre e hijo, a los de otros músicos locales en los que se matiza el idioma musical localizado en interesantes inflexiones, según el tipo de música popular predominante en el contorno.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 141.

<sup>25</sup> Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930, pp. 295-296.

### 5.2.1.1. *Alma serrana* (1914-1915)

Gracias al testimonio del compositor, sabemos que esta obra fue su primer estreno lírico: «Mi primera obra fue *Alma serrana*, estrenada en el Teatro Novedades de Madrid». <sup>26</sup> En concreto, el 18 de febrero de 1915, aunque estaba previsto el 15 de febrero, como se anunció en la prensa días previos. La obra figuró en el cartel del Novedades hasta el 8 de marzo, lo que nos da idea de que fue del agrado del público, a pesar de la disparidad de opiniones críticas.

*ABC* descubrió en el granadino «excelentes condiciones para cultivar con fortuna el teatro» y aludió en este sentido a su música: «El maestro Barrios ha escrito una partitura muy linda, de la que se repitieron algunos números de mucho efecto y orquestados con gran elegancia». <sup>27</sup> Mayor acento en los elogios puso la crítica de *El País*: «Y a ese libro le ha puesto una música notable el maestro Barrios, un compositor de mérito, cuya técnica corresponde a la inspiración brillante que aparecía en todos los números que se le oyeron», <sup>28</sup> opiniones favorables que contrastaron con el severo juicio de *El Heraldo de Madrid*: «“Alma serrana” tiene lo peor que puede tener una producción teatral, porque ni entusiasmo ni indigna, y se queda en lo anodino, en lo que no transmite ninguna emoción ni despierta ningún interés». <sup>29</sup> Esta última opinión acusó la sencillez de la partitura y la simplicidad de la orquestación, pero en cambio, valoró la recreación andaluza y «un bailable coreado, único número que se repitió», <sup>30</sup> elementos en los que ya podemos vislumbrar el carácter personal de la incipiente estética del maestro.

---

<sup>26</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 5.

<sup>27</sup> «Notas teatrales. Novedades “Alma serrana”» *ABC*, 21 de febrero de 1915, p. 17.

<sup>28</sup> «Novedades. “Alma serrana”». *El País*, 20 de febrero de 1915, p. 4.

<sup>29</sup> «Novedades. “Alma serrana”». *El Heraldo de Madrid*, 20 de febrero de 1915, p. 2.

<sup>30</sup> *Ibíd.*

El libro fue autoría de los poetas granadinos Luis Guarnerio y Fernando Díaz Alonso. Ambos fueron prolíficos colaboradores con otros músicos granadinos, en especial el primero<sup>31</sup> quien trabajó con Francisco Alonso en más de una veintena de obras escritas durante su etapa granadina,<sup>32</sup> muestra de su protagonismo en la escena literaria.<sup>33</sup>



Figura 5. 4 Luis Guarnerio  
*El Arte del Teatro*, septiembre 1907

---

<sup>31</sup> En la voz «Guarnerio, Luis» del *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, podemos leer: «Granada. Autor granadino del último tercio del s. XIX y el primero del XX. En 1920 residía en Argentina y había colaborado con Fco. Villaespesa en la organización de una compañía dramática en Buenos Aires. Su obra teatral se centra fundamentalmente en el género de la zarzuela. Colaboró con Francisco Alonso y el libretista Venancio Herreros en las zarzuelas: *Castillitos en el aire*, [en colaboración con Díaz Alonso], *La cruz de los ángeles*, *La instantánea de Perico*, *Un patio del Albaicín*, *Almas grandes* y *Couplets del Sogas*».

<sup>32</sup> Al respecto puede consultarse Morales Villar, María del Coral y Ramos Jiménez, Ismael. *Catálogo de las obras granadinas de Francisco Alonso*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

<sup>33</sup> «[...] Luis Guarnerio, el alumno más revoltoso de la Facultad de Derecho, pero no obstante, el que va a ingresar con más sobresalientes en la honrosa orden de Santa Teresa de Jesús, termina la serie de los que con su *vera efigie* adornan estos renglones. Goza Guarnerio de gran popularidad aquí, donde no es tan fácil conseguirla, por sus artículos fogosos, sus crónicas relampagueantes y sus genialidades de chiquillo con alma de literato de altos vuelos. El pasado año estrenó un drama titulado *Cristina* (dos actos), que fue la obra de la temporada, y en marzo último un monólogo, titulado *Risas*» Véase Domínguez, Raimundo. *El Arte del teatro*, 1 de septiembre de 1907, Año II, núm. 35, p. 15.

En la actualidad, la partitura se encuentra localizada en el Archivo de Materiales Líricos de la SGAE (reducción para canto y piano y materiales de orquesta), archivados con la referencia MMO/4372.<sup>34</sup>

#### 5.2.1.2. *La culpa* (1914-1915)

Con esta ópera se inicia la colaboración entre Ángel Barrios y Conrado del Campo y, a la vez, fue el primero de una serie de trabajos conjuntos con los Martínez Lejárraga. No hemos podido determinar con exactitud ni el lugar ni la fecha del estreno de *La culpa*. A pesar de la existencia de datos al respecto, estos son contradictorios. En el *Catálogo de Compositores*<sup>35</sup> y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>36</sup> se indica que se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid. Sin embargo, cuando el maestro anunció su estreno lo localizó en el madrileño Teatro de la Zarzuela,<sup>37</sup> escenario que confirmó la prensa madrileña:

La empresa de este teatro [Zarzuela], donde tan brillante campaña se ha hecho en pro del arte lírico español, se ve obligada, por virtud de anteriores compromisos, a abrir un paréntesis a la temporada, o mejor dicho, a suspender las funciones desde mañana martes, para preparar el viaje de la compañía a

---

<sup>34</sup> Agradecemos a M<sup>a</sup> Luz González Peña, en el momento de nuestra investigación responsable del servicio del CEDOA, la información relacionada con la catalogación de la obra de Barrios y el acceso a estos fondos conservados en la SGAE.

<sup>35</sup> Alonso, Miguel; García Estefanía, Álvaro. *Catálogo de compositores. Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 26.

<sup>36</sup> García Avello, Ramón. «Campo Zabaleta, Conrado del». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, p. 992.

<sup>37</sup> El curioso impertinente. «Lo que dicen los músicos. Conrado del Campo». *Arte Musical*, 1 de abril de 1915, Año I, núm. 6, p. 5.

Zaragoza, donde hará una corta temporada, regresando a Madrid para estrenar «La culpa», del maestro Conrado del Campo [...]»<sup>38</sup>

Durante una entrevista, fue el autor quien declaró: «Ahora tengo en la Zarzuela *La culpa*, tres actos, con Martínez Sierra [...]»,<sup>39</sup> pero, ni la prensa, ni la monografía de García Carretero, dedicada a la *Historia del Teatro de la Zarzuela*,<sup>40</sup> confirman el estreno de esta obra.

En cuanto al libreto, es M<sup>a</sup> Luz González Peña quien, en su trabajo *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*, lo ha localizado en el archivo Lejárraga. Según la autora es un documento mecanografiado a tinta roja, donde se define la obra como un drama lírico en 3 actos y 4 cuadros.<sup>41</sup> Esta misma investigadora sostiene que era frecuente que María Lejárraga incluyera acotaciones musicales en el libreto que pudieron servir de programa para los compositores en la creación de la ópera.

El argumento de *La culpa* es un drama que podríamos considerar de factura shakesperiana y que se enmarca en la tendencia estética de la época descrita por González Lapuente en este sentido:

El modernismo y la “regeneración” han impuesto una mirada al norte y esta proporciona un punto de brillantez, elegancia y cosmopolitismo que se incorpora a la zarzuela a través de la opereta que triunfa en Viena París y Londres.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> «Entre bastidores. Zarzuela». *El Liberal*, 25 de enero de 1915, p. 5.

<sup>39</sup> Borrás, Tomás. «Los músicos nuevos. El maestro Conrado del Campo». *Por esos mundos*, abril de 1915, Año XVI, núm. 243, p. 448.

<sup>40</sup> García Carretero, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2003.

<sup>41</sup> González Peña, María Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Madrid: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 268.

<sup>42</sup> González Lapuente, Alberto. «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 445.

El primer acto consta de un preludio y tres números. Se desarrolla en la Inglaterra del siglo XVII durante una Navidad. La acción inicial se sitúa en el Gran Hall de la casa de los anfitriones Sir Juan y Ana, quienes deciden celebrar una fiesta con motivo de esta festividad. El comienzo de la obra está ilustrado musicalmente con un preludio y un coro que interpreta una canción de Navidad tras el telón. Durante el transcurso de la velada aparece, tras años de ausencia, Francisco Wendoll, amigo del anfitrión. El recién llegado se enamora de Ana quien rehúye a Francisco, pero en el momento de acudir a la misa del gallo, Francisco y Ana coinciden bajo el abeto y Mr Wendoll besa a la anfitriona que lo rechaza con un sentimiento contrario entre la aversión y la atracción.

El inicio del primer número de este acto se indica en la partitura con un «*allegro* brillante muy alegre y resuelto» que cita el tema del villancico inicial e introduce el «tema del beso». En el segundo número del primer acto, la partitura presenta un tema de danza que se alterna con el sonido, siempre a lo lejos, de una orquesta de instrumentos populares que acompaña al villancico interpretado por el coro de campesinos que se van acercando a la casa. Una vez en la residencia de Sir Juan y Ana, invitados y campesinos inician una danza pantomima que finaliza con la marcha de los campesinos y su villancico como *leitmotiv*. La transición hasta la aparición de Francisco es un canto que dedica Ana a la luna con acompañamiento de la cuerda y la celesta. La entrada en escena de Francisco, que inicia el tercer número del acto, es una romanza que lleva por título «Placer de amor, la vida es corta, mi amor se muere...» y es interpretada acompañándose con el laúd de Ana que decide no seguir tocando para acudir a la misa del gallo. En este punto, se produce la escena del beso que conduce al final del acto donde se citan conjuntamente el tema de la romanza de Francisco, el villancico y el tema del beso bajo la indicación «*allegretto* con gran ligereza y estilo de época».<sup>43</sup>

El segundo acto cuenta con dos números y se inicia con un «Intermedio-Nocturno para orquesta». En este punto Lejárraga indica: «la música ha de

---

<sup>43</sup> González Peña, María Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Madrid: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 269.

expresar el misterio de la noche, el amor sensual despreocupado de Francisco y el amor atormentado por sobresaltos y remordimientos de Ana».<sup>44</sup> La escena se desarrolla en el fondo de un bosquecillo camino del Castillo de Francford donde Ana y Francisco son descubiertos por Sir Juan, quien intenta matar a Francisco al descubrir la relación amorosa entre su esposa y su amigo. Mr Wendollen huye y abandona a Ana, que es expulsada de la casa por su marido.

Las acotaciones que antes advertíamos de María Lejárraga tienen su reflejo en la orquestación con cuerdas asordinadas y el arpa evocando a un nocturno. El segundo cuadro, situado en la escena de amor ente Francisco y Ana, está trufado con temas de *amor contrarios*, debatiéndose entre lo apasionado y lo turbulento que culmina en un dúo. La aparición de Juan y el desenlace de la escena , como hemos visto, con el intento frustrado de matar a Francisco y el repudio de Ana culmina y cierra el acto central con un aria triste de Juan: «Si me fuera posible trocar el hoy por ayer».

En el tercer y último acto, podemos leer una acotación musical de María Lejárraga que indica: «Hay en la orquesta una transición melancólica». La escena se abre con un preludio muy agitado que da paso a una canción campesina donde el coro canta «El que tiene una novia sabe querer...». La protagonista huye de Francisco y canta una triste romanza tras la que rompe su laúd. El final de la obra transcurre durante las Fiestas de Mayo con una nueva acotación de Lejárraga: «Música suave en todo este principio, para que se oiga bien el diálogo». Esta celebración contrasta con la decisión de Ana, cuyo remordimiento y culpa la angustian y que únicamente aspira a obtener el perdón de su esposo para morir en paz. Tras rechazar a Francisco, en su firme determinación de morir por su culpa, Mr Wendoll sale de escena interpretando la romanza con la que se presentó en el primer acto. En el último cuadro de la obra se advierte el contraste entre la repentina muerte de Ana, quien muere abrazada a su esposo Juan que la perdona, y la celebración de las Fiestas de

---

<sup>44</sup> González Peña, op. cit., p. 268.

Mayo. La obra se cierra con el coro «Cortemos rosas del prado para coronar a la Reina...»

En opinión de González Peña, el final tan trágico de *La culpa* es un hecho excepcional, dado que la muerte de la protagonista suponía un tema ajeno a este género, «pero María [Lejárraga] ya lo había incluido en *Las golondrinas*, que terminaría convertida en ópera». <sup>45</sup>



Figura 5. 5 Autógrafo de *La culpa*  
Por esos mundos, abril de 1915

Tanto M<sup>a</sup> Luz González<sup>46</sup> como Emilio Casares<sup>47</sup> han encontrado en la partitura una evidente relación con el drama wagneriano que se concreta en los siguientes elementos: una densa orquestación —en la que se incluyen 4 trompas, 3 trombones, arpa y carrillón—, motivos conductores, numerosos interludios-intermedios, la evocación de lo misterioso y la muerte de la protagonista. Esta hipótesis cobra fuerza ante la postura estético-germanófila de Conrado del Campo que hizo expresa con estas palabras:

<sup>45</sup> González Peña, op. cit., p. 269.

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 131.

Los franceses dicen que Wagner agotó aquella capacidad musical de Alemania; que Wagner cierra el ciclo de la música alemana y que a su muerte deja de ser la soberana. Esto no es cierto. Yo me siento germanófilo en música, y creo que, muy al contrario, Ricardo Strauss es la manifestación universal más importante de ahora. Se está formando en Alemania una escuela que trabaja sin cesar para encontrar una nueva forma. Tardarán, quizás, tiempo, porque los alemanes son lentos. Pero la fórmula que encuentren será vigorosísima y de extraordinaria importancia. En cambio, la francesa de Debussy, al ser imitada por todos, se convierte en rutinaria y amanerada.<sup>48</sup>

Los materiales de orquesta, voces y guión de violín de director de *La culpa* se conservan en el archivo de la SGAE con la referencia MMO/3649 y el libreto en el archivo familiar de María Lejárraga.

#### 5.2.1.3. *La Neña* (1916)

*La Neña* (1916)<sup>49</sup> fue otro trabajo conjunto entre Ángel Barrios y su maestro. En esta ocasión, el libreto fue autoría de Federico Oliver, cuyo antecedente teatral homónimo se estrenó el 29 de noviembre 1904 en el Teatro Español de Madrid. En su estreno, fue considerada una obra moderna en la que el autor demostró su «harto conocimiento de la poesía».<sup>50</sup> Federico Oliver y María Guerrero, la actriz protagonista, cosecharon un notable reconocimiento que elevó a *La Neña* a la categoría de «una de las obras más bellas que hemos visto en escena desde hace muchos años».<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Borrás, Tomás. «Los músicos nuevos. El maestro Conrado del Campo». *Por esos mundos*, abril de 1915, Año XVI, núm. 243, p. 449.

<sup>49</sup> Lamentablemente, a pesar de nuestros intentos por localizar la partitura de esta obra y la investigación llevada a cabo para confirmar su estreno y las condiciones en que se llevó a cabo, no hemos logrado detallar ninguno de estos dos extremos.

<sup>50</sup> «Teatro Español». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 30 de noviembre de 1904, p. 3.

<sup>51</sup> Bueno, Manuel. «Teatro Español. *La Neña*». *El Heraldo de Madrid*, 30 de noviembre de 1904, p. 1.

Su argumento podría ser considerado de denuncia social con un importante componente crítico. La obra se desarrolla en una aldea de Asturias, donde tiene lugar una relación amorosa entre Teresina y Ramón. Esta se ve interrumpida por la fatalidad cuando un indiano, haciéndose pasar por Pachín Cuervo (hijo de una vecina de la aldea), convence a los padres de la muchacha para llevársela a América, quienes la entregan tentados por la codicia.

A pesar de que dos vecinas descubren el ardid urdido por el indiano, no solo no lo denuncian, sino que además actúan como cómplices ante el temor de las represalias del falso Pachín que consigue contraer matrimonio con Teresina y llevársela a América. Este personaje es, en realidad, un proxeneta que recluta mujeres para su explotación sexual y abuso personal. Conocida la verdadera identidad de Pachín, el pueblo estalla indignado y la muchedumbre colérica arrastra a las dos cómplices. En este punto se precipita un final trágico que produjo una honda impresión en el público.

La crítica advirtió que el texto de la obra dramática se asemejaba a un libreto para una zarzuela:

*La Neña* me parece un libreto de zarzuela, y su poesía popular, los cuadros de costumbres asturianas, que en ella se presentan, son librescos y no de observación directa; son cosas demasiado teatrales, en el sentido mecánico de la palabra, que revelan, únicamente, algún conocimiento de la escena; lo cual no es poco, si bien se considera.<sup>52</sup>

La primera noticia de la adaptación de *La Neña* en ópera aparece en una carta de Del Campo al discípulo en la que el maestro anuncia: «[...] todo cuanto hay de la letra de “La Neña” está concebido. En breve podrás conocerlo pues yo, y conmigo Casaux y Odón, regresaré a Madrid a mediados de Septiembre y saldré para Granada inmediatamente [...]»<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Palomero, Antonio. «Teatro. Madrid. *La Neña*». *La Lectura*, septiembre de 1904, p. 418.

<sup>53</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «16 - Agosto- [1]916». PAG LEG-AB 530-250.

El 24 de diciembre de ese mismo año (1916) Barrios recibió una carta del maestro en la que le confirmaba que ya había entregado las dos primeras partes de la partitura a Pérez Casas:

Querido Ángel:

Como merecido castigo a tu silencio de los primeros días, me he encerrado también yo en firme mutismo. Hoy lo rompo en atención a los solemne del día y sinceramente te escribo para desearte feliz Navidad y honda alegría en compañía de los tuyos que tanto te quieren y bajo el oso de ese Sol granadino fuente inagotable de encantos y de inspiraciones.

Sabrás ya por tu amigo que aquí estuvo en demanda de las cartas de recomendación solicitadas que todo está listo. Recogí los papeles de tu casa pero no cerré el piano que dejaste, es tan contrario a la cerradura del teclado como el Real a la Ópera Española. Entregué igualmente los dos tiempos a Pérez Casas, limpios de polvo de estos últimos meses y en gestiones andamos Domínguez y yo para dar vida pública a la niña de alhaja. Sobre nuevas labores deja a la palabra el amigo Domínguez, pero antes, con recuerdos afectuosos a tu familia. Recibe un fuerte abrazo de tu amigo

Conrado del Campo<sup>54</sup>

En ese mismo documento, podemos leer una apostilla a la carta de Conrado del Campo que presumimos se trata de Oliver, aunque carece de firma:

Querido Angelico:

Nuestra "Niña" ha dado ya sus primeros pasos en la vida pública. Cuando vengas la encontrarás hecha una mujercita.

---

<sup>54</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid a «24-XII- [1]916». PAG LEG-AB 530-248.

A pesar de lo avanzado que pudiera parecer el proyecto, no se concretó su estreno hasta abril de 1917, fecha en que el compositor madrileño escribió:

Querido Ángel:

No te has portado mal del todo, te has dignado a dar señales de vida y ello se agradece.

En este instante mismo, mientras yo te dirijo estas líneas, aquí en casa, Domínguez escribe a Sagi Barba planteando en serio la cuestión del estreno de la "La niña" en Granada o antes de llegar la compañía a Granada si a Sagi le conviniera adelantar el estreno.

Esto te demuestra lo bien que nos ha parecido a Domínguez y a mi tu proposición. Ahora es preciso que tu muevas tus buenas relaciones en esa para que ya que el Ayuntamiento subvencione el negocio de Sagi Barba en esa, le imponga así, en firme, el estreno de nuestra obra en Granada. La cosa puede ser importante, porque si ahí se estrena con éxito la obra, tiene larga vida en Granada y el estreno futuro en Madrid. Con que, ojo, y a no dormirse.

¿Cuándo piensas regresar? Avísame la fecha que decidas.

Saluda muy cariñosamente a los tuyos y recibe un fuerte abrazo de tu amigo del alma.

Conrado del Campo

En el verano de 1917, *La Ilustración Española* publicó los numerosos proyectos de Conrado del Campo en aquel momento, entre los que ya se cita a *La Neña*:

Actualmente trabaja en otras tres óperas, tituladas: *Los crepúsculos*, *Leonor Telles* y *La Neña*, en colaboración, la última, con Ángel Barrios, un compositor joven de gran porvenir, juzgando por su primera obra *Zambra*, interpretada con éxito por la Orquesta Sinfónica recientemente.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> «Músicos españoles. Conrado del Campo». *La Ilustración Española y Americana*, julio de 1917, Año 65, núm. 25, p. 390.

En septiembre de 1917, la prensa confirmó la finalización de la obra, junto a otros proyectos del madrileño: «Nuestro ilustre colaborador Conrado del Campo [...] Tiene terminadas *La romería* y *La máscara*, [...] prepara *El Avapiés*, ópera madrileña, del exquisito poeta Tomás Borrás, y *La Niña*, de Federico Oliver».<sup>56</sup>

En fecha más tardía, leemos en una carta de Del Campo a Barrios una nueva alusión a la ópera y su posibilidad de ser estrenada: «Se anuncia para la primavera temporada de zarzuela en el Español y también en el Gran Teatro; estamos con trabajos en marcha de la mayor importancia y responsabilidad y no en corto número como “La Niña” [...]».<sup>57</sup>

Aquella fue la última vez que la obra apareció citada en la correspondencia y la última noticia que tenemos de ese proyecto del que no hemos podido confirmar su estreno ni localizar la partitura. Con toda probabilidad, esta obra fue desplazada por otros proyectos simultáneos como la zarzuela *La romería* y las circunstancias que propiciaron su puesta en escena.

#### 5.2.1.4. *La romería* (1917)

La zarzuela en dos actos *La romería* (1917) fue otro proyecto conjunto entre el maestro y su discípulo, compuesto a partir del libro homónimo del periodista Luis León Domínguez. La obra fue escrita a la vez que abordaron la composición de *La culpa* y se iniciaba —en principio solo por Conrado del Campo— la ópera *El Avapiés* (1919).

En el legajo con los borradores de la inconclusa biografía de Conrado del Campo, iniciada por su hijo Ricardo, encontramos un dato distinto sobre la

---

<sup>56</sup> «Crónica musical de la quincena. Madrid. Memoranda». *Música*, 1 de septiembre de 1917, Año I, núm. 17, p. 20.

<sup>57</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid a «2-I- [1]918». PAG LEG-AB 530-262.

fecha de composición de *La romería* que la sitúa cronológicamente dos años antes:

Pero en 1915 sí terminaba D. Conrado, en colaboración con Ángel Barrios, su zarzuela “La Romería”. Que sería estrenada dos años después, el 8 de septiembre de 1917 en el Teatro Price, de Madrid, así como una breve composición, el motete a cuatro voces “Pueri hebraeorum”, estrenado en 27.3.1915, en el Hotel Ritz por la capilla Isidoriana.<sup>58</sup>

La correspondencia confirma que la fecha de composición fue algún tiempo más tarde, en concreto, a partir del primer semestre de 1917. Esta misma fuente señala que la zarzuela contaba con un título distinto: *La danza*, título que finalmente fue modificado por *La romería*: «Sí, llego el número de M. Sierra y *La Danza* de la obra de Domínguez, cuyo título definitivo será *La Romería*».<sup>59</sup> Con ese nombre se estrenó el día 8 de septiembre de 1917, en horario de sobremesa, en el Teatro Price de Madrid, escenario que jugó un papel importante en la génesis de la zarzuela:

El origen de la obra provenía del compositor Vicente Lleó que había alquilado el teatro Price como empresario con la intención de “renovar la zarzuela española”. El mucho dinero que le había producido *La corte de Faraón* le permitió la aventura.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Legajo con diversas notas para la redacción de la biografía de Conrado del Campo proyectada por su hijo Ricardo del Campo y Faustmann. Legado de Miguel Alonso: archivos originales, SGAE, Documento sin signatura, p. 25. Agradecemos a M<sup>a</sup> Luz González Peña, responsable del servicio del CEDOA de la SGAE, el acceso a este documento inédito.

<sup>59</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4-VIII-[1]917». PAG LEG-AB 530-260.

<sup>60</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 132.

La obra interesó a la crítica que reconoció unánimemente su originalidad en base a estos dos argumentos: el novedoso enfoque del tema andaluz y la complejidad sinfónica de la partitura. En esta obra, «lo andaluz» cobró un nuevo matiz huidizo de los tópicos a los que los espectadores de la época estaban acostumbrados. Tópicos que, utilizando un término en boga de aquella época, quedaban resumidos en el «panderetismo». Esta visión diferente de Andalucía, de su cultura y, sobre todo, de unos personajes alejados de los estereotipos, llamó la atención de gran parte de la crítica. En este sentido, *Música* la juzgó como una obra «desprovista de impurezas», austera, casi como un trasunto de la personalidad de Conrado del Campo:

[...] Una página de ardiente y hondo andalucismo, sin recetas, sin cuquerías, sin habilidades de ningún género. La cultura, la austeridad de Conrado del Campo, una de las mentalidades más sobresalientes de la generación hoy victoriosa, han sabido imponerse de nuevo. Celebrémoslo, no sólo por él, sino por cuanto significa en la lírica llevada a las tablas. Ángel Barrios, digno colaborador de su amigo y maestro Conrado, conoce asimismo la embriagadora dulzura reservada sólo a los muy sensitivos y conscientes de triunfar sin claudicaciones.<sup>61</sup>

Por su parte, en la ciudad de Barrios también se libraba el gran debate sobre la visión estética de la Andalucía exhibida en los teatros. Allí fueron Francisco Navas y el periodista-músico Francisco de Paula Valladar los púgiles de aquel debate. El primero defendió que *La romería* mostraba la esencia de la Andalucía, «hermana de la pintura de Romero de Torres y de la poesía de Villaespesa»,<sup>62</sup> imagen muy alejada de la visión cómico-sainetesca que los hermanos Quintero y otros autores mostraban en sus obras.

---

<sup>61</sup> «Crónica musical de la quincena. Madrid: memoranda» en *Música*, 15 de septiembre de 1917, año I, núm. 18, p. 20.

<sup>62</sup> Valladar. «Crónica Granadina. La romería». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de septiembre de 1917, Año XX, núm. 467, p. 407.



Figura 5. 6 Fresno. Caricatura de *La romería*  
Fundación Juan March

En cambio, Valladar inició un debate sobre las diversas visiones de Andalucía que, contestando a las opiniones de Navas, argumentó de este modo:

Mi buen amigo y colaborador de LA ALHAMBRA Federico Navas opina que «esa es la Andalucía, más hermana de la pintura de Romero de Torres y de la poesía de Villaespesa, en sus primeros y únicos años de poeta, que la chistosa de los señores Quintero y demás compadres del ingenio», y véase como Navas que quiso ser justo y borrar apasionamientos, cae en lo que pretendió combatir. La Andalucía de los Quintero es chistosa cuando se trata de situaciones cómicas, pero la obra entera, interesante y digna de respeto precisamente para nosotros los andaluces, no es convencional ni está fuera de las realidades. He combatido siempre la Andalucía de pandereta, que todavía nos ridiculiza no sólo en la literatura y en el teatro de allende las fronteras, sino en la ciencia y en el saber mundiales; pero he combatido también la Andalucía triste que tiene su origen en la misma Andalucía de pandereta; en la que produjo Carmen y todas esas operetas, dramas y novelas terroríficas que se inspiran en el asesinato por celos, en la pasión más brutal y exagerada. Recuerde el amigo Navas; hemos hablado de esto muchas veces y aún le he referido que todavía no me ha perdonado el autor de un libro de tristezas andaluzas que noblemente combatí, porque coincidió con la publicación de otros extranjeros en que se nos ponía a los andaluces de chupa de dómine, señalándonos como ejemplos de decadencia de la raza por la tristeza del hambre, de la miseria y de la vagancia... Andalucía no es triste ni en su literatura ni en su arte; son tristes los contrastes que se quieren buscar para que persista el crimen pasional, el amor al torero, todo ese

cúmulo de dislates utilizados todavía no solo por los franceses, sino por los ingleses y los alemanes, a pesar de la seriedad de estos últimos. Respecto de la música de Conrado del Campo y de Barrios me parece la divergencia de la crítica cosa muy natural. Nuestros músicos jóvenes de valores positivos, me decía no ha mucho tiempo uno de los verdaderos críticos musicales de la corte, no quieren hacer nacionalismo sano por temor a pasar plaza de arrierés..., y hay que convenir en que si el nacionalismo se inspira como es lógico en los cantos nacionales, hay que dejar en paz un rato a Debussy y a Strauss, los dos modernistas que tienen más extraviados a nuestros compositores.<sup>63</sup>

Valladar expone en este texto algunas de las claves de su pensamiento estético-musical que consideramos interesante poner de relieve, dada la influencia de su opinión en la época. El crítico venía denunciado, desde muchos años antes, la imagen de una Andalucía anclada en el pasado y distorsionada por estereotipos (hambre, miseria, vagos, gitanos, toreros celosos...). En suma, el periodista rechazaba la «Andalucía de pandereta» — según sus propias palabras— imagen de la que se sentía profundamente avergonzado cuando ésta se exhibía en el extranjero, como tuvimos oportunidad de comentar en el capítulo anterior.

El periodista aplaude en su crítica la nueva visión de Andalucía propuesta por los compositores en su zarzuela, alejada de los manidos tópicos y estereotipos. Su postura fue inmutable y denostó esa imagen de la «Andalucía de pandereta» a lo largo de toda su vida, quizás de un modo tan severo, que llegó a considerar *El sombrero de tres picos* de Falla como una «españolada».<sup>64</sup> En este sentido, es conocida su enconada lucha en contra de la celebración del Concurso de Cante Jondo, actitud que, al decir del profesor

---

<sup>63</sup> Valladar. «Crónica Granadina. La romería». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de septiembre de 1917, Año XX, núm. 467, p. 407.

<sup>64</sup> V[alladar]. «Otra "españolada", El sombrero de tres picos». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 1921, XXIV, pp. 62-63.

Martín Moreno, «le ha valido la valoración negativa en las últimas referencias a su personalidad».<sup>65</sup>

Otro aspecto que centró el interés de la crítica fue la partitura de Barrios y Del Campo. En ella se subrayó la existencia de «renovadoras y modernas tendencias», capaces de replantear una nueva música de carácter andaluz, desprovista de extravagancias y de «flamenquismos», en coherencia con el espíritu del texto. Estas ideas fueron expresadas por los compositores de este modo:

Con el mayor cuidado hemos procurado, perfectamente de acuerdo con el criterio del libretista, ceñirnos al sentido y exigencias del asunto, procurando no interrumpir jamás la marcha normal, lógica, fatal de la acción, y tratando, en cambio, de alcanzar, en cuanto nuestras fuerzas nos lo han permitido, intensidad, fuerza evocadora, emoción y colorido...<sup>66</sup>

El criticado «sinfonismo zarzuelero» de *La romería* no fue novedad para sus autores, ya que esta partitura contó con el mismo orgánico que *La culpa*: tuba, tres trombones, arpa y una extensa sección de percusión. No obstante, este elemento sí fue una innovación en el ámbito de la zarzuela que dividió a la crítica en torno al debate sobre si era apropiado o no el carácter sinfónico de la partitura y el modo en que esta se orquestó.

---

<sup>65</sup> Martín Moreno, Antonio. «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la música en Granada». En *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924)*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004, p. 89.

<sup>66</sup> Alsina, José «Crónicas Teatrales. Inauguración de temporada. La zarzuela en Price». *Mundo Gráfico*, 19 de septiembre de 1917, año VII, núm. 308, p 20.



Figura 5. 7 Representación de *La romería*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

El crítico Jesús J. Gabaldón sancionó la música con un sonoro «Tabarra tenemos...» y afirmó que a la partitura le faltaba corazón y le sobraba técnica. Estos fueron sus argumentos:

Cuando alguno de los compositores estudiosos y cultos, que trabajan por la renovación del gusto musical en España se lanza a una incursión por los teatros de zarzuela, el público, apegado a la rutina, bien hallado con la usual ramplonería y con esas partituras predestinadas a immortalizarse en los organillos, dice o piensa : ¡Tabarra tenemos!... ¡Muy sabia, muy profunda, pero tabarra!...

Y si el público es injusto en la mayoría de los casos, porque a todos mide con igual rasero, hay ocasiones en que esa dureza de calificación es atinada e indiscutible.

En todo caso, sin embargo, es laudable la intención de aquellos artistas que conocen los secretos de la ciencia musical, aunque muchas veces no tengan sus partituras otra cosa que ciencia. Porque el día en que intuición y cultura se funden, llegan, con el preclaro nombre de Usandizaga, «Las Golondrinas», y con el de Falla, «La vida breve» y «El corregidor y la molinera », y con el de Turina, «Margot» y «Navidad »... Un día cualquiera, Pérez Casas —el formidable compositor de «Suite de aires murcianos»— u Óscar Esplá; uno de esos vigorosos escritores, darán al teatro lírico español horas gloriosas. Pero habrá de ser el milagro cuando en la luz de la cultura, aprendida en los clásicos, en el

gigante de Bayreuth y en los ultramodernos franceses, abraza sus élitros la mariposa de la inspiración. La técnica nada más no basta, porque es árida y fatigosa. Es preferible a esos alardes de sapiencia una jugosa partitura, que tenga melodías inspiradas, aunque los técnicos sonrían al escucharla y no puedan disimular un gesto desdeñoso para los procedimientos orquestales y para la armonización. Entre la diafanidad y la virtud comunicativa de «La reina mora», y la música intelectual y seca de «La romería», nosotros preferiremos siempre la primera...y el público también; todo el público, hasta ese público que acude con devoción a los conciertos y comprende, desde Haydn a Debussy, toda la música que supo imponerse a la admiración del mundo.

No es que neguemos a Conrado del Campo y al maestro Barrios facultades artísticas más que suficientes para triunfar en el teatro. Pero acaso el éxito de ayer hubiera sido mucho más resonante y sincero si hubiesen sentido con el corazón la mitad por lo menos de cuanto pensaron en reglas y teorías.<sup>67</sup>

Esta misma opinión fue difundida en otros medios, donde defendieron que, ni Barrios ni Del Campo

han tenido en cuenta los requisitos escénicos, y su música, de carácter sinfónico, no reúne las condiciones de teatralidad que las hacen comprensibles y asimilables al público de zarzuela. ¡Lástima grande que tan cuidada labor haya calado en el vacío!<sup>68</sup>

Por el contrario, no faltaron opiniones a favor de esta apuesta renovadora, música considerada «harina de otro costal» en la que, precisamente, se destacó la brillante orquestación y «la gran riqueza de color, que huele a Andalucía».<sup>69</sup> Este fue el caso de la crítica de *La Correspondencia de España*:

---

<sup>67</sup> Gabaldón, Jesús J. «La vida escénica. En Price. "La romería"». *La Nación*, 9 de septiembre de 1917, p. 11.

<sup>68</sup> «Arte musical. Madrid». *La vida musical*, 15 de septiembre de 1917, año III, núm, 65, p. 8.

<sup>69</sup> «Veladas teatrales. En Price. *La romería*». *La Época*, 9 de septiembre 1917, p. 1.

Conrado del Campo, que entre los nuevos compositores españoles es uno de los más sobresalientes, y tiene bien ganada fama, y el joven compositor granadino Ángel Barrios, a quien si no recordamos mal, ha aplaudido el público de Madrid en los conciertos del Real, obtuvieron un legítimo triunfo. Como correspondía al asunto (*La romería* es un drama rural andaluz), los autores de la partitura se han inspirado en motivos populares de las canciones de Andalucía. Han querido hacer música popular, en el grado en que puede ser popular la música de ópera o de zarzuela, que le anda muy cercana. La música popular, como, en general, las manifestaciones populares del arte, excluyendo acaso la danza, no ofrece más que temas artísticos rudimentarios, en embrión. El arte sabio los desarrolla, los extiende, saca a luz y despliega todo su contenido, y los convierte en motivos generadores de nuevas expresiones artísticas. Esto es lo que los maestros Del Campo y Barrios han hecho, con gran pericia o inspiración.<sup>70</sup>

Con la crítica dividida en Madrid y ante las escasas posibilidades de que *La romería* contara con más representaciones en la capital, Barrios promovió la representación de la zarzuela en su ciudad, proyecto que Valladar anunció su *Alhambra*: «Y ya trataremos de *La romería* en otra ocasión, pues es fácil que muy pronto la oigamos en el famoso Coliseo del Campillo».<sup>71</sup> El estreno estuvo cerca de ser posible según Conrado del Campo:

Me parece excelente noticia que me has dado sobre el estreno de “La Romería” en esa. Toda clase de facilidades debemos dar para que ese estreno, que pueda evitar la muerte definitiva de nuestra partitura se realice pronto y en las mejores condiciones. Tu tienes la palabra en este asunto y deberás poner en juego toda

---

<sup>70</sup> J.G.M. «Informaciones teatrales. “La Romería”. *La Correspondencia de España*, 9 de septiembre de 1917, p. 5.

<sup>71</sup> Valladar. «Crónica Granadina. La romería». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras* 15 de septiembre de 1917, Año XX, núm. 467, p. 407.

la política de que dispongas no he visto todavía a Domínguez a quien parece que ha tragado la tierra, pero ningún inconveniente surgirá por ese lado.<sup>72</sup>

Finalmente, el estreno en Granada no se llevó a cabo por razones que desconocemos. Sí sabemos, en cambio, que los compositores, en un intento último de mantener la obra en cartel, decidieron modificar el libro y contaron para ello con Tomás Borrás:

Visité a Tomás Borrás antes de caer en cama y ratificó, invitó y afirmó su resolución de escribir el libreto para la partitura de la Ex Romería, pero desde luego sin esta presentación que tu solicitabas, pues él repite que precisa pensar bien el asunto, vivir algo el ambiente de esa tierra, tomarlo un poco en serio, en fin para hacer pasar a la partitura que ya existe y merece algún cuidado de parte del libretista. Tomás no cree, en principio, perjudicial para el proyecto que, en caso de hallarte tu comprometido con la Empresa de Granada, se hiciera la obra ahí, con el libro antiguo.<sup>73</sup>

En esta misma carta, expuso al granadino su parecer acerca de la conveniencia de retrasar la representación en Granada, hasta no contar con el nuevo libro de Borrás. Igualmente, le exigió la cautela necesaria para no reincidir en errores anteriores:

Hay que pensar bien el asunto acomodar la partitura con habilidad; acaso hacer números nuevos; cambiar bastantes impresiones y todo esto no se va a improvisar Ángel, y ello exige la presencia de todos los interesados y así llegar a

---

<sup>72</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «11-October de [1]917». PAG LEG-AB 530-261.

<sup>73</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid el «2-I-[1]918». PAG LEG-AB 530-262.

que todos los interesados estemos plenamente satisfechos de la totalidad de la obra, lo que antes no ocurrió!

Como ya advertimos, *La romería* no conoció el reestreno a pesar del empeño de sus autores. No obstante, esta obra no ha sido olvidada totalmente, ya que en ocasiones se han interpretado fragmentos, de manera más frecuente el intermedio del acto primero, partitura instrumental que, desde su estreno, gozó del aplauso de la crítica y del público: «Algunos números fueron escuchados con religioso silencio, especialmente el intermedio del acto primero, y el público, todo el público, aplaudió con calor, con justicia».<sup>74</sup>

La partitura está localizada en diversos archivos: en la SGAE, con la referencia MMO/3915 se encuentran los materiales de las voces, partes orquestales, los guiones de violín y de apuntador; en el Archivo de la Banda Municipal de Madrid se encuentra la versión del nº 4 del *Intermedio* que fue estrenado el 17 de mayo 1934 por esta agrupación; y en el CDMA, Caja 7 del Legado Barrios, se encuentra parte de la partitura orquestal.

#### 5.2.1.5. *La máscara* (1917)

Un intento frustrado de llevar a la escena una nueva obra de Barrios y Del Campo fue *La máscara*. Concebida originalmente como una zarzuela en tres actos, el proyecto contó con la colaboración de cuatro autores: los compositores y los escritores León Domínguez y Martínez Sierra.

Escasas son las noticias que hemos encontrado sobre esta zarzuela. De hecho, en el conjunto de la correspondencia que Del Campo escribió a su discípulo, solo hemos encontrado una alusión a *La máscara*, en una carta en la que el compositor madrileño confiesa su interés en este nuevo proyecto:

---

<sup>74</sup> J.G.M. «Informaciones teatrales. “La Romería”». *La Correspondencia de España*, 9 de septiembre de 1917, p. 5.

[...] te dirijo unas líneas para indicarte que ayer no fue posible leer la obra de Domínguez y que ha quedado aplazada dicha lectura para mi regreso. Domínguez ha comenzado ya la labor de composición definitiva de *La máscara*. Tengo verdadera confianza y fe en este proyecto, cuyo asunto, ambiente y episodios son de verdadero buen gusto, poesía y emoción.<sup>75</sup>

A pesar de que la revista *Música*<sup>76</sup> confirmó la finalización de la partitura de *La máscara*, creemos que fue un proyecto frustrado. Esta obra aparece con el número 41 del *Catálogo de obras de Conrado del Campo* de Miguel Alonso<sup>77</sup> y en el catálogo confeccionado por este mismo autor junto a Álvaro García,<sup>78</sup> pero en ningún caso figuran ni la fecha ni el lugar de estreno. Asimismo, Tomás Borrás tampoco la incluyó entre las obras del compositor madrileño que catalogó en el anexo final de la breve biografía que dedicó al maestro.<sup>79</sup> Esta ausencia en los catálogos y en la prensa es indicio de que esta zarzuela no fue estrenada y que, con toda probabilidad, no fue más allá de un esbozo, hipótesis que ha sido apuntada por González Peña en este sentido: «*La máscara* no llegó a estrenarse y no se conservan la partitura, ni los materiales de orquesta ni el libreto».<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-258.

<sup>76</sup> «Crónica musical de la quincena. Madrid. Memoranda». *Música*, 1 de septiembre de 1917, Año I, núm. 17, p. 20.

<sup>77</sup> Alonso, Miguel. *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March-Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1986, p. 46.

<sup>78</sup> Alonso, Miguel; García Estefanía, Álvaro. *Catálogo de compositores. Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Autor, 1998, p. 34.

<sup>79</sup> Borrás, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

<sup>80</sup> González Peña, María Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Madrid: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 271.

### 5.2.1.6. *El Avapiés* (1919)

Este nuevo trabajo, producto de la colaboración entre Barrios y Del Campo, es la creación más relevante de cuantas llevaron a cabo. Al decir del profesor Javier Suárez-Pajares, en *El Avapiés* encontramos «uno de los títulos fundamentales de la ópera española del siglo XX». <sup>81</sup> Esta misma idea ya fue apuntada por Tomás Marco que la consideró «una verdadera ópera de masas» <sup>82</sup> y, más recientemente, ha sido Emilio Casares quien ha considerado *El Avapiés* como «una obra significativa en el contexto de la ópera del siglo XX español». <sup>83</sup>



Figura 5. 8 Programa de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

<sup>81</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Campo Zabaleta, Conrado del». *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. I, p. 367.

<sup>82</sup> Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 42.

<sup>83</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 134.

El estudio de esta «ópera de masas» supone, además, un elemento extraordinario interés para acercarnos a la estética del compositor madrileño quien, como expuso Víctor Sánchez en su análisis de las óperas de este músico,<sup>84</sup> se debatía en una constante dualidad entre el romanticismo y el españolismo, entre el nacionalismo y el internacionalismo. Con esta ópera, esta dualidad se decantará hacia un evidente españolismo y supone una manifestación en defensa de una ópera nacional española de la que el maestro fue uno de sus más decididos defensores, según Tomás Borrás, «un cruzado en favor de la ópera española».

Debemos a Víctor Sánchez este interesante resumen del significado estético de *El Avapiés*:

La partitura ofrece numerosos episodios españolistas de inspiración dieciochesca: una tonadilla a solo al comienzo, el dúo de majas a ritmo de seguidillas, el fandango del candil en la taberna, una zarabanda y tirana en la plaza de San Andrés, el vistoso cuadro popular de la procesión de Minerva o la trágica canción del Pecado Mortal del final. El cambio estilístico resulta bastante evidente, buscando una mayor sencillez melódica y armónica y una orquestación más ligera, con un lenguaje de corte neoclásico. Aunque no podemos saber en qué consistió la colaboración entre Conrado del Campo y Ángel Barrios, lo cierto es que *El Avapiés* le abrió un mundo que hasta entonces sólo se intuía en algunos detalles de sus obras, intensificando el españolismo de su música.<sup>85</sup>

Más recientemente, ha sido el investigador Alberto González Lapuente quien ha contextualizado la relevancia de *El Avapiés* en el conjunto de la producción de Del Campo y, en particular, de su pensamiento, cuya admiración por Wagner, le llevó a participar en la fundación de la Asociación Wagneriana Madrileña y componer *El final de Don Álvaro* (1910) y *La tragedia del beso* (1913) obras con claras reminiscencias del estilo alemán.

---

<sup>84</sup> Sánchez Sánchez, Víctor. «Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo». *Revista de musicología*, 2005, vol. 28, núm. 1. pp. 764-773.

<sup>85</sup> *Ibíd.*

Los medios de la época reconocieron casi al unísono: «nos hallamos frente a un surgimiento de la ópera española».<sup>86</sup> Y con ello, la resurrección del viejo debate que se había instalado en la sociedad del país desde mediados del siglo XIX que, al decir del profesor Casares, «fue la gran asignatura pendiente y el gran tema de discusión del XIX, un intento siempre buscado y siempre fallido».<sup>87</sup>

Del Campo, Barrios y Borrás hicieron con *El Avapiés* una importante apuesta por revitalizar la ópera española y seguir los proyectos que, antes que ellos, habían llevado a cabo Emilio Serrano, Bretón, Chapí o Vives, entre otros. Gráficamente, se decía que «las óperas españolas viven en el Real, no lo que las rosas, pero poco más». *El Avapiés* fue una excepción. Los acontecimientos previos a su estreno y las circunstancias en que fue llevada a escena hacen de esta una de las más singulares óperas españolas que merece ser estudiada desde sus inicios.



Figura 5. 9 Autores de *El Avapiés*  
Fundación Juan March

<sup>86</sup> B. «El teatro. Real. "El Avapiés". *La Acción*, 19 de marzo de 1919, p. 2.

<sup>87</sup> Casares, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En *La música española en el siglo XIX*. Casares, E. y Alonso, C. (coord.). Asturias: Universidad de Oviedo, 1995, p. 94.

Gracias a la oportunidad que nos brindan las fuentes directas consultadas es posible ofrecer una serie de datos inéditos con los que interpretar las circunstancias en que se fraguó este trascendental proyecto musical.

Parte de la génesis de la partitura está recogida en la correspondencia que Del Campo y Tomás Borrás —como libretista de *El Avapiés*— enviaron a Barrios. La primera noticia que tenemos del inicio de este trabajo data del 4 de julio de 1917, fecha de la carta que el madrileño envió a su discípulo informando sobre el trabajo del libretista: «de [...] hoy a mañana espero todo el primer acto de “El Avapiés” de Borrás».<sup>88</sup> Un mes más tarde, confirmó a Barrios la recepción del manuscrito y anunció que iba a iniciar la composición en solitario, hasta tanto el músico granadino no concluyera algunos compromisos previos:

No olvides que además de la obra de Sierra, tengo en mi poder el 1er. acto completo de *El Avapiés* y que me amenaza Tomás Borrás con el IIº para muy en breve y que ha hablado con Lleó de la obra y que me mete prisa y que aquí estoy solito defendiéndome de las acometidas. He empezado *El Avapiés* del que no te envío nada para que trabajes, porque aprecio lo leamos juntos y juntos convengamos la marcha del trabajo pues, como sabes, no es obra de números independientes sino de escenas unas a otras íntimamente enlazadas.

Del Campo, ya restablecido de una enfermedad que le obligó a estar postrado en cama hasta los primeros días de 1918, le pidió a Barrios que se instalara en Madrid para poder acometer conjuntamente la composición de la ópera, proyecto a todas luces inviable sin la presencia de este en Madrid:

Y aquí toco el punto más importante de mi carta: tu regreso. [...] Se anuncia para la primavera temporada de zarzuela en el Español y también en el Gran Teatro; estamos con trabajos en marcha de la mayor importancia y responsabilidad y no en corto número como [...] “El Avapiés”. [...] Yo como sabes estoy falto de

---

<sup>88</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-257.

tiempo para desenvolverme solo aquí con tanta cosa y te necesito. Todo esto, expuesto aquí con plena lealtad y franqueza, me impone el deber de advertirte la conveniencia de que vengas en cuando posible sea, pasadas ya las vacaciones de Pascua.<sup>89</sup>

Entre tanto, Borrás escribió al granadino para «sorprenderlo con una noticia» que aceleraría el ritmo de trabajo:

Dentro de dos meses estrenamos *El Avapiés*, si para entonces lo hemos acabado (Principalmente cosas entre vosotros). Como esto no es una tontería sino que es absolutamente serio (ya sabes que no gasto bromas con las cosas sagradas) dentro de muy pocos días os citaré a Conrado y a ti para que nos pongamos a trabajar como fieras. Supongo que os alegrará la noticia. Y para que sea completa te diré que será después de *La llama* de Usandizaga y que después saldrá a provincias junto con esa ópera. Cosa que como verás no es ninguna tontería. [...] Por Dios, preparad música, porque yo enjareto el libro en ocho días. Enséñale esta carta a Conrado. Yo no tengo tiempo de escribirle.<sup>90</sup>

Por las últimas palabras del escritor, sabemos que la súplica del maestro a Barrios para que se trasladara a Madrid surtió el efecto deseado. La ausencia de correspondencia entre los músicos durante los meses siguientes es indicio de que se marchó a Madrid para trabajar junto a del Campo y Borrás en la composición de *El Avapiés*, al menos, hasta las vacaciones estivales.

---

<sup>89</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «2-I-[1]918». PAG LEG-AB 530-262.

<sup>90</sup> Carta manuscrita de Tomás Borrás a Ángel Barrios, fechada el «29-Febrero-1918». PAG LEG-AB 530-625.



Figura 5. 10 Elenco de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

A principios del mes de julio de 1918, el profesor madrileño, dando muestras de su infatigable capacidad de trabajo, escribió al granadino para dictarle instrucciones sobre el desarrollo de la composición:

*El Avapiés*. Es difícil de cortar el 3er. acto. Tiene todo él solemnidad de acción y desarrollo que hallo difícil la división por escenas para repartir el trabajo. Empieza, de todos modos, en la página 10, que es el momento en que hace explosión ruidosa la gente del Avapiés ansiosa de venganza. Indícalo con tremenda energía y bullicio, siempre en puro carácter popular. Debe producir esta entrada efecto enorme sobre el público. Partiendo de ahí, sigue cuanto puedas.<sup>91</sup>

En septiembre de ese mismo año, la partitura estaba muy avanzada a falta de concretar, según el madrileño, algunos detalles: «[...] Formalizada ya con la Sociedad de Autores la cuestión de copias y demás detalles de “El Avapiés”, pero quedaba de nuestra parte mucha labor, numerosos detalles que

<sup>91</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «3-VII-[1]918». PAG LEG-AB 530-264.

precisar y acuerdos de trabajo que solo pueden llevarse a delante reunidos aquí los tres autores».<sup>92</sup>



Figura 5. 11 Representación de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Seis meses más tarde, la prensa madrileña anunció el estreno de *El Avapiés* con notable profusión: los diarios locales dedicaron páginas enteras al estreno de la nueva ópera, a su argumento, el elenco, al significado de esta obra en el escenario del Teatro Real de Madrid y un largo etcétera. Pero una y otra vez, la representación se vio aplazada por circunstancias, algunas tan sorprendentes, que podrían formar parte del guión cinematográfico de una comedia.

*El Avapiés* fue estrenado finalmente el 18 de marzo de 1919 en el Teatro Real de Madrid, pero fueron tantas las circunstancias adversas hasta y durante ese momento que podemos considerar un hecho milagroso aquel estreno.

---

<sup>92</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-septiembre-[1]918». PAG LEG-AB 530-265.

Expondremos algunas de aquellas adversidades descritas por Borrás que nos dan idea de la oposición que podía ejercer la empresa italiana Volponi y Zenatello para boicotear el estreno de una ópera española. En primer lugar, el libretista nos pone en antecedentes de la situación administrativa y burocrática en que se encontraba el Real. En aquel momento, la gerencia del Teatro estaba en manos de la sociedad Volponi y Zennatello, gestores decantados hacia la ópera italiana, hecho que, como apunta el escritor, suponía un freno para la presencia de la ópera española en aquel escenario.

Aún así, *El Avapiés* debe su estreno al empeño de la soprano María Gay, esposa del tenor Zenattello y cuñada del gerente, quien, al conocer la partitura, se «enamoró» de ella e insistió en llevarla a la escena, a pesar de que aquella apuesta de la cantante por la ópera de Del Campo y Barrios supuso una acalorada discusión familiar. Otra importante coyuntura que favoreció el estreno fue el apoyo del director artístico Luis París, la soprano Ofelia Nieto y el tenor Carlos del Pozo, quienes, junto a María Gay, cerraron filas a favor de la promoción de aquella ópera.

«Conjuras» llama Borrás a la serie de incidentes que bloquearon una y otra vez la puesta en escena de la ópera. El primero de estos fue la ausencia de vestuario adecuado para una obra inspirada en el Madrid dieciochesco, escollo que superaron tomando prestado el vestuario de dos óperas anteriores de tema español: *Carmen* y *El barbero de Sevilla*.

Durante los ensayos se produjeron mil y un incidentes. Los artistas italianos se opusieron en masa a participar en el estreno, por lo que únicamente contaron con algunos partiquinos y el grupo formado por Gay, Nieto, Del Pozo, al que se sumó María Esparza y el maestro Arbós, que aceptó dirigir la representación. Todo esto ocurría solo quince días antes del estreno. Durante ese tiempo *El Avapiés* fue objeto continuado de sabotajes y aún de hechos más graves, rayanos en el homicidio: los ejemplares del libro de Borrás aparecían rotos y tirados «en agujeros inmundos» y los martillos se precipitaban desde el techo al escenario. «Desde entonces creo en la “maffia”», afirmó Tomás Borrás.

En el momento en que la obra progresaba, a pesar de los pocos ensayos y de la desmotivación de los partiquinos, se produjo el mayor cúmulo de incidentes y de mayor gravedad, nada menos que el día anterior al estreno, en que se había programado el ensayo, por vez primera, del tercer y último acto. Justo cuando Arbós alzó su batuta, la orquesta se levantó y se marchó con el pretexto de que hacía frío. En esto, una de las tres tiple principales mandó un aviso advirtiendo que tenía la gripe y no podría participar en el estreno. Ante esta desgracia, Ofelia Nieto ofreció una solución: «Poned a una partiquina que haga “el pez” y yo cantaré también esa parte». Hacer «el pez» —aclara Tomás Borrás— es abrir la boca fingiendo que se canta mientras que otra persona pone la voz. Para este menester, se eligió de entre las partiquinas a la Sra. Valverde que, como más tarde veremos, también aportó su dosis de sobresaltos a la accidentada puesta en escena de *El Avapiés*.

Para resumir la situación, el día de antes del estreno nos encontramos con que la orquesta todavía no ha ensayado el tercer acto y Ofelia Nieto, además de su parte, tenía que cantar la voz de la otra tiple, sin olvidar que todo el personal italiano del Teatro Real ejercía la mayor obstrucción posible para que fracasara *El Avapiés*.

Quince minutos antes del comienzo de la representación y en las condiciones que hemos descrito con anterioridad, advirtieron que la Valverde, la partiquina encargada de hacer «el pez», había desaparecido después de vestirse. Mejor dicho, había huido presa del miedo por la responsabilidad que le había sido encomendada.

Zennatello, el empresario del Real, encontró a la partiquina corriendo vestida de maja por la Plaza de Oriente, «en medio del asombro de la gente» y consiguió conducirla de vuelta hasta el Teatro. En este estado de cosas, Arbós se negó a salir de su camerino y no pensaba dirigir «aquello» pensando que su prestigio, «seguro sufriría en aquel caos y fracaso un rudo golpe». Finalmente, el director salió, convencido por los autores quienes, pensando en lo peor, se encerraron en el despacho de Luis París tapándose los oídos.

Para extrañeza de sus autores y contra toda posibilidad, la obra gustó y fue un gran éxito. Los dos primeros actos fueron aplaudidos y el tercer acto, recordemos nunca ensayado, fue interpretado a primera lectura por la orquesta «sin un “moro” en el metal, sin una “pifia” en la cuerda, sin la menor alteración o error, con sensibilidad emocionante y garboso brío...»<sup>93</sup>



Figura 5. 12 Ángel Barrios en la celebración del estreno de *El Avapiés*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

La prensa madrileña confirmó el éxito. Las crónicas destacaron la favorable acogida del público y gran parte de la crítica elogió la obra de Barrios, Borrás y Del Campo, pero no fue unívoca. Entre las voces disidentes se alzaba la de Adolfo Salazar quien, desde su tribuna en *El Sol*, hizo una severa crítica a la ópera, tanto en el plano técnico y musical como en el estético. Acusó a los autores de ofrecer una imagen de «lo español» estereotipada, la misma imagen que se venía criticando en obras extranjeras de ambientación española:

---

<sup>93</sup> Borrás, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954, p. 35.

Pero resulta que cuando pretendemos dar nosotros una visión más exacta de lo nuestro, aparece tan pálida y tan exterior, que se diría que los extraños han sabido profundizar con más acierto y con más intuición en, lo tradicional, en las raíces más profundas de nuestro carácter, que nuestras creaciones no hacen más que afirmar la maestría de las obras de aquéllos. Hablamos mucho de españoladas y de panderetas; pero cuando pretendemos crear una «Carmen» de carne y hueso, al lado de la que reputamos como de guardarropía, nos encontramos con que nuestra imaginación parece miope y superficial al lado de la síntesis ideológica de un Bizet, falsa o no, pero profundamente concordante con una idea vital, llena de sanidad y de fortaleza.<sup>94</sup>

Al margen de los severos comentarios recibidos por algún sector de la crítica, el estreno fue un importante acontecimiento cultural: el triunfo de una ópera española en el Real, género denostado en aquel momento. La obra se repitió tres veces, caso inaudito para una ópera española, y más aún fue el hecho de que esta obra fuera programada para inaugurar la siguiente temporada del Real (1919-1920).

Los ecos de *El Avapiés* atravesaron fronteras. Desde París escribió Raoul Laparra a Barrios: «Estaría yo muy agradecido a V. Si pudiera mandarme algún dato acerca de su ópera “El Avapiés”, quisiera yo escribir algo su obra en el “Menestrel”»,<sup>95</sup> sin olvidar las repetidas veces que apareció citada en el currículo de Ángel Barrios. En efecto, aquel estreno suponía para cualquier español entrar a formar parte del «Olimpo» de la música española, y no cabe duda de que aquel hecho fue un hito importante en la carrera del granadino.

Años más tarde, María Gay, la heroína dentro y fuera de *El Avapiés*, dirigió una carta al granadino para plantearle la posibilidad de llevar la ópera hasta Norteamérica en una adaptación cinematográfica. La productora

---

<sup>94</sup> Salazar, Adolfo. «Una nueva ópera española. El Avapiés». *El Sol*, 19 de marzo de 1919, p. 3.

<sup>95</sup> Carta manuscrita de Raoul Laparra a Ángel Barrios, fechada en París «4 de Febrero 1920». PAG LEG-AB 530-380. En efecto, dos días más tarde aparecía una breve reseña en *Le Menestrel* firmada por Laparra. Raoul «Espagne. El Lavapiés d’ Angel Barrios». *Le Menestrel*, 6 de febrero de 1920, 32 anée, núm. 6, p. 53.

cinematográfica Paramount sería la encargada de ello, siempre que las condiciones económicas de los autores lo permitieran y se le entregara el argumento «que la podrían recrear de un modo grandioso».<sup>96</sup>

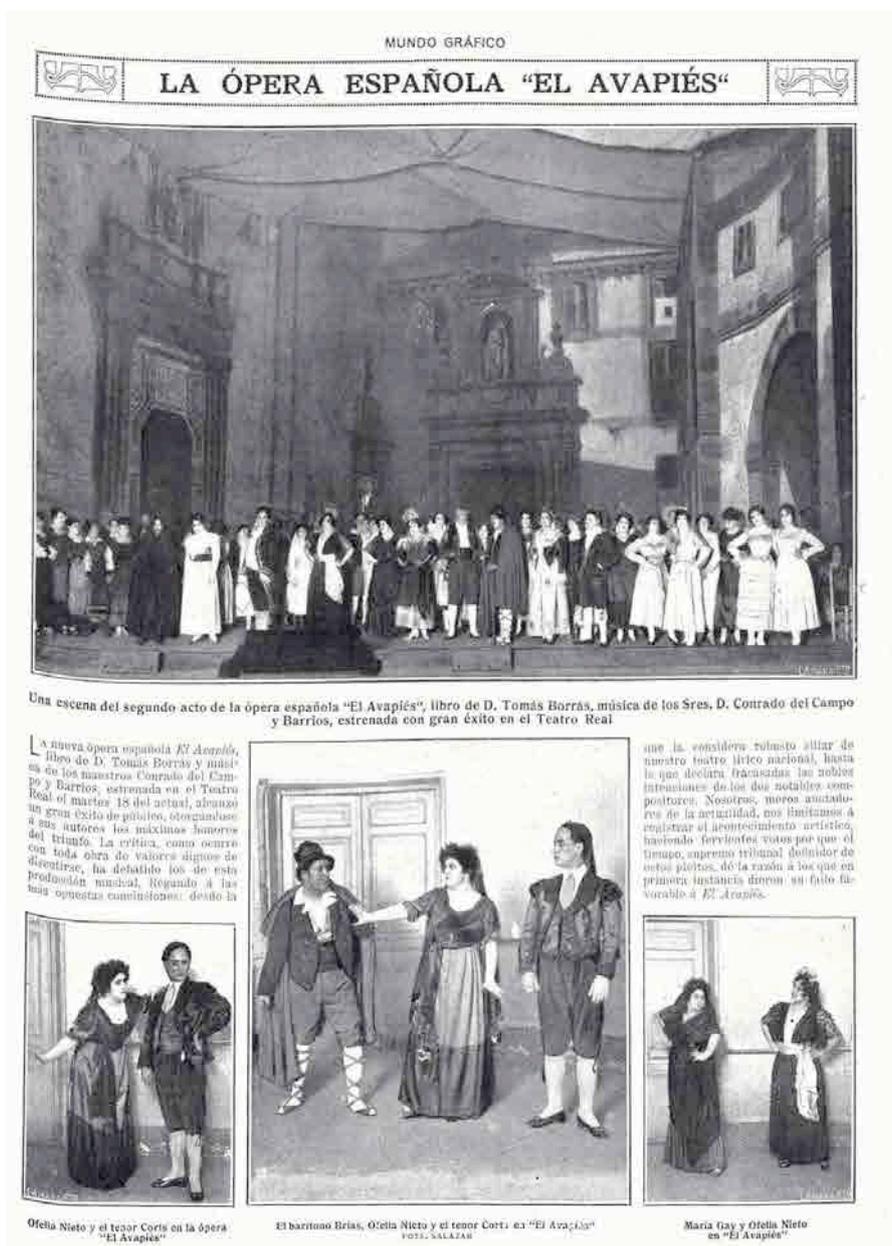


Figura 5. 13 «La ópera española "El Avapiés"»

*Mundo gráfico*, 26 de marzo de 1919

<sup>96</sup> Carta manuscrita de María Gay a Ángel Barrios, fechada en Cannes, el «84-8-[19]30». PAG LEG-AB 530-362.

Nada más se supo de aquel ambicioso proyecto cinematográfico. Aún así, *El Avapiés* pasó a formar parte de la historia musical española como un acontecimiento musical de primer orden, obra reconocida como «una ópera fundamental para la historia operística española del siglo XX»,<sup>97</sup> cuyos materiales y parte de apuntar se conservan en la SGAE con la signatura MMO/4567.

#### 5.2.1.7. ¡Granada mía! (1919)

El sainete granadino en dos actos *¡Granada mía!* se estrenó el 9 de diciembre de 1919 en el Teatro Apolo de Madrid. Esta obra supone en su producción un ejemplo aislado en el océano lírico Barrios-Del Campo. En primer lugar, porque es la primera obra que firmó el granadino en solitario tras años de colaboración con su maestro, de quien se distanció durante un corto espacio de tiempo a raíz de un incidente relacionado con la opinión de Falla sobre esta obra. En la primavera de 1919, el granadino envió al autor de *La vida breve* una serie de borradores de este sainete con la intención de conocer su opinión. El maestro gaditano aceptó revisar la música «con todo interés» y se comprometió a transmitirle sus impresiones,<sup>98</sup> a la par que comunicó esta circunstancia a Conrado del Campo,<sup>99</sup> hecho que causó un distanciamiento entre el maestro y su discípulo debido a «celos profesionales».

Al margen de la autoría de Barrios, el carácter «insular» también se deriva del giro estético que el granadino experimentó con esta obra, señalado por el profesor Casares en este sentido: «Barrios era tenido en Madrid entonces como un compositor serio. Sin duda la compañía de Del Campo, lo situaba en

---

<sup>97</sup> González Peña, María Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Madrid: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 272.

<sup>98</sup> Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «11 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-321.

<sup>99</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «13 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-288.

ese mundo. Es curioso por ello cómo llamó la atención el espíritu de esta nueva obra [*¡Granada mía!*] que se separaba de las anteriores. [...]».<sup>100</sup>

Su consideración como compositor «serio» fue un elemento crítico manifiesto en la crítica de la época. En poco más de cuatro años, los transcurridos entre el estreno de *Alma serrana* (1915) y el de *El Avapiés* (1919), el compositor granadino logró proyectar una imagen de autor solvente. Evidentemente, se trata de un reflejo del prestigio de Del Campo, reconocido tanto en el plano de la composición y de la interpretación, como por su magisterio musical. A ello, debemos añadir la posición estética de sus recientes trabajos. Recordemos que *La romería* (1917) supuso una «seria» novedad en el campo de la zarzuela, tanto por el nuevo enfoque dado a «lo andaluz», dominado por la sobriedad y desprovisto de tópicos casticistas, como por la concepción sinfónica de la partitura. Igualmente, gracias a *El Avapiés* (1919) se situó en el epicentro del renacer de la ópera española, conjunto de circunstancias que le otorgaron la consideraron de compositor «serio», dado el crédito alcanzado ante la crítica.



Figura 5. 14 Caricatura de la representación de *¡Granada mía!*

ABC, 15 de diciembre de 1919

<sup>100</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 141.

Salvo una excepción, ninguna referencia a *¡Granada mía!* hemos encontrado en la correspondencia conservada. Esta excepción es una carta enviada por el pintor Julio Romero de Torres y Antonio Arévalo al maestro con el ruego de que se pronunciara sobre el texto de la zarzuela *El rosal del sentimiento* de Arévalo, documento que encabezaron con esta breve alusión: «[...] le escribimos la presente, para felicitarle por su último triunfo en APOLO, y desearle feliz y próspero año nuevo».<sup>101</sup>

Entre otras circunstancias, pensamos que los ecos del reciente triunfo de *El Avapiés* y su inminente reposición en la escena del Teatro Real fagocitaron gran parte de la atención de la prensa en detrimento del recién estrenado sainete de Barrios. Pero, a pesar de la discreción con que fue estrenada, *¡Granada mía!* disfrutó de 37 representaciones desde su estreno el 9 de diciembre de 1919 en el Teatro Apolo.

Las escasas valoraciones de la crítica que hemos tenido oportunidad de leer valoraron positivamente el trabajo del granadino, cuyo nombre, como podemos advertir en las páginas de *La Acción*, seguía vinculado a su anterior ópera:

El compositor, Ángel Barrios, compositor serio, obtuvo su mayor éxito, en un número cómico —¡paradojas de la vida!— que fue repetido tres o cuatro veces. En el resto de la partitura hay más técnica que inspiración adecuada al ambiente, sin que esto sea restarle méritos a la música compuesta por el coautor de «El Avapiés».<sup>102</sup>

En este mismo sentido, *Chispero* en su *Teatro Apolo* confirmó su buen juicio hacia la obra de Barrios:

---

<sup>101</sup> Carta mecanografiada de Julio Romero de Torres y Antonio Arévalo a Ángel Barrios, fechada en Córdoba «1º-ENERO de 1920». PAG LEG-AB 530-259.

<sup>102</sup> «El teatro. Apolo. ¡Granada mía!». *La Acción*, 11 de diciembre de 1919, p. 2.

Algo más cálido fue el éxito de *¡Granada mía!*, en cuya obra sobre un bien trazado libro de López Monís, Ángel Barrios montó una partitura con cimientos folklóricos magníficamente tratados, y en la que el compositor granadino acreditó no sólo su amor a la patria chica, sino su extraordinaria pericia técnica en el arte de la composición.<sup>103</sup>

Federico García Lorca también dio noticia del éxito de este sainete en una carta enviada a sus «Queridísimos padres» en la que les comunicó:

Ángel Barrios es muy simpático y muy cariñoso. Os habréis enterado por la prensa del gran éxito que ha tenido con su obra *Granada mía* en el teatro Apolo, que es un teatro de público muy difícil y tuvo grandes ovaciones. Papá, si ves al padre de Ángel le das mi más cordial enhorabuena».<sup>104</sup>

En efecto, esa prensa granadina, a la que aludía Lorca, publicó este «llamativo» titular en su portada: «Triunfo de un granadino». El diario decano de Granada informó a sus lectores sobre el estreno de *¡Granada mía!*, donde, según este medio, «se repitieron todos los números de música, entre grandes ovaciones».<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Chispero. *Teatro Apolo*, Madrid, s/n, p. 498, citado en Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 138.

<sup>104</sup> Carta de Federico García Lorca a sus padres, fechada en [Madrid, después del 9 de diciembre de 1919].

<sup>105</sup> «Triunfo de un granadino». *El Defensor de Granada*, 11 de diciembre de 1919, p. 1.



Figura 5. 15 Representación de *¡Granada mía!*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

El éxito de la obra no pasó inadvertido en la tierra del compositor. En este sentido, el omnipresente Valladar escribió en su *Alhambra*:

Ángel Barrios, el joven y notable músico, Antonio López Monis y otro granadino que oculta su nombre ya aplaudido tras un original seudónimo, han conseguido un verdadero triunfo en Madrid, en el teatro Apolo, con el estreno de una preciosa zarzuela titulada *¡Granada mía!* Dicen los críticos que el libro tiene «bastantes aciertos de color local y de escenas sainetescas», y que Barrios «ha hecho música de su tierra, toda sentida, inspirada en la que tienen aquellos «cármenes» y aquellas aguas murmuradoras de la de la Alhambra. Esto, claro es, magistralmente envuelto en su técnica moderna y de una brillantez grande, digna del autor de *El Avapiés* y de unas «Danzas orientales» con que se ilustraba la tragedia morisca de Villaespesa *Aben-Humeya*. Reciban mi felicitación más sincera y entusiasta.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> V[alladar]. «Crónica granadina. ¡Granada mía!». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de diciembre de 1919, Año XXII, núm. 521 p. 405.

Como ha comentado el periodista, el texto fue fruto del trabajo de Antonio López Monís y de la colaboración de «otro granadino que oculta su nombre ya aplaudido tras un original seudónimo», autor del que nos ocuparemos más adelante. Sin embargo, en la crónica del estreno de *¡Granada mía!*, la prensa citó como único autor del texto a López Monís, cuyo libro fue valorado «con bastantes aciertos, de color local y de escenas sainetesca»,<sup>107</sup> pero también «falta de elementos innovadores en la acción de fondo».<sup>108</sup>

En el momento del estreno del sainete, el escritor era un célebre libretista —de éxito variable— circunscrito al mundo de la zarzuela, la comedia e incluso la opereta, entorno lírico en el que participó con diferentes compositores como Luis Foglietti, Manuel Penella, José Serrano, Francisco Alonso, Enrique García Álvarez o Rafael Millán.

El otro autor, «escondido» bajo el seudónimo de Lázaro de O' Lein era el escritor José María Granada, seudónimo a su vez de José María Martín López, su verdadero nombre. Se trata de un curioso personaje que bien podría ser el protagonista de un sainete propio. Sacerdote, mujeriego enamorado, juguista y escritor pueden ser algunos elementos que describan la personalidad de este colaborador, compañero y amigo de Barrios, que sumaba a su currículum su membresía a la Oración de la Tarde.

Reconduciendo nuestro discurso, *¡Granada mía!* consta de dos actos. El primero de ellos se desarrolla en una céntrica zona de Granada, el barrio de Gracia, que se ve desbordado con puestos de frutas y juguetes, donde se presenta una festiva escena animadísima, llena de gente con globos y juguetes. En cambio, el acto segundo presenta diversas localizaciones coincidiendo con cada uno de sus cuadros: la Plaza de San Nicolás y otros lugares del Albayzín, la calle Granada y, finalmente, una cueva de gitanos en el Sacromonte, donde la obra concluye con una zambra.

---

<sup>107</sup> «El teatro. Apolo. ¡Granada mía!». *La Acción*, 11 de diciembre de 1919, p. 2.

<sup>108</sup>Ibid.

La plantilla orquestal incluye, además de la instrumentación clásica, una rondalla y un considerable despliegue de percusión que requiere la colaboración de hasta cuatro instrumentistas para la interpretación de la obra. La partitura fue dedicada a Carlos Arniches y se encuentra localizada en el Archivo Lírico de la SGAE con la referencia MMO/4643.

#### 5.2.1.8. *El hombre más guapo del mundo* (1920)

Tras el paréntesis de *¡Granada mía!*, la zarzuela en tres actos *El hombre más guapo del mundo* significó la reanudación del trabajo conjunto entre Del Campo y Barrios, si bien esta fue la partitura que puso fin a su estrecha colaboración.

Tras su éxito con *El Avapiés*, los compositores volvieron a trabajar junto a Tomás Borrás, autor del texto del cuento burlesco homónimo *El hombre más guapo del mundo*. Esta zarzuela fue puesta en escena el 7 de mayo de 1920 en el Teatro Centro de Madrid, por la compañía de Ramón Peña, quien ostentaba la regencia del teatro.

Gracias a la correspondencia conservada en el PAG y en el AMF, sabemos que la composición de *El hombre más guapo del mundo* pasó por una serie de vicisitudes que, en más de una ocasión, pusieron en peligro su continuidad. La primera noticia que tenemos de su génesis se detalla en una carta enviada por Borrás al compositor granadino. En ella, el escritor sometió a Ángel Barrios a un intenso interrogatorio: «¿Cuándo vienes? ¿Traerás el guión de piano? ¿Has leído el Hombre guapo? ¿Qué te ha parecido? ¿Estás dispuesto a hacer la música nueva que te corresponde? [...]»<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Carta manuscrita de Tomás Borrás a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-347.

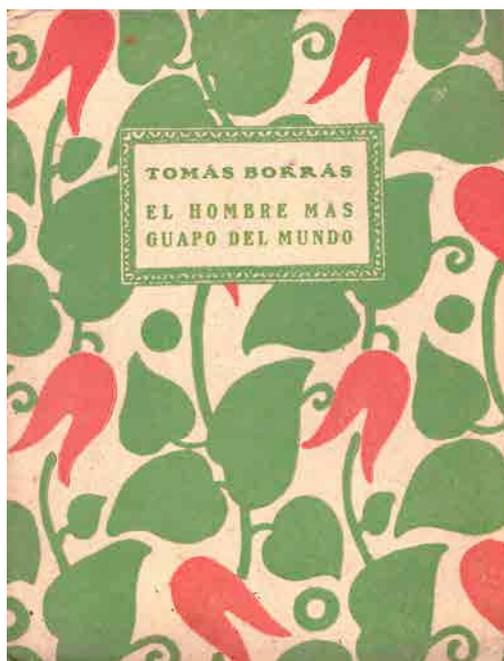


Figura 5. 16 Tomás Borrás. *El hombre más guapo del mundo* (1920)  
Portada de la primera edición

A pesar de la reposición de *El Avapiés* en el Real (1920-1921), su éxito fue eclipsado por un lamentable suceso que condicionó los proyectos profesionales del granadino y le obligó a permanecer en Granada: el fallecimiento de su hijo en febrero de 1920,<sup>110</sup> lo que motivó el retraso en su parte del trabajo. Este hecho impacientó a Tomás Borrás: «Dime si estás dispuesto a que arreglemos definitivamente el asunto del Hombre más guapo del mundo en cuyo caso yo haría las gestiones para que otro músico lo terminara y poder estrenarlo en Barcelona».<sup>111</sup> Este ultimátum fue puesto en conocimiento de Manuel de Falla en una carta que el granadino le envió a Londres, donde el compositor se encontraba estrenando *El sombrero de tres picos*:

---

<sup>110</sup> Carta manuscrita de Enrique Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «11-Febrero-[1]920». PAG LEG-AB 530-193.

<sup>111</sup> Carta manuscrita de Tomás Borrás a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-352.

También tengo que decirle que he quebrado en definitiva con Borrás, este me confió un mes para mandarle los números que hice para el “hombre más guapo” etc... instrumentados y además, otros dos nuevos más, que ya anteriormente le decía lo hiciera Conrado, que en tan poco tiempo, y en fiestas me era imposible hacer, y esto no le pareció bien a mi musique colaborador y me puso un telegrama, notificándome que era absolutamente improrrogable el plazo y que había decidido darle a otro músico los números. ¿Qué le parece a Vd.?

Ya, una vez pasado el momento, me he quedado como perro que le quitan pulgas». <sup>112</sup>

A pesar de las «turbulencias» que sufrió su composición, la prensa anunció el estreno de esta nueva creación firmada por el trío de la laureada ópera *El Avapiés*. Con antelación a su estreno, podemos leer en *La Época*:

En los primeros días de mayo se estrenará en el Centro el cuento burlesco en tres actos, original de Tomás Borrás, música de Saco del Valle y Ángel Barrios, titulado *El hombre más guapo del mundo*. No se trata de una opereta estilo vienés ni yugoeslavo, sino de una farsa ingeniosa con sus ribetes satíricos en la que tiene un gran papel Luisa Puchol, que con esta obra celebrará su beneficio. <sup>113</sup>

Evidentemente, se trata de un error mencionar a Saco del Valle en lugar de a Conrado del Campo como coautor de la partitura, pero al margen de esto, la obra conoció un ruidoso fracaso. Adolfo Salazar, desde su tribuna en *El Sol*, justificó la equivocación no tanto por el trabajo de los compositores, sino por la ironía residente en la partitura:

De todas las intenciones que pueden adjetivarse en una obra musical, la más difícil de percibir, y desde luego a la que más resistencia opone el público es a la

---

<sup>112</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF 6749-036.

<sup>113</sup> «Próximo estreno». *La Época*, 28 de abril de 1920, p. 4.

ironía. El público percibe bien la farsa, lo cómico musical, el elemento burlesco inclusive, pero lo irónico sí le escapa; este matiz le parece demasiado sutil y lo rechaza con frecuencia.<sup>114</sup>

En esta misma reflexión, el crítico reconoció la valentía de los compositores al renunciar a un estilo consolidado dentro de la zarzuela, que les hubiera reportado un éxito directo. En definitiva, los compositores rechazaron fraguar una «opereta al uso» para, en su lugar, intentar hacer «una forma nueva en el teatro ligero, que podría ser de muy fecundas consecuencias».<sup>115</sup>

Recordemos que nos encontramos en un momento de euforia tras la Gran Guerra. Esta fue una época halagüeña para la opereta que «interesa sobremanera en todos los escenarios»,<sup>116</sup> al margen de su calidad artística. La frivolidad instalada en este género fue comentada por Dougherty y Vilches en su trabajo sobre la escena madrileña en este sentido:

En una opereta no hay hondos problemas que plantear ni graves asuntos que resolver. Todo en ella ha de ser frivolidad, deliciosas locuras, suntuoso aparato en que la luz y el color, al situación y el diálogo, reflejen de la manera más original y lúcida el ambiente que se ha querido dar a la obra. La opereta es un género lírico y sentimental; con que hagas asomar una sonrisa de complacencia a los labios, despierte un poco de suave emoción y nos hable con encantadora voz de los bellos sueños y de las dulces ilusiones, de las gratas picardías y de las amorosas andanzas, cumple sobradamente su obligación.<sup>117</sup>

---

114 S[alazar]. «Los teatros. Centro. *El hombre más guapo del mundo*». *El Sol*, 8 de mayo de 1920, p. 11.

115 *Ibid.*

116 González Lapuente, Alberto. «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 449.

117 *HM*, 17 de abril de 1920. Citado en Dougherty, Dru; Vilches, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 92.

Este testimonio nos ayuda a entender que el elemento irónico presente en la obra Barrios-Del Campo-Borrás estuviera fuera de lugar en el gusto de quienes acudían al teatro en busca de la simplicidad, lo frívolo y la sonrisa complaciente. Evidentemente, la ironía requería un esfuerzo mayor del público, que no estaba dispuesto a dispensar.

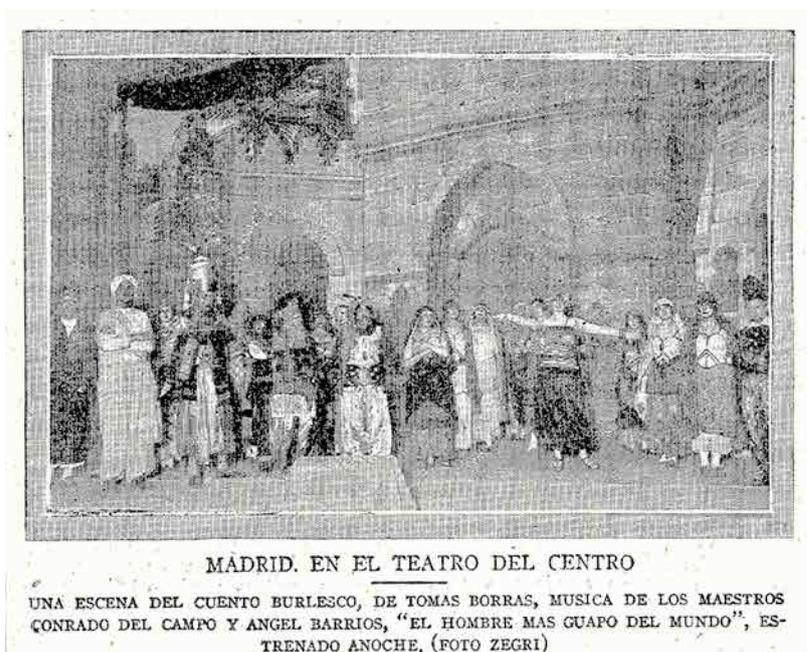


Figura 5. 17 Zegri. Fotografía de *El hombre más guapo del mundo*  
 ABC, 8 de mayo de 1920

Ángela Barrios recuerda que cada vez que su padre se refería a *El hombre más guapo del mundo* repetía: «¡Nos patearon la obra, nos patearon la obra!», expresión gráfica que recoge el fracaso anunciado y que la prensa madrileña no pasó por alto, dando diferentes justificaciones. Así, desde un lacónico «*El hombre más guapo del mundo* no gustó y ha sido retirado del cartel»<sup>118</sup> de ABC, hasta algunas reflexiones de más interés como las de *La Correspondencia de España*,<sup>119</sup> donde se intentó justificar el rechazo del

<sup>118</sup> «Informaciones teatrales de Madrid». ABC, 8 de mayo de 1920, p. 15.

<sup>119</sup> L. B. V. «Estrenos y beneficio. El hombre más guapo del mundo». *La Correspondencia de España*, 8 de mayo de 1920, p. 6.

público porque la obra se salió de los moldes corrientes de la opereta, y esto desconcertó al «respetable», que no le dio ninguna oportunidad. Gran parte de la crítica responsabilizó al público y a su falta de preparación para entender una partitura novedosa. En resumen, pensamos esta obra fue presentada en un momento equivocado.

Algunas partes de la malograda partitura —dedicada a Luisa Puchol y a Loreta Prado— se conservan en el Archivo Lírico de la SGAE con la referencia MMO/4665 y otras, en el CDMA, esperando quizás, un momento más idóneo para regresar a la escena.

#### 5.2.1.9. *La suerte* (1924)

En la carrera como compositor de Ángel Barrios, *La suerte* representa la emancipación del maestro y el inicio de su camino en solitario por la senda de la lírica española. Por otra parte, en los cuatros años transcurridos desde la composición de *El hombre más guapo del mundo* (1920) y *La suerte* (1924), la vida personal, profesional y artística de Barrios experimentó notables cambios. Aunque durante este periodo (1920-1924) no abandonó totalmente la composición —*Danza de la cautiva* (1921) y *Castigo de Dios* (1924)— su actividad artística y profesional se centró más en dos ámbitos. El primero en la danza, como acompañante de Antonia Mercé (1921-1922) y con la puesta en escena de *Danzas de arte gitano* (1923); el segundo, en la esfera político-cultural, desde que en octubre de 1923 entró a formar parte del Ayuntamiento granadino como teniente de alcalde. No obstante, y a pesar de sus diversas ocupaciones, el compositor encontró un lugar en los teatros madrileños donde reactivó su labor lírica.

A razón de 5 pesetas la butaca, se podía asistir al estreno del nuevo sainete en un acto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, ilustrado con música de Ángel Barrios, estrenado el 17 de mayo de 1924 en el Teatro Apolo de Madrid.

Consideramos oportuno en este punto dedicar algunas palabras al papel que ocupaban los Álvarez Quintero en la escena madrileña de esta época. Según Alberto González: «En las postrimerías del siglo XIX y primeros años del XX, los dueños casi absolutos de la escena son los hermanos Álvarez Quintero».<sup>120</sup> En efecto, los sevillanos formaban parte de una suerte de oligarquía que dominaba la escena de la época, junto a otras plumas como Arniches, Muñoz Seca, Benavente, Paso Cano, Paradas o Torres del Álamo, autores que habían logrado su ascenso tanto por el número de producciones, como por los intereses de los empresarios que veían garantizada y respaldada su inversión tras el nombre de un autor aplaudido.<sup>121</sup>

Como ejemplo significativo, durante la temporada 1920-1921 los Álvarez Quintero colocaron en los carteles más de cuarenta títulos distintos.<sup>122</sup> Pero su «carta de naturaleza», al margen de su producción y acaparador éxito en la escena madrileña, fue su «marca estética» como representantes, casi en exclusiva, del género andaluz. Esta crítica de Enrique de Mesa nos puede servir para conocer las claves de su éxito:

El nombre de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero es señaladamente preclaro en el teatro español de nuestros días. Ellos trajeron a una escena decadente, amanerada y artificiosa, de tintas desvaídas o lóbregas, la alegre claridad andaluza, el toque realista, veraz y exacto, la viva y picante gracia costumbrista. El diálogo teatral llegó en su pluma, a extremos insuperados de flexibilidad, de fluidez y de soltura.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> González Lapuente, Alberto. «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 443.

<sup>121</sup> Dougherty, Dru; Vilches, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 37.

<sup>122</sup> Gougherty y Vilches, op. cit., p. 38.

<sup>123</sup> Mesa, Enrique de. «Informaciones teatrales». *La Correspondencia*, 17 de noviembre de 1921, p. 4.

Con la perspectiva del tiempo, aquellos elementos que significaron una bocanada de aire fresco para la «escena decadente» cuentan actualmente con un análisis diferente. En este sentido, el «canon estético» de los sevillanos ha sido severamente analizado en este sentido: «premeditada simplicidad escénica, predominio del componente verbal, pintura de personajes más que de caracteres, uso y abuso de tipos populares y cómicos de fuerte guiño andalucista, y absoluta falta de compromiso».<sup>124</sup>

A las puertas de los años treinta, «lo andaluz» experimentó un importante giro estético. El «monopolio» de los Quintero agotó el tema andaluz «convirtiendo el acento y el gesto en una caricatura»,<sup>125</sup> planteamiento que fue superado por una nueva propuesta en la que, según Ana Padilla, «hay [...] un aparente resurgir del canto andaluz, una exhibición excesivamente turística del delicado y fino espíritu bético que lo desnaturaliza y lo deforma, lo vulgariza y lo profana».<sup>126</sup> De un modo más gráfico, asistimos a la entrega del cetro de los Álvarez Quintero a los Machado. Transición en la que Barrios fue testigo de excepción y uno de sus protagonistas, como veremos en distintos momentos de este trabajo.

*La suerte* nació de un modo muy distinto al de otros proyectos líricos anteriores del maestro. A diferencia de aquellos, en los que trabajó desde sus inicios con los autores dramáticos, esta nueva obra fue escrita y presentada a un concurso de zarzuelas convocado por la Sociedad de Autores Españoles con el objetivo de premiar la mejor partitura para libretos de autores. El 13 de marzo de 1922, la Sociedad de Autores anunció la finalización del plazo para la presentación de originales y confirmó la recepción de 351 partituras aspirantes

---

<sup>124</sup> Borrego Gutiérrez, Esther. «Donaire andaluz en el Teatro Apolo: dos sainetes líricos de los Quintero». Programa de *La mala sombra* y *El mal de amores*. Teatro de la Zarzuela, 15 y 16 de abril de mayo de 2004. Citado en González Lapuente, «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 443.

<sup>125</sup> González Lapuente, op. cit., p. 460.

<sup>126</sup> Padilla Mangas, Ana. «Introducción». En Machado, Antonio y Manuel. *La Lola se va a los Puertos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, p. 25.

a poner música a obras de Carlos Arniches, los Álvarez Quintero, Martínez Sierra, Pascual Frutos y Tomás Borrás.

El fallo se hizo esperar dado que, como algunos concursantes denunciaron ante la prensa, los plazos estipulados en las bases no se cumplieron por la dimisión de un miembro del jurado. Superado este escollo, el 19 de marzo de 1923, la prensa comunicó finalmente el fallo del jurado del Concurso de Zarzuelas en el que se determinó: «Para el libreto de los Quintero *La suerte* se concede el premio al lema “La alquería del Fargue”, que creemos oculta el nombre de Ángel Barrios». <sup>127</sup> Las conjeturas fueron ciertas y el jurado de la Sociedad de Autores formado por Bretón, Serrano y Acevedo falló a favor de la partitura del compositor granadino.

La felicitación por el galardón no se hizo esperar. A los pocos días del fallo, los autores de *La suerte* enviaron una tarjeta de felicitación al músico: «[...] A la vez felicitamos a usted y nos felicitamos con motivo del resultado del Concurso de Zarzuelas abierto por la Sociedad de Autores. ¿Cuándo conoceremos esa música?» <sup>128</sup>

A finales de abril de 1924, los sevillanos confirmaron que la fecha para el estreno de *La suerte* se estaba acercando y fijaron para principios de mayo la lectura de la obra. <sup>129</sup> En esas mismas fechas, la prensa anunció el estreno del nuevo sainete de los hermanos Álvarez Quintero:

En el teatro de Apolo, donde todo es satisfacción a partir de la reanudación del sainete, se prepara un programa de estrenos muy interesante. El primero corresponde a los hermanos Álvarez Quintero, que han dado un sainete en un acto que titula «La suerte», y ha sido musicado por Ángel Barrios [...] <sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> «El concurso de zarzuelas. Fallo del jurado». *La Época*, 19 de febrero de 1923, p. 3.

<sup>128</sup> Tarjeta manuscrita de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «26 de Febrero de 1923». PAG LEG-AB 530-174.

<sup>129</sup> Tarjeta manuscrita de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «27 de abril de 1924». PAG LEG-AB 530-175.

<sup>130</sup> «Detrás del telón. Cómicos y autores. Planes del Apolo». *La Libertad*, 4 de mayo de 1924, p. 5.

El 10 de mayo se hizo público que *La suerte* ya se estaba ensayando en y una semana más tarde se estrenó «con afortunado éxito», aunque, al decir de las crónicas, el público del Apolo no estuvo tan efusivo como en otras ocasiones. No obstante, la crítica aplaudió el trabajo conjunto de los Quintero y Barrios, de cuya partitura se destacó:

el dominio que el autor posee de los recursos orquestales de entonación severa y meliosos ritmos, que se acusan sobre todo en un nocturno y una plegaria, tan bien concebidos como diestramente ejecutados, así como su vena cómica en el gracejo y la flexibilidad de unas coplas y otros números muy originales de limpia prosapia andaluza.<sup>131</sup>

Víctor Ruiz Albéniz, *Chispero*, señaló en su monografía dedicada al Teatro Apolo que el trabajo de Barrios encerraba «una partitura melódica, equilibrada que de pecar de algo era sólo de excesivamente abundante»,<sup>132</sup> opinión que contrasta con la de los profesores Sobrino y Cortizo en su estudio sobre «Intermedio» de *La suerte*: «el sainete tiene pocos números musicales, pero significativos por su poder de evocación de lo popular».<sup>133</sup>

El compositor puso música a cuatro números del libro de los Quintero, a saber:

El primero es un pregón popular, al que Barrios ha añadido el tambor para otorgar mayor verosimilitud al canto del pregonero, que cuenta con la intervención del coro; el segundo es una plegaría de la protagonista, Estrella, a

---

<sup>131</sup> R. H. B. «El Teatro. Apolo». *El Sol*, 18 de mayo de 1924, p. 2.

<sup>132</sup> Ruiz Albéniz, Víctor. Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929). Madrid: Prensa Castellana, 1953, p. 546.

<sup>133</sup> Sobrino, Ramón; Cortizo, M<sup>a</sup> Encina. *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte*, *Seis Canciones*. Sobrino, Ramón y Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007, p. XV.

la Virgen del Corderito; el tercero es el Intermedio [...]; y el cuarto y último una serenata a Estrella, la protagonista, con rondalla acompañando a la orquesta.<sup>134</sup>

La crítica destacó la simplicidad del argumento de la obra, aunque según esta misma opinión, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero supieron sacar partido a «porción tan mínima de asunto». El argumento se desarrolla en Puente Real. Allí vive la protagonista, Estrella, «mocita casadera, de lindo palmito», de la que se ha enamorado un murciano testarudo que no es del agrado de la joven. En esto, aparece en el pueblo un galán, Joselito, que encuentra una pulsera perdida de Estrella. En el momento en que Joselito devuelve la pulsera a la protagonista surge el amor entre ellos. El murciano regresa a su tierra a instancias de Joselito, a quien el murciano le debía algunos favores, y el telón cae mientras se inicia un dulce coloquio entre Estrella y Joselito.

Tras las 31 representaciones de la obra en el Apolo, los hermanos Álvarez Quintero y Barrios mantuvieron una larga y estrecha amistad según los numerosos documentos y cartas que se conservan. Por esta misma correspondencia sabemos que años más tarde del estreno de *La suerte*, el maestro propuso a los dramaturgos la refundición de la obra. Los literatos declinaron la propuesta aduciendo: «No nos parece oportuno pensar en la refundición de *La suerte* en tanto no se despeje un poco el horizonte del teatro cómico-lírico».<sup>135</sup> No obstante, el compositor hizo una simplificación de la partitura y la convirtió en una suite integrada por: «Preludio», «Soleá» y «Zapateado» que fue editada en reducción para piano por Unión Musical Española.

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*

<sup>135</sup> Carta mecanografiada de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Ángel Barrios, fechada en Madrid «2 enero [19]24». PAG LEG-AB 530-177.



Figura 5. 18 Sirio. Caricatura de *La suerte*.

Fundación Juan March

Como sostiene el profesor Casares, con *La suerte* se inició un nuevo estilo en la estética compositiva de Barrios, originado por la emancipación del maestro que ya señalamos al inicio de este epígrafe. Al decir de este profesor, el viraje estético adquirió estos rasgos:

[...] se acerca aún más a un nacionalismo andalucista, mezclado con un populismo casticista que se refleja por ejemplo en la canción popular, “Virgen del corderino”. Es decir, pierde mucha de esa “seriedad y trascendencia”, de ese compromiso con la vanguardia de que hablaban algunos críticos al juzgar su obra y la de Conrado. [...] Nos encontramos con un Barrios melódico, glosando temas andaluces e hispanos, conteniendo la orquestación que vuelve al orgánico clásico de la zarzuela a dos.<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 141-142.

Algunos años más tarde, el músico expresó su satisfacción con esta obra con estas palabras: «La obra a la que más cariño tengo es “La suerte”, de los hermanos Quintero».<sup>137</sup>

La partitura orquestal se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE con número de archivo MMO/4957 y en el CDMA se conservan la parte de apuntar, los números 1, 2 y 3 completos y el número 4 incompleto. Por otra parte, la partitura manuscrita de «Preludio», «Soleá» y «Zapateado» se encuentra en el Archivo Ángel Barrios del CDMA.

Como hemos aludido anteriormente, la partitura del «Intermedio» de *La suerte* ha sido objeto de una edición crítica realizada por los profesores Ramón Sobrino y María Encina Cortizo para conmemorar el 125 aniversario del compositor granadino.<sup>138</sup>

#### 5.2.1.10. *Seguidilla Gitana* (1926)

La zarzuela en dos actos *Seguidilla Gitana* fue el resultado de la conversión en zarzuela de la comedia *Castigo de Dios* (1924), autoría de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, de la que Barrios fue el responsable de la parte musical. La zarzuela tuvo su puesta en escena el 30 de octubre de 1926 en el Teatro Apolo y se presentó con una estructura simplificada (dos actos) en relación a la comedia original (tres actos), tal y como Pedro Pérez Fernández indicó al músico.<sup>139</sup>

Esta zarzuela es una de las creaciones de Barrios que presenta un carácter manifiestamente andaluz y gitano, de modo que cada intervención

---

<sup>137</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, p. 4.

<sup>138</sup> En la misma publicación, junto a «Intermedio» de *La suerte* aparecen editadas otras obras como *Zambra en el Albayzín*, y *Seis Canciones: Con puñales de cariño, Hechizo y nostalgia, Mañana de luz y fuego, Noche, La novia del aire y Sin estrella ni cielo*.

<sup>139</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7-abril-1924». PAG LEG-AB 530-495.

musical está inspirada en esa intención.<sup>140</sup> En la zarzuela se acentúa tanto el carácter andaluz propio de la obra del maestro, como el elemento local granadino, señas de identidad del músico. Los números más aplaudidos de *Seguidilla Gitana* fueron esencialmente andaluces y granadinos: «El Zacateque», una virtuosísima estilización de *El vito*; «las bulerías de Custodia», las que se cantan en Granada o los números de baile, entre los que cosechó un sonoro aplauso *La procesión del Rocío*, bailada por Goyita Herrero quien, por otra parte, mantenía en aquel momento una relación sentimental con Antonio Barrios Pavía, hijo mayor del maestro.<sup>141</sup>

La nueva zarzuela de Barrios y los Pericos<sup>142</sup> despertó el interés de la prensa desde días antes de la fecha oficial de su estreno. En algunas de aquellas notas de prensa, parte de la crítica, que en su memoria conservaba el fracaso de *Castigo de Dios* (1924), acusó a los Pericos de hacer un «refrito» de aquella comedia que, bajo el nombre de *Seguidilla Gitana*, se repetía en el Teatro Apolo con un nuevo formato.

El día anterior a su estreno, apareció en *La Libertad* una entrevista de los autores dramáticos en la que se les daba la oportunidad de réplica ante las acusaciones vertidas sobre *Seguidilla Gitana*, «refrito» de su anterior comedia. Consideramos interesante transcribir parte aquella entrevista para conocer los recelos de la crítica y cómo influyeron en sus posteriores juicios:

—Con que ¿un refrito?

—Hombre... —dice uno que sabe lo que quiere decir «refrito» en el argot teatral—. Si os referís al estreno de Apolo, vais mal. La adaptación de una comedia para trocirla en obra lírica, nunca ha sido «refrito». Con ese criterio habría que tildar de «refrito» a «Doña Francisquita», porque era una comedia de Lope, y luego ha sido zarzuela.

---

<sup>140</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 142.

<sup>141</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 13 de abril de 2015 [grabada en video].

<sup>142</sup> Por el nombre de los «Pericos» se conocían en el argot del mundo teatral a Pedro Muñoz Seca y a Pedro Pérez Fernández.

Pues eso es «Seguidilla gitana», una comedia de Muñoz Seca y Pérez Fernández, que al ser estrenada todos dijimos: «¡Qué lástima! ¡Qué zarzuela han perdido!, y ahora, cuando los mismos autores, recogiendo aquellas opiniones, refunden la obra, la dan toda su prestancia lírica, se la entregan a un músico del temperamento andaluz gitano, que domina en Ángel Barrios, ¿vamos a despistar a la gente, lanzando el sambenito de «refrito»?». Lealmente lo advierten los autores, porque no hay motivo para lo contrario, ya que no cabe mayor licitud en el caso.[...] <sup>143</sup>

Como en tantas otras obras de Pedro Muñoz Seca, público y crítica disintieron en su opinión sobre *Seguidilla Gitana*. La crítica confirmó su postura contraria al libro, pero se mostró favorable hacia la música de Barrios. Desde *La Libertad* acusaron a Muñoz Seca de ser el responsable del fracaso en base a estos argumentos:

[Muñoz Seca] no ha querido pararse a medir lo que suponía iniciar la temporada de Apolo con un estreno suyo. [...] Ha hecho una cosa que ya tenía hecha, [...] juzgada en contra [...] Es muy dado el Sr. Muñoz Seca a servir al público en una mesa los platos que le rechazaron en otra. <sup>144</sup>

Este fue, a grandes rasgos, el sentir general de la crítica, que vio proyectado en aquella zarzuela el fracaso de su predecesora *Castigo de Dios* y por idénticas razones que expondremos al ocuparnos de la comedia en el epígrafe 5.2.2.4 de este trabajo.

En cambio, si la música de Barrios fue entonces el único elemento indultado por la crítica, en *Seguidilla Gitana* la partitura del granadino fue aplaudida y considerada la única responsable del éxito obtenido entre el público. Un ejemplo de esto último fue la crítica de Adolfo Salazar *El Sol*, desde donde alabó la labor de Barrios de este modo: «[...] los dos cuadros primeros

---

<sup>143</sup> «Detrás del telón. Cómicos y autores. Picoteo». *La Libertad*, 29 de octubre de 1926, p. 3.

<sup>144</sup> «Los teatros. Apolo. *Seguidilla Gitana*». *La Libertad*, 31 de octubre de 1926, p. 3.

del segundo acto son los que solicitan más abundantemente la colaboración del músico y fueron los que constituyeron el éxito de la noche [...]»<sup>145</sup> En esta línea, *La Voz* también se hizo eco del protagonismo de la partitura:

[...] sin el músico granadino, sin su partitura de verdadera raigambre española, no podríamos afirmar que el estreno del sábado fue un éxito completo. [...] Fue pues el éxito de Barrios, ya que el libreto de, Muñoz Seca y Pérez Fernández, queda limitado a proporcionar las situaciones líricas, y en todo lo que no es esto la obra no tiene fuerza bastante para sostenerse por sí sola.<sup>146</sup>

A pesar de los juicios severos de la crítica, la zarzuela consiguió permanecer en la programación del Apolo durante toda la temporada de su estreno y aún gozó del privilegio de su reposición —con un elenco distinto— en la temporada siguiente, reaparición que la prensa acogió en términos más amables:

Afortunadísima la reposición de esta zarzuela, [*Seguidilla Gitana*] bellísimo cuadro de vibración de alma andaluza, el viernes continúa en el cartel de tarde. El éxito de la reposición ha sido grande, por méritos de la obra y por los valores de una interpretación encomendada a los artistas de Apolo, que tienen franco éxito.<sup>147</sup>

Las tablas del Teatro Apolo parecían no ser suficientes para esta zarzuela, ya que algunos años más tarde tenemos noticia de la existencia de un proyecto para llevarla a la gran pantalla. En la correspondencia conservada, podemos leer algunas cartas dirigidas al músico granadino por los autores del texto, donde le proponen llevar a cabo una adaptación cinematográfica, pero en un contexto «zíngaro». Según los documentos, en la obra estaban

---

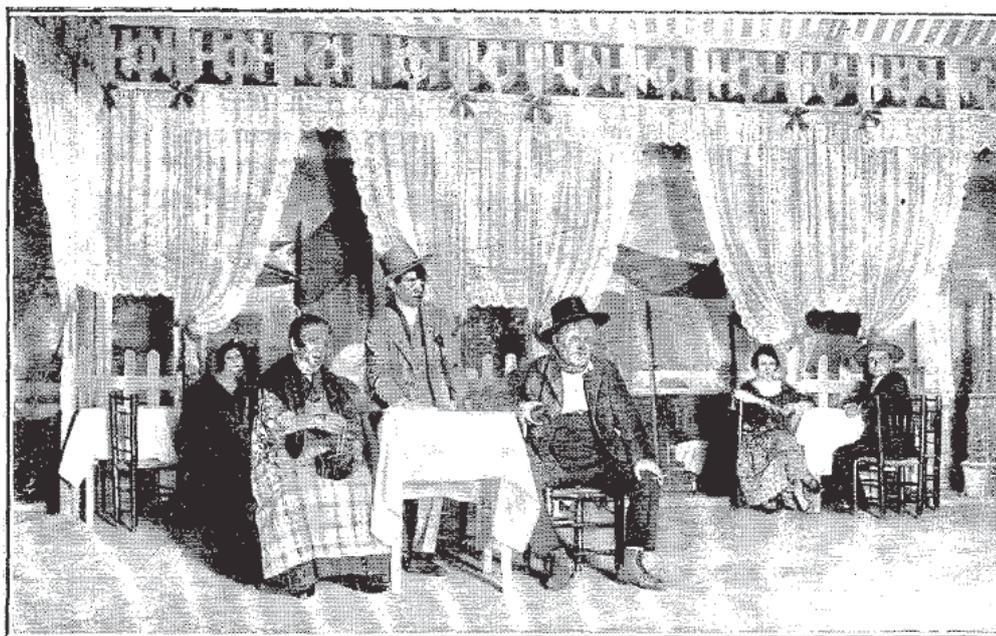
<sup>145</sup> S[alazar]. «Información teatral. Apolo». *El Sol*, 1 de noviembre de 1926, p. 2.

<sup>146</sup> M. «Información teatral. Un estreno en Apolo». *La Voz*, 1 de noviembre de 1926, p. 2.

<sup>147</sup> «Gaceta teatral madrileña. *Seguidilla Gitana*». *El Heraldo de Madrid*, 14 de septiembre de 1927, p. 7.

interesados «unos amigos americanos» que llegaron a entrevistarse con Muñoz Seca.<sup>148</sup> Lamentablemente, durante nuestra investigación no hemos encontrado información adicional sobre este proyecto, ni nos consta la existencia de ninguna producción cinematográfica relacionada con esta zarzuela.

Junto al malogrado proyecto de adaptación cinematográfica, existió otro proyecto, igualmente fallido, de convertir esta zarzuela en un ballet. En esta ocasión fue el compositor quien abrigó la idea que propuso a los autores. Por Pérez Fernández conocemos los argumentos por los que se declinó aquel proyecto: «Lo del asunto del balet... ¿Y eso con qué se come? Yo no he hecho nunca nada de eso. ¿Sabré hacerlo? Me parece que meteré la pata».<sup>149</sup>



“SEGUIDILLA GITANA”, ZARZUELA EN DOS ACTOS, ORIGINAL DE MUÑOZ SECA Y PEREZ FERNANDEZ, REFUNDICION DE OTRA OBRA DE LOS MISMOS AUTORES, MUSICA DEL MAESTRO BARRIOS, ESTRENADA EN APOLO. (FOTO ZEGRI)

Figura 5. 19 Fotografía y pie de foto de la representación *Seguidilla Gitana*

ABC, 7 de noviembre de 1926

<sup>148</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada «8-enero-[19]31». PAG LEG-AB 530-504.

<sup>149</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-503.

# el velatorio

seguidilla

angel  
barrios

Uno de los compositores andaluces más distinguidos del momento actual es Angel Barrios, que nació en Granada en 1882 y fué discípulo en París de Gedalge y en Madrid de Conrado del Campo, después de haber estudiado en su ciudad natal con don Antonio Segura.

Barrios comenzó su carrera musical como violinista, abandonando luego este instrumento para dedicarse a la guitarra, que concibe no sólo como incomparable instrumento solista, de carácter único, especialmente en las modalidades de la música andaluza, sino además como instrumento concertante con el laúd y la bandurria. Barrios formó varias agrupaciones de esta índole que han sido escuchadas con aplauso en diferentes países.

Como compositor es decididamente nacionalista. Las canciones populares granadinas inspiran a Barrios con giros y ritmos de una originalidad más acentuada que en otras regiones andaluzas, cuya música se ha divulgado mucho más

que la de la región granadina, especialmente en la Sierra, y ese compositor ha sabido encontrar para ellas el procedimiento más adecuado como lo demuestran sus numerosas composiciones, tanto para el teatro como para la orquesta.

Entre estas últimas existen algunas en las que Barrios ha sabido captar con singular acierto escenas populares de la tierra granadina, representándolas con vivo colorido y gran exactitud documental que no entraba su fantasía.

Una de ellas, entre las varias que componen su "Seguidilla gitana", es la que se titula "El velatorio". Esta escena constituye una de las costumbres, o por mejor decir, ritos, que se celebran entre gitanos. Ocurre siempre que muera un niño y es la interpretación exacta, pero exageradísima, de la frase "Angelitos al cielo". Y, en efecto, como de ángeles se trata, y el que acaba de morir es uno más que ingresa en el coro celestial, sólo hay motivo para alegrarse. Así, pues, mientras que el cadáver del niño está expuesto durante la noche, los vecinos cantan y bailan, y enguyen los mejores manjares de la atribulada familia, que, menos que un angelito más habría deseado que el pobre niño hubiera llegado a ser un gitanillo endiablado pero lleno de salud y de viveza.

(Véase programa del martes.)



"El velatorio", composición de Augusto.

Figura 5. 20 «El velatorio», *Seguidilla Gitana*

*Ondas*, 2 de noviembre de 1935

Lo que sí llevó a término el compositor fue la edición de una suite formada por los números que más gustaron al público: «Seguidillas del Velatorio», «El Zacateque» y «La Romería del Rocío». Gracias a la prensa musical especializada, conocemos algunos detalles sobre la publicación de estas partituras

con las que Barrios muestra ese relevante aspecto de su personalidad de compositor, a saber: “Farruca gitana” y una “suite” extractada de la zarzuela “Seguidilla gitana”, la cual está integrada por los tres siguientes números: “Seguidillas del velatorio”, “El Zacateque” y la “Zambra de la Romería del Rocío”, todos ellos característicos, merced a las modalidades que anuncian sus respectivos rótulos.<sup>150</sup>

Estas obras fueron igualmente transcritas por el autor para instrumentos de pulso y púa.<sup>151</sup> En concreto, «El Zacateque» fue una de las danzas de *Seguidilla Gitana* que con mayor frecuencia fue emitida en los programas radiofónicos musicales de la época.<sup>152</sup> La partitura se encuentra actualmente localizada, aunque incompleta, en el CDMA y en el Archivo Lírico de la SGAE con la referencia MMO/5227. La versión de suite fue editada para piano por Unión Musical Española y existe una copia en el Archivo de esta Editorial, conservado en la SGAE con las signaturas B-2265, B-2266, B-2267 y B-2268.

---

<sup>150</sup> J. S. «Música y libros». *Musicografía*, julio de 1933, Año I, núm. 3, p. 62.

<sup>151</sup> En la actualidad (2015), el CDMA tiene prevista la edición crítica de la *Suite Seguidilla* transcrita para instrumentos de pulso y púa por el autor de este trabajo que se incluirá en la colección “Trío Iberia”.

<sup>152</sup> A modo de ejemplo: *Ondas*, 6 de julio de 1935, p. 11; *Ondas*, 10 de agosto de 1935, p. 7; *Ondas*, 9 de noviembre de 1935, p. 16;

#### 5.2.1.11. *Juan Lucero (El sino de Juan Lucero) (1941)*

Tras un compás de espera de quince años, el granadino reapareció en la escena lírica con una nueva zarzuela: *Juan Lucero*, «romance popular en diez alaluyas»,<sup>153</sup> con libro de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. La zarzuela se estrenó en el Teatro Alcázar de Madrid el 30 de octubre de 1941 por la Compañía del Teatro Lírico Español y permaneció en cartel hasta el 18 de noviembre de 1941 con un total de 24 funciones.

Aquel año (1941), la obra compartió cartel con un buen número de obras que no han pasado desapercibidas para la historia escénica de la posguerra: *La zapaterita* de Francisco Alonso y libro de Luis Mañes, *Las calatravas* de Federico Romero y José Tellaeche con música de Pablo Luna y *La canción del Ebro* de Enrique Calonge y Enrique Reoyo y música de Jacinto Guerrero, entre otras. Estas zarzuelas son un ejemplo de la diversidad de compositores que avivaban el fuego del género tras la Guerra Civil. A estos, podríamos añadir una extensa relación de autores con trayectorias artísticas muy diferentes que, desde la contienda, no consiguieron hacer de la zarzuela algo diferente de un género carente de nuevas perspectivas.

En este escenario, nuestro compositor presentó un nuevo trabajo sobre el que lamentablemente no contamos con correspondencia que nos permita conocer la evolución de la partitura, ni el trabajo conjunto entre Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. No obstante, en 2012 han sido editadas las memorias de este último en las que el autor recuerda algunos elementos de la génesis de la obra.

Un viaje del escritor a Sevilla, en el que recorrió sus calles y habló con sus gentes, fue el germen de la inspiración para hacer una «evocación lírica

---

<sup>153</sup> También recibió la denominación de *El sino de Juan Lucero*.

bien hecha» de la ciudad, todo ello unido a que el autor andaba por entonces intentando «renovar el género, buscar nuevos caminos».<sup>154</sup>

El argumento de la obra, trasunto de la vida del torero Antonio Sánchez, *el Tato* ha sido extractado por Emilio Casares —a partir de la obra citada de Fernández-Shaw— en su trabajo sobre la faceta lírica de Barrios, a cuya consulta remitimos.<sup>155</sup>

La ausencia de correspondencia que lamentábamos anteriormente se compensa con la existencia, entre los papeles del compositor granadino, de un interesante documento mecanografiado y firmado por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw que lleva el título «Autocrítica de *Juan Lucero*». Esto supone una «jugosa» fuente para conocer la esencia de la zarzuela y el planteamiento estético de sus autores que, como se expresa en las memorias del escritor, estaba dominado por la idea de renovación del género.

#### AUTOCRÍTICA DE "JUAN LUCERO"<sup>156</sup>

Romance popular en diez aleluyas,  
que se estrena esta noche en el  
teatro Alcázar.

"Juan Lucero" es un romance en diez aleluyas, dispuestas en dos partes. Romance popular y, por tanto, obra de poesía llana de raíz española, que vivifica la clara linfa del canto popular. El romance narra la historia de un torero; anécdota verosímil, porque realmente ha sucedido y, en cierto modo, es una variante del mito de "Don Juan", tratado a la española con más espíritu que sensualidad.

---

<sup>154</sup> Fernández Shaw, Guillermo. *La aventura de la zarzuela. (Memorias de un libretista)* Madrid: Ediciones del Orto, 2012, p. 260.

<sup>155</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 145-146.

<sup>156</sup> Documento mecanografiado y firmado por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. PAG LEG-AB 530-520.

Lucero, nuestro héroe, amado por las damas, transidas por el fulgor de su éxito, como por el vigor de su hombría y la belleza de su estampa, gana de todas el ¡ay! y el suspiro, el deseo y la añoranza, pero solamente cosecha la posesión de las profesionales del amor. En las mujeres sevillanas descubre al fin de su carrera que, además de las cuatro virtudes cardinales, practican una quinta virtud, muy femeninamente española: la firmeza. Y triunfa esta virtud, por encima de esa otra cualidad típica de nuestra raza, la negra honrilla, como debe triunfar la virtud en todo buen romance popular.

Al propio tiempo, nuestra obra es una sucesión de estampas, —de aleluyas,— en las que pretendemos reproducir el cromatismo popular de Sevilla, tan rica en colorido como varía en aromas.

La técnica de "Juan Lucero" se aparta no poco de los cánones tradicionales de la zarzuela. Es un ensayo de renovación que nos interesa vivamente y en él incorporamos a nuestro género tradicional, concediéndole el rango de primer plano, la coreografía folklórica y la pieza sinfónica descriptiva. ¡Que Dios corone con el éxito la bondad de nuestra intención!

Para el público aficionado a la buena música, nuestro colaborador Ángel Barrios no es un desconocido ni mucho menos. La corazonada de su triunfo definitivo en el teatro está en el aire desde hace veinte años. Es un compositor de pura raza con una personalidad inconfundible y eminente. Nos atrevemos a pronosticar para la partitura de "Juan Lucero" un éxito de los que marcan época en los fastos de la zarzuela.

En atención a la falta de espacio no podemos detenernos a hablar de la interpretación, que nos parece magnífica. Ya lo dirán, si Dios quiere, la crítica y el público.

FEDERICO ROMERO. GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW.

El ensayo de renovación que los escritores quisieron hacer con *Juan Lucero* fue bien acogido por la crítica, pero con reservas. En este sentido, *ABC* advirtió que ese intento de innovación consistente en resucitar formas antiguas (aleluyas) hizo que acción e intensidad quedaran diluidas, sacrificando parte de

la intensidad dramática. Esto no fue óbice para que la obra se presentara como «el éxito de los éxitos».<sup>157</sup>

En relación a la ruptura con modelos estéticos tradicionales, el profesor Julio E. Checa, en su trabajo para el Centro de Documentación Teatral, ha destacado una singularidad sobre el argumento de *Juan Lucero* o, mejor dicho, su ausencia. Este profesor ha señalado cómo la crítica (A. de las Heras) acudió a un comentario de Vives para defender una afirmación de esta índole: «[...] lo mejor para que no se metieran con el argumento de una zarzuela era que esta no tuviera argumento».<sup>158</sup>

Las nuevas demandas del público —prosigue el profesor Checa en su estudio— exigían la reformulación estructural de la zarzuela y, por tanto, plantear la necesidad de un cambio estético del que *Juan Lucero* fue ejemplo, como expresó De las Heras: «Claro está que los señores Romero y Fernández Shaw, maestros consumados en el arte de escribir para el teatro, consiguen en la nueva forma de su libro distraer al auditorio y poner sobre el tapete el problema de la renovación del género, y esto ya es mucho y plausible».<sup>159</sup>

Al margen del texto, la música fue objeto de un detenido análisis por parte de la crítica, que puso de relieve la profundidad melódica de esta música y la constante búsqueda del folklore andaluz. Miguel Rodenas alabó determinadas partes de la partitura: «[...] algunos números, como la habanera, el fandanguillo

---

<sup>157</sup> Rodenas, Miguel. «Notas teatrales. Estreno de “Juan Lucero”. En el Alcázar». *ABC*, 31 de octubre de 1941, p. 13.

<sup>158</sup> Checa Puerta, Julio E. «Claves 1941. Modelos y espacios». *Documentos para la historia del teatro español*. Centro de Documentación Teatral.  
<<http://teatro.es/contenidos/documentosparalahistoria/Docs1941/texto.php?pag=4&anio=1941&sec=1&sub=3>> [consulta: 12 agosto 2014].

<sup>159</sup> Checa Puerta, Julie E. «Claves 1941. Modelos y espacios». *Documentos para la historia del teatro español*. Centro de Documentación Teatral.  
<<http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1941/texto.php?pag=4&anio=1941&sec=1&sub=3>>.

gitano, el pregón de las clavellinas, el nocturno de un intermedio, etc., son de fina y bella factura».<sup>160</sup>



Figura 5. 21. Autógrafos de los autores de *Juan Lucero*  
*Barcelona Teatral*, febrero de 1942

Al poco tiempo de ser retirada del Teatro Alcázar de Madrid, la zarzuela reapareció en Barcelona, en la programación del Tívoli y con fecha de reestreno el 18 de febrero de 1942. Ese mismo día, *La Vanguardia* publicó una entrada en su sección «Música y Teatros» anunciando la llegada del maestro Barrios para apoyar el estreno de *Juan Lucero* en Barcelona, donde encontramos una curiosa semblanza del maestro.<sup>161</sup>

En este escenario catalán, la zarzuela cosechó idéntico éxito que en Madrid.<sup>162</sup> El semanario de espectáculos barcelonés, *Barcelona Teatral* dedicó un extenso artículo a su estreno. En este se puso nuevamente de manifiesto su

<sup>160</sup> Miguel Rodenas. «Notas teatrales. Estreno de “Juan Lucero”. el Alcázar». *ABC*, 31 de octubre de 1941, p. 13.

<sup>161</sup> «Música y Teatros. El maestro Ángel Barrios». *La Vanguardia Española*, 18 de febrero de 1942, p. 5.

<sup>162</sup> Cifra. «Notas teatrales. “La mariposa llama” y “Juan Lucero” en Barcelona». *ABC*, 20 de febrero de 1942, p. 15.

carácter innovador, subrayando la forma de su estructura en diez aleluyas, diez estampas ubicadas en la Sevilla de 1860 con las que los autores, en palabras de la crítica, consiguieron rehuir de la chabacanería habitual en esa clase de espectáculos, a pesar de contar con numerosas pinceladas flamencas.<sup>163</sup>

La música de Barrios llamó la atención de la crítica catalana. En opinión de *Barcelona Teatral*: «La partitura del granadino maestro Barrios, muy ambientada y fecunda en efectos armónicos y ritmos de sabor gitano y, sobre todo, instrumentada con verdadera maestría, fue aplaudida sinceramente por el público que obligó a repetir algunos números».<sup>164</sup> El espacio músico-teatral de *La Vanguardia Española* se centró casi exclusivamente en la música y en la vida del compositor granadino. Tras glosar algunas de sus anteriores zarzuelas, el crítico —buen conocedor de la vida de Barrios— hizo un interesante análisis de la música del granadino:

La partitura de «Juan Lucero» revela los mismos sentimientos patrióticos del maestro Barrios. Es la de este «romance popular en diez aleluyas» según la denominación de los autores, música llena de casticismo sinceramente melódica y escrita con los ojos vueltos hada lo popular. Granadino, el maestro Barrios se deja arrastrar principalmente por el canto y baile gitanos cuyas expresiones artísticas acierta a traducir con innegable fuerza [...] <sup>165</sup>

Con este éxito, nuestro biografiado retomó su actividad de compositor de zarzuelas, en un momento en el que, como han apuntado García Ruíz y Torres Nebrera: «Todavía se percibe una notable vitalidad del género en la abundancia de zarzuelas originales en estos años 1939-1945 sin que falten

---

<sup>163</sup> E. M. «Juan Lucero», en el Tívoli». *Barcelona Teatral*, 19 de febrero de 1942, p. 4.

<sup>164</sup> *Ibíd.*

<sup>165</sup> «Música y Teatros. Tívoli. Estreno de “Juan Lucero”». *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1942, p. 5.

tampoco reposiciones de los títulos que terminarán siendo clásicos en el género grande o chico [...]»<sup>166</sup>

Esta zarzuela es ejemplo de esa vitalidad del género durante los primeros años de la posguerra y de los intentos llevados a cabo para renovarlo y despertarlo de la modorra reiterativa y sin empuje en que se encontraba sumido.<sup>167</sup>

Finalmente, la partitura (materiales de orquesta y parte de apuntar) se encuentra actualmente en el Archivo de Materiales Líricos de la SGAE con la signatura MMO/6594.

#### 5.2.1.12 *Ramadán* (1943)

*Ramadán* fue un proyecto de zarzuela conjunto de los músicos Ángel Barrios y Carlos Fernández Arijita, con libro de Luis de Armiñán. No tenemos constancia del estreno<sup>168</sup> de esta obra de la que según Emilio Casares: «tenemos la más profunda oscuridad».<sup>169</sup>

Entre los papeles del maestro conservados por su hija Ángela,<sup>170</sup> hemos encontrado un recorte de prensa titulado «Los líricos. Lectura de “Ramadán”», sin fecha ni cabecera, en el que se publica una entrevista anónima en referencia a esta obra, cuya reproducción consideramos de interés:

---

<sup>166</sup> García Ruíz, Víctor; Torres Nebrera, Gregorio. *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1940-1945*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, vol. 1, p. 128.

<sup>167</sup> González Lapuente, Alberto. «La zarzuela y sus derivados». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 423-514.

<sup>168</sup> Ángela Barrios nos ha confirmado que esta obra no se estrenó.

<sup>169</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 146.

<sup>170</sup> Agradecemos a Ángela Barrios las generosidad con la que ha compartido con nosotros su archivo personal para la elaboración de este trabajo.

—¿Y en el Colisévm?

—Continúa “Loza lozana” en pleno éxito. [...]

—¿Y después de esta obra?

—Irás “El balcón de palacio”, que viene ya montada y estrenada desde provincias. [...] Y tras ésta [*El balcón de palacio*] se estrenará “Ramadán” obra de la que también se cuenta y no se acaba.

—¿Quiénes son sus autores?

—Luis de Armiñán ha escrito el libro y la música es del insigne Ángel Barrios, en colaboración esta vez con el joven maestro Arijita.

—¿Tienes noticias o impresiones de esta zarzuela?

—Precisamente en la tarde de ayer fue dada a conocer a algunas figuras de la compañía del Colisevm. Junto a Dionisio Cano estaban la gran Pepita Embil, Antonio Medio y Plácido Domingo. El libro fue leído por Vicente Soler, y Arijita tocó al piano la partitura. Todas las finísimas calidades de la nueva obra fueron captadas por los oyentes, que al término de la audición felicitaron entusiásticamente a Luis de Armiñán, a Barrios y a Arijita. “Ramadán” es una obra lírica de gran altura, rica de emoción, de novedad y de color. Marca —y esto sí que no es un tópico— una línea nueva en el género lírico, tan necesitado de aportaciones de calidad [...]<sup>171</sup>

Sabemos que la lectura de la obra fue del agrado del auditorio y en ella advirtieron la apertura de una nueva línea en el género lírico «por su gran altura, rica de emoción, novedad y color».<sup>172</sup> La entrevista concluyó con un «se empezará a trabajar enseguida», evidencia de que su estreno estaba proyectado a corto plazo.

A pesar de que el recorte de prensa carece de fecha, la información contenida en el mismo nos permite establecer el año 1943 como el de su publicación y que la lectura de *Ramadán* se produjo durante los meses de septiembre y octubre de ese mismo año.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> «Los líricos. Lectura de “Ramadán”». [Recorte de prensa s.f.]

<sup>172</sup> *Ibíd.*

<sup>173</sup> En el texto se hace referencia a la continuidad de *Loza lozana* «en pleno éxito» en el Colisevm, a la que seguirá en programa *El balcón de palacio* (en referencia a la zarzuela *En el balcón de palacio* de

La reconstrucción de la programación llevada a cabo por el Colisevm confirma que *Ramadán* no se estrenó en la fecha prevista, ya que *En el balcón de palacio* se representó en el Colisevm hasta el día 22 de noviembre de 1943 y fue sustituida al día siguiente por *Doña Francisquita*,<sup>174</sup> en homenaje a sus autores. A esta zarzuela siguió un «programa monstruo» con la reposición de *La alsaciana* y *La canción del olvido*<sup>175</sup> que, junto a otros reestrenos como *La montería*, acapararon el cartel del Colisevm hasta finalizar el año. En enero del año siguiente (1944), la programación del Colisevm se inició con la compañía de Trudi Bora y su espectáculo *Tarumba Express*, sin mención en lo sucesivo al estreno de *Ramadán*.

En septiembre de 1944, el periódico *Ideal* de Granada dedicó un destacado titular a esta «misteriosa» obra: «“Ramadán”, nueva obra de Ángel Barrios y Arijita». El periódico anunció la fecha del estreno de la zarzuela para el mes de noviembre de ese mismo año, en la capital española y en una función homenaje al cuerpo diplomático a la que previsiblemente asistirían numerosas personalidades marroquíes, fruto de la política expansionista por el norte de África de aquel momento. El extenso artículo de *Ideal* ofrece la siguiente información sobre su argumento:

---

Jacinto Guerrero y libro de Fernández Shaw y Oliver), antes de estrenar *Ramadán*. Sabemos que la zarzuela de Guerrero, *Loza lozana*, tuvo su lectura en julio de 1943. [«Notas teatrales. Mundillo farandulero». *ABC*, 25 de julio de 1943, p. 26.] La obra de Guerrero fue estrenada el 2 de septiembre de ese mismo año en el Teatro Colisevm por la Compañía Lírica Española de Daniel Córdoba [«Cartelera madrileña». *ABC*, 2 de septiembre de 1943, p. 2.] Hecho que confirma la crítica aparecida en *ABC* al día siguiente del estreno y firmada por Miguel Rodenas. [Rodenas, Miguel. «Notas teatrales. Estreno de “Loza Lozana” en Colisevm». *ABC*, 3 de septiembre de 1943, p. 12]. Según lo previsto y anunciado, la zarzuela *En el balcón de palacio* de Alonso, Casas, Méndez y Bricio —que menciona el recorte de prensa como previa a *Ramadán* en la programación del Colisevm— fue estrenada el 3 de noviembre de 1943 en ese teatro. [«Informaciones teatrales. Autocrítica “En el balcón de palacio”». *ABC*, 3 de noviembre de 1943, p. 16.]

<sup>174</sup> «Cartelera madrileña. Teatros». *ABC*, 23 de noviembre de 1943, p. 28.

<sup>175</sup> «Teatros. Reposición de “La alsaciana” y “La canción del olvido”». *ABC*, 28 de noviembre de 1943, p. 42.

La acción se desarrolla en Tetuán, y se ambienta en la tradicional fiesta religiosa musulmana. También se recoge en un cuadro la Pascua de la Anzara. En otro aparecen las terrazas de la “ciudad blanca”, en el momento en que las moras se retiran a ellas para hacer sus cánticos. Hay aquí una tiple que canta la canción “Ya no toca la campana”, canción inspirada y relacionada con la campana de la Torre de la Vela. Al fondo de las terrazas, a la izquierda, se ve el barrio moro con sus mezquitas, y a la derecha el europeo, con sus iglesias. Al final de este cuadro el muecín sale al minarete de la mezquita invocando en sus oraciones a Alá. Las moras le acompañan en sus cánticos. Al llegar a esta parte de la zarzuela, las campanas de las iglesias españolas se escuchan acompañadas por el coro religioso y una voz de mujer canta a la virgen. Al final de las dos oraciones, la musulmana y la cristiana quedan fundidas en los mismos acordes, cada una con su melodía. Este cuadro es de un efecto grandioso.<sup>176</sup>

Según el periodista, estaba previsto que Carlos González Arijita dirigiera la obra el día de su estreno. A pesar de la madurez que presentaba el proyecto y de la inmediatez de su estreno, no hemos localizado en las fuentes consultadas ninguna alusión al estreno de esta obra que, como afirmamos anteriormente, no fue estrenada según testimonio de Ángela Barrios. No obstante, han llegado hasta nosotros algunos materiales de orquesta que se conservan en la SGAE con la referencia MMO/6748 y la partitura, casi completa, en su reducción para piano, conservada en el CDMA.

Esta última partitura está manuscrita y consta de 63 páginas. Lleva por título en la portada: “Ramadán” / En dos actos y cinco cuadros / Libro de Luis de Armiñán / Maestros Barrios y Arijita. La obra no está firmada, pero junto al último compás aparece la siguiente datación: «Madrid 28 y Agosto».

---

<sup>176</sup> Cirre, José. «Teatros y cines. “Ramadán”, nueva obra de Ángel Barrios y Arijita». *Ideal*, 1 de septiembre de 1944, p. 6.

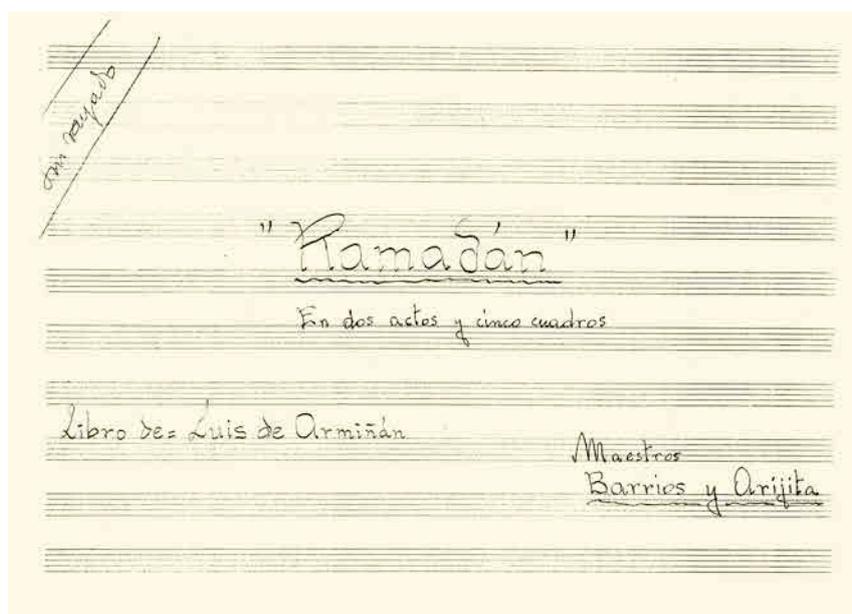


Figura 5. 22 Portada de *Ramadán*  
Centro de Documentación Musical de Andalucía

La partitura se estructura en un Preludio y dos actos con un total de 14 números de los que faltan el número 5 (el número 4 aparece como 3bis) y los números 11 y 12, pertenecientes al segundo acto. Los seis primeros números forman el Acto Primero y los restantes el segundo. Además del «Preludio» que inicia *Ramadán*, el resto de números y personajes son los siguientes:

#### ACTO PRIMERO

- Nº 1. Jazmina, África, Miria y Zobe.
- Nº 2. África, Jazmina, Miria y Zobe.
- Nº 3. África y Omar.
- Nº 3 bis. Jazmina, Miria y Zobe.
- Nº 6. África Jazmina y Almuedanos  
1º, 2º y 3º.

#### ACTO SEGUNDO

- Nº 7. Anzara, Rodríguez y Fali.
- Nº 8. Canción mora de Omar.
- Nº 9. Jazmín y Coro general.
- Nº 10. Anzara, Rodríguez y Coro de señoras.
- Nº 13. Gafár y Rodríguez.
- Nº 14. África, Omar y Coro de señoras.

#### 5.2.1.13. *En nombre del Rey* (1946)

Fue de nuevo la zarzuela el género con el que Barrios apareció en la escena lírica madrileña, cuatro años después de que se cerrara el telón del Tívoli barcelonés tras la representación de *Juan Lucero*. En esta ocasión, el granadino puso su música a la zarzuela en tres actos *En nombre del Rey*, con libro de Antonio López Monís y Ramón Peña Ruiz. Esta obra fue estrenada en el Teatro Albéniz de Madrid el 6 de marzo de 1946, por la compañía de Matilde Vázquez.

La relación artística entre el músico y López Monís<sup>177</sup> no es nueva, ya que como hemos tenido ocasión de exponer, este autor fue también el libretista de del sainete *¡Granada mía!* (epígrafe 5.2.1.7). Tampoco la relación entre los libretistas fue nueva, ya que habían trabajado conjuntamente en otras zarzuelas. Asimismo, la relación profesional del compositor con Matilde Vázquez —tiple, actriz y directora de la compañía— fue estrecha y basada en la admiración artística, como lo puso de manifiesto el compositor granadino al proyectar la composición de un sainete, titulado *Matilde*, en homenaje a esta polifacética artista.<sup>178</sup>

*En nombre del Rey* está ambientada en la Guerra de la Independencia, más en concreto, en la Batalla de Bailén, donde se desarrolla un argumento lleno de enredos e incidentes en los que un bandido, suplantando la personalidad de un noble aristócrata, se convierte en héroe del pueblo.

A juicio de Regino Sainz de la Maza, no hubo demasiado entendimiento entre la partitura de Barrios y el libro de López Monís y Peña Ruiz, aunque esto no impidió «que la inspiración del músico haga acto de presencia en determinados momentos, [...] donde la musa andalucista del maestro Barrios

---

<sup>177</sup> Para conocer una semblanza de este autor véase Cuenca, Francisco. *Biblioteca de Autores Andaluces*. La Habana: 1925, Vol. II, pp. 360-362; Gallego Morell, Antonio. *Setenta escritores granadinos con sus partidas de Bautismo*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1970, pp. 78-79.

<sup>178</sup> «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso Nacional de Género Lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de agosto de 1950, p. 5.

se transparenta con felices rasgos, bien adecuada al sentimiento dramático». <sup>179</sup>

Para el crítico *Acorde* de la *Hoja del lunes*, la obra fue un anacronismo, dada su sencillez e ingenuidad, aspectos que «a muchos Aristarcos les supo a cosa deslavazada por vieja». <sup>180</sup> No obstante, la partitura gustó, tanto por su inspiración como por la técnica orquestal empleada. Otro aspecto que *Acorde* valoró positivamente fue «la ausencia absoluta de ritmos y sonoridades [propios] de la música hoy en boga», <sup>181</sup> lo que nos da idea de la fidelidad de Barrios a su propio estilo y del rechazo de la crítica hacia las expresiones que no tenían cabida en el pensamiento de la autarquía.

Por otra parte, el resto de la crítica valoró más la participación individual del elenco que la obra en sí. Hubo, sin embargo, unanimidad al juzgar la falta de maridaje entre música y libro, más en concreto, en los momentos cómicos en los que la partitura de Barrios no encontró el eco exigido por la escena. Aquel fue un contexto en el que la música del granadino no se desarrolló con «naturalidad», en la medida en que se vio alejada de lo andaluz para introducirse en lo que Emilio Casares ha definido como «zarzuela histórica de tipo sentimental», <sup>182</sup> donde las seguidillas y las bulerías, dejan paso a formas más «asalonadas» como la gavota o la mazurca.

La obra que nos ocupa da testimonio del ocaso que la zarzuela de la posguerra empezaba a sufrir, género que empezaba a languidecer hasta casi extinguirse, perviviendo únicamente obras de otras épocas que se veían obligadas a buscar el espacio que les dejaban géneros como la revista, el

---

<sup>179</sup> Sainz de la Maza, R[egino]. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Teatro Albéniz: estreno de la zarzuela "En nombre del Rey"». *ABC*, 7 de marzo de 1946, p. 19.

<sup>180</sup> *Acorde*. «Novedades teatrales. Se estrenan una zarzuela y tres comedias con éxito... relativo». *Hoja oficial del lunes*, 11 de marzo de 1946, p. 2.

<sup>181</sup> *Ibíd.*

<sup>182</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 148.

cuplé o la música ligera.<sup>183</sup> En esto coincide el profesor García Ruiz, quien sostiene que en la escena de los años 1945-1950 existieron tres modalidades líricas: una zarzuela que empieza a agonizar [...], espectáculos folclóricos y una revista en auge casi «monopolizada» por Celia Gámez que había refinado su espectáculo y conquistado escenarios como los teatros Albéniz, Eslava, Alcázar o Reina Victoria, lugares que hasta hacía poco «templos» para la zarzuela.<sup>184</sup> Esta opinión la comparte Alberto González Lapuente quien, en base a los datos proporcionados por Juan José Montijano Ruiz,<sup>185</sup> señala la existencia —a partir de la posguerra— de una segunda época dorada para la revista, a diferencia de lo que ocurría con la zarzuela. La revista moderna se redefinió y concedió a la mujer —habitualmente cortejada por un grupo de *boys*— el centro de gravedad del espectáculo, como fue ejemplo la *supervedette* Celia Gámez.

Igualmente, otra seña de identidad de la revista moderna fue dar una mayor espectacularidad y lujo a la puesta en escena, además de estos otros elementos señalados por González Lapuente: «la música ligera y pegadiza, la acción ágil a menudo centrada en situaciones cotidianas y tratada de forma cómica, la escenografía deslumbrante, los bailes variados, y los diálogos picantes sobre un argumento de aparente inocencia»,<sup>186</sup> todo ello, bajo la estricta supervisión de la censura.

En fecha posterior, pero relativamente cercana al estreno de *En nombre del Rey*, Fernández-Cid publicó lo que podemos considerar el grave diagnóstico de la zarzuela, previo a su «partida de defunción»:

---

<sup>183</sup> Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 115-127.

<sup>184</sup> García Ruiz, Víctor; Torres Nebrera, Gregorio. *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1940-1945*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, vol. 2, pp. 129-134.

<sup>185</sup> Montijano Ruiz, Juan José: *Historia del teatro olvidado: la revista (1865-2009)*. Argente del Castillo, Concepción (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2009, [tesis doctoral].

<sup>186</sup> González Lapuente, «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 485.

La zarzuela atraviesa en la actualidad —una actualidad de muchos años ya— por un crítico instante. Desconocerlo, resulta profundo error. Porque la disculpa ciega, puede ser más nefasta que el sereno y objetivo reconocimiento de los hechos, en busca de remedios para el futuro [...] Ni el texto ni la música por lo general. Una explicación pobre, la falta de novedad temática, la insistencia en el empleo de unos personajes de cartón piedra, triste remedo de otros que, en su día, gozaron de justa popularidad.<sup>187</sup>

No es de extrañar que, ante este desconsolador panorama, Barrios cerrara con *En nombre del Rey* una larga etapa como autor de zarzuelas. No obstante, todavía estaba pendiente la recolección de sus mejores frutos con este género, gracias a una obra compuesta muchos años atrás y todavía inédita: la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* con libro de los Machado.

Finalmente, la partitura de *En nombre del Rey* se conserva actualmente en el Archivo de Materiales Líricos de la SGAE con la referencia MMO/7010.

#### 5.2.1.14. *La Lola se va a los Puertos* (1951)

Aunque la última zarzuela compuesta en el tiempo por Ángel Barrios fue *En nombre del Rey* (1946), *La Lola se va a los Puertos* (1951) —zarzuela primero, convertida en ópera después— fue la obra con la que el maestro cerró, con broche de oro, sus estrenos para la escena.

Esta zarzuela supone un capítulo independiente dentro del catálogo lírico de Barrios por distintas razones. En primer lugar, porque ha sido la obra que más se dilató en el tiempo desde su definitiva composición hasta su estreno. En segundo lugar, por las tribulaciones por las que pasó el proyecto; y en tercer y último lugar, porque esta obra corona la carrera del músico granadino, tanto por ser el trabajo con el que mayor reconocimiento obtuvo, como por ser

---

<sup>187</sup> Fernández-Cid, Antonio. *Panorama de la música en España*. Madrid: Dossat, [1950], p. 16.

su último gran proyecto estrenado en la escena, aunque insistimos, escrito muchos años antes.

Como señala el profesor Miguel d'Ors en su monografía dedicada a Manuel Machado y Ángel Barrios,<sup>188</sup> la relación entre el poeta y el músico fue anterior a diciembre de 1932, fecha en la que Machado presentó al Cuarteto Iberia y Nati Morales en el Teatro Español. En el programa de ese concierto,<sup>189</sup> podemos comprobar que la cuarta obra de la segunda parte lleva por título *La Lola se va a los Puertos*, «Danza del segundo acto», escrita por Barrios y que interpretó en solitario el Cuarteto Iberia.

Nos encontramos, por tanto, ante la primera audición pública de un fragmento de *La Lola*. Esto nos indica que Barrios comenzó a componer la partitura con anterioridad a finales de 1932. En concreto, sabemos por el compositor que en mayo de 1932 ya estaba trabajando en el proyecto de la obra homónima de los Machado:

Ahora me ocupo en poner música a varios libros que son: uno de Asenjo y Torres del Álamo, que aún no tiene título, pero cuyo asunto es granadino; otro de Enrique de Alvear, titulado «María Dolores», otro de Rafael Villaseca que lleva por título «El peregrino del amor», que está basado en un cuento de Washington Irving y, por último, «La Lola se va a los puertos», de los hermanos Machado, obra en que tengo puesto un gran cariño pues se presta mucho para la música.<sup>190</sup>

Tanto la relación de amistad del granadino con los escritores sevillanos — en especial con Manuel— como la idea de convertir *La Lola se va a los Puertos* en una zarzuela dejaron su impronta en la correspondencia conservada por el

---

<sup>188</sup> Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996.

<sup>189</sup> Concierto ofrecido el día 9 de diciembre de 1932 en el Teatro Español.

<sup>190</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 25 de mayo de 1932, pp. 3-4.

maestro. Gracias a este conjunto documental, podemos reconstruir parcialmente cómo fue su proceso de creación.

Las primeras referencias aparecen durante el verano de 1932, fecha en la que Antonio Flórez Urdapilleta envió una carta al granadino en la que expresa: «Me imagino que estás enfrascado en trabajo intenso haciendo la música de *La Lola se va a los Puertos*». <sup>191</sup> Desde aquel verano hasta la primavera de 1934 no aparece en la correspondencia del maestro noticia alguna sobre el progreso de la partitura, aunque en los conciertos ofrecidos por su Cuarteto Iberia se interpretaron algunos números de *La Lola*, lo que nos confirma que el maestro seguía trabajando en el proyecto.

El primer día de marzo de 1934, los tres hermanos Machado escribieron una carta a Barrios comunicándole la intención del empresario madrileño Pepe Torres de representar *La Lola se va a los Puertos* en la siguiente temporada de zarzuela. <sup>192</sup> El 20 de mayo de este mismo año, Antonio y Manuel Machado escribieron de nuevo a Barrios para ponerlo al corriente de las gestiones que habían llevado a cabo en relación con el estreno de la zarzuela. Según una nueva información de los hermanos, fue el empresario Luis Calvo quien expresó su interés en estrenar la obra en Barcelona y dotarla con «las mejores condiciones de cantantes y orquesta». <sup>193</sup>

Durante el proceso de composición de la partitura, los Machado se mostraron entusiasmados con el proyecto sobre el que depositaron grandes expectativas, como lo prueba el hecho de que habían previsto representar la zarzuela en Madrid, en toda España y en el extranjero, si conseguía el éxito esperado. Ante este halagüeño futuro, los escritores apremiaron a Barrios para

---

<sup>191</sup> Carta manuscrita de Antonio Flórez Urdapilleta a Ángel Barrios, fechada «10-Agosto-1932». PAG LEG-AB 530-357.

<sup>192</sup> Carta manuscrita de Antonio, Manuel y José Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «1-Marzo-1934». PAG LEG-AB 530-397.

<sup>193</sup> Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «20-Mayo-1934». PAG LEG-AB 530-398.

que finalizara la partitura y les enviara los «monstruos».<sup>194</sup> Según hipótesis del profesor Miguel d'Ors, esos «monstruos» solicitados sirvieron de base para las composiciones poéticas de Manuel Machado que se conservan entre los papeles del músico granadino en el PAG.

A principios de junio de 1934, Antonio y Manuel Machado dieron acuse a una carta enviada por el músico informándoles de que continúa su labor con *La Lola se va a los Puertos*. En esa misma carta, los escritores confirmaron el estreno *La Lola* durante la próxima temporada de teatro y apremiaron, una vez más, al músico granadino para finalizar la partitura, de manera que pudieran comenzar los ensayos.<sup>195</sup>

A finales de junio, Barrios escribió a los hermanos indicándoles que tenía muy avanzada la partitura. Gracias a esta noticia, los autores decidieron inicial los ensayos con vistas a que el empresario, Luis Calvo, se formara una idea de la obra.<sup>196</sup> Pero un inesperado viaje del empresario retrasó la planificación del músico y la de los escritores. Tras meses de silencio, estos advirtieron que el empresario Luis Calvo «que acogió la idea del estreno con satisfacción y al parecer con la mejor voluntad»<sup>197</sup> carecía de compañía que pudiera estrenar la zarzuela. Esta contrariedad supuso la primera frustración del estreno de la zarzuela.

Ante este imprevisto, los poetas no cesaron en su empeño de estrenar la zarzuela para lo que iniciaron conversaciones con Darío Herrera, empresario del Teatro Fuencarral. Aquel escenario contaba con una prestigiosa compañía lírica dirigida por Emilio Sagi Barba, pero finalmente, un cúmulo de

---

<sup>194</sup> Según Ruiz Morcuende se trataban de versos provisionales con palabras sin sentido, pero con el movimiento rítmico que tendrán los definitivos, los cuales se dan al músico para que sobre ellos haga la composición musical. Véase Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: FCE, 1983, pp.199-200.

<sup>195</sup> Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «1-Junio-1934». PAG LEG-AB 530-399.

<sup>196</sup> Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «28-Junio-1934». PAG LEG-AB 530-400.

<sup>197</sup> Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «1-October-1934». PAG LEG-AB 530-402.

circunstancias hicieron imposible el estreno de la zarzuela tanto en Madrid como en Barcelona. A todo ello contribuyó la indecisión de los empresarios y la escasez de recursos que habían provocado las nefastas temporadas de zarzuela de los años anteriores. Entre tanto, el estallido de la Guerra Civil confinó la partitura de *La Lola se va a los Puertos* al encierro en un cajón y a la espera de mejores tiempos y oportunidades.

Acabada la guerra y sin Antonio Machado, fue Manuel quien, en julio de 1939, dio nuevas noticias sobre *La Lola*. En una extensa carta, el autor de *Alma* anunció a Barrios que se había proyectado el rodaje cinematográfico de *La Lola se va a los Puertos* por la productora de cine Ulargui Films, para lo que le propuso utilizar la «deliciosa y magnífica partitura» que había compuesto, trabajo todavía inédito, que ahora podría formar parte de la banda sonora musical de la película.<sup>198</sup>

Desconocemos la respuesta del compositor ante aquel proyecto que el escritor tampoco pudo ver realizado, ya que falleció en el momento en que comenzaba el rodaje de la versión cinematográfica de *La Lola*.<sup>199</sup> Con la muerte de Manuel Machado, el 19 de enero de 1947, se cerró una etapa para la zarzuela que presumiblemente podría haber supuesto su olvido definitivo. Pero aquella obra, en la que Barrios confesó «haber puesto gran cariño», le otorgaría uno de los mayores galardones que obtuvo en su carrera: el primer premio en el Concurso Nacional de Género Lírico de 1950.

Por Orden de 1 de junio de 1950 se designó el Jurado del Concurso Nacional de Género Lírico que, en la convocatoria de ese año, estuvo formado por «D. Gerardo Diego Cendoya, D. Ataúlfo Argenta Mata, D. Jacinto Guerrero Torres, D. Julio Gómez García, D. Víctor Ruiz Albéniz, D. José Luis Lloret

---

<sup>198</sup> Carta manuscrita de Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7-Julio-1939». PAG LEG-AB 530-403.

<sup>199</sup> «Manuel Machado, siempre tan preocupado por el cine, y no menos con respecto a esta película, no pudo llegar a verla, pues murió el 19 de enero, precisamente cuando iba a comenzar su rodaje». Ver Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996, pp. 79-80.

Peral, D. Manuel Prada de la Puente y D. Antonio Fernández Cid de Temes». <sup>200</sup>

A mediados de julio de 1950, el ministro de Educación Nacional, a propuesta de la Dirección General del Teatro, falló el primer premio del Concurso Nacional de Género Lírico a favor de *La Lola*, libro de los hermanos Machado y partitura musical del maestro Barrios, premio que además contó con una dotación económica de 50.000 pesetas. En esa misma convocatoria recibieron accésits los compositores Conrado del Campo, por *Lola, la Piconera*; Balaguer, por *Con el ole y olé*; y Moreno Torroba por *El diablo en Sierra Morena*. Igualmente, en el fallo se suspendieron los derechos del estreno de *La Lola se va a los Puertos* hasta que se llevara a cabo una campaña lírica oficial y subvencionada.

El estreno de la zarzuela tuvo lugar el 19 de octubre de 1951, y no en Granada ni en función solemne como proyectó el autor, <sup>201</sup> sino en el madrileño Teatro Albéniz, que con este acto iniciaba su temporada lírica. El mismo día de su estreno, apareció publicada en las páginas del *ABC* una autocrítica firmada por Barrios en la que encontramos algunas claves importantes sobre la obra que merecen ser reproducidas:

Una fraternal convivencia con Manuel y Antonio Machado y una compenetración, desde niño, con las más puras esencias de la música andaluza, explican el apasionamiento con que yo tenía que entregarme a la composición de la partitura de *La Lola se va a los puertos*. Escribí «La Petenera», que tuve la suerte de que Manuel Machado fuese el primero que me animase, (ya había fallecido su hermano) a acometer la zarzuela, tal como él la veía a través de su temperamento lírico.

---

<sup>200</sup> Orden de 1 de junio de 1950 por la que se designa el Jurado que ha de enjuiciar las partituras musicales inscritas en el Concurso Nacional de Género Lírico. *Revista nacional de educación*. Madrid, 1950, n. 97, p. 111.

<sup>201</sup> «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de agosto de 1950, pp. 5-6.

Murió Manolo: y ahí quedó la obra, que manos amigas y corazones fervorosos me ayudaron a llevar hasta el último de los puertos de esta Lola, tierna y bravía a un tiempo, creación insuperable de dos poetas, con cuyo ímpetu popular he procurado yo fundir mi música, siempre sincera. [...] <sup>202</sup>

En su «Autocrítica», la memoria del maestro Barrios confundió la fecha en la que inició la composición de *La Lola* que, como hemos expuesto, fue con anterioridad a la muerte de Antonio Machado (22 de febrero de 1939), tal y como podemos leer en las cartas conservadas: *quandoque bonus dormitat Homerus*.



Figura 8. 23 Anuncio de *La Lola se va a los Puertos*

Fundación Juan March

*La Lola* contó para su representación con una subvención estatal y el apoyo de un importante elenco de artistas hacia el que el propio Barrios se deshizo en elogios. La compañía fue reunida por Inocencio Guerrero y en ella actuó, como indiscutible protagonista, Matilde Vázquez, «La Lola», la actriz y empresaria tan admirada por Barrios y a la que este atribuía el mérito de haber

<sup>202</sup> Barrios, Ángel. «Autocrítica». *ABC*, 19 de octubre de 1951, p. 21.

hecho posible que *La Lola* existiera como zarzuela.<sup>203</sup> En el elenco también estaban Lily Berchmans, alternando el papel de «Lola» con Matilde Vázquez; los «Heredia», interpretados por Chano González y Pedro Terol; junto a otros artistas entre los que destacaban Pilar Lorengar, Concha Bañuls, Joaquín Deus o la propia hija del compositor, Ángela Barrios.

Especial apoyo encontró el maestro en Agustín Moreno Pavón, quien ejerció de maestro concertador y en los directores de escena José Martínez Mollá y Carlos Oller, cuyo trabajo, unido al de la coreógrafa Marianela de Montijo, hicieron posible la puesta en escena de la zarzuela, todo ello bajo la dirección artística de Federico Moreno Torroba. En suma, reunidos en este mismo proyecto se encontraban las principales figuras del teatro lírico de aquel momento y con su respaldo institucional, lo que nos puede dar idea de la relevancia con que contó este acontecimiento artístico, sin dejar de mencionar el valor de la adaptación del libro llevada a cabo por los hermanos Fernández-Shaw.

Gracias a las memorias de Guillermo Fernández-Shaw, recientemente publicadas, conocemos algunos detalles de interés sobre las circunstancias en que se realizó la adaptación de la obra machadiana y la redacción de los cantables de la zarzuela:

El suplicio, un suplicio voluntario y atrayente, consistió en la colaboración de Barrios. Este maravilloso maestro, brujo de la inspiración y emperador del buen gusto, apenas podía tocar el piano, y sus versiones, para darnos monstruos de sus números, eran para todos deficientes y borrosas. Ya estaba ciego... Pero el entusiasmo que la música nos producía, el cariño que nos inspiraba este hombre bueno, que a nuestro juicio no era considerado con toda justicia en relación a sus positivos méritos, los conocimientos músicos de Rafael, que interpretaba y adivinaba muchas cosas que apenas se reflejaban en el papel pautado, y la

---

<sup>203</sup> «Parece ser que el proyecto surge de la petición de la gran soprano dramática gallega Matilde Vázquez, uno de los mayores activos del canto lírico hispano, enamorada del personaje Lola de la comedia de los Machado». Véase Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 148.

paciencia de ambos libretistas hicieron que un día *La Lola* en zarzuela, estuviese terminada y su partitura —deliciosa partitura—, en condiciones de ser estrenada.<sup>204</sup>

El trabajo de los escritores dio como resultado un libreto que, en palabras de Casares: «[estaba] adaptado a su temperamento artístico y el músico consciente de la importancia literaria de la obra se esforzó en superar la Andalucía fácil».<sup>205</sup>

El éxito de *La Lola* fue incontestable. A lo largo de dos páginas se extendió la crítica de Regino Sainz de la Maza en *ABC*, opinión en la que analizó detalladamente cada uno de los elementos presentes en la zarzuela y, con mayor detalle, la partitura de Barrios:

La música de Ángel Barrios es sincera y viva. Tiene una calidad superior a la que el tema vulgarmente tratado de Andalucía suele producir en los teatros. La línea melódica es francamente popular, pero no populachera. La instrumentación, dentro de su sencillez, eficaz y arrancó aplausos entusiastas. El autor sabe, cuando llega el caso, colorearla y lo hace con toques tan oportunos como llenos de garbo. A ellos respondió el público con franco entusiasmo. El segundo acto, en especial, tiene en tal sentido un interés predominante. Acaso fue el más saboreado por los espectadores en la tarde y en la noche. La manera de las triples y el dúo de triple y de tenor con los números que componen el ballet final del segundo acto, una farruca, un zapateado y una zambra, suenan bien y son gratos de escuchar. Y no sólo de escuchar, sino de ver también.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Fernández-Shaw, Guillermo. *La aventura de la zarzuela. (Memorias de un libretista)* Madrid: Ediciones del Orto, 2012, p. 416.

<sup>205</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 150.

<sup>206</sup> Sainz de la Maza, R[egino]. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Se estrenó la versión lírica de «La Lola se va a los Puertos», premio nacional de zarzuela, con música del maestro Barrios». *ABC*, 20 de octubre de 1951, pp. 21-22.

Idénticos aplausos recibieron por parte de la crítica el resto de artistas que «rayaron a gran altura», y de cuya intervención individual también hizo análisis el crítico y guitarrista burgalés. Como ha señalado Emilio Casares, el éxito de *La Lola se va a los Puertos* fue más que notorio: «Cincuentas funciones, repetición diaria de varios números y un despliegue periodístico en torno a la obra como no se había visto en el mundo reciente de la zarzuela».<sup>207</sup> Aquel éxito supuso un acontecimiento de altura en la historia de la zarzuela de los años cincuenta, periodo en el que el género atravesaba momentos difíciles, ya que los gustos del público miraban en otra dirección y cuando iba a la zarzuela, se inclinaba por obras de otros tiempos.<sup>208</sup> En este mismo sentido se pronunció la prensa granadina:

Mas no se tenga tal victoria por seguro signo de un elevado número de representaciones. «La Lola» se irá pronto, no por falta de calidad artística para permanecer largamente en la cartelera, sino porque sólo una parte de los aficionados a ver zarzuelas acude a conocer las nuevas. Los demás no van al teatro más que cuando se anuncia «El rey que rabió» o «La revoltosa».<sup>209</sup>

#### 5.2.1.15. *La Lola se va a los Puertos* (1955)

*La Lola* no tuvo su «canto de cisne» en el Teatro Albéniz. Cuatro años más tarde, ante la insistencia de allegados a Barrios, abanderados por el hijo político del maestro, *La Lola* reapareció convertida en ópera en el escenario del Liceu de Barcelona.

---

<sup>207</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 150.

<sup>208</sup> Fernández-Cid, Antonio. «SOS de la zarzuela española». *Teatro, revista internacional de la escena*, 1953, núm. 3, pp. 49-50.

<sup>209</sup> «Un auténtico homenaje a Ángel Barrios». *Ideal*, 4 de noviembre de 1951, p. 7.

Según Roger Alier, en su trabajo monográfico dedicado al Liceu,<sup>210</sup> cuando la obra de Barrios llegó a aquel escenario se encontraba en un momento de bonanza que lo convirtió «en el primer escenario español de la posguerra».<sup>211</sup> Desde 1947 estuvo bajo la gestión del empresario Juan Antonio Pamías,<sup>212</sup> quien permaneció al frente del teatro hasta 1980. Según González Lapuente, la «era Pamías» ha sido objeto de críticas por su carácter conservador y por su apego al repertorio del XIX,<sup>213</sup> carácter que, dados los antecedentes estéticos de *La Lola*, allanó el camino para la partitura de Barrios. Salvo compositores catalanes (Xavier Montsalvatge, Eduard Toldrà o Carlos Surinach), la presencia de autores españoles en el Liceu fue excepción, ya que por lo general los programas del Gran Teatro estaban dedicados al repertorio operístico italiano, francés y wagneriano.<sup>214</sup>

La primera noticia documental que tenemos del proyecto de *La Lola*-ópera se remonta a agosto de 1955, fecha de la carta de Masó Majó, director del Liceu, en la que concreta algunos detalles sobre el estreno de la ópera de Barrios en Barcelona. En aquella primera carta, el director del teatro presentó al maestro la siguiente propuesta de elenco:

[...] dar el papel de “HEREDIA” a MANUEL AUSENSI, con el que hemos hablado y ha aceptado. El de “JOSÉ LUIS” a Carlos MUNGUÍA y para el del

---

<sup>210</sup> Al respecto puede consultarse el epígrafe «El Liceu en los años cincuenta» en Alier, Roger. *El libro del Liceu*. Barcelona: Carroggio, 1999, pp. 215-223.

<sup>211</sup> González Lapuente, Alberto. «La ópera nacional: antecedentes decimonónicos». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 557.

<sup>212</sup> Alier, Roger. *El libro del Liceu*. Barcelona: Carroggio, 1999, p. 217.

<sup>213</sup> *Ibíd.*

<sup>214</sup> En este sentido, 1955 ha sido considerado como el de «la apoteosis wagneriana». Véase Alier, Roger. *El libro del Liceu*. Barcelona: Carroggio, 1999, pp. 217-218. No obstante, la lectura del programa consultado, correspondiente a la temporada invierno 1955-56 del Gran Teatro del Liceo, anuncia el estreno de dos obras de autores españoles no catalanes: *La Lola se va a los Puertos* de Ángel Barrios y el ballet *Pavana Real* de Joaquín Rodrigo, programadas junto a *Debora é Jaéle* de Ildebrando Pizzetti, *Otello* de Giuseppe Verdi y *Dido y Eneas* de Henry Purcell.

“DIEGO” estamos en relación con Carlos DEUS, al que escribiremos definitivamente para ver si llegamos a un acuerdo. También nos pondremos en contacto con Pilar LORENGAR para el papel de “ROSARIO”[...]”<sup>215</sup>

Aquel formato operístico contaba con una dificultad añadida, ya que el papel principal femenino exigía contar con una buena solista que además tuviera excelentes condiciones dramáticas, perfil difícil de encontrar y que, como podemos comprobar, hizo que en la propuesta inicial el papel femenino principal estuviera vacante.<sup>216</sup>

Casi un mes después de la carta a la que hemos hecho referencia, el director del Liceo comunicó al compositor la existencia de un problema económico relacionado con los materiales de *La Lola*.<sup>217</sup> Según informó, la Sociedad General de Autores presupuestó entre 20.000 y 25.000 pesetas el coste de los materiales de la música, cantidad que, sumada a los gastos del montaje de la obra, era imposible asumir. Entre tanto, el director Rafael Pau Calvet escribió una carta al compositor para ponerse a su disposición con la intención de crear una perfecta comunidad entre la partitura y su labor de dirección, intención que expresó de este modo: «Sentiría no ser fiel reflejo del sentido artístico (tal como Vd. lo ha concebido) que merece su obra, a la cual miro con toda mi voluntad y cariño. Deseo que su estreno en el Gran Teatro del Liceo, sea un éxito».<sup>218</sup> Finalmente, el problema económico se pudo solventar —gracias a la intervención de Ángel Barrios— y a fines de noviembre de 1955 la delegación en Barcelona de la Sociedad General de Autores cursó la orden

---

<sup>215</sup> Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «26 Agosto 1955». PAG LEG-AB 530-618.

<sup>216</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 150.

<sup>217</sup> Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «20 Septiembre 1955». PAG LEG-AB 530-620.

<sup>218</sup> Carta mecanografiada de Rafael Pou Calvet a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «29 Octubre 1955». PAG LEG-AB 530-620.

para que se copiaran los materiales de la obra en la capital catalana y se entregaran en el Liceu, donde comenzaron los ensayos.

El 22 de noviembre, Masó Majó envió una carta al autor apremiándole para que enviara la «gran partitura» revisada y el material de orquesta, elementos imprescindibles para la programación de los ensayos generales.<sup>219</sup> Para esta versión operística, tanto los Fernández Shaw como Barrios tuvieron que introducir una serie de modificaciones sobre la zarzuela precedente. En concreto, fue necesario reducir algunos hablados a versos musicables, así como componer nuevos cantables que Barrios llevó a cabo con las limitaciones que encontraba el maestro por su ceguera casi total.

Los materiales sufrieron retrasos y ello condicionó la puesta en escena no solo de *La Lola*, sino del resto de obras programadas, entre las que se encontraba el estreno de *Pavana Real* de Joaquín Rodrigo en aquel mismo escenario. La indignación ante estos imprevistos llegó a la prensa nacional en la que Fernández-Cid publicó esta enérgica queja:

Vuelvo a Madrid con el pesar de incomprensibles retardos en el envío de los papeles de orquesta impidan el estreno inmediato de *La Lola se va a los Puertos* en versión operística de Barrios [...]. ¿Qué ocurrirá, Señor, para que estos fallos hayan de producirse precisamente en la obra española? ¿No damos, de esta forma, nuevas razones a los que consideran más fácil, por más organizado, limitarse al repertorio tradicional?<sup>220</sup>

Superados estos escollos, *La Lola se va a los Puertos* en su versión de ópera fue estrenada en el Gran Teatro del Liceu el 17 de diciembre de 1955. Algunas de las figuras propuestas inicialmente para esta versión operística no formaron parte del proyecto definitivo. No obstante, el elenco que actuó

---

<sup>219</sup> Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «22 Noviembre 1955». PAG LEG-AB 530-623.

<sup>220</sup> Fernández-Cid, Antonio. «Triunfo de Victoria de los Ángeles en el Liceo de Barcelona». *ABC*, 14 de diciembre de 1955, p. 59.

contaba con una sólida reputación en la escena lírica: Toñy Rosado y Manuel Ausensi encarnaron la pareja protagonista de la obra, Lola y Heredia, junto a María Teresa Maquínez, Pilar Torres, Carlos Munguía, Joaquín Deus, Diego Monjo, Juan Martín Esteban Recasens, Juan Rico, Francisco Paulet, José Viñes, Enrique Esteban y Josefina Navarro completaron el reparto.

Aunque el maestro y los artistas fueron aplaudidos, *La Lola* no llegó a convencer al público del Liceu que acogió la obra con frialdad. Montaner excusó esta reacción por el carácter andaluz de la ópera: «una obra difícil de interpretar y en todo andaluza, con bailes intercalados y muchos personajes».<sup>221</sup> Mayor concreción de detalles ofreció la crítica catalana que tampoco prodigó elogios a *La Lola*, ya que fueron cuestionados tanto el libro como la música. Al parecer de estos juicios, la labor llevada a cabo por Guillermo y Rafael Fernández-Shaw privó a la obra del «dinamismo, garbo y emoción fundamental iniciales», confundiendo y oscureciendo la acción escénica con su repercusión en la partitura.<sup>222</sup> El trabajo musical tampoco gustó, bien por el libro, por el contexto, por la época o bien por razones técnicas. En definitiva, la crítica no se entusiasmó con la partitura:

[Barrios] ha procurado traducir las expresiones artísticas populares. Y lo ha hecho con sinceridad, con nobleza de procedimientos, con mano inteligente y segura; pero la falta de grandes contrastes y efectos escénicos quedan fatalmente reflejados en la música, que si siempre revela al compositor bien dotado, sólo de vez en cuando aleja, con los altos vuelos de la inspiración, la impresión de vaguedad y monotonía.<sup>223</sup>

Mejor consideración recibió la interpretación, en especial, la de los solistas Rosado, Ausensi, Munguía y Deus, además de los elogios prodigados

---

<sup>221</sup> Montaner, J. «Estreno de dos obras líricas en el Liceo de Barcelona». *ABC*, 18 de diciembre de 1955, pp. 90-91.

<sup>222</sup> Zanni, U. F. «Música, teatro y cinematografía. Estreno de la ópera “La Lola se va a los puertos”, del maestro Barrios». *La Vanguardia*, 20 de diciembre de 1955, p. 30.

<sup>223</sup> *Ibid.*

hacia la labor del maestro Rafael Pou, quien, según la crítica, «trabajó con fe y constancia en la preparación musical de la obra».<sup>224</sup>



Figura 5. 24 Rosado y Ausensi



Figura 5. 25 Rosado y Deus

Patronato de la Alhambra y Generalife

Con el cierre de telón de la ópera *La Lola se va a los Puertos* el 18 de diciembre de 1955, se corona uno de los capítulos más destacados de la carrera profesional de Barrios: el estreno del conjunto de su obra lírica. Estudios recientes han señalado en esta última obra del granadino la existencia de una conciencia de síntesis y de despedida contenida, ya que en ella están presentes el Barrios andalucista, el operista, el gran orquestador, el inspirado melodista y el cálido armonista.<sup>225</sup> Recordemos que en aquel momento el granadino contaba con casi 74 años y una larga carrera como compositor iniciada en 1915 que concluyó 40 años más tarde, con el estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos*, en el escenario de uno de los auditorios más importantes para la escena lírica de la época: el Gran Teatro del Liceu.

La partitura completa de *La Lola se va a los Puertos* se conserva actualmente en el Archivo de Materiales Líricos de la SGAE con las referencias

<sup>224</sup> *Ibíd.*

<sup>225</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 150.

MMO/7438 y MMO/7271 y algunas partes en el PAG con la referencia LEG-AB 530-719.

### 5.2.2. Música incidental para el teatro

La aportación de Barrios a la música para el drama es, tanto en número como en relevancia, notoriamente inferior en relación a su creación lírica. Casi todas sus obras compuestas para el drama están localizadas en un periodo de tiempo relativamente breve (1913-1924), a excepción de *Los pescadores de reúma* que fue estrenada en 1940.

El objetivo de este epígrafe es conocer y analizar las circunstancias en que se desarrolló su aportación artística para la escena dramática y el significado de su música incidental para el teatro dentro del conjunto general de su obra.

#### 5.2.2.1. *Aben-Humeya* (1913)

Su primer trabajo para la escena dramática fueron *Momentos Musicales*: tres breves partituras que sirvieron para ilustrar el estreno del drama *Aben-Humeya* de Francisco Villaespesa (1877-1936). La presentación de ambas obras, la musical de Barrios y la dramática de Villaespesa, tuvieron lugar el día 18 de noviembre de 1913 en el granadino Teatro Cervantes. Gracias al testimonio de Barrios conocemos el germen de esta obra:

Una de mis primeras obras de teatro fue «Aben-Humeya», en la que Villaespesa —a quien entonces no conocía— quiso que el autor de la música fuese granadino para que mejor interpretara el espíritu de la obra y Oliver<sup>226</sup> me la dio para que yo le pusiese la música.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> El «Oliver» al que se refiere Barrios, intermediario entre el poeta y el músico, es el escritor y dramaturgo Federico Oliver Crespo (1873-1957), a quien el músico granadino habría conocido en Madrid

La relación de Francisco Villaespesa con Granada fue anterior a 1913. El hecho de que el músico y el poeta no se conocieran con anterioridad a la puesta en escena de *Aben-Humeya* justifica la ausencia de correspondencia personal entre ambos con anterioridad a 1915, si bien, según el profesor Miguel d'Ors, «resulta chocante» que no existiera relación personal previa entre el almeriense y el granadino.<sup>228</sup>

No obstante, Villaespesa estuvo muy ligado a la ciudad de la Alhambra, donde se instaló en 1894 y en cuya Facultad de Derecho comenzó a estudiar, aunque no demostró interés alguno por la carrera jurídica, seducido por la belleza y la vida cultural de Granada. Como señaló el profesor Miguel d'Ors: «la Alhambra y el Generalife, por donde paseaba a menudo, le cautivaron para siempre».<sup>229</sup>

El poeta almeriense abandonó Granada para instalarse en Málaga y posteriormente en Madrid,<sup>230</sup> pero la ciudad de la Alhambra fue para él un punto de continuo retorno. Al menos así lo indican las ocasiones en que regresó a esta ciudad para estrenar allí sus obras teatrales que, por otra parte, fue el escenario histórico para el desarrollo argumental de dos de sus obras más célebres: *El alcázar de las perlas* (1911) y *Aben-Humeya* (1913).

La primera de ellas, *El alcázar de las perlas*, se estrenó en Granada el 8 de noviembre de 1911, en el Gran Teatro Isabel la Católica, por la Compañía

en un círculo cercano de su maestro Conrado del Campo. No obstante, como hemos tenido oportunidad de exponer en el epígrafe anterior, ambos músicos trabajaron con él en 1916, con ocasión de la adaptación de su obra dramática *La Neña* (1904).

<sup>227</sup> Rodríguez Alonso de Narbón, L. «Una tarde el maestro Barrios me contó...». *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1927, p. 1.

<sup>228</sup> Ors, Miguel d'. *Posrománticos, modernistas, novencentistas. (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005, p. 132.

<sup>229</sup> *Ibíd.*

<sup>230</sup> Ors, Miguel d'. *Posrománticos, modernistas, novencentistas. (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005, p. 133.

Guerrero-Muñoz.<sup>231</sup> Aunque se proyectaron sospechas de plagio sobre este drama,<sup>232</sup> el éxito cosechado con la representación supuso para el autor un extraordinario reconocimiento en Granada, ciudad de la que fue nombrado hijo adoptivo.<sup>233</sup> Sin haberse extinguido los ecos del éxito de *El alcázar*, regresó en varias ocasiones para asistir a diversos actos culturales y homenajes.<sup>234</sup>

En 1913 regresó a la ciudad del compositor para estrenar su nueva tragedia, *Aben-Humeya*, obra para la que nuestro músico escribió tres ilustraciones musicales que suponen su *opera prima* teatral. A juzgar por el revuelo informativo previo, aquel estreno fue uno de los acontecimientos culturales más relevantes de los acaecidos en la ciudad durante aquella época. En muestra de ello, la prensa local<sup>235</sup> dedicó al estreno de este nuevo drama de Villaespesa un gran número de portadas y centró su atención en las principales figuras del elenco de la compañía: Carmen Cobeña y Alfonso Muñoz.

---

<sup>231</sup> El elenco estuvo formado por: María Guerrero (Sobeya), Emilio Thuillier (Abu Ishac), Alfredo Cirera (Alhamar), Fernando Díaz de Mendoza (Ahzuma), Elena Salvador (Sultana Aixa), Ana Adamuz (Leila Hassana), Hortensia Gelabert (Zahara), Ricardo Juste (Ali ben Ibrahim) y Felipe Carsi (Aben Fat).

<sup>232</sup> El autor García Goyena denunció que *El alcázar de las perlas* de Villaespesa era en realidad una adaptación teatral de un libro de su autoría escrito seis años antes bajo el título *Alá es grande*. Véase Villaseñor, Juan. «*El alcázar de las perlas*». *Eco artístico*. Madrid, 25 de noviembre de 1911, año III, núm. 73, p. 1.

<sup>233</sup> V[illaespesa]. «Crónica Granadina. En honor de Villaespesa». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de noviembre de 1911, p. 603.

<sup>234</sup> Ors, Miguel d'. Posrománticos, modernistas, novencentistas. (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea). Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005, pp. 138-139.

<sup>235</sup> A modo de ejemplo: «Teatro Cervantes». *El Defensor de Granada*, 17 de noviembre de 1913, p.1; Guillén Sotelo, Juan. «Aben-Humeya. Añoranza». *El Defensor de Granada*, 18 de noviembre de 1913, p. 1; «Crónica de espectáculos. Teatro Cervantes. Beneficio de Muñoz». *El Defensor de Granada*, 17 de noviembre de 1913, p. 1; Valladar, Francisco de P.: *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de octubre de 1913, p. 490 y Valladar, Francisco de P.: *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de octubre de 1913, pp. 512-513.



Figura 5. 26 Alfonso Muñoz como *Aben-Humeya*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

El estreno de *Aben-Humeya* obtuvo un «éxito clamoroso»<sup>236</sup> en el que la modesta participación de Barrios no pasó desapercibida. Gracias a este testimonio del periodista Aureliano del Castillo, conocemos los detalles sobre el papel de la música en la escena:

Con el teatro rebosante levantóse el telón, siendo los primeros aplausos para una preciosa danza morisca que el notable compositor granadino señor Barrios escribió en unas horas, para la primera escena de la obra. Es una página musical inspiradísima, llena de sabor y muy bien instrumentada. También ha escrito Barrios para la misma tragedia unos villancicos que se cantan por las gentes de Cádiar en la Noche Buena y una trova para el acto tercero. Las dos obritas son dos indiscutibles aciertos, muy especialmente los villancicos, de una sencillez encantadora. Indudablemente en Barrios hay un gran músico que no tardará mucho en triunfar allí donde los triunfos tienen el valor de ungir a quien los logra. En los presentes momentos sé que tiene Barrios una zarzuela

---

<sup>236</sup> S. «Solemnidad teatral. "Aben-Humeya" en Cervantes». *Gaceta del Sur*, 19 de noviembre de 1913, p.1.

aceptada y sé que Conrado del Campo, cuya autoridad es indiscutible, ha hecho de la música una brillante profecía.<sup>237</sup>

Por estas palabras, sabemos que la participación del compositor en el estreno del drama consistió en poner música a tres situaciones que coinciden con cada uno de los *Momentos Musicales* titulados: «Danza Árabe», «Trova» y «Villancico».

La primera de las composiciones, «Danza Árabe», sirvió de preludio a la obra y, por lo que describe Del Castillo, se interpretó con el telón del Teatro Cervantes cerrado. El segundo *Momento Musical*, «Villancico», se ofreció en el inicio del segundo acto, que se desarrolla durante la Nochebuena en la localidad de Cádiar. El comienzo de este acto tiene la siguiente acotación: «Por la plaza pasan, de vez en cuando, grupos cantando alegres villancicos al son de guitarras, panderetas y zambombas». Y, a continuación, Villaespesa escribe el texto de un villancico cuya letra es utilizada por el compositor en su partitura:

[Voz]

[Cantando fuera.]

Jesucristo vino al mundo  
en las pajas de un pesebre,  
mientras que por los caminos  
iba cayendo la nieve!  
¡Despertad, pastores,  
cantad y bebed,  
porque va esta noche  
Jesús a nacer!

[El coro repite el estribillo y las voces se alejan cantando por la plaza.]

---

<sup>237</sup> Castillo, Aureliano del. «La tragedia "Aben-Humeya". *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1913, p. 1.

El último *Momento Musical*, titulado «Trova», tuvo que ser interpretado durante la primera aparición de Doña Isabel en la escena primera del tercer acto. Es de nuevo el texto del almeriense la fuente literal que recoge la partitura:

DOÑA ISABEL

[Cantando dentro.]

«Ausente del bien que adoro,  
en tierra de infieles vivo,  
como un ruiseñor cautivo  
en una jaula de oro.  
Y sin esperar consuelo  
en su dorada prisión,  
como una flor entre el hielo  
se muere mi corazón!...»

Existen dos documentos de la época con las partituras de los *Momentos Musicales* de *Aben-Humeya* que podemos considerar originales: una manuscrita y otra impresa. La versión más antigua se corresponde con el documento conservado en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada en cuya portada puede leerse: «Piano / *Aben Humeya* / Tragedia Morisca de Francisco Villaespesa / Momentos Musicales del Maestro Ángel Barrios / Estrenada en Granada el 18 de noviembre 1913 / Ángel Barrios».<sup>238</sup>

La segunda versión, que está impresa, aparece publicada al final de la edición príncipe de *Aben-Humeya* (1914).<sup>239</sup> Esta edición de la partitura cuenta con el valor añadido de estar profusamente ilustrada con viñetas modernistas de Gregorio Vicente, creadas tanto para ilustrar el texto dramático como la música impresa que hemos reproducido el Anexo documental (Documento 5)

---

<sup>238</sup> Barrios, Ángel. *Aben Humeya*. BHR/Caja 2-018 (5).

<sup>239</sup> Villaespesa, Francisco. *Aben-Humeya*. Madrid: Sucesores de Hernando, Imprenta Hispano Alemana, 1914.

de este trabajo. Por su parte, esta obra ha sido objeto de dos monografías realizadas por el autor de este trabajo, publicadas por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, a cuya consulta remitimos.<sup>240</sup>

De los tres «inspiradísimos momentos de Barrios» que forman *Aben-Humeya*, el primero de ellos, «Danza Árabe», ha sido el de mayor resonancia dentro del conjunto de la obra. Desde su estreno en 1913, esta danza ha sido interpretada en numerosas ocasiones y ha sido objeto de diversas coreografías, e incluso fue utilizada como parte de la banda sonora musical del largometraje titulado *Decameron Nights* (1953), del que nos ocuparemos en el epígrafe 5.6.1 de este capítulo.

*Aben-Humeya* constituye hoy día un importante hito en la carrera como compositor de Ángel Barrios. Con aquellos *Momentos Musicales*, debutó en la composición para la escena y esto supuso un antes y un después en su trayectoria artística, dado que hasta este momento su carrera musical había estado más ligada a la interpretación —en el Trío Iberia— que a la composición, a pesar de contar en su haber con algunas obras que, en ningún caso, le proporcionaron el reconocimiento que obtuvo gracias a esta partitura. En este sentido se ha manifestado el investigador José González Martínez, recreando las palabras del crítico Bellver Cano:

En esta ciudad antes del estreno de *Aben-Humeya* se conocía a Barrios muy superficialmente y pocos tenían fe en su valía. Se escuchaba su música, si acaso con simpatía pero nada más. Y añadía que, sin embargo, en esta ocasión, aquellas notas de la danza morisca... maravilloso alarde de inspiración para resolver los motivos armónicos, encontraron eco en Madrid donde se le auguraban empresas y éxitos mayores.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Aben-Humeya. Momentos Musicales*. Ramos Jiménez, Ismael (ed. crítica). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010; *Aben-Humeya. Danza Árabe*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

<sup>241</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, pp. 270-271.

Igualmente, es necesario incidir en que *Aben-Humeya* supuso un gigantesco paso en la proyección artística del granadino quien, hasta este momento, solo contaba con cierta fama local como guitarrista-director del Trío Iberia y como modestísimo compositor de pequeñas obras de inspiración flamenca («gitanerías»). La labor para la obra de Villaespesa le reportó un «plus» de respetabilidad y un primer mérito por el que comenzó a ser considerado «un compositor serio», como hemos tenido oportunidad de comentar anteriormente.

La colaboración Barrios-Villaespesa continuó años más tarde en una empresa parecida, en la que el músico granadino tuvo una discretísima participación. En concreto, compuso una breve obra para el drama de *La maja de Goya*, trabajo que estudiaremos a continuación.

#### 5.2.2.2. *La maja de Goya* (1917)

*La maja de Goya*, episodio dramático en tres actos y en verso de Francisco Villaespesa, fue estrenado el día 24 de enero de 1917 en el Teatro Español con la «imprescindible» Carmen Cobeña como principal protagonista del drama.

La obra dividió a la crítica, aunque la balanza se inclinó hacia un juicio negativo. La opinión de Miquis puede ser un ejemplo de ello: «*La maja de Goya*, equivocación lamentabilísima del Sr. Villaespesa y positivamente el mayor disparate escénico de los perpetrados sobre la epopeya de 1808».<sup>242</sup> No obstante, como ha señalado César Oliva<sup>243</sup> en su obra dedicada al teatro

---

<sup>242</sup> Miquis, Alejandro. «Semana teatral. *La maja de Goya*». *Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917, año XXIV, núm. 1.204, p. 18.

<sup>243</sup> Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002, p.101.

español del siglo XX, Villaespesa gozó de un gran prestigio profesional y público<sup>244</sup> en su triple faceta de poeta, dramaturgo y activo editor de revistas.<sup>245</sup>

La primera noticia que tenemos de la participación del compositor en *La maja de Goya* se remonta al 25 de mayo de 1916, fecha de la carta del dramaturgo en la que le pide que le envíe «unas seguidillas», única ilustración musical de la obra: «Mándeme enseguida las seguidillas de “La Maja”, pues no lleva más número y tengo que llevárselo a la Guerrero a Barcelona».<sup>246</sup> Días más tarde, fue Conrado del Campo quien confirmó a su discípulo la entrega de la partitura al poeta: «Visitamos también a Villaespesa entregándole el original tuyo para *La maja de Goya* y charlamos extensamente sobre teatro y proyectos de obras».<sup>247</sup>

La prensa silenció la presencia de la música en la obra, a excepción de esta breve nota publicada en *La Correspondencia de España*:

Todo los demás contribuyeron brillantemente al éxito de la obra, y al difícil y buen conjunto de la interpretación, mereciendo ser citados especialmente la señorita que cantó unas seguidillas con gusto y desenvoltura, en el primer acto, y cuyo nombre siento no recordar.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> La presencia de Villaespesa fue notoria en la escena española de los inicios del siglo XX, época en la que el género serio estuvo dominado por Jacinto Benavente, Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa. La mayor parte del éxito del dramaturgo almeriense se debe a obras de temática histórica como *El alcázar de las perlas* (1911) y *Aben-Humeya* (1913), sin olvidar el lugar prominente que ocupó como cultivador del «teatro poético», al que aludiremos más tarde y del que es otra muestra *La maja de Goya* (1917).

<sup>245</sup> González Lapuente, Alberto. «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 444.

<sup>246</sup> Carta manuscrita de Francisco Villaespesa a Ángel Barrios, fechada «27-5-1916». PAG LEG-AB 530-576.

<sup>247</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «18-Junio-[1]916». PAG LEG-AB 530-272.

<sup>248</sup> Serrán, J. «Estrenos. La maja de Goya». *La Correspondencia de España*, 25 de enero de 1917, p. 6.

Gracias a la primera edición de *La maja de Goya* que hemos podido consultar, sabemos que Conchita Ruiz, en el papel Benita Pastrana, cantó las seguidillas compuestas por el granadino.



Figura 8.27 Representación de *La maja de Goya*  
*Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917

Su música en *La maja de Goya* fue testimonial: únicamente la composición de unas seguidillas —que dedicó «A la Srta. Pepita Pavía»— sobre este texto de Villaespesa:

El Rey de los gabachos  
 dicen que quiere  
 comprarnos la corona  
 de nuestros reyes...

¡Pero no sabe,  
 que aunque nos falta el oro,  
 nos sobra sangre!...

La música aparece en diversos momentos durante la representación. La primera aparición tiene lugar casi al comienzo de la obra, en la escena primera de su primer acto, «pespunteadas» a la guitarra por el actor Andrés Babé Botana y bailadas por Carmen Cuevas, quien encarnó el papel de Manuela Malasaña. Posteriormente, las seguidillas reaparecieron a modo de motivo conductor, bien cantadas o bien interpretadas en la guitarra. Presumimos que fue el propio compositor quien hizo el arreglo para este instrumento, ya que la partitura editada junto a la obra dramática se presenta en versión para piano.

Desconocemos la localización del manuscrito original, aunque hemos localizado una primera edición impresa reproducida como una separata en las primeras páginas de la edición príncipe de *La maja de Goya*.<sup>249</sup> Con posterioridad, esta obra fue editada en 1952 por la Unión Musicales Ediciones S.L. como partitura independiente en versión para canto y piano.

#### 5.2.2.3. *La danza de la cautiva* (1921)

Tras la malograda *El hombre más guapo del mundo* (1920), la música del compositor granadino volvió a estar en la escena madrileña de los años veinte, en esta ocasión para ilustrar *La danza de la cautiva*, poema dramático en tres estancias y dos entreactos escrito por Eduardo Marquina en colaboración con Alejandro Mac-Kinlay. La obra se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 5 de enero de 1921 por la compañía del teatro a beneficio de la actriz Carmen Ruiz Moragas, protagonista en este drama.

La participación del músico fue discreta. Tanto, que casi toda la crítica teatral pasó por alto su labor. La excepción la encontramos en dos diarios. En *La Época* se dijo escuetamente: «Los intermedios y acompañamientos musicales del maestro Barrios son una nueva muestra de sus dotes de

---

<sup>249</sup> Villaespesa, Francisco. *La maja de Goya. Episodio dramático en tres actos y en verso*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja Editores, [1917], pp. 4-7.

compositor»;<sup>250</sup> en *ABC* apareció un aséptico: «Barrios ha ilustrado musicalmente el poema con muy definido carácter».<sup>251</sup>

Al igual que en *Aben-Humeya* (1913), Barrios compuso una breve partitura para ilustrar los dos intermedios que separan las tres estancias de la obra. El paralelismo existente entre esta obra y la primera de Villaespesa es evidente, tanto por la técnica musical utilizada, como por la estética «arabizante y simbólica» con que se concibieron ambos dramas, tendencia que se ha adscrito al «teatro poético».<sup>252</sup>

Tanto Gerald G. Brown<sup>253</sup> como César Oliva<sup>254</sup> coinciden en que la expresión «teatro poético» es desorientadora cuando no imprecisa. En esencia, esta forma persigue exportar la estética modernista al teatro, desde donde se pretende ofrecer una suerte de evasión hacia un mundo artificial de fantasía poética como alternativa a la «estética tabernaria» de Joaquín Dicenta o a «las salas de estar» de Jacinto Benavente.<sup>255</sup>

Disquisiciones al margen, el profesor Ángel Berenguer ha destacado la existencia de las siguientes fórmulas escénicas que resumen las características de esta corriente:

- El empleo del lenguaje poético como forma de estructurar el proyecto teatral sirve para que el dramaturgo recoja elementos de ambiente, distanciamiento de los personajes, creación de un universo irreal, etc.
- La valoración del proyecto teatral desde perspectivas exteriores al texto [...] consagra el soporte artístico como elemento del espectáculo.

---

<sup>250</sup> A. «Veladas teatrales. Español. La danza de la cautiva». *La Época*, 6 de enero de 1921, p. 1.

<sup>251</sup> F. «Informaciones y noticias teatrales. *La danza de la cautiva*». *ABC*, 6 de enero de 1921, p. 1.

<sup>252</sup> Brown, G. G. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Madrid: Ariel, 1980, p. 182.

<sup>253</sup> *Ibíd.*

<sup>254</sup> Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 92.

<sup>255</sup> *Ibíd.*

- La búsqueda de un espectáculo total (en la tradición wagneriana) exige una visión del texto como factor de voluntad estético/narrativa.
- [Finalmente], el mundo ideal (que permanece activo en la tradición teatral, aunque de modo subterráneo) permite al autor ordenar los elementos de su obra según un plan bien definido y comprensible para la audiencia.<sup>256</sup>

Esta expresión dramática tiene como mayor exponente a Eduardo Marquina. A diferencia de Villaespesa, aferrado al drama histórico, abrió la temática de su teatro más allá de los temas históricos que alternó con la comedia realista (en prosa) y el drama rural. Desde el estreno de una de sus primeras obras —*El rey trovador* (1912) — el barcelonés se reveló en la escena española como un autor solvente y precoz quien, antes de los 30 años, era un reconocido dramaturgo oficial del Teatro de la Princesa.<sup>257</sup> Tras un paréntesis en su producción dramática que coincidió con la Gran Guerra, se alejó de la comedia costumbrista para centrarse en la comedia naturalista, de ambientación contemporánea, en la que, según César Oliva, se puede advertir una mayor elevación del tono.<sup>258</sup> Durante este periodo, que comprende el final de la Primera Guerra Mundial y los años primeros años veinte, Marquina dio a la escena diversas obras,<sup>259</sup> entre las que figura *La danza de la cautiva* (1921) que, en rigor, se trata más de un trabajo de adaptación dramática de la homónima de Alejandro Mac-Kinlay que un anacrónico retorno a sus primeras obras de ambientación histórica.

La relación del granadino con el escritor barcelonés ha sido estudiada por el profesor Miguel d'Ors en su artículo «Más cartas y papeles de escritores

---

<sup>256</sup> Berenguer, Ángel. «Villaespesa del simbolismo radical al teatro poético». En *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Andújar Almansa, José; López Bretones, José Luis (coord.). Almería: Universidad de Almería, 2004, pp. 205-206.

<sup>257</sup> Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 100.

<sup>258</sup> *Ibíd.*

<sup>259</sup> *Alondra* (1918), *Dondiego de Noche* (1918), *La extraña* (1919) y *La princesa juega* (1920).

modernistas dirigidos a Ángel Barrios».<sup>260</sup> En su estudio, sostiene que Barrios y Marquina se conocieron con anterioridad al 9 de mayo de 1921, fecha en la que el violinista Luis Pichot firmó una carta dirigida al granadino en la que alude al escritor: «Por Marquina también he sabido de V. y que le conste, recoño!, que me he alegrado infinitamente de cuanto bueno le ha acontecido».<sup>261</sup>

En cuanto al texto del drama, en la primera edición literaria de *La danza de la cautiva*<sup>262</sup> aparece como único autor Alejandro Mac-Kinlay, sin embargo, la prensa de la época declaró no tener ninguna referencia literaria sobre este autor, del que solo conocían que poseía una gran fortuna y que había «sabido gozar de ella».<sup>263</sup> Esta escasa información literaria contrastaba con las numerosas notas sobre el currículum literario de Eduardo Marquina,<sup>264</sup> cuya participación en el proyecto dramático se limitó a la adaptación del texto de Alejandro Mac-Kinlay.

La partitura escrita para *La danza de la cautiva* de Ángel Barrios contó con una primera edición impresa publicada por Unión Musical Española en 1922. Hemos podido localizar tres ejemplares de esta obra: dos de ellos se encuentran en el archivo de la Unión Musical Española de la SGAE con las signaturas L-13103 y B-2265 (arreglo para sexteto de cuerda), y un tercer

---

<sup>260</sup> Ors, Miguel d'. «Más cartas y papeles de escritores modernistas dirigidos a Ángel Barrios». *Rilce Revista de Filología Hispánica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998, 14 -1, pp. 50-53.

<sup>261</sup> Carta manuscrita de Luis Pichot a Ángel Barrios, fechada en Perpignan «9-Mayo-1921». PAG LEG-AB 530-506. La amistad entre ambos fue constante hasta 1946, año en que falleció el escritor. Poco antes de su muerte, el día 15 de julio de ese mismo año, Marquina envió al maestro la última carta de las conservadas para agradecerle su felicitación por ser designado «Embajador extraordinario en la toma de posesión del Presidente electo de la República de Colombia». Carta mecanografiada de Eduardo Marquina a Ángel Barrios, fechada en Madrid «15-7-1946». PAG LEG-AB 530-420.

<sup>262</sup> Mac-Kinlay, Alejandro. *La danza de la cautiva*. Comedia poética, dividida en tres actos y en verso. Madrid: L. Rubio, 1925.

<sup>263</sup> Para mayor conocimiento sobre este excéntrico personaje y de los detalles de su escabrosa muerte, puede consultarse: González Ruano, César. *Memorias: mi medio siglo se confiesa*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.

<sup>264</sup> Aznar Navarro, F. «La danza de la cautiva». *La Correspondencia de España*, 6 de enero 1921, pp. 4-5.

ejemplar, de una versión para piano, que se encuentra en la BNE catalogado con la signatura MP/3224/17.

MUNDO GRÁFICO

## NOTAS GRÁFICAS TEATRALES



Una escena del poema dramático en verso, de los Sres. D. Guillermo Mac-Kinley y D. Eduardo Marquina, "La danza de la cautiva", estrenado en la función efectuada en el Teatro Español á beneficio de la señorita Ruiz Moragas

ENTRE las diversas notas que la actualidad teatral nos ha brindado recientemente, figura el estreno de *La danza de la cautiva*, poema dramático en tres estancias y en verso, original de D. Eduardo Marquina, el insigne literato, considerado como el mejor representante de nuestro actual teatro poético,

y de D. Guillermo Mac-Kinley, novel autor, que aporta todos sus entusiasmos al campo de la escena. La obra fué muy aplaudida por el numeroso público congregado en el Teatro Español, donde aquella noche se celebraba el beneficio de la notabilísima primera actriz Carmen Ruiz Moragas.



**D. ADOLFO GARCÍA**  
Reputado artista filipino, que en viaje de estudio recorre las principales capitales de Europa, encontrándose en la actualidad en Madrid



**ANTOÑITA TORRES**  
Bella y notabilísima bailarina, que está obteniendo grandes éxitos en el Teatro Romea



**TEODORO LATTERMANN**  
Notable bajo de ópera alemán, que forma parte del cuadro de artistas germanos, contratados por la Empresa del Teatro Real para cantar las obras de Wagner

Figura 5. 28 «Noticias gráficas teatrales». *La danza de la cautiva*  
Mundo Gráfico, 12 de enero de 1921

#### 5.2.2.4. *Castigo de Dios* (1924)

*Castigo de Dios* fue el primero de los dos proyectos teatrales que llevaron a la escena Ángel Barrios y los escritores Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, cuya producción conjunta fue tan prolífica y asidua que coloquialmente se acuñó un solo nombre para referirse a los dos literatos: *los Pericos*. El segundo proyecto fue la zarzuela *Seguidilla Gitana*, a la que hemos dedicado nuestra atención en el epígrafe 5.2.1.10 de este capítulo.

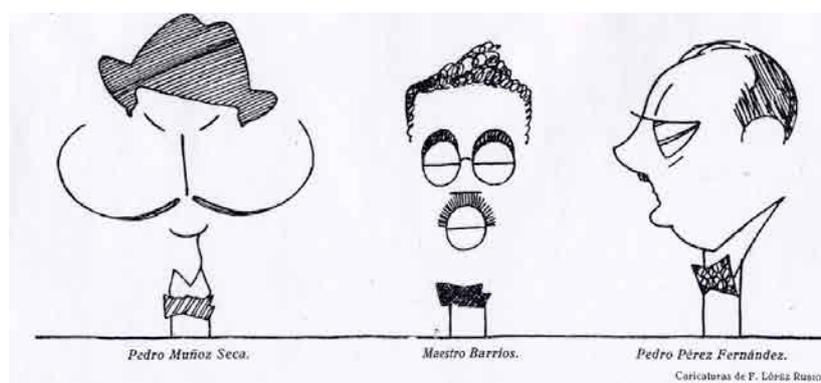


Figura 8. 29 López Rubio. Caricaturas de los autores de *Castigo de Dios*

Archivo personal de Ángela Barrios

El granadino participó en este proyecto en un momento en que compaginaba su oficio de compositor con el cargo de teniente de alcalde del Ayuntamiento de Granada. En esa misma época, tanto Muñoz Seca como Pérez Fernández, aunque en mayor medida el primero, gozaban del éxito del el público —no tanto entre la crítica y los intelectuales de la época— que llenaban literalmente los teatros gracias, en parte, a sus «astracanas».

Al malogrado Pedro Muñoz Seca<sup>265</sup> se le atribuye la creación del astracán o también *astrakán*. Se trata de un género dramático «que buscaba provocar la risa de los espectadores mediante la caricatura, los juegos de palabras, los

<sup>265</sup> Pedro Muñoz Seca fue fusilado por milicianos republicanos el 28 de noviembre de 1936 en Paracuellos del Jarama.

anacronismos, el absurdo y los disparates de todo tipo».<sup>266</sup> Según César Oliva, Muñoz Seca nunca se refirió al término astracán en ninguna de sus obras, sino que utilizaba la terminología teatral de la época como «caricatura», «tragedia humorística», «caricatura de tragedia» o simplemente «comedia», como es el caso de *Castigo de Dios*, en la que encontramos algunas de estas fórmulas que podemos considerar leves astracanas.<sup>267</sup>

Un ejemplo de esa caricaturización la encontramos en una carta que Pedro Pérez Fernández remitió al músico durante la navidad de 1923 y que constituye la primera fuente documental sobre la génesis de la obra que estamos estudiando. En su carta, agradece al granadino la composición de la «oracioncilla del “ceaso”» y le pide asesoramiento sobre una parte del desarrollo argumental de la comedia:

[...] pero sigo sin saber y me muero de curiosidad cómo se las arreglan para descubrir al ladrón. ¿Es que la pata libre de las tijeras apuntan a alguien del carro? ¿Es que se van diciendo nombres hasta que el cedazo se para o se cae? ¿qué es? Es preciso saberlo bien pues, aunque cualquier cosa de estas puede ser, es preferible poner «la verdad».<sup>268</sup>

Por esta misma fuente nos consta que Gregorio Martínez Sierra participó como empresario en la puesta en escena de esta obra que, al parecer de Pérez Fernández, le preocupaba en exceso: «Martínez Sierra se acuesta pensando en la obra y se levanta lo mismo y no habla más que de “Castigo de Dios»».<sup>269</sup>

Hacia finales de 1923, algunos cuadros de la comedia ya estaban concluidos y la coreografía, el diseño de los figurines y el conjunto del

<sup>266</sup> Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2007, p. 57.

<sup>267</sup> Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002, pp. 58-60.

<sup>268</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «23-12-1923». PAG LEG-AB 530-492.

<sup>269</sup> *Ibíd.*

vestuario, en proceso de confección, para lo que contaron con contaba con un importante apoyo económico: «Gregorio va a gastarse el dinero en firme». La previsión para comenzar los ensayos se pospuso hasta después de las fiestas navideñas, esto es, los días 11 o 12 de enero, fecha límite para que el compositor entregara su música. Es interesante la reproducción de estas recomendaciones del escritor al compositor granadino, por cuanto nos expresa cuáles eran las preferencias de su público: música sencilla, directa y de fácil asimilación, acorde con la simplicidad del argumento y los personajes de la comedia.

«Recomendación / ¡¡¡¡¡música popular!!!! / ¡motivos populares!!!! ¡¡¡Sin trampa ni cartón!!!! ¡¡¡que el público oiga clarísimamente y sin adornos los motivos populares!!! ¡¡¡Barrios por Dios!!!! Las complicaciones técnicas para las piezas sinfónicas. ¡¡Barrios por Dios!!»<sup>270</sup>

Es probable que esta última demanda de simplificar la orquestación a favor de lo popular fuera uno de los factores que produjo un importante cambio en la estética del músico desde que se emancipara de su maestro Conrado del Campo.<sup>271</sup> Desde aquel momento, el granadino adoptó un nuevo modelo de composición, ahora con tintes casticistas y esencia nacionalista.

---

<sup>270</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «23-12-1923». PAG LEG-AB 530-492.

<sup>271</sup> Este hecho ocurrió, como ya hemos comentado, a partir de los años veinte. Desde entonces, los caminos artísticos del discípulo y del maestro se separaron como fruto del «caminar sin llegar a ningún lado». Recordemos que, tras ocho años de intenso trabajo conjunto, únicamente *La romería* (1917) y, más tarde la ópera *El Avapiés* (1919) les reportaron algún éxito. Tras el «jarro de agua fría» que supuso *El hombre más guapo del mundo* (1920), Barrios viró sus intereses artísticos hacia la danza, como también hemos tenido oportunidad de exponer anteriormente. Por su parte, Del Campo continuó trabajando para la escena, en aquel momento junto a Julio Gómez, labor que dio como fruto la zarzuela *El carrillón* o *El demonio ha entrado en Flandes* (1920). En 1922, Del Campo compuso *Don Juan de España*, con libro de Martínez Sierra y la pantomima bailable *Mascarada*, estrenada en el Teatro Real el 31 de marzo de 1922. Al año siguiente, apareció en escena su ópera de cámara *Fantochines*, con texto de Borrás y estrenada en el Teatro de la Comedia el 21 de noviembre de 1923.

En este sentido se ha pronunciado el profesor Casares en su estudio de la zarzuela *Seguidilla Gitana*, surgida a partir de *Castigo de Dios*: «Barrios inicia con esta obra un estilo nuevo. Su estética compositiva al menos en el teatro se acerca aún más a un nacionalismo andalucista, mezclado con un populismo casticista [...]»<sup>272</sup>

En la fecha prevista, *Castigo de Dios* se estrenó el 11 de marzo de 1924 en el madrileño Teatro Eslava. En cartel se anunció como comedia en tres actos, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, música del Maestro Barrios y la participación estelar de Catalina Bárcena, acompañada de las bailarinas Custodia Romero, *la Venus de Bronce* y María Esparza. A pesar de sus 16 representaciones<sup>273</sup> y del aplauso popular, la crítica de la época se ensañó con la comedia. En un alarde de ironía, *El Heraldo de Madrid* anunció el estreno de este modo:

«El martes —día aciago— se estrenó en Eslava la comedia (?) «Castigo de Dios», de la que se declaran valientemente autores los señores Muñoz Seca y Pérez Fernández y el maestro Ángel Barrios. El éxito constituyó un grandísimo éxito para el maestro Vives, que en aquellos momentos cruzaba el inquieto encanto propicio del Atlántico, libre de cuidados y de peligros gitanos».<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Casares Rodicio, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 143.

<sup>273</sup> Dougherty Dru; Vilches, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990. y Vilches, 1990, p. 220.

<sup>274</sup> «Dimes y diretes». *El Heraldo de Madrid*, 15 de marzo de 1924, p. 3.



Figura 5. 30 Escena de *Castigo de Dios*

ABC, 14 de marzo de 1924

El resto de la crítica fue implacable con la comedia de *los Pericos*, aunque esgrimió diferentes argumentos. Para el crítico Alfonso Marín Alcalde, el error de los escritores fue convertir en comedia un texto que en su origen fue concebido como una zarzuela:

Los autores han hecho el milagro de la transmutación de géneros. “Castigo de Dios” es ahora una comedia en tres actos. No será ocioso decir que, en este caso, los dramaturgos han logrado realizar con toda fortuna el prodigio. [...] pese a las modificaciones que en la obra se haya realizado, mantiene su prístina estructura. Es una zarzuela melodramática, a la que solo le faltan los números musicales [...] <sup>275</sup>

Otra justificación para su rechazo fue la repetición de «lo andaluz» y «lo gitano» en la producción. Díaz-Canedo, desde *El Sol*, protestó por la constante presencia del «elemento gitano» en el teatro de la época:

Ahora que se habla tanto de reformar los estudios de segunda enseñanza, conviene pararse a pensar que, poco a poco, vamos adquiriendo, gracias a

<sup>275</sup> Marín Alcalde, Alfonso. «El Teatro. Eslava». *La Acción*, 12 de marzo de 1924, p. 4.



Otra razón, según la crítica, fue la desafortunada elección del Teatro Eslava como escenario. Al decir de *La Voz*: «Y, sin embargo, a pesar de su experiencia, los populares autores sufrieron la grave equivocación de dedicar *Castigo de Dios* a Eslava... Ni la obra, tal como está, sirve a los artistas de Eslava, ni éstos pueden “servir” a la comedia».<sup>278</sup> No faltaron sugerencias para que *Castigo de Dios* se hubiera llevado al Apolo, por ejemplo.

A pesar del fracaso general de la comedia de Muñoz Seca y Pérez Fernández, la colaboración del compositor fue elogiada. Como ya hemos expuesto, la crítica insistió en que la naturaleza del texto se asemejaba más a zarzuela y argumentó que, si Barrios lo hubiera convertido en aquel tipo de género, el fracaso hubiera sido un éxito, a juzgar por la excelente acogida de la partitura.

Además de componer la música incidental para *Castigo de Dios* —mosaico de tangos, bulerías, cantos andaluces y coros— el músico estuvo presente en el escenario acompañando a la guitarra un recitado en verso de Catalina Bárcena por el que obtuvo una intensa ovación y del que toda la prensa se hizo eco.

Díaz-Canedo, en su férrea crítica a la obra, no solo «indultó» a Barrios sino que elogió su trabajo en el drama: «Ya que no hayan hecho la zarzuela o la ópera, han dado lugar a las oportunas ilustraciones musicales, y han buscado la colaboración de un excelente maestro, Ángel Barrios [...]»<sup>279</sup> Este mismo parecer se podía leer en las páginas de *La Acción*: «Harto ha hecho el maestro Ángel Barrios apuntalando algunas escenas con unos bellísimos compases que tienen sabor castizo y matizan certeramente los momentos dramáticos».<sup>280</sup>

Ni autores ni empresario quedaron satisfechos con el resultado de su trabajo y dado que la crítica había sido unánime en su dictamen de transformar

---

<sup>278</sup> J. L. M. «Novedades teatrales. En Eslava. *Castigo de Dios*». *La Voz*, 12 de marzo de 1924, p. 2.

<sup>279</sup> Díaz-Canedo, E. «Teatro. Eslava. *Castigo de Dios*». *El Sol*, 12 de marzo de 1924, p. 8.

<sup>280</sup> Marín Alcalde, Alfonso. «El Teatro. Eslava». *La Acción*, 12 de marzo de 1924, p. 4.

la obra en una zarzuela, este caló en los autores y así se lo hizo saber Pedro Pérez Fernández al músico:

[...] hemos rogado a Gregorio que no vuelva a hacer el *Castigo de Dios* en Madrid, ni lo haga en Sevilla, Barcelona y San Sebastián, porque nuestro decidido propósito es estrenar la obra como zarzuela en la inauguración de Apolo en el mes de septiembre próximo, con un excelente reparto y como debe ser. ¿Estamos?<sup>281</sup>

Como el escritor ya hiciera con anterioridad, le pidió al músico que en la reformulación de la partitura fuera breve en su desarrollo: «No haga los números largos. Cortitos y bonitos y populares. Esto se lo pido a V. de rodillas y en cruz». Junto a esta petición, planteó la reducción de los tres actos a dos; todo ello, tras refundir uno de los cuadros. El plazo indicado para la entrega de la nueva partitura fue la última quincena de julio de ese mismo año, de modo que pudiera ser ensayada durante el mes de agosto.

Como era habitual, el compositor incumplió el plazo de entrega a consecuencia de sus múltiples ocupaciones en el Ayuntamiento y ante la cercanía de los festejos del Corpus, momento de máxima actividad para el munícipe y delegado de festejos públicos.

Gracias a una carta de Pedro Pérez Fernández, podemos ampliar algunos detalles sobre la situación en que se encontraba de la obra:

Señor D. Ángel Barrios: querido pelmazo: necesito urgentemente los monstruos<sup>282</sup> y explicación de los cantables de *Castigo de Dios*, porque estoy

---

<sup>281</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7-abril-1924». PAG LEG-AB 530-495.

<sup>282</sup> Según Ruiz Morcuende eran versos provisionales con palabras sin sentido, pero con el movimiento rítmico que tendrán después los definitivos, que se dan al músico para que sobre ellos haga la composición musical. Véase Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: FCE, 1983, pp.199-200.

mano sobre mano en espera de poder continuar la labor sobre el arreglo de la obra. Vd. dirá cuándo me los va a enviar para que pueda estar todo listo pronto. Es el decimonono aviso, querido árabe.<sup>283</sup>

A mediados de octubre de ese mismo año, se confirmó la entrega de la obra en el Teatro Apolo de Madrid para su representación en aquel escenario. La concurrencia de obras a estrenar durante aquella temporada fue notable, ya que estaba previsto el estreno de un sainete de Arniches y Guerrero, una zarzuela de Paso y Luna, el «nuevo» *Castigo de Dios* en versión zarzuela de *los Pericos* y Barrios, y un nuevo sainete también de Muñoz Seca y Pérez Fernández todavía por escribir.

Pérez Fernández y Muñoz Seca pusieron como condición a la dirección del Apolo la representación de su nueva zarzuela en aquel escenario con antelación al estreno del nuevo sainete proyectado por ambos autores. Este extremo hizo que el teatro fijara su representación en la primera terna de estrenos de la temporada. Por esta causa y ante la premura de iniciar los ensayos, Pedro Pérez escribió nuevamente rogándole el envío urgente de la partitura:

[...] cada vez urge más ese envío ¿Se entera Vd., so guasa viva?  
Castigo de Dios se estrenará de aquí a Reyes. Enseguida si Arniches no acaba; después de él si termina a tiempo, pero tanto para una cosa como para otra es necesaria la partitura aquí ¿Se va Vd. haciendo cargo? Hoy, como le digo, entrego el libro para hacer el reparto y que vayan pintando el decorado, pero pienso que aún para hacer el reparto necesitamos la partitura para ver qué gorgoritos ha puesto Vd. y a quien puede encomendarse las partes cantantes de la obra.

---

<sup>283</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «24-julio-1924». PAG LEG-AB 530-494.

No se duerma Vd. que el que se duerme se pierde. Mande Vd. como sea esos bemoles, lo que tenga. El caso es tener aquí música para poder empezar a ensayar y no perder tiempo.<sup>284</sup>

Un mes más tarde desde la última carta, parte de la partitura ya se había leído por el maestro Rosillo para satisfacción del escritor sevillano que la manifestó con un expresivo: «¡El número de la farruca es sencillamente estupendo!» A falta de perfilar algunos números, de instrumentar la partitura y de encontrar a una cantante con «suficiente jibia» para «defender» la partitura. Los manuscritos del músico, ya validados, se enviaron para ser copiados y ensayados por la orquesta y los solistas. Pero no pocas incidencias impidieron el estreno en las fechas previstas.<sup>285</sup>

Gracias a una felicitación de Muñoz Seca sabemos que el estreno de *Castigo de Dios* en el Apolo estaba nuevamente previsto para la primavera: «Le deseo feliz año y que en primavera tengamos un exitazo en Apolo con este latazo que ya va siendo condena. Me entusiasma lo que conozco de la música».<sup>286</sup> Pero no será hasta octubre de ese mismo año cuando volvamos a tener noticias sobre el estreno de la zarzuela, gracias a una nueva carta de Pérez Fernández al músico donde confirma el estreno: «como V. habrá visto en los periódicos, en la lista de estrenos de la compañía de Eugenio Casals, [...] figura nuestro *Castigo de Dios*».<sup>287</sup> Con este anuncio, el escritor sevillano le urgió a finalizar la instrumentación de la partitura para comenzar los ensayos a la mayor brevedad posible.

---

<sup>284</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «14-oct-[19]24». PAG LEG-AB 530-498.

<sup>285</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «14-oct-[19]24». PAG LEG-AB 530-498.

<sup>286</sup> Postal manuscrita de Pedro Muñoz Seca a Ángel Barrios, fechada «9-ENE-[19]25». PAG LEG-AB 530-448.

<sup>287</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «28-octubre-[19]25». PAG LEG-AB 530-499.

El 30 de octubre de 1926, *Castigo de Dios* llegó, tras un largo cúmulo de incidentes en su camino, al Teatro Apolo, convertida en zarzuela y con el título de *Seguidilla Gitana* a la que hemos dedicado el epígrafe 5.2.1.10 de este capítulo.

La partitura de *Castigo de Dios* se conserva, aunque incompleta, en el CDMA. En la Caja 1 del Archivo Ángel Barrios de este Centro podemos consultar la «Danza nº 2» completa en su versión para orquesta, el «Final» de Acto 1º, incompleto y el «Preludio» Acto 2º, también incompleto.

#### 5.2.2.5. *Los pescadores de reúma* (1940)

La comedia musical<sup>288</sup> *Los pescadores de reúma* (1940) y la zarzuela *Juan Lucero* (1941) fueron las dos primeras obras que Ángel Barrios escribió desde que fijó su residencia en Madrid en el otoño de 1939. No deja de llamar nuestra atención que volviera a componer para la escena dramática tras un largo paréntesis de 16 años durante los cuales se produjo una transformación radical de la fisonomía política, social y cultural del país y, con ella, de la vida del músico.

Durante los últimos años veinte, abandonó prácticamente la composición para centrarse en su actividad en el Ayuntamiento de Granada. Acabada esta etapa, en 1928, aceptó la dirección del Conservatorio de Música y reorganizó un conjunto de pulso y púa, el Cuarteto Iberia, con el que llevó a cabo una intensa actividad de conciertos por toda la geografía española, alternada con diversas actuaciones como guitarrista en solitario hasta el comienzo de la Guerra Civil Española. Toda esta actividad musical lo mantuvo alejado de la composición para el teatro.

Durante los años que duró la contienda, el granadino se situó al frente de diversas agrupaciones musicales de su ciudad y su única producción para la

---

<sup>288</sup> Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1994, p. 209.

escena fue *Estampas gitanas*, firmada como ballet y adaptada como zarzuela más tarde. Fue en la inmediata posguerra (1940), cuando el nombre de Ángel Barrios reapareció en el Teatro Maravillas de Madrid como autor de la música de *Los pescadores de reúma*. Esta comedia musical fue estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid el 12 de noviembre de 1940, con libro de Pedro Sánchez de Neyra y Pablo Sánchez Mora.

La comedia musical —estructurada en tres actos— fue representada por la compañía de Manolita Pérez Guerrero con un total de 23 representaciones entre el 12 y el 24 de noviembre de 1940, y desde el 17 de diciembre de 1940 hasta el 2 de enero de 1941 en el Teatro Poliorama de Barcelona por la compañía de Casimiro Ortas y Aurora Garcíalonso, donde conoció ocho funciones.<sup>289</sup>

Miguel Rodenas de *ABC* criticó favorablemente la comedia:

Ahora con *Los pescadores de reúma* [...] un autor joven, de talento y gracia natural, el Sr. Neyra, en colaboración con el Sr. Sánchez Mora, han llevado a la escena una caricatura lírica o parodia, donde se resume, sin molestar a nadie, ese reúma persistente que suele aquejar a casi todas las zarzuelas de puerto. Pero en la obra tampoco se libran los cuplés, que están graciosamente caricaturizados.<sup>290</sup>

En sentido contrario se pronunció el dramaturgo, director de teatro y también crítico teatral Alfredo Marquerie Mompin sobre la escasa calidad literaria de la obra: «Hay autores que uno no comprende nunca cómo han

---

<sup>289</sup>Ver Centro de Documentación teatral. Documentos para la historia del teatro español.

<http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1940/cartelera.php?buscar=0&texto=Los+pescadores&button=Buscar&ciudad=&mayor=&menor=> [consulta: 15 de agosto de 2014].

<sup>290</sup> Rodenas, Miguel. «Notas teatrales. Maravillas: "Los pescadores de reuma"». *ABC*, 13 de noviembre de 1940, p. 7.

podido llegar a estrenar sus obras [...] que no pasará ni a la más modesta de las antologías». <sup>291</sup> La profecía de Marquerie se cumplió.

La información que hemos logrado recabar sobre esta obra es escasa, dado que se estrenó en una época que, al decir de Santos Sanz Villanueva, «ha sido poco estudiada y sobre la que no es fácil comprobar las afirmaciones genéricas que de ella se hacen por falta de catálogos de obras representadas, por la difícil accesibilidad de algunos textos y por la propia vaguedad de la crítica». <sup>292</sup>

Esta afirmación de Sanz Villanueva podemos hacerla extensiva a la partitura, cuya localización desconocemos, así como referencias adicionales distintas de las expuestas.

A la luz de las páginas anteriores, podemos concluir que la obra de Barrios compuesta para el teatro carece de una continuidad en el tiempo y está marcada por una serie de colaboraciones diseminadas a la largo de su carrera como compositor. Por esta razón, esta parte de su catálogo es cuantitativamente inferior en relación a otros géneros cultivados por el maestro como por ejemplo el lírico.

A pesar de su dispersión en el tiempo y de su reducido número de creaciones para el drama, algunas de estas partituras cuentan con un significado importante para su producción y carrera artística. En este sentido, *Aben-Humeya (Momentos Musicales)* significó su presentación en la escena como compositor. Desde aquel momento, la crítica comenzó a considerarlo como un compositor «serio» en ciernes, gracias a la influencia del magisterio y tutela de Conrado del Campo.

---

<sup>291</sup> Citado en García Ruíz, Víctor; Torres Nebrera, Gregorio. *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1940-1945*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, vol. 1, p. 91.

<sup>292</sup> Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1994, pp. 208-209.

El estudio de la obra para el drama es igualmente interesante para acercarnos al trabajo de figuras sobresalientes del teatro español y sus direcciones estéticas. Llama nuestra atención la relación de autores de considerable protagonismo en el mundo dramático con los que el músico colaboró en sus primeros trabajos: Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Pedro Pérez Fernández y Pedro Muñoz Seca. Todos ellos han abierto capítulos en la historia del teatro español y son considerados referentes para el estudio de algunas tendencias escénicas surgidas en la escena española, como el «teatro poético» o la astracanada, géneros a los que nos hemos aproximado en páginas precedentes.

Finalmente, su obra incidental para el teatro evidencia del cambio estético que experimentó en los primeros años veinte, momento en que se independizó creativamente de su maestro Conrado del Campo. Muchas de las claves de este cambio estético —un viraje casticista, nacionalista y popular— están contenidas en el planteamiento de su música para *Castigo de Dios* (1924),<sup>293</sup> cuyo análisis nos ha servido para determinar sus rasgos estéticos más característicos.

### 5.2.3. Música para la danza

La danza tiene una presencia constante en la obra de Ángel Barrios. Aunque de un modo figurado, podríamos decir que el conjunto de su obra podría ser un gran ballet. Desde sus primeras composiciones la idea del baile está presente en el pensamiento del granadino y, por descontado, en su música para la escena, desde la «Danza Árabe» de *Aben-Humeya* a los bailables de *La Lola se va a los Puertos*. Alfa y omega de su producción, donde

---

<sup>293</sup> Ese mismo año estrenó la zarzuela *La Suerte* (1924), con libro de los hermanos Álvarez Quintero, en la que igualmente es visible el cambio de estética experimentado en la obra de Ángel Barrios.

es prácticamente imposible no encontrar representada, de un modo u otro, la danza: «Toda su música era baile».<sup>294</sup>

La relación directa del músico con la «danza de concierto» ya fue estudiada en este mismo trabajo (capítulo 4) al exponer su faceta de intérprete. Allí tuvimos la ocasión de conocer su labor artística en relación con este tipo de danza y con algunas de sus grandes figuras como Antonia Mercé, Nati Morales o Ana de España.

Este vínculo con la danza alcanzó su mayor expresión cuando incluyó a la genial bailarina Nati Morales y después a Fränlein Lenchu en los espectáculos de música y danza que ofreció el Cuarteto Iberia, y con los que cosechó muchos de los mayores triunfos de su carrera artística.

#### 5.2.3.1. La música para ballet

El catálogo de obras de ballet llevadas a término por Barrios es muy reducido y más aún el número de sus estrenos. Como ha puesto de manifiesto el profesor Giménez Rodríguez, en su reciente estudio sobre esta parte de la obra del maestro:

Cualquier intento de profundizar en la obra musical de Ángel Barrios se halla plagado de dificultades. Como compositor, se caracteriza por una gran capacidad de creación y una fluidez de ideas y proyectos que no siempre llegaban a término.<sup>295</sup>

Entre estos proyectos frustrados se encuentra la mayor parte de su obra esbozada para danza: *Y así nació la guitarra*, *Amor gitano* y *La pena del gitano*.

---

<sup>294</sup> Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 151.

<sup>295</sup> Giménez Rodríguez, op. cit ., p. 154.

De estos proyectos nos han llegado algunos apuntes sueltos, borradores y adaptaciones de obras preexistentes escritas para piano que fueron seleccionadas para formar parte de estas obras. En algunos casos, incluso ofrecen dudas sobre si realmente se trataba de un proyecto de ballet o, por el contrario, la música escrita formaba parte del cuadro lírico de una obra escénica, en las que era muy frecuente la inclusión de número de bailes. Tan solo se conservan dos ballets completos: *La preciosa y el viento* y *La gruta y el mago*. Únicamente la primera de ellas ha sido estrenada, como expondremos en el epígrafe 6.5.2 de este trabajo. Recientemente, el profesor Giménez Rodríguez ha publicado un detallado estudio sobre estas fuentes, a cuya consulta remitiremos.<sup>296</sup>

El conjunto de los materiales de música para ballet de Ángel Barrios se encuentra catalogado en el archivo que lleva su nombre en el CDMA.

#### 5.2.3.2. *Danzas de arte gitano* (1923)

Si su música para ballet es una parte de su catálogo que se encuentra deslavazada y sobre la que se proyectan incertidumbres, por el contrario, en *Danzas de arte gitano* encontramos un proyecto sólido, sobre el que contamos con numerosas referencias para su documentación. Estas fuentes evidencian el interés y el compromiso de Ángel Barrios con la danza.

No forma parte de nuestro objetivo analizar el significado de los *Ballets Russes* de Diaghilev que han sido objeto de una abundante bibliografía especializada.<sup>297</sup> No obstante, consideramos oportuno conocer la influencia

---

<sup>296</sup> Giménez Rodríguez, op. cit., pp. 151-164.

<sup>297</sup> A modo de ejemplo pueden consultarse AA.VV. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000; Matamoros Ocaña, Elna. «Reportaje Les Ballets Russes». *Por la danza*, 2009, nº 83, pp. 106-111; Sáez Lacave, Pilar. «José María Sert y les Ballets Russes». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 2000, nº 6, pp. 17-34; Khan, Omar. «Quiero que me asombres: la fantástica aventura de "Les Ballets Russes" de Diaghilev». En *París 1900*. Ramón Andrés

que estos ejercieron en el granadino, ya que fueron el precedente inmediato de su proyecto de danza que estudiaremos a continuación.

Sabemos que Ángel Barrios asistió a algunas de las representaciones de los Bailes Rusos. Con toda probabilidad, conoció a la compañía rusa en Madrid o en algunas de sus visitas a Granada donde ofreció diversas actuaciones en el Teatro Isabel la Católica y en el Patio de los Leones de la Alhambra, escenario para la histórica representación privada de *Schéhérazade*. Más privada aún fue la supuesta actuación de Tamara Karsávina en el patio de El Polinario, actuación que —según Molina Fajardo— el maestro recordó con estas palabras:

—¡Oh!, aquella noche, con Federico García Lorca en que la Tamar Karsavina y su conjunto de bailarinas danzaban en mi patio con los pies desnudos, mientras ella hundiéndose los brazos en el estanque decía, acompañando su voz a la música de mi guitarra: «Quiero tener entre mis manos el corazón de esta fuente, para transportar sus latidos a mis danzas».<sup>298</sup>

Esta escena, como otras tantas, ha engrosado la leyenda de El Polinario y no tenemos elementos objetivos para determinar el grado de certeza del testimonio. No obstante, aquella imagen ha servido recientemente para inspirar un espectáculo de danza y música —en el que el autor de este trabajo ha participado— que recrea el mundo artístico de El Polinario y que lleva por nombre, precisamente, *Latidos del agua*.<sup>299</sup>

---

(coord.). Madrid: INAEM, 2011, pp. 214-235; Maurer, Christopher. «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los Ballets Russes». *La mirada joven: (estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*. Soria Olmedo, Andrés, (coord.), 1997, pp. 43-62; Molfullada, Conxita. «El impacto de las representaciones de la compañía de Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 2004, Nº 8, pp. 7-42.

<sup>298</sup> Molina Fajardo, E. «Recuerdos: Ángel Barrios en mi última visita». *Patria*, 29 de noviembre de 1964, p. 12

<sup>299</sup> *Latidos del agua* fue estrenado el día 22 de noviembre de 2013 en el Teatro Alhambra de Granada.

En todo caso, sí hemos podido documentar que el granadino y los entonces bailarines del Ballet Imperial de San Petersburgo, Tamara Karsávina y Vaslav Nijinsky actuaron en un mismo escenario, en el Castel Sant' Angelo de Roma, el 7 de mayo de 1911 durante la fiesta nocturna ofrecida en honor de los delegados del XV Congreso Internacional de la Asociación de Fotografía (figura 5. 32).

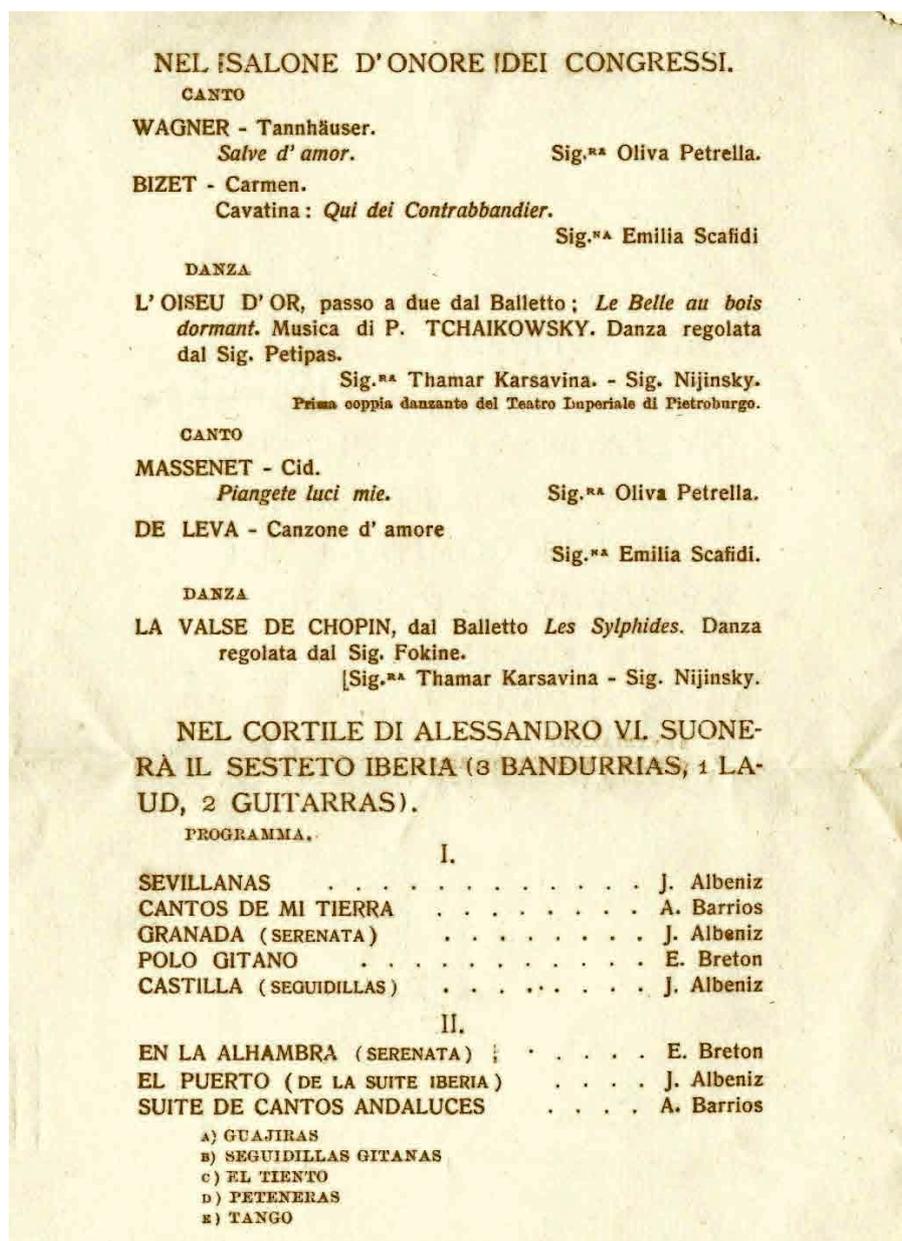


Figura 5. 32 Actuación del Sexteto Iberia (7 de mayo de 1911)

Patronato de la Alhambra y Generalife

Otra evidencia que demuestra su interés por los Bailes Rusos es la existencia de tres programas de mano de esta compañía entre sus documentos y papeles. En concreto, en su archivo personal se conservan los programas de las actuaciones en el Teatro Real de Madrid durante los días 20, 22 y 24 de noviembre de 1917.<sup>300</sup>

Aquellas actuaciones dejaron en el compositor una honda impresión artística, capaz de despertar en el granadino la idea de emular un proyecto en esencia idéntico a los Bailes Rusos, pero relacionado con «el alma gitana». Con esta idea en el horizonte, concibió las *Danzas de arte gitano*, cuyo origen se justifica en el libreto-programa del espectáculo:

El alma gitana, que trae hasta nosotros la sensibilidad de una raza de milenario abolengo en la que las emigraciones y los sufrimiento fueron exacerbando el sentimiento, acaso por su misma decadencia podría dar nuevas apariencias plásticas al ritmo como los bailes rusos nos dieron la interpretación de la música por el alma eslava.<sup>301</sup>

Probablemente, este proyecto de llevar a la escena un espectáculo que mostrara la danza gitana en un contexto musical y plástico distinto de como se había hecho hasta el momento, surgiera antes de los primeros años veinte. Como sostienen Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, en su estudio sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y en referencia al baile flamenco, fue desde 1915 cuando «una curva de creciente popularidad irá

---

<sup>300</sup> Los programas están catalogados con las referencias PAG LEG-AB 530-689; LEG-AB 530-690 y LEG-AB 530-691.

<sup>301</sup> Programa de mano de *Danzas de arte gitano. Cuadro de bailes zingaros y españoles*. PAG LEG-AB 530-744.

abriendo al flamenco las puertas de diversas salas madrileñas [...]».<sup>302</sup> Es el momento en el que irán surgiendo sobre la escena española figuras como Pastora Rojas Monje, *Pastora Imperio*; o Antonia Mercé, *la Argentina*. Estas auparon a un nivel profesional y bajo un concepto teatral los bailes y cantes flamencos en los que, según Vilches y Dougherty, «presentaban unos rasgos genéricos semejantes al drama rural en su ubicación y tipología, pero añadían algunos elementos nuevos: la inserción de bailes y cantes flamencos, llevados a escena por verdaderos profesionales del género».<sup>303</sup>

Barrios fue testigo de excepción de esta metamorfosis del baile flamenco y entró en contacto directo con algunas de sus protagonistas. En este sentido, baste recordar que el maestro contó con María Esparza,<sup>304</sup> primero, y la Argentinita, después, para el personaje «La que baila en la calle» de su ópera *El Avapiés*. Por otra parte, en este momento encontramos a Antonia Mercé, *la Argentina*, interpretando sus coreografías sobre obras de Barrios y Del Campo en el Teatro Real<sup>305</sup> y, poco tiempo más tarde, aparece junto a Barrios en la escena madrileña de los primeros años veinte.<sup>306</sup> Para no ser reiterativos en este punto, nos remitimos a lo ya expuesto sobre la relación de Ángel Barrios con la danza en el capítulo 4 de este trabajo.

Dentro de esta renovación del baile flamenco, el compositor granadino hizo una importante contribución con sus *Danzas de arte gitano*, cuadros de bailes zingaros y españoles, que ha permanecido inédita hasta el momento y

---

<sup>302</sup> Martínez del Fresno, Beatriz; Menéndez Sánchez, Nuria. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, p. 166.

<sup>303</sup> Vilches de Frutos, María Francisca; Dougherty, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997, pp. 163-164.

<sup>304</sup> María Esparza trabajó en dos proyectos de Ángel Barrios: *El Avapiés* (1919) y en la comedia *Castigo de Dios* (1924).

<sup>305</sup> «Los soberanos belgas en Madrid». *La Voz*, 3 de febrero de 1921, p. 3.

<sup>306</sup> «Por los niños rusos. Festival en el Teatro del Centro». *El Imparcial*, 22 de febrero de 1922, p. 2.

que nos desvela una nueva faceta del granadino: director artístico de un proyecto de danza.

La primera noticia documental que tenemos de su puesta en marcha de se encuentra en una carta dirigida a Falla confirmando el inicio de los ensayos:

Por fin hemos resuelto la cuestión de los bailes españoles, hace días que hemos empezado los ensayos y estamos contentos y trabajando como fieras para que pronto hagamos la primera salida.

Contamos con obras de Turina, Conrado, Remacha, Bautista, Esplá y desde luego y en primer término, alguna de Vd. ¿Verdad?

Hágame el favor de indicármela o mejor dicho mandármela cuanto antes pueda, que se lo agradeceremos y cuidaremos de montarla bien.<sup>307</sup>

En coherencia con la idea que generó el proyecto, Barrios extendió a sus *Danzas* el mismo planteamiento estético de «arte total» de los Bailes Rusos, esto es, creó un espectáculo donde el elemento plástico, la danza y la música estuvieran cohesionados para «dar nuevas apariencias plásticas al ritmo [gitano] como los bailes rusos nos dieron la interpretación de la música por el alma eslava».<sup>308</sup>

Barrios cuidó en detalle la puesta en escena de *Danzas*: para los decorados contó con la colaboración del pintor José Carazo y la del dibujante y diseñador Enrique Cachazo, dos eminentes figuras plásticas de la Granada de la época, en especial, Cachazo, que fue uno de los grandes pintores del «universo gitano». El vestuario fue un elemento muy cuidado, como se pone de relieve en la referencia expresa en el programa de *Danzas*, literalmente en mayúsculas: «VESTUARIO ANTIGUO GRANADINO».<sup>309</sup> La prensa subrayó la importancia del elemento plástico en *Danzas* con estos argumentos:

---

<sup>307</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF 6749-038.

<sup>308</sup> Programa de mano de *Danzas de arte gitano. Cuadro de bailes zingaros y españoles*. PAG LEG-AB 530-744.

<sup>309</sup> *Ibíd.*

El organizador, Ángel Barrios, inspirado músico granadino, ha cuidado, con esmero y buen gusto, de ofrecer cuadros evocadores del Albaicín y de Córdoba. Lienzos de López Mezquita, de Rodríguez Acosta, de Morcillo, nos hicieron conocer ya el poderoso atractivo de las cuevas granadinas, poseídas por el misterio y embrujadas por la gitanería. En los audaces conciertos de coloraciones enteras-azules de Fajalauza, rojos de cobres blancos y azules de mantas alpujarreñas alentaba la posibilidad de unos aciertos plásticos que el arte exquisito e importado de los *ballets russos* nos ha enseñado a estimar. Faltaba dar un paso: desde la pintura a la escena. Ángel Barrios lo ha intentado, llevando a las tablas la reproducción fiel de los ritmos gitanos.<sup>310</sup>

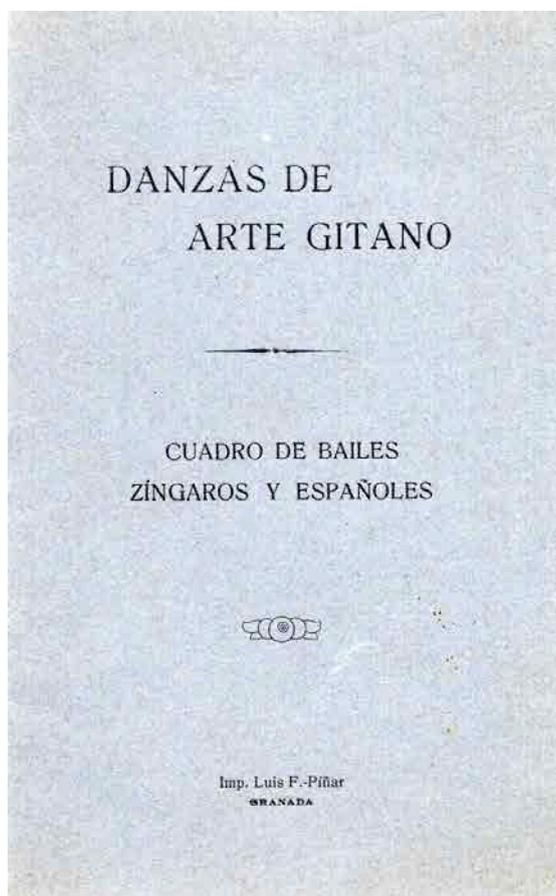


Figura 5. 33 Programa-libreto de *Danzas de arte gitano*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

---

<sup>310</sup> «Bailes gitanos en la Zarzuela». *La Época*, 30 de abril de 1923, p. 2.

*El Heraldo de Madrid* destacó asimismo el protagonismo de su riqueza plástica: «El elemento decorativo, que se limitaba antaño a un término secundario, ha adquirido singular importancia pasando a ocupar sitio preferente en la escena».<sup>311</sup>

El cuerpo de baile estuvo formado por una docena de artistas,<sup>312</sup> procedentes de Granada y que carecían de cualquier tipo formación académica de danza. Esta carencia fue valorada por la crítica como sinónimo de una «danza limpia y sin adulteraciones».<sup>313</sup> La prensa subrayó el origen del elenco, formado por auténticas gitanas —y un gitano— procedentes de las cuevas del Sacromonte granadino, de quienes se hizo esta interesante descripción:

Todo proviene de las Cuevas de Granada, y de allí han venido [...] y otras gitanas más que llevan en sus caras, tostadas por el sol andaluz, la gracia de sus movimientos gitanos y típicos, el alma de su raza. Todo está allí a tono. Visten como allí, como en las cercanías del Albaicín, en sus pintorescos cármenes granadinos, la faldilla corta y el pañuelo al talle. Un talle mimbreño y de extraordinaria flexibilidad Como lo requiere la danza de los cañís. Están en el escenario como en las cuevas nada se pierde del aroma andaluz, y bailan y danzan al compás de la música andaluza de Ángel Barrios.<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> J. F. «Danzas gitanas en la Zarzuela». *El Heraldo del Madrid*, 30 de abril de 1923, p. 4.

<sup>312</sup> En los créditos del libreto-programa figuraban como integrantes del cuerpo de baile: Trinidad Fernández Fernández, María Amaya Fernández, Antonia Heredia Fernández, María Luisa Morea Galos, Antonio Amaya Fernández, Francisca Fernández Navarrete, Concepción Heredia Cortés, Juana Cortés Núñez, Dolores Moreno Cabello, Encarnación Maldonado Amaya, Enriqueta Cortés Núñez y Micaela Fernández.

<sup>313</sup> «Danzas de arte gitano». *La Acción*, 25 de abril de 1923, p. 2.

<sup>314</sup> P. Drito. «Teatro de la Zarzuela. Danzas gitanas». *La Correspondencia de España*, 30 de abril de 1923, p. 5.



Figura 5. 34 Cuerpo de baile de *Danzas de arte gitano*

Archivo personal de Ángela Barrios

La responsabilidad de la interpretación musical corrió a cargo de Fernando Remacha,<sup>315</sup> maestro concertador y de Julián Bautista, director de la orquesta. La música fue seleccionada por Barrios entre diversas obras de compositores españoles contemporáneos como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Conrado del Campo y el propio Ángel Barrios. El maestro programó algunas obras preexistentes y otras que fueron creadas para este espectáculo, aunque en el libreto-programa se afirma que las obras del compositor granadino fueron compuestas expresamente para aquella ocasión.

El repertorio interpretado fue: de Isaac Albéniz, *Granada, Serenata española, Córdoba y Sevillanas*; de Ángel Barrios, *En el Albaicín, Zambra gitana, Achares, La boda y Entre la jara*; de Enrique Granados, *Villanescas y Danza VI*; de Turina, *Danzas españolas*; de Conrado del Campo, *Zambra granadina* y de Óscar Esplá, *Recuerdo de antaño*.

<sup>315</sup> En el libreto-programa aparece citado como Fernando Remacho (*sic*). Programa de mano de *Danzas de arte gitano. Cuadro de bailes zíngaros y españoles*. PAG LEG-AB 530-744.

La estructura formal de *Danzas* es la de un ballet, dado que las obras forman parte de un mismo desarrollo argumental que, secuencialmente, se explicaba con todo detalle en el libreto-programa y que resumiremos a continuación.

Las *Danzas* se iniciaban con la *Zambra* y *La boda* de Ángel Barrios, obras para las que se crearon dos coreografías distintas. Para la *Zambra*, se hizo un decorado simulando las cuevas del Sacromonte granadino con cobres en las paredes y cerámicas. La imagen de esta zambra nos retrotrae, por la presencia de sus símbolos, hasta *El amor brujo*, ya que en la *Zambra* del granadino se presenta a una gitana, igualmente en torno a una hoguera, que «cimbreada marca con las oscilaciones de su cuerpo el ritmo del baile del amor y acusa con sus palmas las mozas los motivos de la danza». El mismo número de esta obra incorpora otro ritmo más alegre que rompe su carácter y da paso a *Tango*, donde aquella misma gitana «al final, a la muda invitación de unos ojos brillantes y unos labios húmedos sale también el gitano a marcar con su baile el porvenir de sus vidas». El libreto-programa de *Zambra* se ilustró con el siguiente texto descriptivo:

En la cueva pobre en la que relucen los cobres en las paredes y los vidriados en los vasares, danzan las mozuelas. Trae la vida amargura que en el baile se esfuma y mientras trenzan con el repiqueteo de sus dedos y de sus tacones los anhelos de sus almas gitanas, junto al fogaril los amantes platican. ¿Pero como hablar de amores si suenan alegres las notas del tango? La gitana cimbreada marca con las oscilaciones de su cuerpo el ritmo del baile del amor y acusa con sus palmas las mozas los motivos de la danza y al final, a la muda invitación de unos ojos brillantes y unos labios húmedos sale también el gitano a marcar con su baile el porvenir de sus vidas: penas y alegrías, hambres y sueños entre el sonar de unos crócalos y el eterno prometer de unos brazos que se enarcan.

*La boda*,<sup>316</sup> como su nombre indica, describe «la unión del porvenir de las vidas del gitano y la gitana» comprometidos en el número previo. Esta segunda escena se articula, al igual que la anterior, en dos momentos. El primero de ellos es una escena costumbrista que muestra el transcurrir cotidiano de la vida en las cuevas. Para ello, se sitúa en la escena a una vieja y a una niña barriendo el piso, «la niña barre y ante la madre que llega pide la venia para ensayar una danza, baila la niña y la vieja corrige el ritmo recordando mejores tiempos de la mocedad y tras el ventanal unas sombras se deslizan», sombras que introduce la segunda parte del número. Esta segunda parte se inicia en el momento en que el gitano —en el papel del hijo— llega a la casa con su «prometida» para la que pide habitación. Ante el rechazo de la acogida, la gitana baila para enternecer y convencer a la vieja. El rechazo es reiterado, y en ayuda de la joven pareja aparecen todas las gitanas, de una familia y otra — que evocan el recuerdo del matriarcado— con el ánimo de perdonar la ofensa del abandono y del «robo» de la gitana con las notas de una cachucha, la danza del perdón. Tras esta danza se muestra uno de los rituales de mayor

---

<sup>316</sup> Al igual que *Zambra*, esta obra tenía el siguiente texto como explicación del cuadro: «La casa, mitad cueva, ofrece su alegría de limpia pobreza, la niña barre y ante la madre que llega pide la venia para ensayar una danza, baila la niña y la vieja corrige el ritmo recordando mejores tiempos de la mocedad y tras el ventanal unas sombras se deslizan. El hijo llega. Pero es su llegada de ansiedad que no supo contener su pasión y a la puerta queda la gitanilla enamorada que viene a pedir un hogar y un sostén: la vieja se espanta; malos tiempos corren hogafío y falta carbón en la fragua y trabajo en el yunque, y mientras madre e hijo disputan, la novia medrosa y enamorada entra a pedir el sitio a que se cree merecedora. Oye como su amor se rechaza y en arranque bravío de su raza indomable, baila para seducir con sus giros a la vieja que ya no entiende de amores. Y otra vez es rechazada y con el luto en el alma quiere escapar de aquella inhospitalaria casa, pero allí queda su corazón y en súplica humilde pide de nuevo la piedad para su cariño y cuando por fin los secos brazos se tienden hacia ella abriéndola el hogar que fue su sueño, irrumpe furiosa la otra madre que halló desierta su casa. Todas intervienen, lances son de mocedad y a todos fueron perdonados y ante las viejas que evocan el recuerdo del matriarcado, con las notas de la Cachucha, de la danza, del perdón, lo implora de nuevo una pareja amante para delitos que son el aroma de la vida. Ceden entre lágrimas las madres y mientras para cumplir tradicionales ritos retíranse las viejas con la novia para ver si es digna de entrar en un hogar honrado, las mozas danzan o escuchan curiosas la adivinada escena que dentro se desarrolla. Y triunfantes salen; la rosa de tres pétalos, la rosa legendaria de los milenarios ritos, autorizó la boda y en confusión alegre bailan todas ante la esposa de mañana, celebrando lo que la copla dice: Dichosa la madre / que puede ofrecer, /rosas y jazmines al amanecer».

significado en las bodas gitanas: el testimonio de la virginidad de la futura esposa que el texto expresó así: «para cumplir tradicionales ritos retírense las viejas con la novia para ver si es digna de entrar en un hogar honrado, las mozas danzan o escuchan curiosas la adivinada escena que dentro se desarrolla. Y triunfantes salen; la rosa de tres pétalos, la rosa legendaria de los milenarios ritos, autorizó la boda». El ritual se refuerza con este dicho popular gitano: «Dichosa la madre / que puede ofrecer, / rosas y jazmines al amanecer».

Más tarde, *Danzas de arte gitano* cambia su localización de las cuevas del Sacromonte para desarrollar la música de Albéniz en un contexto goyesco. La música escogida del catalán se compone de tres de las obras más conocidas de su catálogo: *Serenata*, *Córdoba* y *Sevillanas*. *Serenata* es la obra popularmente conocida como *Granada* (ca. 1885), perteneciente a la 1ª *Suite Espagnole* de Albéniz. La segunda, *Córdoba* (ca. 1894), forma parte de *Chants d'Espagne*; y la última de ellas, *Sevillanas* (ca. 1883), se trata de la obra popularmente conocida como *Sevilla* y que, al igual que la primera obra seleccionada, forma parte de la 1ª *Suite Espagnole*.

La escena de *Serenata*<sup>317</sup> se desarrolla durante una tarde «propicia al amor», tiempo para acompañar a un majo que tañe su guitarra con tristeza. Su música enternece a una dama-maja en busca de amor para entretener su ocio, que lo besa con la esperanza de una cita. El carácter triste de esta obra ya fue puesto de manifiesto por el propio Albéniz quien dijo: «es una *Serenata* romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero. [...] Y por encima de todo, un lamento desentonado y desgarrador [...]»<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> En el libreto-programa de *Danzas de arte gitano*, «*Serenata*» tenía el siguiente texto descriptivo: «Es la tarde, propicia al amor y a la aventura, la noche va a ofrecernos su amable tercería. Tañe el majo su guitarra pidiendo amores o llorando desdenes y a sus acordes llega la dama que, con alma de maja como en el tiempo del pintor de los Caprichos, pide amores plebeyos con que entretener sus ocios y cambia con el chispero en un beso la esperanza de una cita».

<sup>318</sup> Torres Mulas, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001, p. 265.

*Córdoba*<sup>319</sup> es un segundo momento en este tiempo, desarrollada de noche, tiempo en que «majos y criadas bailan y los amantes llegan a la soñada cita». La escena es el desarrollo del galanteo entre los enamorados y concluye en un patio cordobés, durante la noche oscura rodeados de naranjos y almendros. La coincidencia de la escena coreografiada en las *Danzas* parece casi un calco de la nota que figura en la cabecera de la partitura de Albéniz, que bien podría haber sido incluida como parte del argumento de *Danzas*:

En el silencio de la noche, que interrumpe el susurro de las brisas aromadas por los jazmines, suenan las guzlas acompañando las Serenatas y difundiendo en el aire melodías ardientes y notas tan dulces como los balanceos de las palmas en los altos cielos.<sup>320</sup>

Para dar fin a este cuadro, que coincide con el amanecer, se coreografiaron *Sevillanas* de Albéniz<sup>321</sup> que, en consonancia con el ritmo alegre expresado, «ritma la alegría de la vida» y celebra el triunfo de los amantes, que «mezclan sus crócalos a la alegría popular y sus danzas a las del pueblo».<sup>322</sup>

El tercer cuadro coreografía dos obras de Enrique Granados: *Danza*<sup>323</sup> y *Villanescas*.<sup>324</sup> Aunque el programa es vago en la determinación de las obras

---

<sup>319</sup> El texto que se publicó para describir la coreografía de *Córdoba* fue el siguiente: «Es de noche: la sombra galante brinca sus complacencias; majos y criadas bailan y los amantes llegan a la soñada cita: juega la dama con las impacencias del galán que, como en clásica ofrenda, tiende la capa para que la huelle el chapín de su amada y por parejas marchan todos a los aromados patios que es la noche oscura y embalsaman, el ambiente, los naranjos y los almendros de Córdoba la Sultana».

<sup>320</sup> Torres Mulas, op. cit., p. 400.

<sup>321</sup> Torres Mulas, op. cit., pp. 288-289.

<sup>322</sup> El texto escrito para cerrar este cuadro fue: «Amanece. Cálido el sol enardece el alma y como recuerdo pagano el baile ritma la alegría de la vida. Llegan los amantes enlazados y es su baile el recordar sus amores y como ofrenda al ambiente perfumado, a la clara luz de Andalucía y a la chusma encubridora de sus amores, mezclan sus crócalos a la alegría popular y sus danzas a las del pueblo».

<sup>323</sup> Al igual que el resto de obras que integraba cada uno de los cuadros anteriores, esta obra de Granados tenía como apoyo textual lo siguiente: «En las lejanías del cielo se dibuja la ciudad: la danza evoca viejas tradiciones españolas, cuando irrumpa en tropel la zíngara caravana. Allá quedaron los

de Granados, gracias a la prensa sabemos que se trata de la *Danza española VI* y de la *Danza española IV* «Villanesca». Este cuadro está dividido en dos escenas con continuidad correspondientes a cada una de las *danzas* de Granados, que evocan «viejas tradiciones españolas» como era la irrupción en tropel de las caravanas gitanas. La primera de las escenas muestra a niñas gitanas mendigando al ritmo de sus panderos, para lo que abandonan temporalmente el desfile y vuelven a seguirlo cuando obtienen algo de la caridad de los caminantes. En la segunda escena, a fin de «estimular la colecta», una vieja gitana inicia un baile litúrgico que evoca «grandezas pasadas». Le siguen cantos de muchachas y una suerte de iniciación, en las que las niñas danzan felices con sus panderos hasta encontrar el descanso en su constante vida errante.

Tras el cuadro monográfico dedicado a Enrique Granados, Barrios introdujo dos cuadros nuevos con música de su autoría que fueron estrenadas para *Danzas de arte gitano*. El primero de estos nuevos cuadros recibe el nombre de *Achares*,<sup>325</sup> término que procede del caló *jacharar*, «el enfado ante los celos». En efecto, el cuadro describe una pugna entre dos gitanas por el amor de un gitano que dirimen con sus coqueteos y un duelo de danzas gitanas.

---

hombres, quizás sesteando junto al arroyo, tal vez solicitando calderas que componer, por acaso me rodeando, y las muchachas de la tribu marcan su entrada al compás de sus panderos; de mendigar se trata y la niña pide a la caridad un auxilio para los caminantes, y al alternando con sus bailes las mozas del lugar van prosiguiendo los suyos».

<sup>324</sup> Para ilustrar *Villanesca* el libreto-programa de *Danzas de arte gitano* presentó el siguiente texto: «Es preciso estimular la colecta y la vieja zíngara inicia su baile litúrgico. Evocación de pasadas grandezas, recuerdo acaso de sagrados ritmos, el ondear grave de su cuerpo es la oración de su tribu y el evocar de su pasado. En alegre ritmo las muchachas cantan la primavera de sus vidas andariegas y tras el baile de iniciación de la niña, todas en conjunto con el grave son de los panderos, danzan como ofrenda o como rito que ese es el descansar de su errante vida de tristes peregrinaciones».

<sup>325</sup> Esta partitura fue publicada con el nombre de *Tus achares* por la Editorial Música Española (1923) y dedicada «A mis amigos María y Enrique Sacky».

Gracias a la edición de *Achares*,<sup>326</sup> publicada bajo el título de *Tus achares* (1923), sabemos que esta obra contaba con una estructura tripartita, formada a su vez por tres tipos distintos de danzas flamencas: «Introducción y Danza», «Soleá» y «Bulerías». Una parte de la crítica puso su acento en este cuadro, que juzgó como un momento donde «todo es vida [...] y es como la consagración de una obra artística verdaderamente transcendental [...]»<sup>327</sup>

El cuadro final, también con música de Barrios, llevó por título *Entre la jara*<sup>328</sup> y se desarrolló en las serranías de la Alpujarra. En esta ambientación, con las gitanas y mozas de los otros cuadros, se introdujo la figura del bandolero y la del «capitán» que, junto a una «gitana febril, desgrefñada y arrastrada por el salvaje ímpetu de su sangre», protagonizaron el número final

---

<sup>326</sup> En el libreto-programa de *Danzas de arte gitano*, *Achares* tenía el siguiente texto descriptivo: «En la alegría de la tarde estival, en el ventorrillo se congregan las familias; el galán espera a su amor y mientras la rival trata de atraérselo con sus coqueteos. Entra la amada y al ver las insinuaciones, con ímpetu de enamorada quiere castigar el desafuero; median todos. En días de sol y de alegría no pueden exacerbarse los odios y la novia danza para mostrar su arte ante la rival odiada; desazonado esto se retira y allí entre danzas y risas sigue la fiesta a la que el sol convida, encendiendo amores y odios en la ardiente sangre gitana».

<sup>327</sup> Villa, Antonio de la. «Zarzuela. Danzas de arte gitano». *La Libertad*, 29 de abril de 1923, p. 6.

<sup>328</sup> En el libreto-programa de *Danzas de arte gitano*, *Entre la jara* tenía el siguiente texto descriptivo: «A recóndita fuente de agreste rincón, en la fragosidades de la Alpujarra, vienen las mozas del pueblo a llenar su cántaro. Danzan y juegan con los andariegos gitanillos que entre los riscos se abrigan cuando entra el bandolero o contrabandista que viene a tomar noticias del alijo. Tras él llega el capitán; la gitana entonces que de espía le sirve, ya dice que no hay cuidado y con la jaque arrogancia de nuestros romances de bandoleros, el mozo arriscado tranquiliza a la muchacha. Una atrae su atención y con su corazón y su trabuco le ofrece el bravío trono que en la sierra agreste guarda para sus amores; mozas y bandoleros, fieles al apoyo que hallaron siempre en el pueblo pequeño los que fuera de la ley viven, bailan y les acompañan las viejas, recordando danzas, hoy casi olvidadas. Hay una alarma; el gitaniillo avizor, anuncia los guardias, las muchachas se retiran, y dudosa, casi vencida, por la jaque labia serrana, la moza festejada va saliendo poco a poco. Herido de amor ha quedado el mozo; manda tomar pasos y prevenir escuchas, pero atento queda a la que su corazón lleva; y vuelve la moza y es su baile rendido principio de un salvaje idilio que la sierra ampara. Lejos, la voz que del pueblo viene, ya el peligro avisa: Moza que a fuente clara / vienes por agua a la tarde / cuida, que asecha cobarde / el amor entre la jara. Y dudosa queda ella y hacia el pueblo se encamina y a la sierra vuelve el mozo, a su vida de luchas, pero oteando aún la senda que del pueblo llega. Y febril, desgrefñada, arrastrada por el salvaje ímpetu de su sangre, que pide aires de serranías y amores de sangre y fuego, vuelve bravía la moza a darle su amor y a compartir con él el cetro de la sierra mientras allá lejos quedó abandonado el pueblo tranquilo».

con un planteamiento argumental que evoca a aquella otra trágica *Carmen* de Bizet.

El resto de obras musicales programadas en el espectáculo fueron *Danzas españolas* de Turina, *Zambra granadina* de Conrado del Campo y *Recuerdo de antaño* de Óscar Esplá, pero no fueron coreografiadas ya que, según advierte una crónica, estas obras sinfónicas de carácter andaluz se interpretaron «como intermedios [...] que contribuyen a poner al público en situación».<sup>329</sup>

El estreno de *Danzas de arte gitano* suscitó una acalorada polémica en la época. La idea del granadino despertó una suerte de patriotismo artístico de la danza española frente a la rusa, como ilustraremos brevemente a continuación.

Desde antes de su estreno, la prensa apoyó el novedoso proyecto. Numerosas voces mostraron su incondicional apoyo a la idea del compositor granadino como forma de reivindicar la danza popular nacional frente a la rusa en los escenarios españoles. Un ejemplo del rechazo a la danza extranjera lo encontramos en la opinión de Antonio de la Villa, quien acusó a los de Diaghilev de ser un «torbellino invasor del baile ruso, que es como una mala copia de la españolísima zambra».<sup>330</sup> Desde *La Correspondencia de España*, P. Drito criticó el abandono de la danza nacional y caricaturizó a los Bailes Rusos con estas palabras no exentas de cierta retranca:

Nos hemos ido acostumbrando poco a poco a los bailes extranjeros, y la profusión de ellos ha tomado carta de naturaleza, aunque temporalmente, haciendo olvidar los nacionales. Hemos ido encontrando siempre bien esas danzas exóticas, importadas de las cinco partes del Mundo, sin importamos ya casi nada lo mucho y muy bueno que tenemos en nuestra propia casa. No sabiendo ya que hacer para traer bailes (¿?) extranjeros, hemos escogido con sumo gusto, con afectuosos saludos de bienvenida esa ridiculez que lo mandatos de la moda han puesto como el «súmmum» de elegancia. Esa

---

<sup>329</sup> J. F. «Danzas gitanas en la Zarzuela». *El Heraldo del Madrid*, 30 de abril de 1923, p. 4.

<sup>330</sup> Villa, Antonio de la. «Zarzuela. Danzas de arte gitano». *La Libertad*, 29 de abril de 1923, p. 6.

ridiculez es el llamado «paso del camello». Abrigamos la esperanza de que algún día sea el último grito de la moda el salto del mono y veamos a jóvenes elegantes trepar por las columnas del Palace.<sup>331</sup>

La prensa de la época cerró filas en torno a lo que podemos considerar un brote de «españolismo de la danza». Con ello reivindicaban «la fiesta española» frente a lo extranjero. El concepto escénico de Barrios con sus *Danzas de arte gitano* tuvo una doble consideración: de «fiesta», por exhibir los bailes gitanos y españoles, y de «orientación de arte» que pretendía popularizar las danzas gitanas para transformarlas en un producto artístico, capaz de llenar un vacío dentro de la danza española, y de este modo, dar respuesta al anhelo de renovación de los viejos moldes escénicos, que las visitas extranjeras forzaron a revisar.

Otro aspecto que la crítica subrayó de *Danzas de arte gitano* fue la «pureza» del espectáculo con respecto a las pseudo-fiestas gitanas que se ofrecían a los turistas. Se puso en valor la procedencia de las gitanas que habían sido «arrancadas» de sus cuevas y llevadas al escenario. Su baile en las tablas era la danza en su forma más pura de expresión del «alma andaluza en su aspecto bravío», en contraste con aquellas otras

juergas de salón de esas que se organizan para encanto de los extranjeros que visitan Sevilla con la *Baedecker* debajo del brazo, y a las que se asiste de *smoking*. Tamaña profanación no existe en los cuadros de arte gitano que en breve hemos de ver en la Zarzuela!<sup>332</sup>

Tras su éxito en Madrid, el domingo 3 de junio de 1923, el maestro presentó en su ciudad un nuevo espectáculo mixto de danza y cante flamenco en el alhambrense Palacio de Carlos V, organizado por el Centro Artístico en su programa de fiestas del Corpus. Al formato de *Danzas de arte gitano* que

---

<sup>331</sup> P. Drito. «Teatro de la zarzuela». *La Correspondencia de España*, 30 de abril de 1923, p. 5.

<sup>332</sup> «*Danzas de arte gitano*». *La Acción*, 25 de abril de 1923, p. 2.

conocemos, se sumó el cante flamenco con las voces de la Niña de los Peines y el Niño de Jerez. Los ecos del éxito de este nuevo proyecto llegaron hasta la prensa madrileña que bautizó este espectáculo con un sonoro «fiesta en la Alhambra» o el grandilocuente «Festival andaluz en Granada», que Febus desgranó desde las páginas de *La Voz*.<sup>333</sup>

Con antelación al estreno de *Danzas de arte gitano* en Granada, el malogrado periodista e intelectual Constantino Ruiz Carnero hizo una reflexión sobre el sentido de estas *Danzas*, un análisis desde una óptica más local y cercana que la ofrecida por la crítica madrileña. En este sentido, el periodista estableció un interesante paralelismo ente el «cante jondo», todavía en la memoria reciente de los granadinos y esta forma de danza que acertó en llamar: «una sincera encarnación de lo más genuino, castizo y hondo de nuestro arte popular».<sup>334</sup>

Ruiz Carnero subrayó el reflejo visible de los Bailes Rusos pero, a diferencia de la crítica madrileña, para el periodista granadino el conjunto de Diaghilev era la «expresión acabada y perfecta de una modalidad artística, suma y compendio de una estética maravillosa».<sup>335</sup> En su extensa reflexión dedicada al sentido estético del proyecto del músico granadino, Ruiz Carnero ofreció a sus lectores un excelente resumen de su argumento, cuya reproducción consideramos de interés dado su valor «didáctico»:

La «Zambra» es la cueva gitana con sus cobres relucientes, con su ambiente de misterio, donde el tango pone sus notas de alegría sensual; de deseo y de fiebre, mientras repiquetean los dedos y se enciende la pasión en los ojos; su «Boda» es el triunfo del amor cañí, con la sugestiva visión de ritos legendarios; sus «Achares» es la lucha del amor y del odio en plena fiesta gitana llena de luz y colorido; «Entre la Jara» es el drama pasional y bravío en el corazón de la

---

<sup>333</sup> Febus. «Festival en Granada». *La Voz*, 6 de junio de 1923, p. 8.

<sup>334</sup> Ruiz Carnero, Constantino. «El encanto de la danza gitana». *El Defensor de Granada*, 2 de junio de 1923, p. 1.

<sup>335</sup> *Ibíd.*

sierra, el drama eterno y fuerte de una raza aventurera, que lleva sobre su alma primitiva y salvaje la fatalidad de una legendaria maldición.<sup>336</sup>

Su puesta en escena en la ciudad la Alhambra tuvo un éxito franco. Fue el sentir general de la ciudad la idea de que aquellas danzas podrían ser las embajadoras de la danza española y andaluza por todo el mundo, expresiones de arte que podían llevar, en palabras de *Constancio*: «una visión luminosa y certera de lo más típico y maravilloso de nuestro andalucismo, con toda su gracia y su embrujo...»<sup>337</sup>

Lamentablemente, solo ha llegado hasta nuestros días una muestra muy reducida de la música que Barrios compuso para sus *Danzas de arte gitano*. En concreto, se conserva —de su primera edición impresa bajo el nombre genérico de *Danzas Gitanas* editadas por Editorial Música Española— una versión para piano (1923) del primer cuadro de *Danzas de arte gitano*, esto es: «Zambra gitana» y «Tango». En esa misma edición se publicó la música para el segundo cuadro bajo el nombre *Tus achares*, donde se reproducen las tres partes de que se compone el número: «Introducción y Danza», «Soleá» y «Bulerías». En el Archivo Barrios del CDMA existe un manuscrito de ocho páginas para guitarra y otro manuscrito de cuatro páginas con una transcripción para bandurria, laúd y guitarra con el título *Danza gitana*, que coincide con la escrita para el segundo cuadro de *Danzas de arte gitano*; sin embargo, como advertíamos con anterioridad, no tenemos noticia de la localización del resto de partituras correspondientes a *La boda* y *Entre la jara*.

---

<sup>336</sup> *Ibíd.*

<sup>337</sup> *Ibíd.*

### 5.3. Música sinfónica

Su producción de música sinfónica es muy limitada. Dos obras de esta naturaleza figuran en su catálogo: *Zambra en el Albayzín* y *Una copla en la Fuente del Avellano*, ambas escritas en fechas muy cercanas y estrenadas en 1917. La intención original del granadino fue componer una suite sinfónica sobre Granada a la que denominó *Impresiones de Granada* (también *Los telares del Albayzín*), suite de la que solo llegó a concluir y estrenar las dos obras que estudiaremos a continuación.

Con toda probabilidad, su orientación profesional como compositor para la escena y su trabajo junto a Conrado del Campo en esta dirección fueron justificados que Barrios no cultivara la composición de música sinfónica más allá de los ejemplos que expondremos en este epígrafe.

#### 5.3.1. *Zambra en el Albayzín* (1917)

La primera noticia que tenemos de esta obra se halla en una tarjeta que Del Campo envió a su alumno en la que confirmaba el envío de *Zambra*: «Manuel Romero, que saldrá de aquí mañana, para esa, envió la partitura de “El Albaicín” y los trabajos corregidos con una nota explicativa».<sup>338</sup>

Aunque la tarjeta no está fechada, por su contenido podemos deducir que fue escrita a principios del segundo semestre de 1915. Dos datos nos permiten establecer esta hipótesis: en primer lugar, el compositor madrileño dio noticia en su escrito del estreno de un drama lírico que, con toda seguridad, se trata de *La tragedia del beso*, estrenada el 18 de mayo de 1915 en el Teatro Real de Madrid.<sup>339</sup> El segundo dato se refiere a la reciente «terminación de su cátedra

---

<sup>338</sup> Tarjeta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-274.

<sup>339</sup> Alonso, Miguel. *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March-Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1986, p. 36.

de Armonía», ganada el 9 de junio de 1915. Por esta misma tarjeta sabemos que el maestro le propuso algunos «temas más amplios» que, presumiblemente, el granadino incluyó en la partitura de su *Zambra*, lo que es un indicio de que esta obra tuvo su génesis en un ejercicio de composición orquestal que el discípulo sometió al examen de su maestro.

Dos años más tarde, el 12 de mayo de 1917, la obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Fernández Arbós. Como señaló la prensa,<sup>340</sup> *Zambra en el Albayzín* formaba parte de una serie de impresiones sinfónicas proyectadas por Barrios con el título de *Los telares del Albayzín*. Sin embargo, en otras ocasiones, el nombre de la suite apareció como *Impresiones de Granada*.<sup>341</sup>

The image shows a two-page program for the premiere of 'Zambra en el Albayzín' by Ángel Barrios. The left page is the official program, and the right page contains notes for the program.

**Teatro Real**  
**ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID**  
 AÑO XIV  
**SEXTO Y ÚLTIMO CONCIERTO DE ABONO**  
 bajo la dirección del  
**Maestro ARBOS**  
 para hoy sábado 12 de Mayo de 1917, a las diez de la noche

**PROGRAMA OFICIAL**

**PRIMERA PARTE**

1.º Egnout, Obertura..... Beethoven  
 2.º En el Albayzín, Zambra (1.ª vez)..... Angel Barrios  
 3.º Nocturno. (Sonata núm. 9)..... Mozart  
*Andante — Allegretto — Menuetto.*

DECLARAO DE TREINTA MINUTOS

**SEGUNDA PARTE**

**Sinfonia doméstica.** (Op. 55).—1.ª vez.... B. Strauss  
*Animado.—Scherzo.—Allegro.—Finale.*  
*(Uno tiempo se tocan sin interrupción)*

DECLARAO DE TREINTA MINUTOS

**TERCERA PARTE**

1.º Vennsberg, locura (primer acto)... De Tannhäuser. Wagner  
 2.º Preludio del tercer acto...  
 3.º Obertura.....

Se oprimen al público en entre el salga durante la ejecución del programa.

**NOTAS AL PRESENTE PROGRAMA**

**Zambra.**—ÁNGEL BARRIOS.—Bajo joven compositor español, cuyo nombre aparece hoy por primera vez en los programas de la «Orquesta Sinfónica», es hijo de Granada. Trabajó en París la armonía con Debussy, y más tarde, en Madrid, el contrapunto y la composición con Claudio del Clonjo. Particularmente «Zambra», a una serie de «Impresiones sinfónicas», «Los Telares del Albayzín», «En el Generalife», etc., sobre ocenas de Granada popular, pittoresca y luminosa.

En un Carmes, a orillas del Darro, bajo la arbolada llena de perfumes y de misterio, se celebra la fiesta gitana, con bailes, canciones y rimas. Hay un momento en que el bailarín rosa, en que todo parece afirmarse en el misterio de la noche serena, encantada, que envuelve en ondas de poesía el Sacro Monte, el Alhambra, la Alhambra... pero de nuevo cambia, más ruidosa y ardiente, la «Zambra» gitana, sin decir hasta el final la vivacidad rítmica y la brillantez colorista de las sociedades orquestales con que el compositor se propuso interpretar la pittoresca escena.

**Sinfonia doméstica.**—RICARDO STRAUSS.—Esta obra constituye el octavo de los grandes poemas de Strauss, y fue formada en composición a últimos del año 1903. En un viaje a América que emprendió su autor a principios del año 1904, llevó consigo la partitura de esta obra, aún inédita, y dió de oír la primera audición en Nueva York, durante la primavera de dicho año. El estreno en Europa no se efectuó hasta algunos meses más tarde, en los festivales musicales que se celebraron en Frankfurt.

La Sinfonia lleva la siguiente dedicatoria: «A mi amada esposa y a nuestro hijo. Como todas las composiciones sinfónicas de Strauss, está escrita para ser ejecutada sin interrupción alguna, a pesar de dividirse la partitura en cuatro tiempos diferentes, a la usanza de la sinfonia clásica: *Introducción, Scherzo, Adagio y Finale*».

**INTRODUCCIÓN.**—Este primer tiempo ofrece la exposición temática de la obra, es decir, la presentación y desarrollo de sus tres temas capitales: el del esposo, el de la esposa y el del hijo. Las impresiones de la vida doméstica de estos tres seres constituyen la idea fundamental de la Sinfonia.

El primer tema (el esposo) puede descomponerse en tres partes: empieza con una fase tranquila (violoncelo), y a continuación, los fagotes y trompas; sigue otra fase más sentimental y melancólica (clarín), y termina remolándose al período siguiente con un fragmento más fogoso. Prosigue después el tema de la esposa, de un carácter completamente opuesto al anterior, produciendo una impresión de ternura y de vitalidad extrema (violón y instrumentos de madera). Ambos temas se desarrollan, combatiéndose, en un largo período. Finalmente, aparece el tema del niño, sencilla y único motivo de amor que entona el óvulo.

**SCHERZO.**—Descripción de los juegos del niño y de la felicidad de los conyugos, que se deleitan en la contemplación de su hijo. Ese día, al fin, cansado de jugar la madre, para adormecerlo, le canta una canción de cuna, el punto en que paulatinamente surgen las siete de la noche.

**ADAGIO.**—Contiene dos fragmentos. El primero empieza con una frase cuyo sentido se encierra en las palabras «Creación y Contemplación», formada por el tema del esposo, dominador de todo este período musical, combinado con el de la esposa, y resolviéndose en una apasionada escena de amor. La segunda parte describe los «barridos e inquietudes» de los esposos dormidos; una reparación del lecho del niño revela claramente el objeto de su donación. Al fin, viene un alegre grito del niño, que despierta, con las siete de la mañana y todo vuelve a la vida.

**FINALE.**—Descripción del despertar matinal. Sigue una doble fuga, reflejando los alaridos y alegres de la vida, hasta que vuelve la calma en una serena conclusión, como sea canto de alegría a la felicidad conyugal.

Toda explicación de la *Sinfonia doméstica* que se aparte de estas líneas generales, ha sido siempre desechada por el propio compositor.

Figura 5. 35 Programa del estreno de *Zambra en el Albayzín*  
 Patronato de la Alhambra y Generalife

<sup>340</sup> R. de C. «Teatro Real. La Orquesta Sinfónica». *La Correspondencia de España*, 13 de mayo de 1917, p. 6.

<sup>341</sup> Programa de concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid ofrecido en el Teatro Price el 14 de diciembre de 1924. PAG LEG-AB 530-648.

El estreno de la obra obtuvo el aplauso unánime de la crítica. *Tristán*, desde *El Liberal*, puso de manifiesto algunas características del estilo compositivo del granadino en estas palabras:

es muy sentido, muy característico, pletórico de color y brillantez, en el que la melodía se destaca fluida y grata, dentro de un procedimiento orquestal modernísimo, bien entendido y pintoresco. Es indudable que Ángel Barrios es un compositor de gran porvenir, no sólo por su maestría indudable, que acredita las sabias lecciones del eminente Conrado del Campo, sino por su estilo lírico, que a juzgar por la obra que anoche oímos, es fácil y abundante. Fue ovacionado con entusiasmo Ángel Barrios, y dos veces tuvo que presentarse ante el auditorio, que le aclamó justamente.<sup>342</sup>

Julio Casares apostilló esta misma línea crítica y destacó la influencia de Albéniz en la música orquestal de Barrios:

la asimilación del color local, el tratamiento de los apuntes populares a la manera de Albéniz, pero con personalidad propia, y no pocos aciertos de orquestación, hacen concebir muy gratas esperanzas en cuanto a la futura labor del joven músico.<sup>343</sup>

Como muestra de su éxito inicial, *Zambra en el Albaicín* ha sido una de las obras del reducido catálogo sinfónico de Barrios que con mayor frecuencia se ha programado. Tras su estreno fue interpretada ese mismo año junto a otra partitura sinfónica del granadino: *Una copla en la fuente del Avellano*, estrenada a fines de ese mismo año (1917) y de la que nos ocuparemos más tarde. El sábado 15 de diciembre de 1917, *Zambra* reapareció programada en el marco de los conciertos populares que ofreció la Orquesta Sinfónica en el Teatro Odeón de Madrid. También en su reaparición, obtuvo nuevos elogios de

---

<sup>342</sup> Tristán. «Orquesta Sinfónica. La Sinfonía doméstica». *El Liberal*, 13 de mayo de 1917, p. 2.

<sup>343</sup> Casares, Julio. «Música. La Sinfonía doméstica». *La Nación*, 15 de mayo de 1917, p. 2.

la crítica que, en esta ocasión, advirtió con mayor claridad la influencia francesa en el estilo del compositor granadino. Según Fesser: «*En el Albaicín*, otra página muy brillante y muy bien sentida, sin otro defecto que el de presentar, en algunos de sus interesantísimo trozos, una zambra gitana con la instrumentación bien conocida de Pablo Dukas». <sup>344</sup> Dos años más tarde (1919), *Zambra*, también conocida como *En el Albayzín*, fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid durante las fiestas del Corpus granadino en el tradicional escenario: el Palacio de Carlos V. Previamente, la prensa local publicitó con interés el estreno de aquella obra en Granada:

Y hasta esta noche, en que los granadinos acudiremos en masa a admirar dos obras de Ángel Barrios, nuestro paisano, que la crítica y el público madrileños aplaudieron sin reservas cuando se ejecutaron por primera vez, por la Sinfónica, en el teatro Real. Para nosotros debe ser un orgullo que el nombre de un granadino figure en programas tan selectos como los de estas audiciones, al lado de otros nombres ya inmortales. <sup>345</sup>

*En el Albayzín* fue aplaudida en la ciudad de su autor y aquella obra, junto a *Una copla en la Fuente del Avellano*, proporcionaron al compositor granadino un nuevo triunfo en su carrera que venía a sumarse al obtenido recientemente con la ópera *El Avapiés*. Dos días después del estreno en su ciudad, encontramos en *El Defensor de Granada* una interesante descripción, autoría de Aureliano del Castillo que, a modo de programa, detalló los elementos en los que se inspiró el autor para componer *Zambra en el Albayzín*:

«En el Albayzín», donde ya la plena noche reina sobre la ciudad. Es en un carmen de la orilla del mismo Darro. Hay un blando aliento perfumado en el ambiente, una orgía de pasión en la «Zambra gitana». La vida triunfa en el seno misterioso de la noche y un torbellino de risas argentinas rueda por el magno

---

<sup>344</sup> Fesser, J. «Revista de música». *El Sol*, 19 de diciembre de 1917, p. 2.

<sup>345</sup> Castillo, Aureliano del. «El cuarto concierto». *El Defensor de Granada*, 27 de junio de 1919, p. 2.

silencio como una cabalgada de locas walkirias hacia el templo desconocido del Amor inmortal.<sup>346</sup>

Este mismo periodista concluyó su artículo con el testimonio del éxito obtenido en Granada: «aquella “Zambra gitana” es de un verismo estupendo y de una belleza encantadora. Las notas finales fueron acogidas con una verdadera explosión de entusiasmo y Barrios fue llamado repetidas veces a la orquesta, si bien su conocida modestia rehuyó cuanto pudo el homenaje».<sup>347</sup>

Los profesores Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, en la edición crítica de esta obra, han destacado la estabilidad en los programas de *Zambra* «entre el escaso repertorio sinfónico nacional que se interpreta en los años siguientes».<sup>348</sup> En efecto, el 25 de marzo de 1920, la Orquesta Sinfónica de Madrid volvió a interpretar esta obra, que el crítico de *El Sol* ya conocía y a las que dedicó nuevas palabras de elogio:

Ya habíamos oído esa "zambra" de Ángel Barrios y la comentamos en su momento como uno de los trozos más acertados de los compositores jóvenes. Esencialmente plástica, su inspiración parece pedir la animación y la brillantez de la escena. Algunas melodías de gran carácter y un ropaje orquestal lleno de vivacidad, chispeante de color.<sup>349</sup>

Desde su estreno por la Orquesta Sinfónica de Madrid, aquella obra estuvo presente en los conciertos sinfónicos del Corpus granadino, como lo prueban los numerosos programas conservados entre los papeles del compositor, frecuencia lógica, ya que era él quien, desde que 1924, tenía la

---

<sup>346</sup> Castillo, Aureliano del. «En Carlos V. El quinto concierto». *El Defensor de Granada*, 29 de junio 1919, p. 2.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> Sobrino Sánchez, Ramón; Cortizo, María Encina. «Introducción». En Barrios, Ángel. *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte, Seis Canciones*. Sobrino, Ramón; Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007, p. XIV.

<sup>349</sup> «Gacetilla Musical. La Orquesta Sinfónica». *El Sol*, 26 de marzo de 1920, p. 10.

responsabilidad de decidir qué orquesta sería contratada para actuar en Granada. Sin embargo, a partir de los años veinte y tras consultar el exhaustivo trabajo que María Pilar Alén dedicó a la actividad de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en A Coruña,<sup>350</sup> no hemos podido constatar la presencia de la obra Barrios en escenarios diferentes a los granadinos.

Lo mismo cabe decir de la Orquesta Filarmónica de Madrid a la luz del reciente trabajo publicado por Miriam Ballesteros sobre la actividad de esta agrupación musical.<sup>351</sup> Aunque en este estudio el compositor granadino sí aparece en la extensa relación de 90 compositores vivos cuyas obras fueron programadas por esta agrupación, su nombre no aparece junto al de otros colegas de los que interpretaban obras con frecuencia, como Manuel de Falla, Joaquín Turina o Julio Gómez, por ejemplo,<sup>352</sup> por lo que podemos suponer que este trabajo de Ángel Barrios únicamente aparecía en los programas de estas orquestas cuando tenían prevista su actuación en Granada.<sup>353</sup>

La partitura física arrastraba tras de sí una especie de «maldición» que, en no pocas ocasiones, produjo quebraderos de cabeza, ya que era habitual que se extraviara. Como anécdota, son abundantes las solicitudes que Fernández Arbós, el director de la Orquesta Sinfónica, dirigía a Barrios preguntando una y otra vez por los materiales de orquesta de la *Zambra*: «Querido Barrios: Siento de todo corazón lo que ha pasado con su *Albaicín* [...] Ya he mirado varias veces el archivo de la Sinfónica y no está.»<sup>354</sup> Un año más

---

<sup>350</sup> Alén, María Pilar. «Música Sinfónica en A Coruña. Los conciertos de la "Orquesta Sinfónica de Madrid" y la "Orquesta Municipal de Bilbao"». *Revista de musicología*, 2000, Vol. 23, Nº 2, pp. 465-508.

<sup>351</sup> Ballesteros Egea, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de musicología*, 2012, Vol. 35, Nº 2, pp. 239-262.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>353</sup> A idéntica conclusión que con los trabajos anteriores llegamos tras el estudio del epígrafe «La vida orquestal: las Orquestas sinfónicas y sus programaciones» de María Palacios. Puede consultarse Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 50-169.

<sup>354</sup> Carta manuscrita de Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «19-Abril-1923». PAG LEG-AB 530-195.

tarde, el director de la Sinfónica se dirigió nuevamente al compositor: «Hágame el favor de decirme enseguida donde estará la partitura y partes de la *Zambra* (no es ese el título?) o el *Albaicín...*»<sup>355</sup> Dos años más tarde, el músico madrileño insistió en su desconocimiento de la localización de la partitura: «Supongo están hace ya tiempo en su poder los programas y no se quejarán pues son, como Vd. habrá visto, muy interesantes y hay lo mejor combinado posible, para todos los gustos y mucho modernista!... He puesto su *Zambra* de Vd. pero ignoro si tiene Vd. el material».<sup>356</sup> Pero no fueron estas las únicas incidencias que, como veremos más adelante, se cernieron sobre *Zambra*.

Numerosos fueron los compositores e intérpretes que se interesaron en la posible adaptación de la obra para otras agrupaciones instrumentales. Uno de los primeros fue Luis Pichot:

Cojonudo cuanto nos dice referente al *Albaicín*. Supongo desea V. que hagamos nosotros mismos el arreglo para trío. Desde luego lo haremos aunque hubiéramos preferido lo hiciera V. nosotros no sabemos ponerle la salsa que le daría V. Le ruego que en la reducción para piano que nos mandará tanto de las dos obritas como del *Albaicín* haga V. todas las indicaciones que crea oportunas para la transcripción [...]<sup>357</sup>

Pero la obra tenía miras más altas y contó con Manuel de Falla como intermediario entre Barrios y la Casa Chester para el primer intento de edición de la partitura. Coincidiendo con la estancia del gaditano en Londres, el autor le envió una copia de su *Albayzín* con objeto de «dar una idea» al editor del carácter de su composición.

---

<sup>355</sup> Carta manuscrita de Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «10-Abril-1924». PAG LEG-AB 530-197.

<sup>356</sup> Carta manuscrita de Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «28-Abril-1926». PAG LEG-AB 530-199.

<sup>357</sup> Carta manuscrita de Luis Pichot a Ángel Barrios, fechada en Perpignan «19-Julio-1922». PAG LEG-AB 530-508.

Por una postal de 18 de mayo de 1921, sabemos que le envió la *Zambra* que, una vez más, corrió el riesgo de extraviarse: «Ayer certifiqué *El Albaicín* y una carta, puse bien la dirección pero me faltó poner la W y siento que por esta pequeñez se perdiera el certificado y la carta; si no lo recibiera podría recogerlo en la Central de Correos y si lo recibe escríbame lo más pronto posible para mi tranquilidad». <sup>358</sup> Probablemente junto a la partitura enviada se incluyera el documento, hoy conservado en el AMF, por el que Barrios le autorizaba a vender su obra «en el precio y en las condiciones que tenga por conveniente». <sup>359</sup>

El propio Falla interpretó la obra al piano ante el editor inglés el 7 de junio de 1921. Un día más tarde, el autor de *La vida breve* confirmó al autor mediante una carta <sup>360</sup> que la *Zambra* había sido del agrado del editor con un expresivo «Le gustó mucho» con doble subrayado, al que añadió que Chester estaría dispuesto a editarla siempre que convinieran en las condiciones autor y editor.

Desconocemos las razones por las que finalmente la partitura de Barrios no fue editada por Chester. Los materiales de la *Zambra en el Albayzín* se conservan en el Archivo de la SGAE con la referencia AS-335/cajas 29-30. En 2007, coincidiendo con el 125 aniversario del nacimiento del compositor, el ICCMU publicó la edición crítica de la partitura, realizada por los profesores Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, a cuya consulta remitimos para un mayor conocimiento de esta obra y, en particular, del análisis de la misma.

---

<sup>358</sup> Tarjeta postal manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, fechada en Granada «18-MAY-1921». AMF 6749-016.

<sup>359</sup> Documento manuscrito de autorización de Ángel Barrios a Manuel de Falla para la venta de la partitura de *En el Albayzín. Zambra*. Firmado en Granada el 14 de mayo de [1]921. AMF 6749-014.

<sup>360</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Londres «8-junio-[1]921». PAG LEG-AB 530-303.

### 5.3.2. *Una copla en la Fuente del Avellano* (1917)

Esta obra se compuso inmediatamente después del estreno de *Zambra*, por lo que es muy probable que *Una copla en la Fuente del Avellano* formara parte de la suite *Impresiones de Granada*. En sus inicios como borrador, la partitura tenía como título *El Generalife*, nombre que posteriormente se cambió por el de *Caminito del Avellano* y, finalmente, por el de *Una copla en la Fuente del Avellano*.

Su génesis es anterior a principios de julio de 1917, fecha en que Del Campo envió una primera revisión del original. En una carta fechada el 4 de julio de ese año, el maestro le advirtió al discípulo sobre la existencia de algunos errores en la armonización de la obra:

Insistías demasiado en una misma fórmula cadencial sobre el acorde de fa sostenido menor y trato con los compases añadidos de introducir alguna variación. Examina las ampliaciones que te propongo y obra según tu criterio, adóptalas o no.<sup>361</sup>

Días más tarde, la partitura estaba de vuelta y en poder de su autor, con el visto bueno del maestro: «El papel con el borrador de *El Avellano* va certificado. Este con algunas enmiendas, pocas porque lo hallo bien».<sup>362</sup>

El 5 de diciembre de ese mismo año (1917), la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Fernández Arbós, estrenó esta nueva obra dentro del ciclo de conciertos populares ofrecidos en el teatro Odeón. Su presentación fue acompañada de la interpretación de *Zambra en el Albayzín*, obra que meses

---

<sup>361</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-257.

<sup>362</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «22-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-259.

antes había estrenado esta misma agrupación orquestal, como hemos visto en el epígrafe anterior.

*La Correspondencia de España* elogió la «primorosa composición del delicado músico granadino Sr. Barrios». Admiró tanto el acierto del tema popular desarrollado, como la técnica, que fue descrita

rica en matices, siempre acertados, con que el maestro Barrios ha vestido su obra, sólo elogios pueden hacerse. Al final de esta su nueva producción salió el distinguido maestro varias veces a recibir las insistentes ovaciones que le hacía el auditorio.<sup>363</sup>

En cambio, a Fesser no le convenció la forma «copla», término que en su opinión, «es tan vago como las indicaciones musicales en las que pueda vislumbrarse el contorno y lugar preciso de la fuente ante la cual la copla ha sido entonada».<sup>364</sup> No obstante, según este mismo crítico, aquella imprecisión en la denominación de la obra no quitó « un ápice de mérito a la inspiración del autor, que es joven y dispone de toda una vida para librarse de las absorbentes preocupaciones del automovilismo y del acrostatismo musical que nos afligen».<sup>365</sup>

De entre todos los comentarios vertidos a raíz del estreno de *Una copla en la Fuente del Avellano*, mención aparte merecen los de Adolfo Salazar, ya que arrojan luz sobre su significado. El crítico apuntó que esta obra era un elemento más de la proyectada suite *Impresiones de Granada*:

---

<sup>363</sup> R. de C. «Orquesta Sinfónica. Conciertos Populares». *La Correspondencia de España*, 16 de diciembre de 1917, p. 3.

<sup>364</sup> Fesser, J. «Revista de música». *El Sol*, 19 de diciembre de 1917, p. 2.

<sup>365</sup> *Ibíd.*

Comenzó el primer concierto de la serie —hablemos primeramente de los de casa —con una obra de Ángel Barrios; mejor dicho, dos números de una obra que, tal vez no terminada aún, se llamará una vez lo esté “Impresiones de Granada” o “Suite granadina” o como sea.<sup>366</sup>

Salazar no escatimó en elogios hacia la labor como compositor del granadino, de quien subrayó: «[...] me pareció lo mejor de lo último oído en materia de autores noveles (Barrios, en rigor, si puede entrar en esta categoría por ser poco conocido, tiene un criterio y una seriedad de compositor de mayor altura)».<sup>367</sup> Otro aspecto que señaló de la nueva obra fue el tema principal empleado en la partitura. Este elemento, al decir del crítico, convierte la obra en una «página llena de olor, color y sabor andaluz», pero de un «andalucismo moderno» frente a un «andalucismo chapiniano», viraje estético que venía defendiendo desde todas las tribunas a la que tenía acceso, en especial, desde su *Revista musical hispano-americana*.

Tras su estreno en Madrid, *Copla* reapareció en los atriles de la Sinfónica de Madrid y en el de su director Enrique Fernández Arbós, quienes se encontraban en Granada para ofrecer los conciertos del Corpus en junio de 1919. Esta obra se estrenó en Granada el 27 de junio de 1919, en el tradicional palacio de Carlos V y ante la expectación de numerosos paisanos del músico que querían conocer sus dos nuevas obras que tan generosamente había tratado la crítica de Madrid. El éxito se ratificó. Según Aureliano del Castillo:

al terminar la interpretación de esta obra, estalló una ovación en el público, persistiendo largamente, hasta que Barrios se adelantó hacia la orquesta,

---

<sup>366</sup> S[alazar], Ad.[olfo]. «Orquesta sinfónica. (Segunda serie de conciertos)». *Revista Musical Hispano Americana*, 31 de diciembre de 1917, núm 12, p. 11.

<sup>367</sup> *Ibíd.*

saludando visiblemente conmovido. Arbós y los profesores, de pie, aplaudían también cariñosamente a nuestro paisano.<sup>368</sup>

Fue también este periodista quien puso de manifiesto la estrecha relación entre *Una copla en la Fuente del Avellano* y *Zambra en el Albayzín*. De hecho, si *Zambra* describía «una fiesta gitana, con bailes, canciones y risas...», la *Copla* se sitúa en un tiempo inmediatamente anterior en el que

se describe el atardecer granadino, sin duda en pleno verano, cuando un suave crepúsculo pone tinta de misterio y melancolía en la Alhambra y el Albayzín, y una copla romántica surge de las frondosas avellaneras que rodean la Fuente y va rodando como una pepita de oro, por la cuenca sagrada del Darro, a morir en la esfumada lejanía de la Vega, mientras cae la noche. Así, queda enlaza esta obra con la segunda.<sup>369</sup>

Estas palabras suponen un ejemplo de crítica musical asociada a la territorialización discursiva de una obra, práctica habitual desde fines del siglo XIX, y en la que se utilizaban determinados recursos para evocar los sentidos en relación a un territorio. En nuestro caso, el «territorio» se localiza en la granadina Fuente del Avellano y otros espacios locales como la Alhambra, el Albayzín, el río Darro o la Vega.

La profesora Teresa Cascudo ha señalado algunos de los elementos característicos de este tipo de crítica. Uno de ellos es la remisión a estímulos dirigidos a «la identificación emocional con un paisaje determinado»,<sup>370</sup> como «atardecer granadino, suave crepúsculo, tinta de misterio y melancolía, cae la

---

<sup>368</sup> Castillo, A[ureliano] del. «En “Carlos V”. El quinto concierto». *El Defensor de Granada*, 29 de junio de 1919, p. 2.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> Cascudo García-Villaraco, Teresa. «Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglo: Una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona». En *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Huesca: Editorial Doble J, 2014, p. 11.

noche...», expresiones, como hemos visto, que están presentes en la crítica a *Copla*. Otra peculiaridad que la autora ha destacado sobre la territorialización discursiva de una obra musical es su carácter metafórico.<sup>371</sup> En este caso, la metáfora es un elemento nuclear: la copla —el elemento central— «surge de las frondosas avellaneras» para «rodar» como lo haría una pepita de oro del Darro, río granadino cuya etimología entronca con la expresión latina *dat aurum*,<sup>372</sup> elemento que le permite introducir Del Castillo un doble sentido en su crítica.

Retomando nuestro discurso sobre la obra, a diferencia de su «hermana sinfónica», *Una copla en la Fuente del Avellano* no tuvo continuidad en el tiempo. En los programas consultados, esta obra no se programó de nuevo por razones que desconocemos, al igual que la localización de su partitura.

La obra sinfónica de Ángel Barrios se escribió en un momento en que algunos de los compositores españoles más cercanos al granadino habían estrenado o estaban ultimando trabajos de estética similar. Recordemos que la época en que se estrena esta obra (1917), Europa está librando la Gran Guerra. La neutralidad durante el conflicto convirtió al país en destino y refugio de parte del arte europeo, a lo que hay que sumar que algunos compositores españoles continuaban manteniendo estrechos lazos con el París que los acogió a principios del siglo XX, razones que hicieron de España un país poroso y receptivo a nuevas influencias. Un ejemplo de estos últimos son Turina y Falla quienes, en fechas cercanas al estreno de la obra sinfónica del granadino, estaban finalizando creaciones con elementos comunes que nos permiten afirmar que el granadino «simpatizaba» con una corriente de renovación musical integrada, según Jorge de Persia, por Joaquín Turina, Manuel de Falla, Conrado del Campo y Óscar Esplá, entre otros.<sup>373</sup> En opinión

---

<sup>371</sup> Cascudo, op. cit., p. 13.

<sup>372</sup> Bermúdez de Pedraza, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*, Impresor: Luis Sánchez, Madrid, 1608, p. 17.

<sup>373</sup> Persia, Jorge de. «Del modernismo a la modernidad». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 43.

de este autor, dicha corriente buscaba proyectar en sus creaciones impresiones y sensaciones vividas, música en que la capacidad descriptiva del autor era un elemento esencial; características presentes en la obra sinfónica del maestro granadino.

En este sentido, *La procesión del Rocío* (1913) de Turina, *La vida breve* (1914) de Falla y *Zambra en el Albayzín* (1917) de Barrios, obras relativamente vecinas en el tiempo, discurren por sendas paralelas donde prevalece el elemento popular: la tradición del Rocío en Turina y «lo gitano» en las obras de los otros dos compositores. Todas ellas presentan una nueva forma de entender el elemento popular-tradicional que es redefinido y estilizado y de un modo más evidente —en el caso de Turina y Barrios— bajo la influencia de la música francesa. No hay que olvidar que el compositor sevillano finalizó su formación en la Schola Cantorum con *La procesión del Rocío*, mientras que en *Zambra* de Barrios, son visibles las influencias del magisterio de Gedalge y de la música francesa. Igualmente, las creaciones del gaditano y del granadino comparten tanto elementos argumentales como su localización geográfica y ubicación estética.

Ahora bien, esto nos lleva a establecer una hipótesis que justifique el abandono «precipitado» por parte de Barrios de este curso estético, y decimos precipitado porque dejó inconcluso su proyecto sinfónico. Como ya hemos tenido oportunidad de exponer en este trabajo (epígrafe 3.3), la creación sinfónica del compositor granadino estaba ligada a su proceso de formación con Conrado del Campo. En concreto, la obra que nos ocupa fue un proyecto orquestal, un gran ejercicio de composición que el discípulo sometió a la evaluación de su maestro, quien en correspondencia le trasladó sus «consejos de corrección». Por otra parte, la absoluta libertad que permitía a sus discípulos justifica la elección del tema: la zambra gitana, ámbito que el granadino conocía bien y por el que sentía una especial inclinación, manifiesta desde sus primeras composiciones.

En nuestra opinión, cuando al granadino se le brindó la oportunidad de trabajar junto a su maestro en proyectos «serios» para la escena, no dudó en su elección y subordinó su labor sinfónica a las propuestas más «serias»

ofrecidas por Del Campo. Ante estas expectativas, el granadino abandonó su proyecto sinfónico para acompañar a su maestro, ahora también colaborador y amigo, en su «cruzada» de zarzuelas y óperas.

## **5.4. Música para instrumentos *a solo***

### **5.4.1. Guitarra**

A pesar de la importancia que tuvo la guitarra en su carrera musical, no fue hasta el final de su vida cuando llevó al pentagrama la mayor parte de su obra para este instrumento. Es cierto que con anterioridad había compuesto para guitarra, pero casi siempre como un elemento más dentro de los conjuntos de pulso y púa o para las rondallas que sumaba a la orquestación de algunas de sus composiciones para la escena.

Su carrera como intérprete solista de guitarra y la de compositor para este instrumento corrieron por caminos distintos, ya que una y otra respondían a intereses e inquietudes diferentes. Como tuvimos oportunidad de exponer en el epígrafe 4.3 de este trabajo, no podemos considerar al maestro como un guitarrista profesional, ya que su labor como solista fue una actividad marginal al de su oficio de compositor. Sus intervenciones como tal se producían en momentos puntuales y la mayor parte de las veces ligadas al flamenco. Sin embargo, su labor al frente de los conjuntos de pulso y púa sí revistió un carácter más profesional y constante.

Evidentemente, el entorno popular y las circunstancias en que se desarrolló su actividad como guitarrista solista —diametralmente distinta de las llevadas a cabo por otros intérpretes del ámbito «culto»— justifican el hecho de que el maestro granadino no llevara al papel ninguna obra para «su» instrumento. Si escrutamos el conjunto de su obra creada durante su periodo más productivo (1914-1926), comprobamos que la gran mayoría de sus composiciones están destinadas a la escena o escritas para grandes

formaciones orquestales. Únicamente escribió algunas transcripciones y reducciones para guitarra solista de algunas de estas obras, a instancias de intérpretes amigos como Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza o Luis Sánchez Granada.

La relación entre Barrios y Segovia se retrotrae en el tiempo hasta los primeros pasos musicales del jiennense en Granada, esto es, durante los primeros años de 1900. Gracias a la correspondencia que se conserva, sabemos que llevó a cabo algunas transcripciones de sus obras para Segovia, si bien no contaron con la aprobación del concertista:

Querido Barrios: te supongo trabajando en la reducción de algo tuyo para mi guitarra. La transcripción de lo que me dejaste no presenta buen aspecto. Sin embargo, no falta la esperanza de que, como hemos de vivir muy cerca de ahí, nos pondremos de acuerdo para resolver dificultades.<sup>374</sup>

Las dificultades no fueron resueltas o no llegaron al acuerdo esperado, ya que tras llevar a cabo un vaciado de noticias y críticas de las actuaciones del jiennense en España durante el periodo comprendido entre el 9 de junio de 1913 hasta 1987, no aparece ninguna obra del granadino en los programas de Segovia.

Junto a este, otro guitarrista que se interesó por la obra del maestro fue Regino Sainz de la Maza: «Ayer oí a [Luis Sánchez] Granada dos cosas tuyas que quiero tocar. Tú verás cómo lo haces. O me mandas el original o que me deje Luis su arreglo que está bastante bien».<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> Carta manuscrita de Andrés Segovia a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-536.

<sup>375</sup> Carta manuscrita de Regino Sainz de la Maza a Ángel Barrios, fechada en Madrid «enero 5 abril 1933». PAG LEG-AB 530-266.



Figura 5. 36 Retrato con dedicatoria de Andrés Segovia

Patronato de la Alhambra y Generalife



Figura 5. 37 Fotografía dedicada de Sainz de la Maza

Patronato de la Alhambra y Generalife

Las fuentes hemerográficas confirman una testimonial presencia de la obra de Barrios en los recitales del burgalés: *Guajira*. Presumimos que esta partitura formó parte del recital ofrecido por el guitarrista en el Teatro Español de Madrid a finales de 1942, crítica que fue autoría del propio intérprete. Nada en particular detalló sobre aquella *Guajira*, pero sí de su autor: «Después de esta parte venían las obras de algunos españoles. Joaquín Rodrigo, Ángel Barrios, Torroba, Llobet y García Ascot; nombres que enriquecen la moderna literatura de la guitarra y aportan cada uno de los rasgos de su personalidad».<sup>376</sup> Esta opinión de Sainz de la Maza nos parece en exceso generosa en el caso del granadino, ya que su aportación al repertorio guitarrístico no es comparable a la del resto de los mencionados.

En un recital distinto ofrecido por el guitarrista, junto a obras de Albéniz, Sainz de la Maza, Gaspar Sanz, Giuliani, Llobet, Halffter y Tárrega, apareció

<sup>376</sup> Sainz de la Maza, R[egino]. «Informaciones musicales. Sáinz de la Maza, en el Español. Concierto de guitarra». *ABC*, 10 de diciembre de 1942, 16.

nuevamente programada «la conocida *Guajira*» que, según la crítica, «Sainz de la Maza interpretó con una admirable dulzura».<sup>377</sup> Por la expresión literal «la conocida *Guajira*», suponemos que esta obra fue interpretada en los recitales del burgalés con relativa frecuencia. Otro ejemplo de su presencia, lo encontramos en el «tal vez el mejor concierto de toda su vida artística»,<sup>378</sup> ofrecido en el Teatro Español en febrero de 1946. Igualmente, en el recital del 11 de febrero de 1950,<sup>379</sup> esta obra del granadino se interpretó casi al final del extenso programa que incluía obras de Sor, Moreno Torroba, Villalobos, Llobet y del propio Regino Sainz de la Maza. No obstante su pródiga interpretación, el mayor tributo hecho por el guitarrista a esta obra de Barrios fue su grabación en el trabajo discográfico titulado *Recital Sainz de la Maza* (RCA Española, S.A. 3 L 16118- Cara II).

Además de Segovia y Sainz de la Maza, el guitarrista granadino Luis Sánchez Granada, al que aludía el burgalés en su carta, también se interesó por el repertorio para guitarra del maestro, como lo ponen de manifiesto los numerosos documentos conservados del guitarrista granadino. Entre estos, hay un programa de mano en el que se puede leer la siguiente anotación manuscrita de Sánchez Granada: «Queridísimo amigo: ¿No le da a Vd. pena de que resulte “coja” la parte que dedico siempre al gran Barrios? El *Zacateque*, un éxito. Escriba algo para guitarra, aunque sea un boceto. ¡Lo prometido!»<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> «Sainz de la Maza, en el Colegio Ximenes de Cisneros». *ABC*, 9 de diciembre de 1945, p. 38.

<sup>378</sup> «Extraordinario éxito de Sainz de la Maza en el Español». *ABC*, 20 de febrero de 1946, p. 18.

<sup>379</sup> «Musicales. Sainz de la Maza, en el Colegio Mayor Santa Teresa». *ABC*, 12 de febrero de 1950, p. 38.

<sup>380</sup> Texto manuscrito de Luis Sánchez Granada a Ángel Barrios. Programa de mano del IV Concierto Extraordinario XVI de la serie de «Divulgación Musical». Sánchez Granada, guitarrista. Conservatorio Regional de Música de Salamanca, 25 de octubre de 1940. PAG LEG-AB 530-673.

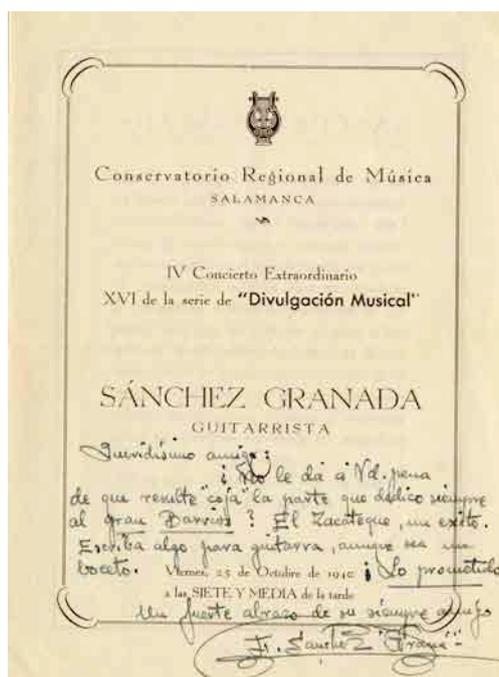


Figura 5. 38 Programa del recital de Luis Sánchez Granada.  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Gracias a este concertista sabemos que las transcripciones para guitarra de la obra de Barrios procedían tanto de su repertorio lírico («Zacateque» de *Seguidilla Gitana* (1926) o «Petenera» de *La Lola se va a los Puertos*), como del repertorio flamenco-popular («Farruca y Danza», o el famoso *Tango* «Angelita»).

La demanda del guitarrista granadino de obras para guitarra, «aunque sea un boceto», dio como fruto *Pinceladas*,<sup>381</sup> obra frecuentemente interpretada en sus recitales, quien, por otra parte, fue uno de los primeros difusores del repertorio guitarrístico de Barrios: «Sánchez Granada alcanza la máxima expresión en las obras del eximio Ángel Barrios, habiendo accedido amablemente a incluir en este Programa cuatro bellas obras del maestro granadino».<sup>382</sup>

<sup>381</sup> Esta obra apareció programada por primera vez en un recital de guitarra ofrecido por Luis Sánchez Granada para la Sociedad Guitarrística Madrileña el 16 de diciembre de 1956. PAG LEG-AB 530-687.

<sup>382</sup> Programa de mano del recital de Luis Sánchez Granada en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, el 16 de diciembre de 1956. PAG LEG-AB 530-687.

La interpretación de la obra del granadino por estos solistas (Sainz de la Maza y Sánchez Granada), así como por el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro —discípulo de Segovia— y, en especial, por Manuel Cano, encontró un lugar dentro del creciente repertorio guitarrístico de los años cuarenta<sup>383</sup> y cincuenta que venía nutriéndose desde los veinte. En esta incipiente época, el guitarrista y compositor granadino estaba considerado como uno de los elementos de mayor protagonismo en la redefinición del instrumento, como señaló Francisco de Cuenca a finales de esta década:

Profundo conocedor de la música y canto *flamencos*, es el maestro Barrios el mejor intérprete de estas expresiones artísticas populares que tienen su más caracterizado ambiente en el pintoresco barrio del Albaicín granadino.

La guitarra, antes de la aparición de estos exquisitos tañedores modernos era como una "cantaora" embrutecida, de voz cascada y en trémolo constante; hermana del "peleón" y de la manzanilla, y visita cotidiana de los lupanares.

Pero estos sutiles músicos, como Barrios, la han liberado de las "juergas"; la han vestido bien; la han hecho exquisita y delicada; aunque en ella se exprese con todo su efectismo el espíritu pasional que palpita en el llamado *cante hondo* o la vibración voluptuosa y trágica de las *danzas cañís*, en cuya especialidad se distingue Barrios notablemente, el arte de estos grandes maestros ha redimido la guitarra de aquella baja condición, ejercitándola en el supremo culto de la belleza.<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Suárez-Pajares, «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Glares, 2005, pp. 15-56; Queipo Gutiérrez, Carolina. «Música para guitarra: castellanismo frente a andalucismo en torno a los años cuarenta». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Glares, 2005, pp. 117-130; Neri de Caso, Leopoldo. «Regino Sainz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 371-402.

<sup>384</sup> Cuenca, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. (1ª ed.). Habana: Cultura, 1927, pp. 37-38.

Su preocupación por «dignificar» la guitarra en el marco de la formación académica fue una de sus prioridades desde el mismo momento en que accedió a la dirección del Conservatorio de Granada (1928). En este sentido, en el acta de la primera Junta del Patronato del Conservatorio de la que formó parte el maestro podemos leer:

Que en atención a la importancia que en el extranjero va teniendo la guitarra y las condiciones que su técnica requiere se acuerda se estudie la forma más adecuada para que en el presente curso esté mejor servida la enseñanza de la misma y para ello queda facultado el Sr. Director [Ángel Barrios] para disponer en cuanto a ella se relacione.<sup>385</sup>

Pocos meses más tarde, fue el propio director quien se hizo cargo de la impartición de Guitarra,<sup>386</sup> pero, a pesar de su interés por la correcta enseñanza del instrumento y su interpretación en diversos ámbitos musicales, no le dedicó un espacio en su catálogo hasta el final de su carrera, circunstancia que ha sido subrayada por Javier Suárez-Pajares en este sentido:

[...] tenía absolutamente separado en su existencia lo que era el ejercicio profesional de la composición de lo que era la práctica popular de la guitarra. Por ello, nunca se le ocurrió escribir las improvisaciones para guitarra que tanta fama le habían dado en el círculo de intelectuales en el que se movía.<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 4 de octubre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 91-92.

<sup>386</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 13 de diciembre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 96.

<sup>387</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Madrid: Ediciones Musicales Madrid, 1996, p. 5.

Resulta aún más paradójica esta «bipolaridad» cuando sabemos que fue testigo directo y jugó un papel activo en la composición de *Homenaje* (1920) de Falla, obra que, como ha señalado Michael Christoforidis: «dio un gran impulso a compositores españoles y extranjeros para tomar la guitarra como instrumento digno para sus composiciones».<sup>388</sup> De hecho, esta incursión del maestro gaditano en la guitarra fue el comienzo de la eclosión para un nuevo repertorio guitarrístico,<sup>389</sup> cuyos actores —intérpretes y compositores— formaban parte del círculo más cercano de Barrios. Sirva como ejemplo esta reflexión publicada en la prensa de fines de 1923, gracias a la que podemos poner nombre a sus protagonistas y constatar buena acogida que tuvo este nuevo repertorio:

El interés estaba en las obras de exclusiva música guitarrística, y la trascendencia en la aportación de páginas nuevas y también guitarrísticas que próceres de la alcurnia musical de Falla, Halffter, Turina, Salazar y Moreno Torroba idearon con el pensamiento puesto en Andrés Segovia y en la magia de sus manos cuando tañen la guitarra.

[...] Esto para abrir boca en el succulento festín, y después como exquisitos modernos manjares, la especial producción que los jóvenes maestros antes citados brindan a la intensa cultura y al don artísticamente ultraterreno del popular guitarrista andaluz.<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Cristoforidis, Michael. «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, p. 41.

<sup>389</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, pp. 321-329; Suárez-Pajares, Javier. «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Música de Andalucía, 1998, pp. 37-47; Persia, Jorge de. «La guitarra y la renovación musical.» En: *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996.

<sup>390</sup> «Informaciones y noticias musicales. En Segovia no se pone el sol». *ABC*, 18 de diciembre de 1923, p. 28.

El profesor Suárez-Pajares también ha advertido la ausencia del granadino en esta revolución: «[Ángel Barrios] permaneció completamente al margen de este movimiento y a pesar de ello, su fama como guitarrista continuaba extendiéndose». <sup>391</sup> Ahora bien, en efecto su fama fue en incremento, sobre todo a partir de los años treinta, pero esto ocurría gracias a su condición de intérprete y director del Cuarteto Iberia, no como solista. Fue únicamente al comienzo de los años cuarenta cuando el músico granadino intensificó su actividad en solitario, labor que nunca alcanzó la relevancia que la lograda con sus conjunto de pulso y púa (Trío y Cuarteto Iberia).

Según Ángela Barrios, fue a partir de los años cincuenta cuando su padre —a quien una progresiva degeneración macular iba dejando ciego— comenzó a dictar su creación para guitarra a su discípulo y amigo José Corrales. Gracias a este músico contamos con un esclarecedor testimonio en relación a lo anterior: «yo le pasé al pentagrama toda la música que compuso a partir del fatal acontecimiento [su ceguera]. También se la digité, ya que como guitarrista, pude colaborar en la mayoría de sus casos, cuando la música era de guitarra». <sup>392</sup>

Seguiremos de momento ubicados en el entorno personal del maestro donde, gracias a una entrevista realizada a Juan Pablo d'Ors, se ilustra esta otra escena:

—Nunca podré olvidarme, allí, en su casa madrileña de la calle de Goded, el maestro, ciego y enfermo, pero lleno de esperanza infinita, siempre rodeado de su mujer y sus hijos tan tiernamente amados y del genial guitarrista y discípulo predilecto, José Corrales, disfruté felizmente de mi tiempo libre; el maestro nos dedicó a mi hija Esperanza y a mí dos piezas suyas: *Romance del Rey Moro* y *Romance del Amanecer*, que interpretados a la guitarra por Corrales tengo

---

<sup>391</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Madrid: Ediciones Musicales Madrid, 1996, p. 5.

<sup>392</sup> García, Dámaso. «Un granadino, don José Corrales, la persona má vinculada a Barrios en sus últimos años». *Patria*, 4 de octubre de 1969, p. 9.

recogidas en disco y en cinta magnetofónica. ¡Cuántas veces llevo oídos y sentidos esos romances!<sup>393</sup>

Según la hija de Barrios, aquella rutina de interpretar y dictar improvisaciones de ritmos y melodías, populares y flamencas a su colaborador suponía un estímulo para el músico que lo mantenía activo artísticamente, además de perseguir un segundo objetivo de carácter pedagógico.<sup>394</sup>

Por otra parte, dos fueron los intérpretes que podemos considerar discípulos directos del maestro: los granadinos José Corrales y Manuel Cano Tamayo. El primero entró en contacto con él durante los años de la Guerra Civil y formó parte, como guitarrista, de algunas de las agrupaciones musicales creadas por el compositor en la Fábrica de Pólvoras de El Fargue que estudiaremos en el capítulo 8 de este trabajo. A partir de 1940, ambos coincidieron en Madrid, ciudad donde el discípulo fue destinado como bombardino de la Banda del Generalísimo.<sup>395</sup>

No menos importante fue la labor de difusión de su obra por Manuel Cano Tamayo, considerado «el Andrés Segovia de la guitarra flamenca».<sup>396</sup> Como ha señalado uno de los biógrafos de Cano:

hubo [...] dos músicos que influyeron mucho en su obra, en su carrera musical: José Corrales, y, sobre todo, D. Ángel Barrios, con quien compartió largas jornadas durante su estancia en Madrid y de quien Cano se sentía su discípulo y

---

<sup>393</sup> «El maestro Ángel Barrios». *El Faro*, 3 de noviembre de 1970, p. [10].

<sup>394</sup> Ángela Barrios afirma que su padre pretendía crear un repertorio de fácil ejecución, que permitiera a los cada vez más numerosos guitarristas japoneses disponer de un corpus que aunara la música flamenca y la progresividad técnica del instrumento. De hecho —siempre al decir de su hija—, el compositor Federico Moreno Torroba proyectó su edición con este planteamiento didáctico. Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en vídeo digital].

<sup>395</sup> García, Dámaso. «Un granadino, don José Corrales, la persona más vinculada a Barrios en sus últimos años». *Patria*, 4 de octubre de 1969, p. 9.

<sup>396</sup> Márquez Villegas, Antonio. «Apunte para su biografía». En Cano Tamayo, Manuel. *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones del arte flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006, p. VII.

heredero. Muchas de las últimas obras de Barrios estuvieron escritas y dedicadas a Manuel Cano, que fue su insuperable intérprete.<sup>397</sup>

Esta difusión de su obra fue fundamental para la revitalización de la figura del compositor granadino. Podemos afirmar, sin temor a exageración, que Manuel Cano ha sido el intérprete de la obra guitarrística del compositor granadino que mayor proyección ha logrado.<sup>398</sup> De hecho, fue el primer solista que ofreció recitales integrales dedicados a su obra, en escenarios nacionales e internacionales, y también el primero en grabar un disco monográfico con obras para guitarra del maestro, editado en 1972 con el título *Temas andaluces de Ángel Barrios* (Hispavox).

Su corpus guitarrístico supera la cincuentena de títulos y se articulan, casi en su totalidad, en torno a melodías populares o flamencas. Ejemplo de las primeras son *Sueño infantil*, *Villancico granadino*, *Minueto*, *Mañanitas granadinas*, *Rosario de la aurora*, *Eloísa*, *Jardín granadino*, *Viejo romance*, *Chiquita y Bonita*, *Pregón de las flores*, *Canción y Danza del Valle de Lecrín* o *Bambini y Chanchane*, entre otras tantas. De inspiración flamenca podemos considerar *Apuntes de Serranas*, *Sal y Pimienta*, *Nostalgia de Petenera*, *Te llevo en el alma*, *Fandango antiguo* o *Gitanos por Siguiriyas*.

Dentro de esta obra, que es asimismo reflejo de la estética andalucista y localista del compositor, el elemento rítmico está muy presente, hecho que encuentra su justificación en base a dos argumentos. En primer lugar, porque su trayectoria como guitarrista solista estuvo ligada a la guitarra flamenca de acompañamiento. En segundo lugar, la finalidad didáctico-flamenca del repertorio dictado hace que sean frecuentes una diversidad de palos como guajiras, tangos, farrucas, peteneras, seguiriyas, malagueñas y un largo etcétera.

---

<sup>397</sup> Márquez, op. cit., p. XI.

<sup>398</sup> Márquez, op. cit., p. XII.

En relación con el catálogo de sus composiciones para guitarra, al igual que sucede con el conjunto de su obra, es difícil determinarlo con precisión, ya que era frecuente que el maestro entregara o regalara sus partituras sin registrar<sup>399</sup> o que modificara sus títulos, además de dejar inconclusos muchos de sus trabajos. Por estas razones han llegado hasta nuestros días una ingente cantidad de papeles con bocetos, borradores y planteamientos esquemáticos musicales que requieren un intenso trabajo de arqueología musical para poner concierto en el conjunto de su obra. No obstante, en 1996 se llevó a cabo la edición y grabación de su obra para guitarra a cuya consulta remitimos.<sup>400</sup>

#### 5.4.2. Música para piano

La obra guitarrística y su creación para piano presentan grandes similitudes (estéticas y técnicas) que nos hace pensar en la existencia de vasos comunicantes entre ambos repertorios. Su producción para piano es discreta en cuanto a su número, aunque no por ello deja de ser relevante, tanto por su significado como por su diversidad dentro de su catálogo. A diferencia de lo que ocurre con su corpus guitarrístico, dictado al final de su carrera, la obra para piano está presente y de manera más constante a lo largo de su actividad compositiva. Es más, resulta significativo que su primera composición editada fuera *Guajiras para piano*,<sup>401</sup> en una época en que el músico era fundamentalmente guitarrista.

---

<sup>399</sup> En este sentido, «El maestro Ángel Barrios». *El Faro*, 3 de noviembre de 1970, p. [10]; Bellver Cano, José. «En memoria del granadino Ángel Barrios». *Ideal*, 30 de junio de 1965, p. 10.

<sup>400</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Obra completa para guitarra*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Madrid: Ópera tres, Ediciones Musicales, 1996. 2 volúmenes. Igualmente, esta obra ha sido grabada por el guitarrista Gabriel Estarellas en Barrios Fernández, Ángel. *Obra completa para guitarra*. Junta de Andalucía-Centro de Documentación Musical de Andalucía. Madrid: Ópera tres, DL M-41610/11. 2 discos compactos.

<sup>401</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Guajiras para piano*. Obra premiada por el Centro Artístico de Granada en el concurso de 1910. Barcelona: Astort y Miralles, 1912.

Desde aquel momento (1910), las ediciones de sus obras para piano aparecieron a lo largo de toda su carrera, hecho contrasta con su actividad como pianista, ya que solo en contadísimas ocasiones hemos podido constatar una interpretación pública suya al piano, como ya comentamos al tratar sobre su faceta de intérprete (capítulo 4).



Figura 5. 39 Ángel Barrios al piano (ca. 1918)  
Patronato de la Alhambra y Generalife

El profesor Ramón Sobrino,<sup>402</sup> en su reciente estudio sobre la obra para piano del maestro, ha encontrado en esta música diversas fuentes de inspiración: las canciones de su ciudad, el flamenco, el exotismo árabe y la música de Albéniz.<sup>403</sup> Es en esta parte de su legado donde se manifiesta con claridad su estética regionalista-granadina, imbricadas con temas del folclore popular urbano, junto a otros impregnados del flamenco, la música andaluza y diversas danzas populares españolas de acusado origen andaluz.<sup>404</sup> Dentro de este repertorio es posible encontrar un rico abanico de formas: farrucas (*Alcaicería, Manianela o Farruca gitana*), seguidillas (*En las cuevas del Darro*),

---

<sup>402</sup> Sobrino, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 179-192.

<sup>403</sup> Sobrino, op. cit., pp. 183-184.

<sup>404</sup> Sobrino, op. cit., p. 184.

sevillanas (*Fatouma*), garrotín (*Juanele*), bulerías (*El Cotorro*, *Volandero*) o boleros (*El Madroño*), si bien el carácter más local de sus obras viene dado por su temática.

En este sentido, la zambra, la fiesta gitana por excelencia, es un tema recurrente para muchas obras de Barrios, como también determinados lugares de su ciudad: el Albayzín y el Sacromonte. Valga como ejemplo *En las cuevas del Darro*, *Los telares del Albayzín*, *Albaycinera*, *El Madroño*<sup>405</sup> o *Alcaicería*, títulos alusivos a rincones granadinos que el compositor asociaba con la esencia de su ciudad: el exotismo árabe, el bullicio, el cante, el toque, el baile, y la alegría de la fiesta gitana. Junto a estas obras basadas en temas populares, podemos encontrar un repertorio más reducido en el que utiliza un lenguaje musical mucho más simplificado y emparentado con la música de salón sencilla, este es el caso de *Pequeña Suit Infantil*,<sup>406</sup> obra en la que armoniza melodías infantiles en pequeñas formas en suite: «polka», «minueto» y «canción,ailable».<sup>407</sup> Finalmente, en este universo temático del piano se evoca el exotismo árabe: la «Danza árabe» de *Aben-Humeya*, *La danza de la cautiva* o *Alcaicería*.

Desde un punto de vista estético, su inclinación hacia estos temas lo convierten en un compositor romántico. El análisis de esta parte de su obra lo sitúa en una corriente tardorromántica que enlaza con un movimiento de mirada hacia lo exótico, tendencia que tuvo a Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Ruperto Chapí y a Jesús de Monasterio como principales representantes. En este sentido, el doctor Reynaldo Fernández Manzano, en su trabajo sobre la

---

<sup>405</sup> *El Madroño* era el nombre del carmen situado en la Alquería de El Fargue de Granada en el que la familia Barrios pasaba sus estancias estivales y en el músico se «refugió» durante la Guerra Civil. *El Madroño* fue escenario de zambras y fiestas a las que acudían los gitanos y la chiquillería de la zona.

<sup>406</sup> Esta obra fue estrenada por el Trío Albéniz en versión para bandurria, laúd y guitarra el 20 de diciembre de 1955. El Centro de Documentación Musical de Granada ha llevado a cabo la edición de esta obra dentro de la colección «Trío Iberia» que dedica a la música de pulso y púa del maestro. Barrios Fernández, Ángel. *Pequeña Suit Infantil*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006.

<sup>407</sup> *Ibid.*

música de la Alhambra, ha señalado la existencia de este «retorno»<sup>408</sup> hacia lo exótico en los albores del siglo XX, desarrollado en un ámbito camerístico como la guitarra (Tárrega y Barrios) o el piano (Debussy, Albéniz, Turina y Barrios).<sup>409</sup>

El lenguaje musical de su obra pianística ha sido también objeto de estudio por el profesor Sobrino que, en resumen, ha encontrado la combinación de estos cinco elementos:

Un lenguaje predominante diatónico tonal, [...] un lenguaje modal [...], la recreación de lenguajes exóticos en las piezas árabes [...], poca frecuencia de armonías impresionistas [...] y un lenguaje musical neoclásico, de cuidada simplicidad.<sup>410</sup>

Como advertíamos en el inicio de este epígrafe, la existencia de vasos comunicantes entre la obra pianística y la guitarrística dificulta determinar si la composición original fue para un instrumento u otro, o si el piano solo fue el medio para la transcripción al papel de la música en abstracto. Esta dificultad se ve agravada por la metodología de trabajo del maestro que no fue sistemática. En ocasiones, la obra surgió como composición para guitarra y posterior arreglo para pulso y púa; este fue el caso de sus primeras creaciones: *Tango y Cantos de mi tierra* que, con posterioridad, fueron transcritas para piano, diversas agrupaciones de cámara e incluso para orquesta. En otras ocasiones, el proceso de creación fue directamente sobre el piano.

---

<sup>408</sup> Sobre el sentido polisémico y estético de este término es interesante la consulta de Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, pp. 257-348.

<sup>409</sup> Fernández Manzano, Reynaldo. «La música de la Alhambra». En *Pensar la Alhambra*. González Alcantud, J. A.; Malpica Cuello, A. (eds.). Granada: Diputación Provincial. Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet», 2001, p. 287.

<sup>410</sup> Sobrino Sánchez, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 190-191.

Por otra parte, la consulta a los archivos institucionales y su análisis cronológico tampoco es un criterio riguroso. Según su discípulo: «don Ángel no se interesaba por estas cosas, ya que a él solo le interesaba componer. El destino o la difusión de su música le traía sin cuidado y nunca se habló sobre la rentabilidad de sus cosas [...]».<sup>411</sup> Esta laguna ha sido confirmada por Ángela Barrios:

durante su etapa granadina, [...] no ve la necesidad de registrar muchas de sus obras; otras sólo las registra de cara a su publicación, años después de haber sido compuestas, y en ocasiones les añade un título del que carecían.<sup>412</sup>

A esto hay que sumar que el maestro solía modificar la partitura durante los ensayos,<sup>413</sup> de modo que es prácticamente imposible determinar qué documento fue el definitivo. Estas razones dificultan la elaboración de un catálogo de su obra en general y de la pianística en particular. En este sentido, al decir del estudioso de este repertorio:

En el estado actual de la investigación sobre la obra de Barrios, no es posible realizar un catálogo cronológico de su producción para piano, ni determinar con certeza qué obras fueron creadas para el instrumento y cuáles son adaptaciones de otras obras.<sup>414</sup>

Al margen del germen de la obra para piano, podemos afirmar que una parte de su repertorio está integrado por adaptaciones de obras preexistentes o son reducciones o adaptaciones de obras incidentales, como las ediciones en

---

<sup>411</sup> García Alonso, Dámaso. «Un granadino, don José Ccorrales, la persona má vinculada a Barrios en sus últimos años». *Patria*, 4 de octubre de 1969, p. 9.

<sup>412</sup> Sobrino Sánchez, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p.180.

<sup>413</sup> Esta información nos ha sido confirmada por los concertistas José Luis Recuerda y José Manuel Cano.

<sup>414</sup> Sobrino, op. cit., p. 180.

forma de suite de *La Suerte* o *Seguidilla Gitana*, de las que dimos noticia en este mismo capítulo.

Por otra parte, y esto es frecuente a lo largo de la obra del maestro, una misma obra recibir dos denominaciones distintas, como *Albaycinera*, también titulada *Danza del embrujamiento*. Otra característica en este tipo de música es la cita de pasajes de unas obras en otras que, en ocasiones, presentan mínimas diferencias, hecho que lleva a plantearnos si estamos ante obras distintas o ante versiones de una misma obra. Un ejemplo de esto último es *Alcaicería* con respecto a la «Farruca» del ballet *Preciosa y el viento*, obra en la que además se citan fórmulas melódicas y rítmicas prestadas de *Tango*.<sup>415</sup>

A diferencia de su obra completa para guitarra, la de piano todavía no ha visto la luz en un trabajo monográfico. Nos consta que está prevista una edición por el ICCMU y el CDMA sobre esta parte de la obra de Ángel Barrios.

## 5.5. Canciones

La canción tiene un discreto espacio en el catálogo de la obra del maestro granadino. Aunque se trata de un género muy reducido tiene un profundo significado en su obra, ya que como ha señalado la profesora María Encina Cortizo:

[...] su corpus cancionístico es exquisito testimonio de su arte musical, de su amor por el canto popular, de su interés por la música española antigua, de su

---

<sup>415</sup> No obstante estas dificultades, Ramón Sobrino ha propuesto un catálogo de la obra para piano de Barrios formado por un total de 26 composiciones, que se amplían hasta 34 si se consideran los números de las suites y los cuadernos de otras obras. En todo caso, su repertorio pianístico original es inferior a su obra compuesta para guitarra, cuyo catálogo ofrece más de cincuenta de obras registradas para este instrumento. Véase Sobrino Sánchez, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 180.

pasión por Andalucía y Granada en particular, y por sus sonidos, que junto con los de su guitarra son los que pueblan el universo sonoro de sus canciones.<sup>416</sup>

Diseminadas en la cronología de la obra del compositor, encontramos una serie de obras para canto y piano (o guitarra) como «Trova» y «Villancico» de *Aben-Humeya* (1913), *La Princesa Azul*, *Recuerda*, *Bolero andaluz*, *Horchatera Madrileña* o *Te llevo en el corazón*; creadas a partir de letras de autores tan diversos estéticamente como Villaespesa, los hermanos Machado, Fernández-Shaw, Vázquez Zamora o López Ruiz, entre otros. Estas creaciones surgieron en momentos muy distintos y en contextos diferentes que han sido analizados recientemente por María Encina Cortizo a cuya consulta remitimos.<sup>417</sup>

Al margen de las anteriores, cabe citar la existencia de una canción compuesta por el granadino que fue estrenada en el homenaje a Ofelia Nieto, el 4 de marzo de 1920 en el Teatro Real de Madrid. Esta obra, inédita hasta la fecha, fue escrita en colaboración, presuntamente, con el esposo de María de la O Lejárraga García. Fue la propia homenajeadada quien la estrenó durante el intermedio de *Maruxa*, obra con la que finalizó aquella temporada del Real. Desconocemos la localización de la partitura, pero entre sus papeles se conserva el programa impreso para aquella ocasión, cuya reproducción nos parece de interés.

---

<sup>416</sup> Cortizo, María Encina. «Hechizo y nostalgia: el corpus cancionístico del compositor Ángel Barrios (1882–1964)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 166.

<sup>417</sup> *Ibid.*



Figura 5. 40 Programa del Homenaje a Ofelia Nieto ( 4 de marzo de 1920)

Patronato de la Alhambra y Generalife

El maestro compuso canciones a lo largo de toda su vida, pero fue en sus últimos años cuando creó *Seis Canciones* para canto y piano que merecen ser estudiadas como si de un ciclo de *lieder* se tratara, dado que presentan los siguientes elementos comunes: se compusieron en una misma época —al final de los años cincuenta— y sus letras son del mismo autor, Agustín Valdivieso de Ceballos, hijo político del músico.

De igual manera que encontró en su discípulo José Corrales a un colaborador imprescindible para llevar al papel su obra guitarrística, el compositor encontró en Agustín Valdivieso a quien impulsó la composición de estas últimas creaciones para voz y piano con las que rubricó su carrera musical.

Músico y escritor se conocieron a mediados de los años cincuenta gracias a un proyecto cinematográfico. Valdivieso le propuso al maestro que creara una partitura para la nueva versión de la película *El niño de oro* de José María Granada, pero, debido a problemas legales con los derechos, el proyecto se frustró. No obstante, aquello propició una relación de amistad entre ambos que fructificó en la película *Un fantasma llamado amor* (1957) y trascendió a una

relación familiar, a raíz del matrimonio de su hija menor con Agustín Valdivieso en 1959.

Con independencia de lo anterior, ambos compartían una afición común por la literatura y la música, coincidencia que permitió que suegro y yerno pasaran mucho tiempo juntos, y más aún, desde que el compositor perdiera la visión, deficiencia que su hijo político atenuaba al leer cada tarde para él. Durante el transcurso de estas íntimas veladas músico-literarias surgieron las *Canciones* de Barrios-Valdivieso. Según testimonio de su hija Ángela, mientras que su padre improvisaba al piano, su esposo escribía la letra de la canción. Gracias a esta colaboración han llegado hasta nuestros días *Seis Canciones* con los siguientes títulos: *Sin estrella y sin cielo*, *Con puñales de cariño*, *Hechizo y nostalgia*, *Mañana de luz y de fuego*, *Noche* y *La novia del aire*.

Aunque fueron compuestas para canto y piano, José Olmos Vinajeras (1910-1983) las orquestó a propuesta de Odón Alonso (1925-2011).<sup>418</sup> El análisis de estas canciones ha sido objeto de una edición crítica a cargo de los profesores Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, a cuya consulta remitimos para mayor detalle.<sup>419</sup>

## 5.6. Música cinematográfica

El análisis de las aportaciones del maestro a la cinematografía ha sido un elemento que ha permanecido inédito hasta que recientemente ha sido estudiado por el profesor Joaquín López González.<sup>420</sup> Este autor ha propuesto una interesante aproximación metodológica a dos de las tres ocasiones en que

---

<sup>418</sup> Sobrino Sánchez, Ramón; Cortizo, María Encina. «Introducción». En Barrios Fernández, Ángel. *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte*, *Seis Canciones*. Sobrino, Ramón; Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007, p. XVI.

<sup>419</sup> Barrios Fernández, Ángel. *Zambra en el Albayzín*, *Intermedio de la Suerte*, *Seis Canciones*. Sobrino, Ramón; Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones de ICCMU, 2007.

<sup>420</sup> López González, Joaquín. «Las bandas sonoras de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 209-222.

su música estuvo ligada a la imagen. No obstante, su relación con la creación musical para la gran pantalla estuvo presente en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera profesional, como tendremos oportunidad de exponer en este epígrafe.

La labor cinematográfica de Ángel Barrios se produjo en la década de los años cincuenta, periodo con un especial significado para la historia de la cinematografía española. Existe consenso en situar en esta década el inicio de una renovación para el cine español donde se apreciaban atisbos de cambios. Es en este momento cuando la censura empieza a relajar su férrea mirada y cuando surgen nuevos realizadores dispuestos a introducir una visión diferente del cine, más allá de agrandar a los gustos del franquismo.<sup>421</sup> En opinión del profesor López González, el cine español de esta época transcurre en un panorama sumido en la complejidad y en la contradicción, fruto del momento de transición en que se encuentra, «a medio camino entre el continuinismo de estructuras heredadas y la apertura hacia nuevos horizontes que estallarán en la década siguiente».<sup>422</sup>

En un plano musical, esta fue una época en la que se intensificó la presencia en el cine de compositores sinfónicos andaluces como Juan Quintero Muñoz, Emilio Lehmborg Ruiz, Joaquín Turina y Ángel Barrios.<sup>423</sup> En la biografía artística de este último, encontramos tres momentos en los que su música aparece asociada a la imagen. En concreto, en las producciones *Tres historias de amor* (1952), *La Tauromaquia* (1954) y *Un fantasma llamado amor* (1957), si bien con anterioridad, había estado relacionado e incluso había coqueteado con la industria del celuloide.

---

<sup>421</sup> Para una contextualización de la evolución de la cinematografía española en esta época recomendamos la lectura del capítulo titulado «Continuismo y disidencia (1951-1962)» de José Enrique Monterde en Gubern, Román; Monterde, José Enrique *et alii*. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 239-293.

<sup>422</sup> López González, Joaquín. «Las bandas sonoras de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 210.

<sup>423</sup> López González, «Melodías visuales. Compositores andaluces en el cine». En *Andalucía en la historia*, 2012, enero-marzo, Año X, núm. 35, pp. 76-79.

Como acertadamente ha señalado Joaquín López: «No resulta fácil rastrear, en las fuentes relacionadas con Ángel Barrios, sus contactos con el mundo del cine anteriores a las citadas composiciones [...], pero es evidente que debieron existir».<sup>424</sup> En efecto existieron. Si consideramos que *La historia del tesoro* (1918), ideada por Lorca y supuestamente fotografiada por Garzón, fue «el primer guion de cine mudo del poeta»,<sup>425</sup> estaríamos ante el primer contacto del músico con el cine, aunque en su condición de actor aficionado.

No obstante, la primera noticia documentada de la relación directa del granadino con la «gran industria» aparece en una carta de María Gay en la que pidió asesoramiento para llevar a cabo un casting para una película. Según la cantante, las grandes casas cinematográficas proyectaron la creación de una sección de producciones españolas, para las que se encargó de localizar actores y actrices sujetos a este perfil:

Tendrían que ser tipos de excepción, gitanas magníficas bailadoras tocando castañuelas y guitarras, parejas, hombre y mujer, de carácter y tipo estupendo, caras guapas o más que guapas expresivas, y que por añadidura tuvieran el don de la vivacidad necesaria para hablar en los films sonoros, etc. etc. Usted comprende lo que necesito encontrar, tipos de porvenir artístico [...], para lucir sus facultades en fotografía y en acción.<sup>426</sup>

Al margen de esta puntual colaboración, María Gay expresó su deseo de ver adaptada la ópera *El Avapiés* para la gran pantalla, propuesta de la que hizo partícipe a Barrios en este sentido:

---

<sup>424</sup> López González, Joaquín. «Las bandas sonoras de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 214.

<sup>425</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: 2009, p. 202; Cfr. Rodrigo García, Antonina. «"La historia del tesoro", según Lorca». *El País*, 20 de marzo de 1983.

<sup>426</sup> Carta manuscrita de María Gay a Ángel Barrios, fechada en Cannes «24 agosto [1]930». PAG LEG-AB 530-224.

Con mucha ilusión [desearía] que un día pudiera introducir en América la hermosa obra *El Avapiés* y que inclusive de esto podría Vd. informar [a] Tomás Borrás y Conrado del Campo, pues desearía ponerme de acuerdo con Vds., pues podría ser que si están dispuestos a ceder la obra por poco dinero, más que nada por reclame de sus autores y de nuestra España, quizás encontraría la posibilidad de darla a una grande firma como la Paramount que la podrían crear en un modo grandioso!<sup>427</sup>

Desconocemos si el proyecto de la cantante fraguó, pero en fechas posteriores no lejanas, el maestro contempló la posibilidad de llevar a la pantalla algunas adaptaciones de sus zarzuelas. En este sentido, a principios de 1931, el escritor Pedro Pérez Fernández dio noticia de las gestiones realizadas sobre un proyecto cinematográfico relacionado con *Seguidilla Gitana*:

Durante una corta ausencia mía de Madrid parece ser que sus amigos americanos a los que se refiere en su última, se entrevistaron con Muñoz Seca el cual dio un libro de *Seguidilla Gitana* (me parece que más [...] cinematográfica no puede ser la cosa) para que la estudiaran y resolvieran lo que había de hacer.<sup>428</sup>

Con toda probabilidad, es a este proyecto cinematográfico al que se refiere el compositor Julián Bautista en su carta dirigida al granadino a principios de febrero de ese mismo año: «Celebro que trabajes y que te propongan cosas. La casa Fox es una buena casa productora de películas».<sup>429</sup> El compositor madrileño escribió estas palabras en un momento en que se

---

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada «8 enero [19]31». PAG LEG-AB 530-504.

<sup>429</sup> Carta manuscrita de Julián Bautista a Ángel Barrios, fechada en París «3 Febrero 1931». PAG LEG-AB 530-224.

encontraba en París terminando una película sonora,<sup>430</sup> experiencia que le permitió ofrecer estos consejos a su colega: «Ya sabes que estoy encantado de darte toda clase de consejos, si es esto lo que quieres, sobre estos asuntos. Lo primero y principal es que te amarres bien y no te dejes amarrar; mira que estos norteamericanos son de cuidado».<sup>431</sup>

Acabada la Guerra Civil, Manuel Machado reanudó su relación de amistad con el maestro. En una extensa carta del poeta<sup>432</sup> leemos su intención de llevar a la pantalla una versión de *La Lola se va a los Puertos*.<sup>433</sup> Según detallaba, la productora Ularguin Films había solicitado los permisos para filmar esta obra dramática de los sevillanos. Aunque no se había concretado nada sobre la música para la adaptación cinematográfica, el escritor le propuso a la productora que se utilizara la partitura compuesta por el granadino, trabajo que consideraba idóneo para el proyecto:

Y excuso decirte cuánta será mi satisfacción pues yo no creo que nadie pueda mejorar la música tuya en este terreno y así lo manifesté oportunamente. Por lo cual me da mucha pena que supongas ni por un momento, que yo dejo de tener tanto interés y más que tú mismo en que la música de la película sea tuya.<sup>434</sup>

No hemos localizado ninguna otra fuente documental que arroje luz sobre el desarrollo de esta propuesta. Con toda probabilidad, las gestiones en

---

<sup>430</sup> Carta manuscrita de Julián Bautista a Ángel Barrios, fechada en París «15 Enero 1931». PAG LEG-AB 530-223.

<sup>431</sup> Carta manuscrita de Julián Bautista a Ángel Barrios, fechada en París «3 Febrero 1931». PAG LEG-AB 530-224.

<sup>432</sup> Carta manuscrita de Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada «7 julio de 1939. Año de la Victoria». PAG LEG-AB 530-403.

<sup>433</sup> Sobre este proyecto cinematográfico véase el capítulo «Manuel Machado y Ángel Barrios: un proyecto de colaboración cinematográfica». En Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996, pp. 71-83.

<sup>434</sup> Carta manuscrita de Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7 julio 1939». PAG LEG-AB 530-403.

relación con este proyecto se harían verbalmente al coincidir con el cambio de residencia del músico a Madrid. No obstante, el profesor Miguel d'Ors ha señalado lo siguiente en relación a este asunto:

Aunque ignoro hasta qué punto llegaron las gestiones de la productora de Saturnino Ularguin con Ángel Barrios, *La Lola se va a los Puertos*, no fue llevada entonces a la pantalla. Se llevaría por primera vez en 1947, y para aquella ocasión la música de fondo fue compuesta por Jesús G. Leoz y las canciones por los maestros Quintero, León y Quiroga.<sup>435</sup>

Estas noticias de Machado son las últimas que hemos podido documentar sobre la relación del maestro granadino con el cine hasta la década de los cincuenta, momento en que su música apareció ligada a la imagen en tres ocasiones que analizaremos a continuación.

---

<sup>435</sup> Ors, Miguel d'. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996, p. 79.

5.6.1. *Decameron Nights* (1952) / *Tres historias de amor* (1953)<sup>436</sup>**Ficha técnica**<sup>437</sup>

Publicación/Producción: Reino Unido : Film Locations, 1953.

España : Suevia Films, 1953.

Descripción física:

94 min.: Color: Technicolor, Normal ; 35 mm.

Equipo técnico:

Decorados: Gil Parrondo

Dirección artística: Thomas Morahan

Director de fotografía: Guy Green

Dirección: Hugo Fregonese

Guión: George Oppenheimer

Jefe de producción: Fred C Gunn

Maquillaje: Fernando Florido, Dave Aylott

Montaje: Russell Lloyd

Música original: Anthony Hopkins

Peluquería: Maud Onslow

Productor asociado: Marks Montañon

Productores: Mitchell John Frankovich, William Szekey, Cesáreo González

Sonido: Maurice Asken, Terry Cotter

Intérpretes: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Tearle Godfrey, Joan Collins, Binnie Barnes, Eliot Makeham, Noel Purcell, Marjorie Rhodes, Hugh Morton, George Bernard, Bert Bernard

<sup>436</sup> Ambos títulos hacen referencia al mismo trabajo cinematográfico. La diferencia entre los años obedece al momento de su comercialización.

<sup>437</sup> Fuente: Base de datos de la Filmoteca Española.

La primera fuente cinematográfica con música de Ángel Barrios es la película *Decameron Nights* (1952), cinta comercializada en España bajo el nombre de *Tres historias de amor* (1953). Se trata de una adaptación de tres cuentos de *Decameron* de Boccaccio y su argumento, según la sinopsis propuesta Carlos Aguilar, es el siguiente: «El joven Boccaccio desea obtener el amor de una elegante viuda, para lo cual relata a esta y sus invitadas distintas historias galantes». <sup>438</sup> En cuanto a la calidad artística de la cinta, según este mismo especialista cinematográfico: «Se trata de un film poco conseguido de un realizador que mereció mejor suerte. Las nuevas generaciones apreciarán no obstante a una juvenil Joan Collins». <sup>439</sup>

La productora de *Decameron Nights* buscó localizaciones en España aprovechando los bajos costes de post-producción que una Europa recién salida del conflicto mundial y la España de la posguerra les ofrecían. En concreto, uno de los escenarios para su rodaje fue la Alhambra, donde se desarrolla uno de los cuentos filmados. Para este momento de la película se utilizó una obra preexistente de Barrios, en lo que supone un uso de «música prestada», dado que no fue compuesta expresamente para la película. Este «préstamo» fue «Danza Árabe», uno de los tres *Momentos Musicales* compuestos en 1913 para ilustrar el estreno de *Aben-Humeya* de Villaespesa. En la película es coreografiada por una suerte de odalisca en un salón alhambrense, imagen que nos retrotrae al momento de su estreno. <sup>440</sup>

Desconocemos las gestiones previas para la adaptación de la música a esta película, aunque Ángela Barrios <sup>441</sup> asegura que el director de la película (Hugo Fregonese) y el responsable de su banda sonora musical (Anthony Hopkins) indagaron sobre la existencia de música española de inspiración

---

<sup>438</sup> Aguilar, Carlos. *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, 2006, pp.1418-1419.

<sup>439</sup> Aguilar, op. cit., p. 1419.

<sup>440</sup> Castillo, Aureliano del. «La tragedia “Aben-Humeya». *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1913, p. 1.

<sup>441</sup> Entrevista personal a Ángela Barrios grabada en video el 28 de febrero de 2014.

árabe que tuviera relación con la Alhambra, y de este modo descubrieron la «Danza árabe» adaptada.

La interpretación registrada en la banda sonora musical es una transcripción para trío de pulso y púa (bandurria, laúd y guitarra) que, con toda probabilidad, contó con el asesoramiento del compositor, aunque su hija descarta que su padre interpretara la parte de guitarra.

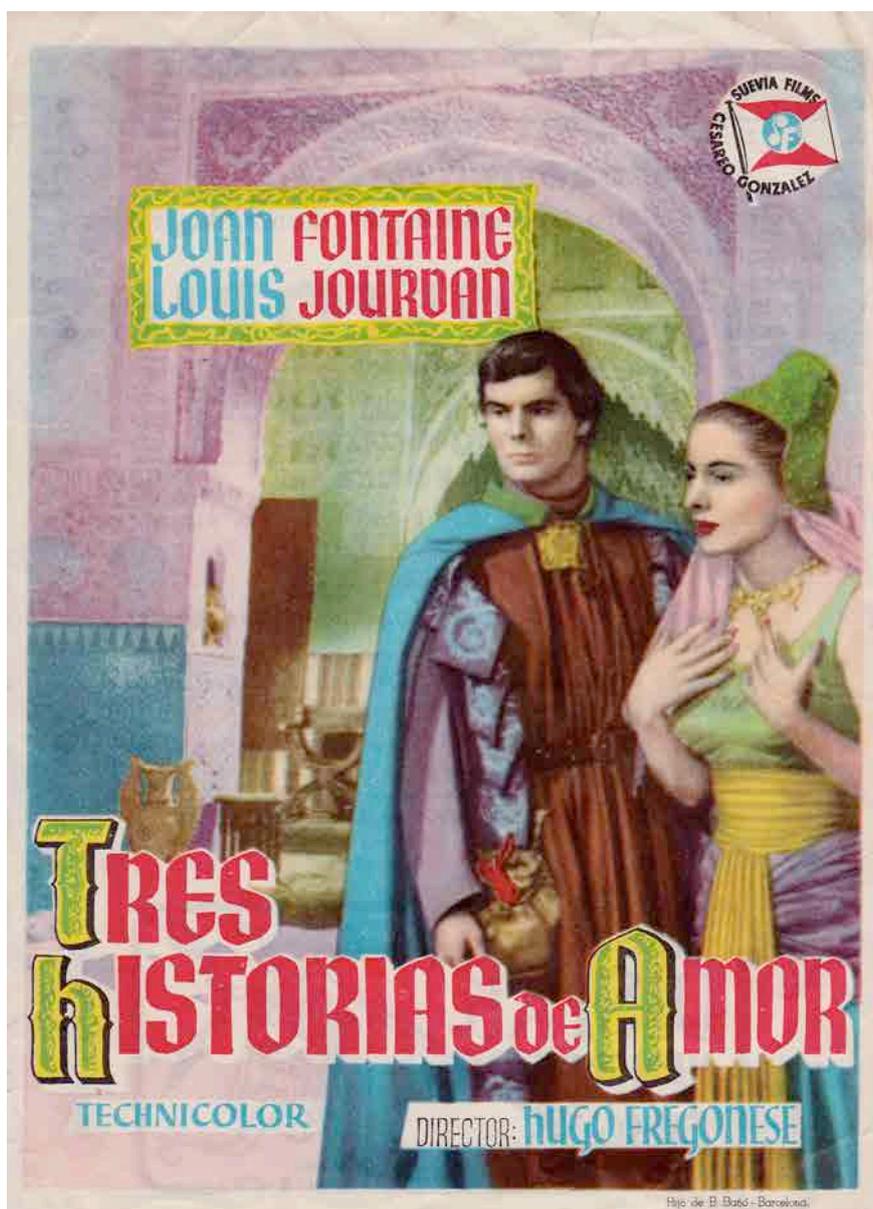


Figura 5. 41 Afiche de *Tres historias de amor*

Archivo personal de Ismael Ramos

5.6.2. *La Tauromaquia* (1954)**Ficha técnica**<sup>442</sup>

Título: *La tauromaquia* [Obra audiovisual] / José López Clemente.

Publicación/Producción: España : Studio Films, 1954.

Descripción física: 10 min. : Blanco y Negro, Normal 1/1'37; 35mm.

Equipo técnico: Dirección: José López Clemente; Guión: José López Clemente; Director de fotografía: Manuel Hernández Sanjuán.

Música original: **Composición musical e interpretación a la guitarra de Ángel Barrios.**

Reparto: Intérprete: Voz: Antonio García Quijada

Sinopsis: Grabados de Goya relacionados con los toros.

Materias: Cortometraje. Documental.

Autores/Equipo y reparto: López Clemente, José, director.

Hernández Sanjuán, Manuel, director de fotografía.

Voz: Antonio García Quijada, intérprete.

Entidad - Productora: STUDIO FILMS, producción

*La Tauromaquia* es un ejemplo de los llamados «films de arte» o «documentales de arte» que se exhibían en el NO-DO.<sup>443</sup> Estos documentales tenían como finalidad acercar al público, de un modo divulgativo y breve, cualquier elemento relacionado con el arte: desde la semblanza de un pintor, un escultor, un arquitecto o un grabador, hasta una breve monografía visual sobre una obra de arte concreta. Es José López Clemente, director de *La Tauromaquia*, quien ofrece la siguiente definición para este género cinematográfico: «Documental es la película, carente de ficción, que informa

<sup>442</sup> Fuente: Base de datos de la Filmoteca Española.

<sup>443</sup> NO-DO es el acrónimo de Noticiarios y Documentales. Fueron una serie de noticieros y documentales que se proyectaban obligatoriamente durante la dictadura franquista en los cines españoles antes de la película comercial.

con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su relación con los otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean». <sup>444</sup>

En opinión del director, este género constituía un medio idóneo para expresar un discurso diferente del que el cine venía ofreciendo:

Uno de los hallazgos más interesantes del cine en estos últimos años ha sido el llamado film de arte, al que algunos, empeñados en no ver en el cine más que el medio para reflejar la mugre y lacras de ciertos aspectos de la vida, han negado el pan y la sal. <sup>445</sup>



Figura 5. 42 Fotogramas de *La Tauromaquia*  
 Filmoteca Española

Como sostienen los profesores Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela en su estudio sobre *La Tauromaquia*, este trabajo puede considerarse a todos los efectos un «documental de arte», ya que se dedica al análisis monográfico de la serie goyesca homónima. La finalidad del trabajo es eminentemente didáctica porque utiliza como principal recurso una sucesión de fotos-fijas de

<sup>444</sup> López Clemente, José. *Cine documental español*. Madrid: Ediciones Rialp, 1960, p. 24.

<sup>445</sup> López Clemente, op. cit., p. 175.

los grabados de Goya, apoyados por una voz en *off* y con el objetivo adicional de ilustrar determinados periodos o circunstancias históricas.<sup>446</sup>

Este proyecto artístico-taurino fue realizado en un momento en que López Clemente asumió la redacción de los guiones y la realización de una serie de documentales sobre la obra de Francisco de Goya para la productora Studio Films. En origen se proyectaron tres títulos cinematográficos sobre la obra del pintor aragonés: *Los desastres de la guerra*, *La Tauromaquia* y *Los Caprichos*, pero únicamente los dos primeros vieron la luz. *La Tauromaquia* refleja el interés del pintor por los toros y, para ponerlo de manifiesto, el realizador elaboró una historia gráfica del toreo desde sus inicios hasta llegar a figuras célebres de la época de Goya, representados en los grabados de Pedro Romero, Pepe-Hillo o Martincho.

Dentro del catálogo de nuestro maestro granadino, la partitura creada para *La Tauromaquia* (1954) puede ser considerada su primera aportación original a la música cinematográfica. Por otra parte, su participación en el documental cuenta con un interés añadido, ya que Barrios fue el intérprete de la música. Esta circunstancia reviste un extraordinario valor, dado que son escasas las grabaciones de sus interpretaciones como guitarrista y, probablemente, sea esta la única en la que se ha registrado su interpretación flamenca en solitario.

La banda sonora musical de *La Tauromaquia* es una composición para guitarra que encadena una sucesión de temas flamencos (peteneras, seguidillas y fandangos), interpretados de manera ininterrumpida a modo de «bloque continuo» durante los 10 minutos del metraje de la cinta. La sencillez de la música para la película (un solista) responde a la simplicidad de medios musicales que el director cinematográfico de *La Tauromaquia* empleaba en sus producciones:

---

<sup>446</sup> Lázaro Sebastián, Francisco Javier; Sanz Ferrerueta, Fernando. «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos». *Artígrama*, 2010, núm. 25, p. 190.

Otras veces la música ejerce una función ambiental. En todo caso, lo importante es la economía de medios. Una corta frase musical o unos cuantos compases pueden equivaler a un completo movimiento sinfónico. Cuatro o cinco instrumentos pueden hacer el mismo papel, y hasta mejor, que estos elementos triplicados.<sup>447</sup>

El profesor Joaquín López ha publicado recientemente un riguroso estudio sobre la música del granadino en *La Tauromaquia*, a cuya lectura remitimos para profundizar en el análisis técnico de la obra.<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> López Clemente, José. *Cine documental español*. Madrid: Ediciones Rialp, 1960, p 85.

<sup>448</sup> López González, Joaquín. «Las bandas sonoras de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 215-216.

5.6.3. *Un fantasma llamado amor* (1957)**Ficha técnica**<sup>449</sup>

Título: *Un fantasma llamado amor* [Obra audiovisual] / Ramón Torrado.

Publicación/Producción: España : Llama Films : Arturo González P.C., 1956.

Descripción física: 83 min. : Blanco y Negro, Normal 1:1,37 ; 35mm.

Equipo técnico: Adaptación: Ramón Torrado; Argumento: Rafael Sánchez Campoy;

Ayudante de dirección: Ricardo Blasco; Decorados: Augusto Lega; Directores de

fotografía: Ricardo Torres, Juan Julio Baena; Director general de producción:

Roberto P. Moreno.

Dirección: Ramón Torrado.

Guión: Ramón Torrado, Víctor López Iglesias.

Montaje: Gaby Peñalba.

**Música original: Ángel Barrios.**

Reparto: Intérpretes: Concha Goyanes, Elías Rodríguez, Carlos Casaravilla, Félix Dafauce, Antonio Riquelme, Xan das Bolas, Josefina Serratosa, María Isbert, Pedro Valdivieso, Carlos Romero Marchent, Matilde Artero, Ángel Córdoba, Julia Delgado Caro, Antonio Martínez.

Notas: Estreno: 06-05-1957 Madrid: Paz.

Juan Julio Baena es el director de fotografía adjunto.

El argumento, según el material de propaganda de la distribuidora, esta inspirado en la tragedia "Romero y Julieta" de William Shakespeare.

Agustín Valdivieso de Ceballos es el responsable del asesoramiento artístico.

Materias: Largometraje. Comedia.

Según Ángela Barrios, fue el guionista y escritor Agustín Valdivieso de Ceballos quien introdujo a su padre en el mundo del cine. La primera toma de contacto entre ambos fue con ocasión del proyecto de la composición de la

<sup>449</sup> Fuente: Base de datos de la Filmoteca Española.

banda sonora de una nueva versión de *El niño de oro*. Esta película ya había sido llevada al celuloide en 1925 por José María Granada, autor del guión y singular personaje «enamorado sacerdote, con una conquista en cada barrio».<sup>450</sup> Aquel proyecto se frustró debido a problemas legales en relación con los derechos, pero, a partir de entonces, la relación entre Valdivieso y Barrios se fue estrechando hasta convertirse en familiar como ya hemos señalado anteriormente.

Una segunda propuesta de creación músico-cinematográfica se vio materializada en el largometraje *Un fantasma llamado amor* (1957), del que Agustín Valdivieso fue asesor artístico. La partitura creada para este largometraje es el trabajo de mayor relieve del maestro para el cine.



Figura 5. 43 Fotogramas de *Un fantasma llamado amor*

Filmoteca Española

En *Un fantasma llamado amor*, retomó la composición para gran orquesta con un lenguaje adscrito «sinfonismo clásico cinematográfico», alejado de la estética nacionalista y andalucista que fueron sus rasgos identitarios. La partitura cuenta con una densa plantilla orquestal formada por violín I y II, viola, violonchelo, contrabajo, arpa, flauta, clarinete en la, fagot, trompetas I y II, trompas I y II, trombones, timbales, percusión, piano, celesta y armonium.

<sup>450</sup> Rodrigo García, Antonina. Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada. Jaén: 2009, p. 80.

Casi toda la música compuesta para este largometraje es original, a excepción de una autocita presente en el bloque #31 descrito en el *spotting* de Joaquín López como: «Diegética: Carolina toca al piano para que baile Rosi»,<sup>451</sup> música que se trata de la «polka» correspondiente al nº 1 «Periquín» de *Pequeña Suit Infantil*.

Este trabajo cinematográfico ha sido estudiado recientemente por el profesor Joaquín López, en un monográfico dedicado a las bandas sonoras musicales del compositor granadino a cuya consulta remitimos para mayor detalle.<sup>452</sup>

Finalmente, los materiales de orquesta de la partitura *Un fantasma llamado amor* se conservan en el CDMA.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la presencia de Ángel Barrios en la música cinematográfica de su época fue testimonial. Aunque el compositor mostró su interés por este género en diversas ocasiones a lo largo de su vida, no fue sino hasta el final de esta cuando compuso para la imagen. Este hecho contrasta con lo sucedido con algunos compositores cercanos al maestro granadino, quienes se acercaron a este género, en especial Fernando Remacha,<sup>453</sup> mucho tiempo antes y con mayor frecuencia.

Cada uno de los ejemplos de su música para el cine pertenece a diferentes ámbitos de su universo creador. En la «música prestada» para *Tres historias de amor*, encontramos una discreta muestra del Barrios romántico, atraído por el exotismo árabe que, casi cuarenta años después, mantuvo su vigencia en la pantalla. Su labor en *La Tauromaquia* es un testimonio de extraordinario valor por diversas razones. En este trabajo hallamos otro ámbito

---

<sup>451</sup> López González, Joaquín. «Las bandas sonoras de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 219.

<sup>452</sup> López González, op. cit., pp. 217-222.

<sup>453</sup> En 1935, Fernando Remacha colaboró en la banda sonora de la película *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia).

del espacio musical del compositor: el flamenco. En numerosas partes de este trabajo hemos defendido la hipótesis de que la guitarra solista del granadino estuvo ligada casi exclusivamente al ámbito flamenco, afirmación que puede ser respaldada gracias a esta fuente sonoro-documental, además de constituir una de las escasas oportunidades, si no la única, en que podemos escuchar la interpretación flamenca del maestro.

Finalmente, la banda sonora musical creada para *Un fantasma llamado amor* supone el «canto de cisne» sinfónico del maestro y, asimismo, es un valioso testimonio para conocer su práctica compositiva de madurez, ubicada en un nuevo contexto estético, alejado de su característico nacionalismo andalucista, que ratifica su valía como creador versátil.

**PARTE TERCERA**

**ÁNGEL BARRIOS: PARTÍCIPE Y GESTOR DE LA VIDA  
CULTURAL Y POLÍTICA DE GRANADA (1909-1939)**



## **6. ÁNGEL BARRIOS EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA GRANADINA: INSTITUCIONES CULTURALES Y RELACIONES ARTÍSTICAS (1909-1939)**

La emancipación del discurso cronológico en nuestro trabajo, en favor de un análisis temático, produce necesariamente algunas lagunas en su exposición. Para atenuarlas, recapitularemos algunos aspectos biográficos de Ángel Barrios que nos ayuden a contextualizar las circunstancias en las que se desarrolló su actividad en las instituciones granadinas, principal objetivo del presente capítulo.

En repetidas ocasiones nos hemos aproximado al entorno más cercano del músico en su ciudad natal. Desde allí, vimos que en 1907 viajó hasta París en compañía de otros dos músicos: Ricardo Devalque y Cándido Bezunartea, con quienes formó el Trío Iberia. En la capital francesa, bajo la protección de Isaac Albéniz, los granadinos ofrecieron conciertos y entraron en contacto con personalidades de la cultura reunidas en torno al compositor catalán. La gira de conciertos parisina se amplió a Londres, donde igualmente cosecharon un notable éxito. Esta actividad por el extranjero se repitió en 1909 y un año más tarde, los granadinos regresaron definitivamente a su ciudad, donde

continuaron su labor bajo el patrocinio del Centro Artístico, como estudiaremos en este mismo capítulo.

En 1910 la vida personal y artística de Ángel Barrios experimentó una serie de cambios por lo que se afincó definitivamente en Granada. Ese mismo año recibió el premio de composición del Centro Artístico por su obra *Guajiras* (1910), lo que significó un importante reconocimiento para el inicio de su carrera como compositor. Esta determinación de orientar su futuro profesional hacia la composición se vio reforzada por los consejos de su maestro Conrado del Campo con quien culminó su formación.

En los años veinte, el granadino gozaba de prestigio como músico afamado, no solo por su labor como intérprete en el extranjero, sino también por el considerable éxito obtenido con la ópera *El Avapiés* (1919), merecedora de diversos homenajes locales, así como por las composiciones que llevó a la escena durante esta década: *El hombre más guapo del mundo* (1920), *La danza de la cautiva* (1921), *Danzas de arte gitano* (1923), *La suerte* (1924), *Castigo de Dios* (1924) y *Seguidilla Gitana* (1926).

Este currículo fue aval para que las instituciones granadinas contaran con el compositor en muchos de sus proyectos. Desde 1909 nos consta su presencia en alguna de ellas. A pesar de que el autor de *Cantos de mi tierra* pasó largas temporadas en Madrid, su contribución a la gestión de la cultura de su ciudad fue significativa durante un considerable periodo de tiempo que servirá de marco cronológico para la parte tercera de nuestra tesis: 1909-1939. Esta actividad se desarrolló en diversas instituciones a las que nos aproximaremos en este capítulo: el Centro Artístico, Literario y Científico; el Conservatorio de Música y Declamación de Granada y la Universidad de Granada. Igualmente, pero en un plano más personal, el granadino mantuvo estrechos lazos de amistad con dos figuras relevantes de la cultura de su tiempo como Federico García Lorca y Manuel de Falla, a quienes dedicaremos nuestra atención en este capítulo.

## 6.1. El Centro Artístico y su Sección de Música

Los antecedentes más antiguos de la presencia de los Barrios en esta organización se remontan a su primera etapa (1885-1908). En concreto, nos consta que su padre, Antonio Barrios Tamayo, participó en la XIII Exposición de Bellas Artes, organizada por esta institución, con tres óleos de paisajes por los que recibió una mención especial del jurado.<sup>1</sup>

Al margen de lo anterior, en el epígrafe 2.2.2 de este trabajo expusimos el carácter institucional del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada y sus principales fines. Allí advertimos que una de las Secciones en que se articulaba era la de Música, cuyo principal objetivo fue la difusión de la cultura musical entre los socios y la ciudad, así como apoyar a jóvenes músicos noveles que encontraron en aquella entidad un primer escenario donde darse a conocer. Barrios tuvo un destacado protagonismo en aquella Sección con una doble proyección: como intérprete colaborador y como miembro de su directiva.

### 6.1.1. Intérprete colaborador con el Centro Artístico

Su primera colaboración con la institución fue con ocasión del concierto ofrecido por el Trío Iberia en septiembre de 1908. Según Tania Fernández, «fue la primera vez que actuaron en Granada, traídos y promocionados por el Centro Artístico, ya que este se ocupaba de potenciar actividades importantes como estas».<sup>2</sup> Aquella actuación, que reclamó la atención de Valladar,<sup>3</sup> fue simbiótica, ya que sirvió de presentación oficial para el conjunto granadino y supuso un importante impulso económico para socorrer la precaria situación en

---

<sup>1</sup> «La exposición». *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1897, p. 2; Cfr. Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 36.

<sup>2</sup> Fernández de Toledo, op. cit., p. 64.

<sup>3</sup> Valladar, Francisco de Paula. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*, 16 de septiembre de 1908, p. 2.

que se encontraba la institución,<sup>4</sup> registrada en el *Boletín del Centro Artístico* con estas palabras:

Esta Junta que luchó con plausible y afortunado brío con los obstáculos de orden económico, que nunca faltan en los principios de este linaje de empresas, dio muestras de su existencia con la celebración de un concierto por el Trío Iberia, la inauguración de la Clase de Modelo, la organización de una Exposición de bocetos y tarjetas postales, y otros actos en los que se contó con la valiosa cooperación de la Sociedad Filarmónica Granadina.<sup>5</sup>

La presentación del Iberia fue el inicio de una colaboración mantenida en el tiempo. José Alonso Gómez dio testimonio de una serie de ciclos de conciertos a cargo del Trío<sup>6</sup> que en ocasiones adaptó su plantilla para convertirse en cuarteto, como fue el caso del concierto ofrecido el 9 de abril de 1911, con notable poder de convocatoria, a juzgar por la prensa:

Muchas y distinguidas damas y un número extraordinario de socios llenaban por completo el elegante salón. Los pasillos se encontraban también atestados de gente, que ansiaba oír a los artistas que tan alto han puesto el nombre de España en París y Londres, como cultivadores de la música española.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Según José Alonso, las 435,95 pesetas recaudadas con aquel concierto se invirtieron en la adquisición de infraestructura y mobiliario para el Centro Artístico. Véase Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f., pp. 5 y 9.

<sup>5</sup> «Labor del Centro Artístico en su segunda época». *Boletín del Centro Artístico, revista mensual literatura y arte*, abril de 1915, nº 1, p. 2.

<sup>6</sup> Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f., p. 30; Cfr. «Crónica granadina. En el Centro Artístico». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de marzo de 1912, p. 119.

<sup>7</sup> «En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 14 de abril de 1911, p. 1.

Esta misma crítica confirmó un hecho relevante en la relación del Iberia con el Centro Artístico. A fines de enero de ese mismo año (1911), el Presidente de la institución, Francisco de Paula Valladar, anunció en *La Alhambra* que la institución había sido invitada a participar en la celebración de la Exposición Internacional de Arte de Roma:

El Comité internacional, patrocinador del Congreso, que preside el ministro de Instrucción pública de Italia, ha remitido al Centro Artístico de Granada, circulares y programas que la dicha Sociedad ha distribuido entre artistas y literatos, y le ha invitado para que designe un Delegado oficial que represente al Centro en el Congreso.<sup>8</sup>

Aquella Exposición tenía como precedentes inmediatos las celebradas en Barcelona (1907), Bruselas (1909) y Buenos Aires (1910). La de Roma (1911) fue organizada para celebrar el cincuenta aniversario de la unificación italiana.<sup>9</sup> En aquella participaron 63 artistas españoles, entre los que se encontraban algunos habituales del Polinario como Santiago Rusiñol, Cecilio Plá o Ignacio Zuloaga, junto a una larga relación de notables artistas: José Benlliure, Joaquín Sorolla, Fernando Álvarez de Sotomayor, José Bermejo, Hermén Anglada Zubieaurre, José Clará y un largo etcétera.

Durante el transcurso de nuestra investigación únicamente hemos encontrado una referencia en la prensa local a la presencia de los músicos granadinos en Roma. En abril de 1911, coincidiendo con la crítica a un concierto del Trío Iberia, el propio Valladar confirmó que serían estos músicos los representantes del Centro Artístico en Roma: «El Trío, hoy Cuarteto, se

---

<sup>8</sup> V[alladar]. «Crónica granadina». *La Alhambra Revista quincenal de artes y letras*, 31 de enero de 1911, pp. 47-48.

<sup>9</sup> España estuvo institucionalmente representada por el duque de San Pedro de Galatino (comisario regio y delegado general del Gobierno español), José Benlliure (subcomisario y director de la Academia de España), Juan Comba (secretario general) y el pintor José Moreno Carbonero, designado representante español en el jurado internacional. Ver Bazán de Huerta, Moisés. «La exposición internacional de 1911 en Roma y el arte español». *Norba: revista de arte*, 1988, nº8, p. 233.

aumentará para ir muy en breve a Roma donde dará a conocer nuestra música. Actualmente forman el Cuarteto Devalque y Prieto, bandurrias; Fernández, laúd y Barrios, guitarra». <sup>10</sup> Definitivamente, la delegación enviada fue un sexteto de pulso y púa formado por 3 bandurrias, 1 laúd y 2 guitarras que, bajo el nombre de Sexteto Iberia, ofrecieron un concierto de música española con obras de Albéniz, Bretón y Barrios el 7 de mayo de 1911 en el Castel Sant'Angelo de la capital italiana. Valladar les dedicó este espacio en «su» *Alhambra*:

El famoso Trío Iberia, convertido en sexteto, ha recogido nuevos lauros en el extranjero: ahora es Roma la que aplaude a nuestros notables artistas, a quienes deberá España el haber revelado en países extraños, que hay otra música en nuestra nación además de las canciones picantes con que han ganado miles de francos las cantadoras y bailarinas españolas en París,<sup>11</sup> Londres y San Petersburgo, especialmente.<sup>12</sup>

La anterior nota de Valladar recoge la opinión favorable de la crítica romana que animó al Sexteto a continuar con su labor de difusión del repertorio español y consideró la idoneidad de este tipo de agrupación musical para ello,

---

<sup>10</sup> V[alladar]. «Dos conciertos». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de abril de 1911, p. 164.

<sup>11</sup> Valladar se refiere a las protestas locales originadas por la participación de la *truopé* de las zambras albaicineras en la Exposición Universal de París de 1900. Véase Lorente Rivas, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura*. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 33-35.

<sup>12</sup> V[alladar]. «Crónica granadina. El Sexteto Iberia». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de junio de 1911, p. 362. Estas palabras demuestran la existencia de un pensamiento estético surgido a principios del siglo XX al que se adhirió Valladar. Según el profesor González Alcantud, el periodista «se sentía avergonzado por la imagen exterior española, producto tanto del falseamiento que llevaron a cabo los viajeros románticos, atribuyendo a los españoles, y más en particular a los andaluces, un estereotipo que estaba lejos de la realidad, y por la propia contribución de los autóctonos al sostenimiento de esa imagen». Véase González Alcantud, José Antonio. «Medio siglo de atmósfera alhambrena. El espíritu del lugar a través de la familia Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 112.

subrayando la labor de Barrios como la de un «escellente direttore del sesteto».<sup>13</sup>

Según la prensa, los programas interpretados por el Iberia «deleitaban al auditorio»<sup>14</sup> e incluían obras de compositores españoles como Albéniz, Bretón Granados y del propio Barrios, repertorio que, por otra parte, fue habitual desde el nacimiento de esta agrupación en 1907 (ver capítulo 4 de este trabajo).

Desde que el Trío Iberia cesara su actividad en 1913, la colaboración de Barrios con el Centro Artístico se fue espaciando en el tiempo. Recordemos que pasaba largas temporadas en Madrid junto a Conrado del Campo, con quien continuaba su formación y trabajaba en la composición de obras para el teatro. No obstante, la prensa se hizo eco de algunas actuaciones del granadino como guitarrista en solitario, entre las que merece recordarse la organizada por la institución con motivo del homenaje a Fernando de los Ríos, ofrecida en el Generalife, escenario al que acudieron Federico García Lorca, Gregorio Martínez —esposo de la intelectual y escritora María de la O Lejárraga— en compañía de Catalina Bárcena. Según la crónica de *El Defensor*: «Durante la reunión fraternal, Ángel Barrios hizo con su guitarra tantos primores, que se apoderó del alma de todos los oyentes».<sup>15</sup>

Al margen de actuaciones puntuales como la anterior (homenajes, exposición de pintores...), no fue hasta los primeros años treinta cuando el músico reapareció en la escena de la institución al frente de su Cuarteto y la bailarina Nati Morales, con ocasión de la celebración del XXV Aniversario de su segunda etapa,<sup>16</sup> que se encargaron de inaugurar y clausurar.

Durante los años inmediatos a la Guerra Civil, esto es 1934-1935, la actividad artística del Cuarteto pasó por un momento extraordinario. Las actuaciones del conjunto en Granada tuvieron al Centro Artístico como

---

<sup>13</sup> V[alladar]. «Crónica granadina. El Sexteto Iberia». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de junio de 1911, p. 362.

<sup>14</sup> «En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 5 de marzo de 1912, p. 1.

<sup>15</sup> «Homenaje a don Fernando de los Ríos». *El Defensor de Granada*, 16 de junio de 1919, p. 1.

<sup>16</sup> «Cuarteto Iberia y Nati Morales» *Noticiero Granadino*, 16 de marzo de 1933, p. 1.

patrocinador de la mayor parte de sus conciertos. Una de sus primeras actuaciones, celebrada en 1934, tuvo como objetivo recaudar fondos para comprar un piano a la niña «prodigio» Pepita Martínez Camacho,<sup>17</sup> concierto al que siguieron otros como los ofrecidos en los salones de la institución en apoyo a la subasta de objetos donados por artistas y comercios a beneficio del reparto de juguetes.<sup>18</sup> En abril de 1935, fue Ángel Barrios quien participó en solitario en el Recital de Arte Andaluz organizado por la institución, acompañando a la guitarra a Carmen Salinas,<sup>19</sup> lo que supone un ejemplo más de colaboración individual de Barrios con esta entidad cultural.

Como podemos valorar, su participación como intérprete en las actividades del Artístico se limitaba a conciertos puntuales con sus conjuntos de pulso y púa y a algunas intervenciones deslavazadas como guitarrista.<sup>20</sup>

#### 6.1.2. Su gestión en la directiva del Centro Artístico

El compositor formó parte de su Junta Directiva de un modo discontinuo a lo largo de los años,<sup>21</sup> si bien colaboró constantemente en numerosos actos organizados. Como ha señalado Tania Fernández de Toledo: «[Ángel Barrios] desarrolló una gran labor durante toda esta etapa, para lo cual contó siempre con la ayuda de todos los elementos musicales habidos en Granada».<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> «Beneficio a Pepita Martínez». *Ideal*, 24 de abril de 1924, p. 6.

<sup>18</sup> «Dos conciertos en el Centro Artístico los días de la subasta de objetos». *Ideal*, 30 de diciembre de 1924, p. 5.

<sup>19</sup> «Centro Artístico. Recital de Arte andaluz». *Ideal*, 27 de abril de 1935, p. 10.

<sup>20</sup> A excepción del ciclo de conciertos ofrecidos por el Trío Iberia en los inicios de la segunda etapa del Centro, no nos consta la existencia de ninguna otra programación regular en la que participara el músico granadino.

<sup>21</sup> Ángel Barrios fue miembro de la Junta Directiva del Centro Artístico en las siguientes fechas constitutivas: 14 de noviembre de 1909, 3 de marzo de 1910, 15 de octubre de 1922, 1 de febrero de 1925, 18 de octubre de 1925 y 27 de febrero de 1937.

<sup>22</sup> Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 64.

Socios	Yombros	Domicilios	Ultas	Baías	Observaciones
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	1-4-921	2-7-922	
X	Don Esteban López	Alameda 5	3-6-921		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	15-4-922	1-11-922	
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	15-4-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	19-4-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	21-4-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	27-4-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	22-6-922	1-3-923	
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	20-5-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	1-7-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	7-5-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	19-2-922	1-5-922	
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	24-10-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	27-12-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	23-5-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	11-2-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	12-4-922	1-7-922	
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	1-5-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	17-4-922	1-3-922	
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	1-5-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	1-6-922	1-7-922	
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	10-6-922		
X	Don Fernando Estrella de Arce	Alameda 5	1-6-922	1-7-922	

Figura 6.1 Libro de socios del Centro Artístico donde figura Ángel Barrios

Archivo del Centro Artístico

El compositor ingresó en la Junta Directiva en 1909, en un momento en que la institución acababa de iniciar su segunda etapa (1908-1936). Presumimos que su acceso a la directiva fue gracias a su amistad con Francisco de Paula Valladar,<sup>23</sup> presidente de la institución desde fines de 1909. Subsana los problemas legales que acusaba la constitución del Centro

<sup>23</sup> Francisco de Paula Valladar fue nombrado vocal en los inicios de la segunda etapa del Centro Artístico. [Junta constitutiva de 13 de febrero de 1908]. En noviembre de 1909, fue elegido presidente de la institución en el mismo momento en Ángel Barrios fue nombrado vocal de música. [Junta constitutiva de 14 de noviembre de 1909. Cfr. «El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 17 de noviembre de 1909, p. 1]. Al margen de su relación de amistad, Valladar fue una de las personas que mayor apoyo brindó al Trío Iberia desde sus inicios. Como prueba de lo anterior puede consultarse: Carta de Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar, fechada «París, 10-2-09». Archivo Francisco de Paula Valladar, Archivo del Museo Casa de los Tiros, documento: A, 310. Ref. 991; Carta manuscrita de Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar, fechada: «London, 6-6-88» (sic), [pero 1908]. Archivo de Francisco de Paula Valladar, Archivo del Museo Casa de los Tiros, documento: A-2, 1 Ref. 1457; Valladar, Francisco de Paula. «Isaac Albéniz». *El Defensor de Granada*, 21 de mayo de 1909, p.1; Valladar, Francisco de Paula. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*. 16 de septiembre de 1908, p. 2;

Artístico,<sup>24</sup> el compositor fue ratificado en su cargo como vocal de música el 6 de marzo de 1910.<sup>25</sup>

Aquella época fue de esplendor para la institución granadina, descrita por Gallego Morell como «nimbada por sus brillantes actividades culturales».<sup>26</sup> Sería interminable la relación de actos que llevó a cabo el Centro durante esta etapa, pero sirvan de ejemplo la organización de la primera Cabalgata de Reyes Magos en España (1912), la celebración del primer Concurso de Cante Jondo (1922), la iniciativa en la puesta en escena de los autos sacramentales (1927), la conmemoración del III Centenario de Lope de Vega (1935), la organización de los Conciertos en el Palacio de Carlos V durante los festejos del Corpus y un largo etcétera que incluiría desde exposiciones de pintura, colectivas e individuales de alcance internacional, hasta el debut de jóvenes músicos entonces desconocidos como Andrés Segovia<sup>27</sup> o Federico García Lorca.<sup>28</sup>

Esta efervescente actividad era el reflejo de la pujanza cultural granadina, réplica de la bonanza económica de la ciudad que hemos tenido oportunidad de conocer en la parte primera de este trabajo. Todo esto, al margen de otros factores como la llegada de Manuel de Falla a Granada que atrajo a notables

---

<sup>24</sup> La institución no tenía legalizada su constitución con arreglo a la Ley de Asociaciones de 30 de junio de 1887, por incumplimiento de su Art. 4º.

<sup>25</sup> «El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 8 de marzo de 1910, p. 1. Barrios perteneció a esa Junta hasta el día 21 de febrero de 1911.

<sup>26</sup> Gallego Morell, Antonio. «Prólogo». En Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 12.

<sup>27</sup> Andrés Segovia ofreció su primer concierto en el Centro Artístico en septiembre de 1909. Véase Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f.; Cfr. Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 223.

<sup>28</sup> «Es tradición en el Centro que hacia 1915, el entonces Presidente, F. De los Ríos quedó sorprendido al escuchar la interpretación de una *Sonata* de Beethoven por un joven nuevo socio, que le fue presentado inmediatamente y se llamaba Federico García Lorca, desde entonces conocido en el Centro como “El músico”». Alonso Gómez, José. [*Centro Artístico*] de Granada. *Inventario de su patrimonio musical*. Firmado en Granada, 14 de agosto de 1998, CDMA, [documento inédito].

figuras nacionales e internacionales en un momento, insistimos, de eclosión de la cultura local.

Aquel Centro Artístico de 1908 surgió con una visión diferente del mundo y cargado de nuevos ideales, producto de la superación del pesimismo de los últimos años del siglo XIX. La historiadora de la institución explicó de este modo el sentido de ese espíritu regenerador:

Nacerá un grupo de escritores que con una determinada cohesión va a dar unas aportaciones notoriamente importantes a una cultura como la nuestra, y que, cuestionando mucho los tópicos imperantes hasta entonces, negarían cualquier aceptación apriorística de lo que otros daban como dogma.<sup>29</sup>

En estas palabras se condensa parte del espíritu de renovación<sup>30</sup> que impulsaba a la institución en su renacer. En aquel grupo de escritores «cohesionado» se encontraban algunos de los protagonistas de El Rinconcillo, tertulia a la que nos acercamos en la parte primera de este trabajo. Estos jóvenes escritores y pensadores, mimbres para el renovado Centro Artístico, mostraron un «talante anticonformista frente a los intelectuales y artistas consagrados».<sup>31</sup> También consideraban los tópicos identitarios de la Granada romántica y sus viejas glorias como «cavernícolas y putrefectos». Antonina Rodrigo ha resumido aquella situación como «la guerra de lo viejo y lo nuevo».<sup>32</sup> En este sentido, los profesores Viñes y Gay advirtieron que los

---

<sup>29</sup> Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 47.

<sup>30</sup> Como nota significativa, *Renovación* fue el nombre de la revista fundada por Antonio Gallego Burín en 1918, año en que apareció publicado el primer poema de Lorca. Cfr. Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011, p. 132.

<sup>31</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 86.

<sup>32</sup> *Ibíd.*

artífices de aquel Centro<sup>33</sup> «salieron a la calle para dar un nuevo ritmo a la vida de Granada».<sup>34</sup> De igual modo, en un extenso artículo de *Ideal*, en el que se glosa la historia de la institución, podemos leer un testimonio que describe metafóricamente el espíritu de aquel espíritu renovado:

Todo quedó reservado y casi inédito para el segundo Centro Artístico, que, sin abandonar la senda trazada por el primero, ha hecho algo más grande: salir a la calle, auscultar el corazón de Granada, medir sus palpitations y darle ritmo: y recoger, con minucia de descubridor de tesoros, las chispillas de genio y los destellos artísticos, legítimos y de buena ley, de un costumbrismo que encontró decadente e hizo reaccionar en lo que tenía de bueno y bello.<sup>35</sup>

Ahora en tono jocoso, fue el escritor y periodista Aureliano del Castillo quien dio cabida a ese nuevo espíritu en la poesía que compuso para ser leída la noche de la inauguración del Centro Artístico, el 15 de marzo de 1908:<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> «El 27 de enero de 1908 unos cuantos jóvenes, entusiastas y decididos, se reunieron en un salón del Palacio municipal de esta Ciudad, con el objeto de constituir nuevamente el *Centro Artístico de Granada*. Es de justicia consignar los nombres de los que tomaron esta feliz iniciativa: fueron D. Valentín Álvarez de Cienfuegos, D. Nicolás Prados Benítez, D. Francisco Vergara Cardona y D. Constantino Ruiz Carnero. Con buena voluntad y con perseverancia loable, a prueba de dificultades, lograron ver asentada sobre sólidas bases la renaciente Sociedad, cuyos destinos se encargó de regir en 14 de noviembre de 1909 una Junta formada por personas de probado amor a las Artes y cuyos antecedentes ofrecían muy serias garantías de acierto en sus resoluciones y de éxito en sus trabajos. Fue Presidente D. Francisco de Paula Valladar; Vice, D. Ricardo Santacruz; Secretario, D. Pedro Moreu Gisbert; Vice; D. Ignacio Durán; Tesorero, D. Fernando Vílchez; Contador, D. Francisco Vergara y Vocales, D. Agustín Caro y Riaño, D. Eugenio Gómez Mir, D. Juan Benítez, D. Vicente León, D. Ángel Barrios. D. Luis Derqui y D. José Martínez de Federico». Ver «Labor del Centro Artístico en su segunda época». *Boletín del Centro Artístico, revista mensual literatura y arte*, abril de 1915, nº 1, p. 2.

<sup>34</sup> Gay Armenteros, Juan; Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, p. 395.

<sup>35</sup> «Centro Artístico y las fiestas del Corpus». *Ideal*, 31 de mayo de 1933, p. 21.

<sup>36</sup> «El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 16 de marzo de 1908, p. 1.

[...]

Con esta resurrección  
demostráis alientos grandes,  
que aplaudo de corazón;  
esto es con mucha razón  
poner una pica en Flandes.  
Los que ayer, como hoja seca,  
íbamos de Ceca en Meca  
de aventuras al encuentro  
podemos gritar ¡eureka!  
ya estamos en nuestro Centro.  
Ya tenemos ¡vive el Cielo!  
donde estar una hora o dos  
murmurando sin recelo;  
donde tomarnos el pelo  
en paz y en gracia de Dios.  
Fue un acierto en puridad  
la creación de este refugio  
contra la patosidad.<sup>37</sup>

La expresión de este pensamiento, emancipado del decimonónico, fue patente en la condición ideológica, intelectual y cultural de los nuevos socios de la institución —preocupados por el arte y el progreso humano— y en las personas que colaboraron con ellos. Nos referimos a intelectuales de la talla de Ramiro de Maeztu, Francisco Giner de los Ríos, Eugenio d'Ors, Eduardo Marquina, José Ortega y Gasset o Fernando de los Ríos, entre otros.

En opinión de Antonina Rodrigo, desde aquel momento la institución se convirtió en «el lugar de encuentros del joven grupo de intelectuales y artistas»,<sup>38</sup> y ejerció una notable influencia en la formación de sus socios,

---

<sup>37</sup> Castillo, Aureliano del. *Vuestra carta recibí*. Poema citado en Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f., p. 3.

<sup>38</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 85.

especialmente en aquellos con inclinaciones artísticas. La actividad de la asociación se diversificaba en conciertos, conferencias, clases de pintura, escultura y de música, así como de los idiomas francés, inglés y alemán.<sup>39</sup>

En línea con lo anterior, la vida musical granadina recibió un importante impulso desde la Sección de Música del Centro Artístico, institución que, como afirma la profesora Gemma Pérez Zalduondo, si bien no se trataba de una sociedad específicamente musical, organizó y potenció actividades de esta índole que auspició la visita de ilustres intérpretes a Granada.<sup>40</sup> Un ejemplo de esto último fue la presencia de Arthur Rubinstein y Paul Loyonnet en su sede.<sup>41</sup>

La labor de Ángel Barrios en el seno de esta institución se expresó también en el establecimiento de relaciones con otras asociaciones. En este sentido, colaboró con la Sociedad Filarmónica Granadina, junto a la que organizaron algunos de los primeros conciertos de estas dos entidades.<sup>42</sup> Aquel proyecto, en el que el Centro aportó los elementos literarios y la Filarmónica los musicales, significó para la escena granadina el resurgir de un esperanzador espíritu al que Aureliano del Castillo se refirió de este modo: «[...] llenos de esperanza en un porvenir brillante que devuelva a nuestra capital los antiguos prestigios, aquella justa fama que logró en otros tiempos, esfumada, por desdicha, durante unos años de mortal indiferencia».<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibíd.* Cfr. «Centro Artístico. Clases de idiomas». *Noticiero Granadino*, 23 de noviembre de 1915, p. 1.

<sup>40</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, p. 326.

<sup>41</sup> En relación a estos dos músicos, José Alonso Gómez señaló que «frecuentaban los salones del Centro, [...] refugiados en España en los últimos años de la “guerra europea”, a los que el Centro ayudaba organizándoles algunos conciertos en el Teatro Cervantes, a lo que ellos respondían ofreciendo recitales gratuitos en el local social, por lo que el Centro les concedió en 1917 el Título de Socios de Mérito». Véase Alonso Gómez, José. *Inventario del patrimonio musical del Centro Artístico de Granada*. [Documento inédito]. CDMA. Agradecemos a su director, Reynaldo Fernández Manzano, el acceso a este documento.

<sup>42</sup> *Boletín del Centro Artístico y Literario*. Granada, Abril, 1915, 2ª Época, núm. 1, p. 2.

<sup>43</sup> Castillo, Aureliano del. «El Centro Artístico y la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 24 de marzo de 1908, p. 1.

Las Secciones del Centro Artístico contaban con autonomía para su organización e incluso con capacidad para buscar financiación para realizar sus actividades al margen del presupuesto del Centro. La de Música se subdividió en aquel momento en dos áreas: una dedicada a la formación musical de los socios, que corrió a cargo del profesor Juan Benítez<sup>44</sup> y otra dedicada a la gestión y organización de las clases y de los conciertos, responsabilidad de Barrios.

Según José Alonso, desde el inicio de la nueva etapa del Centro, las actividades musicales se reanudaron de inmediato gracias a la feliz coincidencia de dos socios que fueron fundamentales en los comienzos de su vida musical: Cayetano Santiago y Juan de Dios Bertuchi. El primero era representante de la empresa de pianos López y Griffó; el segundo, aunque no se dedicaba profesionalmente a la música, era un entregado aficionado y padre de tres consumadas pianistas y socias: Rosario, Araceli y Rosita Bertuchi. Ambos socios promovieron la adquisición del célebre piano López y Griffó (nº 1579) que todavía hoy se encuentra en la actual sede del Centro Artístico<sup>45</sup> y gracias al cual fue posible la impartición de clases de música y piano y la celebración de los conciertos en la misma sede social.

Dadas las limitadas posibilidades escénicas de los diferentes locales que ocupó la institución a lo largo de los años, fueron frecuentes los programas de música de cámara: conciertos de piano —bien como solista, bien como acompañante de violín o de cantantes— y recitales de guitarra, fundamentalmente. Esta sociedad tuvo el acierto de apoyar a jóvenes promesas como Andrés Segovia, quien ofreció su primer recital en septiembre

---

<sup>44</sup> Juan Benítez Méndez fue un prestigioso pianista y organista. En diversas ocasiones compartió la responsabilidad de la Sección de Música del Centro Artístico con Ángel Barrios. Desde la fundación del Conservatorio de Granada (1921) fue profesor numerario de Piano y Órgano en esta institución y formó parte de diversos órganos colegiados del Conservatorio. A su fallecimiento, en 1938, fue sustituido en su puesto del Conservatorio por Nicolás Benítez.

<sup>45</sup> Alonso Gómez, José. *[Centro Artístico] de Granada. Inventario de su patrimonio musical*. Firmado en Granada, 14 de agosto de 1998 [inédito]. El piano sigue estando en el actual local del Centro Artístico. Su fama procede de los intérpretes que tocaron en él y de las anecdóticas circunstancias en que se adquirió.

de 1909,<sup>46</sup> con el que inició una extensa serie de conciertos a lo largo de los años.<sup>47</sup> Otros guitarristas que actuaron bajo el patrocinio del Centro fueron Emilio Pujol,<sup>48</sup> Regino Sainz de la Maza,<sup>49</sup> Luis Sánchez Granada<sup>50</sup> y el mismo Ángel Barrios.<sup>51</sup>

Junto a los recitales, también fueron habituales las actuaciones musicales de agrupaciones de música, algunas de ellas surgidas en el seno del Centro, como el Sexteto formado por piano, violín, violín 2º, viola, flauta y contrabajo, creado a fines de 1916 y que estuvo formado por socios músicos. Otro notable ejemplo fue el cuarteto de cuerda compuesto por los profesores y socios Beas, Prieto, Montero y Henares, músicos de presencia continuada en la escena granadina dentro y fuera de la institución. Igualmente fueron habituales los conciertos de agrupaciones de pulso y púa como el Trío Iberia, en sus inicios, y el Trío Albéniz o el Cuarteto Iberia más tarde.

A pesar del «espíritu moderno»<sup>52</sup> reinante en la institución, el repertorio ofrecido seguía aferrado a épocas anteriores.<sup>53</sup> Así, en una reseña de prensa de uno de los primeros conciertos organizados por Barrios podemos leer:

---

<sup>46</sup> Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f., p. 15. Cfr. Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, p. 223.

<sup>47</sup> Véase Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 223-227.

<sup>48</sup> Fernández de Toledo, 1989: Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 66.

<sup>49</sup> «El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1920, p. 1.

<sup>50</sup> «Centro Artístico. Concierto Luis Sánchez Granada». *El Defensor de Granada*, 29 de octubre de 1933, p.1.

<sup>51</sup> Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f., p. 5.

<sup>52</sup> Valladar se refería a los jóvenes más progresistas de aquella época como los «modernos». Véase Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 86.

<sup>53</sup> Tras un vaciado de los programas de las sesiones musicales del periodo que estamos estudiando (1909-1936), podemos diferenciar dos momentos en el repertorio interpretado. El primero se extendería

Los que hemos visto transcurrir años y años sin que Granada responda a sus grandes tradiciones y sentimientos artísticos, dejando dormir todo ideal de Arte, sentimos un comfortable placer, cuando como anoche se nos brinda con una velada musical, organizada con gran acierto por el inspirado compositor D. Ángel Barrios, secundado por los notables pianistas señores Orense (D. Cándido y D. Eduardo). El programa [...] fue cumplido, [...] obtuvieron numerosos aplausos en la interpretación de *Pergint Suite (sic)* y la *Polonesa* de Beethoven [...]<sup>54</sup>

El programa romántico fue constante en el repertorio pianístico durante la primera década de la nueva etapa del Centro (1908-1918). Sus intérpretes habituales fueron, además de los Orense, los socios Henares y Juan Benítez, cuyos conciertos estaban integrados, fundamentalmente, por *Sonatas* de Beethoven —repertorio muy recurrente y bien acogido por el público—<sup>55</sup> e incluso *Sinfonías* de este mismo compositor en reducción para este instrumento.<sup>56</sup> Junto al músico alemán, otros compositores habitualmente programados fueron Wagner, Chopin, Schubert y Schumann.

A partir de los años veinte, se interpretaron obras de autores españoles como *Zambra Gitana* de Ángel Barrios, que se tuvo que «repetir entre grandes ovaciones»,<sup>57</sup> *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina,<sup>58</sup> *Danza de la gitana* de Ernesto Halffter<sup>59</sup> y cuadernos de *Iberia* de Isaac Albéniz,<sup>60</sup> además de algunos

---

aproximadamente entre 1908 y 1919; y el segundo, desde 1920 hasta el comienzo de la Guerra Civil. A pesar de que existió un predominio de música romántica, a partir de 1918 aparecieron en los programas compositores contemporáneos y de diversas tendencias estéticas.

<sup>54</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 22 de septiembre de 1912, p. 1.

<sup>55</sup> «El concierto de mañana». *El Defensor de Granada*, 4 de marzo de 1915, p.

<sup>56</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 8 de abril de 1917, p. 2.

<sup>57</sup> Bueno, Pedro. «Vida Musical. Un concierto y dos artistas». *El Defensor de Granada*, 29 de noviembre de 1925, p. 1.

<sup>58</sup> «Centro Artístico. Concierto de piano». *El Defensor de Granada*, 8 de marzo de 1931, p. 1.

<sup>59</sup> «Centro Artístico. Recital de piano». *El Defensor de Granada*, 20 de mayo de 1934, p. 1; «Centro Artístico. Concierto de piano». *El Defensor de Granada*, 8 de marzo de 1931, p. 1.

<sup>60</sup> «Centro Artístico. Concierto de piano». *El Defensor de Granada*, 8 de marzo de 1931, p. 1.

arreglos de obras de Manuel de Falla,<sup>61</sup> obras del repertorio español que equilibraron la presencia de autores extranjeros románticos en las sesiones musicales del Artístico.

Frecuentes fueron también los conciertos de violín y piano que, de igual manera que el piano, expresaban su preferencia por el repertorio romántico. Un dúo que contó con notable protagonismo fue el de los profesores Henares y Montero (piano y violín), quienes «deleitaban al público» con obras como el *Concierto* de Charles Dancla (1817-1907) o la *Rapsodia Húngara* de Miska Hauser (1822-1887), «obra muy conocida en Granada, por lo que nos consta que Henares siente con verdadera pasión»,<sup>62</sup> al igual que *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, composición que según la prensa: «oía verdaderas tempestades de aplausos y calurosas manifestaciones».<sup>63</sup> Este compositor alemán fue el predilecto en este repertorio del que se ofrecían sus *Sonatas para violín y piano*, junto a obras de Tschaikovsky o Chopin.<sup>64</sup>

Los mayor parte de los compositores españoles interpretados durante esta etapa habían tenido alguna relación con Granada, en especial, Tomás Bretón, de quien era recurrente la interpretación de *En la Alhambra* en solemnes ocasiones.<sup>65</sup>

El repertorio de las agrupaciones de cámara (trío, cuartetos y sextetos) era más amplio que el de los pianistas, si bien también anclados al repertorio romántico. Una de las primeras agrupaciones surgidas fue el sexteto dirigido por Juan Benítez que ofrecía en sus conciertos un extenso programa con obras de Albéniz, Schubert, Tschaikovsky, Wagner y la *Sinfonía nº 1 Op. 21* de Beethoven íntegra.<sup>66</sup> Otro ejemplo de este tipo de agrupaciones fue el trío de cuerda formado por Filomena y Guillermo Prieto y Manuel Pérez (piano, violín y

<sup>61</sup> Sostenido. «Concierto García Carrillo». *El Defensor de Granada*, 12 de marzo de 1929, p.1.

<sup>62</sup> Darqui, Luis. «El Arte. En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 24 de octubre de 1911, p. 1.

<sup>63</sup> «En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 2 de junio de 1915, p. 1.

<sup>64</sup> «Centro Artístico. Recital de violín y piano». *El Defensor de Granada*, 16 de noviembre de 1919, p. 2.

<sup>65</sup> «En honor de Zorrilla. En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 22 de febrero de 1917, p. 1.

<sup>66</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 11 de marzo de 1917, p. 1.

violonchelo), quienes incluían en su repertorio partituras de Haydn, Godard, Schubert, Schumann, Mendelssohn o Beethoven<sup>67</sup> y, a partir de los años veinte, obras de compositores españoles contemporáneos como Ángel Barrios, Conrado del Campo y Manuel de Falla,<sup>68</sup> motivados por los recientes éxitos cosechados por los dos primeros con su ópera *El Avapiés*,<sup>69</sup> así como por la presencia del gaditano en Granada desde 1919.

Las agrupaciones de pulso y púa (Trío Iberia, Trío Albéniz y Cuarteto Iberia) ofrecieron a los socios programas integrados en su totalidad por música española, principalmente de Albéniz (*Suite Española*), Granados (*Danzas españolas*), Bretón, Alonso y, sobre todo, de Ángel Barrios.<sup>70</sup>

Mención aparte merece la guitarra. Como hemos señalado, este instrumento tuvo un importante lugar en los salones del Centro Artístico. El guitarrista que mayor presencia tuvo fue Andrés Segovia quien, durante el periodo que estamos estudiando, actuó al menos en una docena de ocasiones bajo patrocinio de esta entidad.<sup>71</sup> Su repertorio incluía obras para este instrumento de Fernando Sor y transcripciones de Bach, Haydn, Schumann, Mendelssohn y Granados.<sup>72</sup> Otro guitarrista que actuó en el Centro fue Emilio Pujol, quien interpretó creaciones originales y transcripciones de compositores como Sor, J. S. Bach, Schumann, Albéniz, Mozart, Tárrega e incluso una adaptación de la *Sonata* «Claro de luna» de Beethoven,<sup>73</sup> obra asimismo interpretada con frecuencia por Segovia.<sup>74</sup> Junto a Pujol y Segovia,

<sup>67</sup> «Centro Artístico. Concierto Prieto-Pérez Díaz». *El Defensor de Granada*, 19 de junio de 1920.

<sup>68</sup> «Centro Artístico. Concierto ». *El Defensor de Granada*, 4 de julio de 1920, p. 2.

<sup>69</sup> La ópera de Del Campo y Barrios, *El Avapiés*, fue estrenada en el Teatro Real el 18 de marzo de 1919 e inauguró la siguiente temporada (1919-1920) en el mismo escenario.

<sup>70</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003.

<sup>71</sup> Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 223-227.

<sup>72</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 15 de junio de 1917, p. 2; «Concierto Segovia». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1919, p. 3.

<sup>73</sup> «Centro Artístico. Un concierto». *El Defensor de Granada*, 13 de mayo de 1917, p. 1.

<sup>74</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 15 de junio de 1917, p. 2.

destacamos la presencia de otro intérprete de excepción: Regino Sainz de la Maza, cuyos programas incluía obras de Thalberg, Tárrega, Mozart-Sor, Schumann, Mendelssohn, Granados y Albéniz.<sup>75</sup> La presencia de estos guitarristas fue asimismo frecuente en otras instituciones granadinas como la Asociación de Cultura Musical,<sup>76</sup> surgida en 1923 gracias al impulso de Felipe Granizo.

Durante el periodo en que el compositor fue responsable de la Sección de Música, la actividad musical del Centro Artístico se multiplicó exponencialmente. El granadino programó diversos ciclos de conciertos con participación de afamados músicos locales, de los que ya hemos dado noticia, como Juan Benítez, Felipe Granizo, Cándido y Eduardo Orense, María Valverde o Andrés Segovia. Asimismo, colaboró en la organización de homenajes a compositores como el celebrado en honor de Beethoven en 1914, en el que Fernando de los Ríos pronunció la conferencia «Beethoven: páginas de una vida de dolor»<sup>77</sup> o el homenaje al maestro de capilla de la Catedral y compositor Celestino Vila y Forms (1830-1915),<sup>78</sup> celebrado el 31 de marzo de 1912, acto en el que la Sección de Música del Centro Artístico y la Sociedad de Profesores de Granada interpretaron un concierto monográfico de música religiosa autoría del homenajeado.<sup>79</sup> En definitiva, aquellos primeros años de vida del regenerado Centro Artístico (1909-1912) contaron con una efervescente actividad musical.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> «Centro Artístico. Concierto Sainz de la Maza». *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1920, p. 1.

<sup>76</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, pp. 328-329.

<sup>77</sup> Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, p. 54.

<sup>78</sup> Alonso Gómez, José. La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923). Granada: s.f., p. 30.

<sup>79</sup> «Concierto de música religiosa». *El Defensor de Granada*, 31 de marzo de 1912, p. 1.

<sup>80</sup> Para conocer en mayor detalle la actividad musical del Centro Artístico durante esta época puede consultarse el apéndice «Conciertos y actuaciones musicales» en Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 223-227.

Desde 1914 se abre un paréntesis de casi ocho años en los que el músico se desligó parcialmente de la institución debido a sus frecuentes estancias en Madrid, donde culminó su formación con Conrado del Campo y trabajó en la composición y en el estreno de parte de su producción lírica.<sup>81</sup>

Su actividad continuada en el Centro Artístico y su creciente prestigio fueron aval para que su Junta General del 9 de febrero de 1919 lo nombrara Socio de Mérito.<sup>82</sup>

El año 1922 fue testigo de uno de los acontecimientos de mayor relieve en la historia cultural de Granada: la celebración del Primer Concurso de Cante Jondo, surgido en el seno del Centro Artístico y al que dedicaremos nuestra atención en el apartado 6.1.3. Este mismo año coincidió con la reincorporación de Ángel Barrios a la Junta Directiva de esta institución granadina, en concreto el 15 de octubre de 1922, fecha en la que fue nombrado director de Música.<sup>83</sup>

Una de las primeras acciones que impulsó fue la actividad docente de su Sección de Música. A tal fin, promovió la impartición gratuita de clases de música. Para ello, contó con el apoyo de algunos socios y profesores de música: Manuel Fernández Vargas (solfeo y flauta), Rafael Díaz (piano y violonchelo), Antonio Henares (violín), José Espinosa (canto), Manuel Jofré (guitarra flamenca) y Ángel Barrios (guitarra y armonía).<sup>84</sup> Esto ocurría casi al mismo tiempo en que el recién creado Conservatorio de Granada iniciaba su

---

<sup>81</sup> Durante este tiempo, Barrios trabajó entre Granada y Madrid en los siguientes proyectos: *Alma serrana* (1915), *La culpa* (1915), *La Neña* (1916), *La maja de Goya* (1918), *Zambra en el Albayzín* (1917), *La romería* (1917), *Una copla en la Fuente del Avellano* (1917), *La Máscara* (1917), *El Avapiés* (1919), *¡Granada mía!* (1919), *El hombre más guapo del mundo* (1920), *La danza de la cautiva* (1921); además de ofrecer diversas actuaciones como guitarrista acompañante.

<sup>82</sup> No podemos vincular el reconocimiento del Centro Artístico al éxito obtenido por Barrios con la ópera *El Avapiés* (Teatro Real, 18 de marzo de 1919), ya que la institución lo nombró «Socio de Mérito» con anterioridad a su estreno. No obstante, el compositor obtuvo un notable reconocimiento gracias al estreno de sus obras *Zambra en el Albayzín* y *Una copla en la Fuente del Avellano*, ambas estrenadas en Madrid en 1917.

<sup>83</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 18 de octubre de 1922, p. 1.

<sup>84</sup> «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 2 de diciembre de 1922, p. 1; Cfr. Alonso Gómez, José. *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f., p. 74.

andadura. Es más, no deja de llamar la atención que algunos profesores que impartían enseñanzas en el Centro Artístico, también lo hacían en aquella otra entidad, como fue el caso de Manuel Fernández Vargas, Manuel Jofré, Rafael Díaz y Antonio Henares,<sup>85</sup> que replicaban idénticas enseñanzas en una y otra institución.

Durante esta nueva etapa, en especial a partir de 1923, la figura de Barrios cobró un considerable peso en la gestión cultural de Granada que favoreció a los intereses del Centro Artístico. El músico granadino se convirtió en un «elemento bisagra» dada su doble presencia en el Ayuntamiento, como teniente de alcalde y delegado de festejos públicos y en la asociación cultural, como director de su Sección de Música.

A raíz de la grave crisis económica que atravesaba el Ayuntamiento de Granada en 1922, se acordó que fuera el Centro Artístico la institución responsable de organizar los conciertos sinfónicos que se ofrecían en el Carlos V actividad que, como veremos en el capítulo 7 de este trabajo, fue una de las mayores responsabilidades de Ángel Barrios al frente del Ayuntamiento de Granada.

En 1923, el Centro hizo realidad un proyecto personal del compositor: el *Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano*. Esta propuesta escénica tuvo su precedente inmediato en *Danzas de arte gitano*, estrenado el 28 de abril de 1923 en el Teatro de la Zarzuela (epígrafe 5.2.3.2 de este trabajo). En aquel «Gran Festival» granadino, el autor integró en un mismo espectáculo el canto andaluz, la danza gitana y la música sinfónica. Los cantaores Manuel Centeno, el Niño de Jerez y la Niña de los Peines pusieron su voz a seguirillas, polos, soleares, martinets y granaínas. La parte de danza corrió a cargo de la Compañía de bailes zíngaros y españoles —dirigida por Barrios— que estuvo acompañada por la Orquesta Filarmónica de Madrid interpretando obras de Albéniz, Granados y Barrios.

---

<sup>85</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 374.

Aunque no es este lugar para el análisis en profundidad del alcance artístico de aquel *Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano*, sí debemos, al menos, conocer su significado. El malogrado director de *El Defensor de Granada*, Constantino Ruiz Carnero,<sup>86</sup> dedicó estas palabras a explicar la «esencia» de este espectáculo:

Las danzas que el Centro Artístico va a presentarnos en su interesante fiesta andaluza, son una feliz interpretación de esas íntimas y hondas vibraciones sentimentales que forman lo más rico, lo más bello, lo más variado y sugerente de nuestra lírica popular. En el «cante jondo», el alma andaluza palpita con sorprendentes modalidades rítmicas. En la danza, el ritmo adquiere sugestivas formas plásticas y el sentimiento se hace carne. Ángel Barrios [...] ha sido el creador de esas «danzas de arte gitano» que ya han alcanzado por ahí el aplauso de las multitudes.<sup>87</sup>

Por Ruiz Carnero sabemos que aquella actuación pretendía ser la respuesta en danza al cante jondo: una expresión del baile jondo.<sup>88</sup> No

---

<sup>86</sup> Constantino Ruiz Carnero (1887-1936). Fue un polémico periodista y precoz escritor. Hijo del médico de la localidad jiennense de Torre del Campo y el segundo de cuatro hermanos. Se instaló en Granada a principios del siglo XX. En 1904 apareció publicado un artículo suyo sobre la Alhambra en el *Noticiero Granadino*. A pesar de que es conocido como periodista, tuvo notable fama como autor dramático. Entre sus obras literarias destaca *El Libro de Granada* (1915), escrito con José Mora Guarnido, en el que se recogen diversos retratos literarios de los personajes más destacados de la época. En 1915, *El Defensor de Granada* lo contrató como redactor y con posterioridad fue su director, convirtiendo al diario en un instrumento decisivo de acción política y social progresista en Granada. Tras doce años bajo su dirección, el periódico fue calusurado el 20 de julio de 1936. Una semana más tarde, Ruiz Carnero fue detenido y cruelmente asesinado a principios de agosto de 1936. Para mayor conocimiento biográfico véase Viguera, Francisco. *Granada, 1936. Muerte de un periodista*. Granada: Editorial Comares, 1998.

<sup>87</sup> Ruiz Carnero, Constantino. «Cantos y bailes andaluces. El encanto de la danza gitana». *El Defensor de Granada*, 2 de junio de 1923, p. 1.

<sup>88</sup> Rodríguez de León, en su denuncia de la mercantilización del cante y baile jondos, estableció idéntico paralelismo entre las diferencias existentes entre el cante flamenco y el jondo y el baile flamenco y el baile jondo. A este respecto afirmó: «El baile flamenco es como una acomodación mecánica del ritmo de la danza al ritmo musical [...] En cambio, el baile jondo, dentro de su gravedad hierática, tiene algo de inesperada inspiración, por cuanto el cuerpo no sigue más normas que las que le impone, con toda su fe y

obstante, circunscribir exclusivamente el sentido de las *Danzas de Arte Gitano* de Barrios a esta idea es restarle campo de visión al proyecto. La «Notas» al programa de mano de la actuación ofrecen una información de interés para conocer su verdadera finalidad. Coincidimos con Ruiz Carnero en la importancia de lo «jondo» en el baile, pero no exclusivamente como correspondencia con el cante, ya que con esas «Danzas de Arte Gitano», el maestro pretendía ofrecer una respuesta española a los *Ballets Russes*:

El alma gitana, que trae hasta nosotros la sensibilidad de una raza de milenario abolengo en la que las emigraciones y los sufrimientos fueron exacerbando el sentimiento, acaso por su misma decadencia pudiera dar nuevas apariencias plásticas al ritmo, como los bailes rusos nos dieron la interpretación de la música eslava.<sup>89</sup>

Por otra parte, este proyecto se incardina directamente en el interés creciente en la época de aproximarse al folclore como objeto de interés musicológico.<sup>90</sup> Esta nueva forma de entender el patrimonio cultural de lo popular y aun de preservar lo genuino, lo arcaico y lo primitivo se pone de manifiesto en esas mismas «notas» al programa:

---

todo su fuego, el corazón del artista». Citado en Persia, Jorge de. «Una reflexión crítica». En *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 44.

<sup>89</sup> «Notas» al programa de *Danzas de Arte Gitano*. PAG LEG-AB 649, 650, 651, 652 y 653.

<sup>90</sup> Nos referimos al interés por el estudio del folclore que se inició con el trabajo de Felipe Pedrell y que continuó en las aportaciones de Francisco Olmeda (1902) o Dámaso Ledesma (1907), entre otros. Jorge de Persia ha puesto de manifiesto el incremento de la producción musicológica respecto de la música popular en esta época, interés que se tradujo en los trabajos de Eduardo Martínez Torner o Alejandro Guichot. Véase Persia, Jorge de. «Una reflexión crítica». En *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992, pp. 35-38. Asimismo es interesante la lectura del ensayo de Manzano Alonso, Miguel. «El folclore musical en España, hoy». <[http://www.miguelmanzano.com/pdf/EI\\_FOLKLORE\\_MUSICAL\\_EN\\_ESPANA.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/EI_FOLKLORE_MUSICAL_EN_ESPANA.pdf)> [consulta: 28 de julio de 2014].

En las cuevas de Granada donde se conservan los restos de las tribus zíngaras, en los que las características étnicas aún se perciben entre los cruces y los estigmas hereditarios, se han buscado bailarinas con las que interpretar tanto las danzas típicas como aquellas músicas que por su analogía podían despertar ecos en sus almas. Se ha huido de la Academia de baile, buscando en el alma «cañí» la interpretación de cada melodía...<sup>91</sup>

La crítica del espectáculo captó el sentido de aquel proyecto conjunto del Centro Artístico y Barrios. El crítico Narciso de la Fuente,<sup>92</sup> tras elogiar la actividad del Centro Artístico, —«Todo cuanto se diga para ensalzar la labor del Centro Artístico, es pálido, es pequeño ante la realidad»—<sup>93</sup> consideró que «[Barrios] ha sublimado estas zambras gitanas, las ha pulido, quintaesenciado su valor, y espiritualizándola de manera no comparable, más para ser admirada con devoción profunda que descrita».<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> «Notas» al programa de *Danzas de Arte Gitano*. PAG LEG-AB 649, 650, 651, 652 y 653.

<sup>92</sup> Narciso de la Fuente y Ruiz fue descrito por el escritor Afán de Ribera con estas palabras: «Con el sombrero colocado así, y con la capa colocada ajá, y un bolso de jamón y langostí... (sic) por esas calles D. Narciso va. Es además magnífico escritor; el canto llano lo baraja bien, resultando un estuche este señor aunque más que difícil mantener». Citado en Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 376. Fue un activo crítico musical de *El Defensor de Granada*, profesión que compaginó con la de profesor de Declamación en el Conservatorio granadino desde casi sus inicios hasta los años cincuenta, periodo en el ocupó diversos cargos de responsabilidad, incluida la dirección accidental de la institución.

<sup>93</sup> N[arciso] de la F[uente]. «La gran fiesta del Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 6 de junio de 1923, p. 2.

<sup>94</sup> *Ibíd.*



Figura 6. 2 Programa de mano del Gran Festival de Canto Andaluz  
y Danzas de Arte Gitano (1923)  
Patronato de la Alhambra y Generalife

El autor de *Cantos de mi tierra*, desde su doble tribuna en el Ayuntamiento y en el Centro Artístico, organizó y participó en diversos actos proyectados por estas instituciones durante la década de los veinte. Algunos de estos trascendieron a las portadas de la prensa nacional, como el Homenaje y repatriación del cuerpo de Ganivet (1925), en el que figuró en su doble condición de munícipe y representante de la institución cultural.<sup>95</sup>

Según la investigación hecha por Fernández de Toledo, la Junta Directiva elegida a principios de febrero de 1925 fue la última a la que perteneció Ángel Barrios durante esta segunda etapa. Dicha Junta se formó en un momento difícil, teniendo en cuenta las circunstancias en que se desarrolló la elección,

<sup>95</sup> «Granada tributa a los restos de Ángel Ganivet un grandioso homenaje». *El Defensor de Granada*, 31 de marzo de 1925, p. 1.

presidida por un gran descontento de los socios:<sup>96</sup> un alto número de abstenciones, la actitud dimisionaria de su presidente, Antonio Ortega Molina, y la solicitud firmada por 24 socios exigiendo que se redefiniera el programa cultural.<sup>97</sup> Aunque desconocemos cuánto de efímera fue la participación de Barrios en aquella Junta, sabemos que en sucesivas el músico no desempeñó cargos de responsabilidad hasta después de comenzada la Guerra Civil, en el otoño de 1937.<sup>98</sup>

Tras los primeros espasmos que supuso para la cultura granadina el estallido de la Guerra Civil, el Centro Artístico —institución que mantuvo su nombre, pero no su espíritu— convocó una Junta General de socios el 30 de octubre de 1937 que fue presidida por Ortega Molina y un delegado de la autoridad gubernativa. Su compromiso con la nueva situación política, a la que nos hemos referido anteriormente, quedó de manifiesto en la siguiente noticia:

En la memoria correspondiente al ejercicio 1937 [...] se contiene una breve relación de las actividades del Centro durante el presente año, la mayor parte de las cuales, de acuerdo con las circunstancias, han respondido a un patriótico sentido de colaboración con las autoridades militares y demás organismos oficiales a favor del glorioso Movimiento Nacional. [...] Después se leyó [...] un pliego firmado por numerosos socios fundadores y numerarios proponiendo el nombramiento de socio de honor a favor de Pilar Primo de Rivera, jefe nacional

---

<sup>96</sup> En concreto, surgió un conflicto interno a raíz de una serie de conferencias organizadas por Fernando Sainz quien, previendo que podía ser origen de disputas en el Centro, pidió a los conferenciantes que se abstuvieran de incluir en sus ponencias elementos políticos o ideológicos. En su defensa, Sainz alegó que había invitado a conferenciantes de diversas inclinaciones políticas, por lo que no compartía la censura contra aquella actividad. Los invitados fueron: Ramiro de Maeztu, Eugenio d'Ors, Luis de Zulueta, Margarita Nelken, José Ortega y Gasset y Francisco A. de Icaza. El tema de las disertaciones y la respuesta del público puede consultarse en Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 55-58.

<sup>97</sup> «En el Centro Artístico. Elección de Junta Directiva». *El Defensor de Granada*, 3 de febrero de 1925, p. 1.

<sup>98</sup> Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, pp. 161-167.

de las secciones femeninas de F.E.T., moción que se acogió con entusiasmo [...] <sup>99</sup>

En esa nueva Junta Directiva, Ángel Barrios fue designado responsable de la Sección de Música para llevar a cabo algunas de las actividades musicales previstas en la programación de este nuevo Centro Artístico que inauguraba su tercera etapa. En respuesta al nombramiento de Pilar Primo de Rivera como socia de honor, una de las primeras actividades fue el encargo que se hizo al compositor granadino y al escritor José López Ruiz de componer y escribir una canción dedicada a la «hermana del Ausente», que llevó por título *La princesa azul*. <sup>100</sup>

### 6.1.3. El «Concurso de Cante Jondo»: historia de una ausencia

En páginas precedentes hemos destacado que la organización del Concurso de Cante Jondo fue uno de los hitos más importantes de la historia del Centro Artístico. La abultada bibliografía al respecto ha señalado tal acontecimiento como el de mayor relevancia de los ligados a la historia de la institución y más aún cuando en el núcleo de su organización se encuentran dos personalidades de la talla de Manuel de Falla y Federico García Lorca.

Mucho se ha escrito y se sigue haciendo sobre el Concurso de Cante Jondo de 1922, cuyos ecos aún no se han apagado. No es nuestra intención reiterar aquí las circunstancias que originaron aquel proyecto ni el modo en que se desarrolló, sino desvelar las causas que motivaron la ausencia de Ángel Barrios en el mismo. Esta sigue llamando la atención de quienes siguen estudiando aquel «Concurso», incluso en fechas recientes, como podemos comprobar en estas palabras del profesor Henares:

---

<sup>99</sup> «C. Artístico celebra Junta general». *Ideal*, 31 de octubre de 1937, p. 7.

<sup>100</sup> La partitura puede consultarse en la BN MP. 1422/70 (Microfilm).

La presencia–ausencia de los Barrios, padre e hijo, a pesar de hallarse en el origen de la iniciativa, se vio condicionada por el desencuentro con Falla y los organizadores, aunque más adelante la relación se recompondrá, y Ángel y el maestro gaditano se conviertan en compadres, al apadrinar este a la hija del músico alhambrense.<sup>101</sup>

Asimismo, las razones expuestas por el doctor Escoriza,<sup>102</sup> también en fechas recientes, quien cita la hipótesis de Manuel Orozco sobre este tema:

Recordemos que Ángel Barrios se oponía a la celebración del [Concurso de Cante Jondo], incluso llegaría a enemistarse durante algún tiempo con Manuel de Falla. [...] Las razones no están muy claras. El asunto ha sido analizado pormenorizadamente por Manuel Orozco que piensa que la ruptura y automarginación de Barrios respecto al Concurso pudo deberse a una causa más relacionada con algunos miembros del Jurado, que otra posterior imposible. Piensa el mismo autor que la participación de Barrios en la preparación del Concurso es evidente porque las pruebas de selección se realizaron en la propia casa del Polinario y se conserva una carta en la que Falla le escribe sobre detalles de la organización.

En efecto, no deja de parecer extraño que Barrios no estuviera presente tanto en la organización previa como en la celebración del I Concurso de Cante Jondo. Varias son las razones que justifican esta extrañeza. En primer lugar, porque todos los organizadores del acto, sin excepción, mantenían una estrecha relación de amistad con Ángel Barrios, razón por la que se descarta que el granadino hubiera sido excluido por desconocimiento de las actividades y gestiones previas a la realización del Concurso.

---

<sup>101</sup> Henares Cuéllar, Ignacio. «Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia (1880–1930)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 101.

<sup>102</sup> Escoriza Escoriza, Emilio J. «La taberna del Polinario y el Rinconcillo. Dos tertulias de la Edad de Plata granadina». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 121.

En segundo lugar, porque fue precisamente en la casa del compositor granadino, en el Polinario, donde se gestó este Concurso, de lo que afortunadamente hay testimonios directos.

Y, en tercer y último lugar, porque en el epistolario conservado del músico aparecen diversas referencias a la organización del Concurso, que confirman que Ángel Barrios formaba parte de la andadura del proyecto. Un breve análisis de las anteriores razones podrá arrojar luz sobre la causa o causas que justifiquen su ausencia en aquella Fiesta de Cante Jondo.

El último día de 1921 se dirigió al Ayuntamiento de Granada una solicitud en la que se pedía la inclusión de una partida especial destinada a financiar la realización de un Concurso de «Cante Jondo» durante las fiestas del Corpus del año siguiente. La solicitud contaba con el respaldo de un gran número de firmas, encabezadas por A. Ortega Molina, presidente del Centro Artístico, Francisco Vergara, su secretario, y el vocal de música, Eduardo Alcalde. Junto a la petición de los representantes de la institución continua una extensa relación de apoyos: Miguel Salvador, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Fernando G. Vela, Óscar Esplá, Enrique Díez Canedo, Juan Ramón Jiménez, J. Gómez Ocerín, Alfonso Reyes, José María Rodríguez Acosta, José Ruíz de Almodóvar, Manuel Ángeles Ortiz, Bartolomé Pérez Casas, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, María Rodrigo, Enrique Fernández Arbós, Carlos Bosch, Pura Lago, Aga Lahowska, Federico García Lorca, Pablo Loyzaga, Fernando de los Ríos, Hermenegildo Giner de los Ríos, Manuel Jofré y Enrique Sánchez Molina.<sup>103</sup> Al margen de estas firmas, existieron otras tantas adhesiones fuera del documento que harían prolija su relación. La firma de Ángel Barrios no consta en esta primera solicitud, dado que estaba en Madrid, pero ello no significa que no estuviera al corriente y no apoyara el proyecto.

En la segunda razón que advertíamos anteriormente, afirmábamos que el entorno personal y familiar más cercano al músico fue el precedente del

---

<sup>103</sup> Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 166-167.

Concurso de Cante Jondo. Así lo afirman Molina Fajardo y el profesor Antonio Gallego Morell al hablar de sus antecedentes, ubicados en la «Taberna del Polinario», al tiempo que Manuel de Falla toma contacto con Granada. Son numerosas las ocasiones en que se ha evocado el momento en el que Barrios a la guitarra y su padre al cante improvisaron unos «cantes antiguos» a petición de Falla, música que el gaditano anotaba en una vieja libretilla, intentando transcribir un cante casi imposible de llevar a la pauta. Este momento ha sido considerado el «inicio de la arqueología literaria de la que nacería el Concurso de 1922».<sup>104</sup> Es Jorge de Persia quien expone esta idea en su «Reflexión crítica» publicada con motivo del centenario del Concurso:

En este tiempo, [...] Falla busca en Granada las esencias del lenguaje popular. Allí había llegado, en 1919, a pasar sólo unos días en septiembre de ese año, acompañado de su hermana María del Carmen y el matrimonio Vázquez Díaz, y acude a las reuniones en casa de Antonio Barrios «El Polinario», un gran conocedor e intérprete del cante jondo. Las crónicas de J. B. Trend dan cuenta de la trascendencia que esta expresión adquiriría en ellas, y el valor que tenía para Falla establecer un contacto directo. Interés que se habrá de incrementar con la instalación definitiva del músico en Granada, estableciendo una muy estrecha relación con el «El Polinario», relación a la que no era ajeno su hijo Ángel, protagonista también de las reuniones musicales que tenían lugar en el Carmen de Fernando Vílchez, y del interés que Falla tenía por un instrumento poco valorado entonces: la guitarra.<sup>105</sup>

Al margen de lo anterior, recordemos que el Polinario fue además escenario para el colofón satírico del Concurso, con aquella otra parodia (ver epígrafe 2.3), que supone otra evidencia de su vínculo.

---

<sup>104</sup> Gallego Morell, Antonio. *Sobre Falla*. Granada: Universidad, 1999, p. 15.

<sup>105</sup> Persia, Jorge de. «Una reflexión crítica». En *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 69.

Finalmente, el estudio de la correspondencia de Ángel Barrios es el elemento determinante para conocer las causas de su ausencia. De la lectura de algunas de las cartas conservadas podemos deducir que el músico granadino no fue en ningún momento ajeno a este proyecto. Casi un mes antes de su celebración, fue Conrado del Campo quien escribió a su discípulo para recabar información sobre la organización del acto:

¿Qué hay de “cante jondo”? Parece por lo que aquí se dice, que va a ser una fiesta de verdadera importancia artística; tenme al corriente de cuanto vaya sucediendo y procura enviarme cuantos artículos y sueltos de prensa se publiquen referentes al caso y que tu juzgues puedan interesarme.<sup>106</sup>

Igualmente, el interés de Barrios por su desarrollo se manifiesta en una carta enviada a Falla en los primeros días de enero de 1922: «Nada me decía en la suya del Concurso de Canto Jondo. Solo sé por Salazar que Zuloaga ha ofrecido un premio de mil pesetas. Esto me parece bien».<sup>107</sup> En fechas cercanas a la anterior carta, el granadino se dirigió nuevamente al gaditano interesándose por la evolución del proyecto:

[...] Yo pienso marchar para ésa esta misma semana y ya hablaremos de muchas cosas sobre estos madriles. ¿Y nuestras juntas de cante jondo? Supongo que le marchará admirablemente, no se olvide de darles mis recuerdos. El jueves próximo iré a tocar un poco de flamenco [a] casa de Arbós, creo que están invitados varios amigos, entre ellos Zuloaga.<sup>108</sup>

Ahora es Falla quien escribe a Barrios para informar sobre el Concurso y pedir su apoyo como colega y amigo: «Ya está aquí el pliego que me ha

---

<sup>106</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-mayo-1922». PAG LEG-AB 530-270.

<sup>107</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. en Madrid. AMF B/22.

<sup>108</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. en Madrid. AMF B/22.

enviado Adolfo Salazar. Muy pronto haremos entrega al Ayuntamiento, y como para entonces no estará Vd. aquí para firmar con el resto del sindicato, precisa su adhesión de Vd. por telegrama». <sup>109</sup>

En el reverso de esa misma carta, el remitente transcribió literalmente el texto del telegrama enviado por el pintor Ignacio Zuloaga desde París el 17 de enero de 1922 en el que ofrecía su patrocinio al Concurso:

Copia del telegrama de Zuloaga. Siempre fino entusiasta de canto y toque jondo, chando y endiquelo (*sic*) bastante en ello y me creo de los pocos cabales que quedan. Daré un premio de mil pesetas a la mejor siguriya gitana que se cante. Cuenten incondicionalmente conmigo. <sup>110</sup>

La adhesión de Barrios no se hizo esperar. En la portada de *El Defensor de Granada* del 18 de febrero de 1922 apareció un titular donde se destacaba la trascendencia que estaba cobrando el proyecto del Cante Jondo y los apoyos que estaba recibiendo:

A la feliz iniciativa de un grupo de artistas para organizar en Granada un concurso de *Cante jondo*, con el fin de mantener la pureza y la tradición de nuestros cantos populares, ha respondido en todas partes un movimiento de simpatía y de expectación. [...] Los más eminentes artistas españoles han acogido la idea con fervoroso entusiasmo, y es seguro que muchos de ellos; como así lo han anunciado ya, vendrán a Granada para presenciar el concurso. [...] El ilustre maestro Falla ha recibido ya innumerables y valiosas adhesiones, figurando en primer término la del gran pintor Ignacio Zuloaga, que ha enviado un telegrama lleno de entusiasmo y fervor.

---

<sup>109</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Granada la Bella «1-2-[1]92[2]». PAG LEG-AB 530-299.

<sup>110</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Granada la Bella «1-2-[1]92[2]». PAG LEG-AB 530-299.

Entre los telegramas recibidos figuran los siguientes: [...] Del compositor granadino Ángel Barrios: «Me adhiero a la instancia para el concurso cante jondo».<sup>111</sup>

Dispersas a lo largo del conjunto de la correspondencia del músico granadino existen otras tantas alusiones al Concurso que corroboran que Ángel Barrios formaba parte del proyecto desde su génesis.

Es en un documento conservado por Manuel de Falla donde hallamos una de las claves que, probablemente, hicieron desistir al granadino de su participación en la celebración del acto. Podemos sugerir que hubo un serio conflicto de intereses entre la concurrencia de un proyecto presentado por Ángel Barrios al Ayuntamiento y la celebración del Concurso de Cante Jondo, según se desprende del contenido de este documento, cuya transcripción íntegra consideramos ineludible:

Sr. D. M. de F.

Estimado amigo:

Me ha sorprendido mucho la manera tan desconsiderada con que ha tratado a mi mujer [haciéndole] historia de un proyecto que Vd. sabía mandaba al Ayuntamiento sobre conciertos y bailes españoles que en nada puede perjudicar al del cante jondo y bien al contrario he creído siempre fuera su complemento. Pues bien. Este proyecto fue mandado con retraso hasta cuando supe que el Ayuntamiento había subvencionado al Cante y era la hora de que se comentara el nuestro.

Pero estas consideraciones ya no vienen a cuento. Sé muy bien su carácter y es inútil toda discusión.

También me desagrada mucho me tenga en concepto tan bajo, solo he cometido una ligereza en el terreno artístico como Vd. sabe y esto sí que lo he sentido.

A Vd. lo he respetado siempre, y tanto como ha hecho por mí he hecho por Vd. y en este caso estamos en paz.

Mis saludos a su hermana. Su affmo. A. Barrios<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> «El concurso de “Cante jondo”». *El Defensor de Granada*, 18 de febrero de 1922, p. 1.

Al día siguiente, aquella carta fue contestada por Falla con un lacónico: «Fervorosamente repito las palabras sagradas: “Perdónalo, Padre, porque no sabe lo que hace”». <sup>113</sup>

El proyecto sobre «conciertos y bailes españoles», citado por Barrios en la carta, se refiere a *Danzas de Arte Gitano*, que contaba con elementos comunes al del «Concurso de Cante Jondo» de Falla, como la presencia de «Canto Andaluz» formado por siguirillas, polos, soleares, martinets y granaínas entre otros palos. <sup>114</sup> Ahora bien, dentro del conjunto global del proyecto de Barrios, este «canto» no tenía mayor protagonismo que el ser una introducción, una especie de «calentamiento flamenco» para el resto de la actuación, cuyo verdadero acento estaba en la danza, sustentada por la música de tres compositores españoles: Barrios, Albéniz y Granados.

Otra diferencia entre ambos proyectos fueron los argumentos que los respaldaron. Como ha puesto de relieve la bibliografía sobre el «Concurso», el proyecto de «Canto primitivo andaluz» de Falla fue precedido de una sólida argumentación para su defensa: el compositor gaditano ofreció su propuesta como un medio de salvación del «cante jondo», descrito como un «tesoro de belleza, [que] no solo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre». <sup>115</sup>

Según Christoforidis, tras diseccionar la naturaleza del «cante jondo», concluyó que se trataba de una manifestación artística y popular de Andalucía, si bien esta forma de cante se entroncaría con «el papel de los gitanos que

---

<sup>112</sup> Copia manuscrita de Manuel de Falla de la carta enviada por Ángel Barrios, fechada «1º Marzo [1]922». AMF B/22.

<sup>113</sup> Copia manuscrita de Manuel de Falla de la carta enviada a Ángel Barrios, fechada «2-3[19]22». AMF B/22.

<sup>114</sup> «Notas» al programa de «Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano». PAG LEG-AB 530-649.

<sup>115</sup> Falla, Manuel de. «La proposición del “Cante jondo”». *El Defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922, p. 3.

supuestamente vinieron de la India»,<sup>116</sup> elemento que relacionó con «influencias orientales que provienen de la liturgia bizantina y de los sistemas persas adoptados por los árabes [...] aunque Falla siempre resalta la aportación autóctona».<sup>117</sup>

No nos ha sido posible conocer los argumentos propuestos por Barrios en la solicitud para llevar a cabo su proyecto, pero las «Notas» al programa de las *Danza de Arte Gitano* pueden servirnos de una fuente supletoria. En ningún lugar del documento se hace referencia al «canto andaluz» ni al sentido que este tenía en el conjunto de su propuesta, donde, insistimos, el cante tenía un carácter subordinado al protagonismo de la danza. Sin embargo, el autor de estas «Notas» también pretendió entroncar con las raíces primitivas gitanas, e igualmente insinuó la idea de extinción de esta expresión artística:

El alma gitana, que trae hasta nosotros la sensibilidad de una raza de milenario abolengo en la que las emigraciones y los sufrimientos fueron exacerbando el sentimiento, acaso por su misma decadencia pudiera dar nuevas apariencias plásticas al ritmo [...]<sup>118</sup>

Con el aval científico de Falla y las firmas de artistas y escritores de toda España, la solicitud de subvención económica para la realización del «Concurso» fue elevada al Ayuntamiento de Granada que, en palabras de su promotor, «fue elocuentemente apoyada por don Antonio Ortega».<sup>119</sup>

El mismo día que «la proposición del “Cante jondo”» apareció publicada, en Sesión de Junta Municipal de 21 de marzo de 1922 del Ayuntamiento

---

<sup>116</sup> Christoforidis, Michael. *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 7.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> «Notas» al programa de «Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano». PAG LEG-AB 649.

<sup>119</sup> Falla, Manuel de. «La proposición del “Cante jondo”». *El Defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922, p. 3.

granadino se debatía sobre el controvertido proyecto. El acta de aquella sesión detalla los argumentos a favor y en contra alegados en el Ayuntamiento para la concesión de la subvención solicitada. Consideramos de interés para este punto la reproducción de esta fuente:

El Sr. Navarro Senderos se opone a que se consigne la cantidad de doce mil pesetas para la fiesta de CANTE JONDO, cuando en Granada está todo desatendido y menos para entregarlas a una sociedad para que la administre; propone que no se consigne dicha partida y se acuerde consignarla y sea al Ayuntamiento quien organice el festejo.

El Sr. Ortega estima que no es desacertado el deducir de la cantidad global para fiestas del Corpus lo de las doce mil pesetas de que se trata, pues, de no gastarse en esa fiesta se gastarían en otra no de tanta importancia. Rechaza las manifestaciones del Sr. Navarro en cuanto a la entrega de la consignación al Centro Artístico, pues, esa Sociedad tiene demostrado que administra bien y termina insistiendo en que no se trata de aumentar los gastos sino de sustituir unas fiestas por otras.

Rectifican los señores Navarro y Alonso insistiendo en sus respectivas proposiciones y se acuerda consignar para las fiestas del Corpus noventa mil pesetas y, de estas, doce mil expresamente para el concurso de CANTE=JONDO o sea: una partida de setenta y ocho mil pesetas para las fiestas del Corpus, y otra de doce mil, que se libraré al Centro Artístico para los gastos del Concurso de "Canto primitivo andaluz".<sup>120</sup>

Finalmente, el proyecto de Falla vio la luz y el de Barrios también, aunque este último se llevó a cabo un año más tarde, en concreto, durante el Corpus de 1923 bajo el nombre de «Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano», organizado por el Centro Artístico, Literario y Científico.

Afortunadamente, las diferencias entre ambos compositores fueron pronto superadas y su amistad restablecida a lo largo de los años, como lo evidencia

---

<sup>120</sup> Acta de sesión ordinaria de Junta Municipal de 21 de marzo de 1922, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L. 00371, p. 180.

su afectiva relación epistolar desde agosto de 1924.<sup>121</sup> No obstante, de la lectura de estas fuentes podemos deducir que su fraternal amistad se reanudó con anterioridad, hecho que se proyectó en su colaboración profesional que estudiaremos en el epígrafe 6.6 de este capítulo.

A modo de recapitulación, podemos afirmar que la causa fundamental de la ausencia de Barrios en el «Concurso de Cante Jondo» fueron las controversias surgidas a raíz de la concurrencia de un proyecto artístico personal de Ángel Barrios, con la propuesta de Falla. La del granadino consistía en una actuación mixta de canto andaluz y danza, donde el primero contaba con una participación testimonial frente a la danza, que era el elemento protagonista. En cambio, en la formulación del músico gaditano subyacía como objetivo principal la preservación y el fomento del «canto primitivo andaluz», frente a su extinción. En resumen, estaríamos ante dos proyectos con algunos elementos en común, pero de naturaleza y con planteamientos muy diferentes que confluyeron simultáneamente.

## **6.2. La dirección del Conservatorio de Música y Declamación de Granada**

Tras su labor en el Ayuntamiento de Granada como teniente de alcalde durante los años 1923-1928, aspecto que nos ocupará el próximo capítulo, Ángel Barrios asumió nuevas responsabilidades en dos instituciones: el Conservatorio de Música y Declamación y la Universidad de Granada. Al continuación nos aproximaremos a su actividad en el Conservatorio de Granada y, en un epígrafe posterior, a su labor al frente de la Cátedra de Música de la Universidad de Granada.

---

<sup>121</sup> El 18 de agosto de 1924, Falla envía a Ángel Barrios una tarjeta postal en la que se despide con la siguiente fórmula: «Un abrazo cordial de su amigo Manuel». Tarjeta postal manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Granada «18-8-[19]24». PAG LEG-AB 530-329.

Nuestro biografiado fue director y profesor del Conservatorio de Música de Granada durante algo más de 20 años, aunque de un modo efectivo ejerció sus funciones durante un periodo sensiblemente menor: desde el curso 1928-1929 hasta el curso 1938-1939, año en que fijó su residencia en Madrid. Oficialmente, ostentó ininterrumpidamente la dirección de esta institución desde el 18 de abril de 1928 hasta el 1 de septiembre de 1948. Renovó su cargo en tres ocasiones<sup>122</sup> y se desvinculó de hecho (no de derecho) a partir de octubre de 1937.

Cuando Barrios se hizo cargo de la dirección del Conservatorio, la institución contaba con una breve historia. La iniciativa de fundar una entidad en Granada de esta naturaleza surgió en el seno de la Sociedad Filarmónica Granadina, gracias al empeño de su presidente, Emilio Esteban Casares y al de sus vocales Isidoro Pérez de Herrasti y Rafael Salguero. Como advierte José González: «Del proceso fundacional [del Conservatorio], con su cúmulo de gestiones, trabajos, reuniones y vicisitudes, nada trascendió a la prensa».<sup>123</sup> No obstante, el 14 de diciembre de 1921, apareció en las páginas de *El Defensor de Granada* la siguiente noticia:

En contestación a lo solicitado por la Sociedad Filarmónica de Granada, el digno y activo presidente de la misma, don Emilio Esteban Casares, ha recibido el siguiente oficio del mayordomo mayor de Palacio, marqués de la Torrecilla, otorgando las honoríficas concesiones demandadas:

«S. M. el Rey (q.D.g.) se ha dignado acceder a la solicitud de usted, concediendo el título de Real a la Sociedad Filarmónica de su digna presidencia y al mismo tiempo que el Conservatorio de reciente creación se denomine *Real Consevatorio Victoria Eugenia*».<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Ángel Barrios fue nombrado director del Conservatorio de Granada los días 18 de abril de 1928, el 23 de julio de 1931 y el 12 de febrero de 1935.

<sup>123</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 306.

<sup>124</sup> «Honores a la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 14 de diciembre de 1921, p.1.

Poco tiempo después, el 3 de marzo de 1922, el *Noticiero Granadino* confirmó la culminación del proyecto con la creación del Conservatorio, cuyo logro fue atribuido a: «La meritísima labor que con extraordinario tesón y constancia inquebrantable viene sosteniendo la Junta directiva de la Real Sociedad Filarmónica y con especialidad su presidente don Emilio Esteban Casares».<sup>125</sup> Este mismo noticiero vinculaba el recién creado Conservatorio a su Sociedad matriz con estas palabras:

algo muy importante quedaba por realizar, como complemento de sus importantes proyectos y era la creación de una Escuela de Música en esta ciudad de la que ya es un hecho ostentando el título de «Real Conservatorio de Victoria Eugenia».<sup>126</sup>

Por esta misma fuente sabemos que las materias a impartir en sus inicios de la actividad docente fueron: Solfeo, Piano, Órgano, Arpa, Instrumentos de arco, de madera y de metal, Canto, Música popular histórica, Armonía, Composición y Conjunto, Estética e Historia de la música, Declamación y Cátedra especial para el orfeón,<sup>127</sup> con lo que esta institución granadina ofrecía la mayor diversidad de enseñanzas musicales en comparación con el resto de instituciones granadinas.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> «Real Conservatorio de Victoria Eugenia de Granada». *Noticiero Granadino*, 3 de marzo de 1922, p. 1.

<sup>126</sup> *Ibíd.*

<sup>127</sup> *Ibíd.*

<sup>128</sup> Desde finales del s. XIX hasta la aparición del Conservatorio, existieron en Granada precedentes de diversas instituciones que ofrecieron formación musical. Este fue el caso del Liceo Granadino, la Escuela de Ronconi, la Sociedad Económica, la Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, la Sociedad Filarmónica Granadina, la Escuela Municipal del Ayuntamiento de Granada, el Centro Artístico, el Círculo Católico de Obreros, la Escolanía de San Rafael, las bandas de música: Ave María, del Hospicio y la de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos del Fargue, además de enseñanzas privadas.

El 7 de abril de 1922 se creó la primera Junta de Patronato,<sup>129</sup> y el 12 de julio de 1922, fue designado Rafael Salguero Rodríguez<sup>130</sup> como director de estudios del recién creado Conservatorio granadino, cargo que ejerció hasta comienzos del curso académico 1925-1926,<sup>131</sup> fecha en que falleció.

Tras la muerte del director, Rafael Salguero García (1875-1925), el Patronato ofreció el puesto vacante a Manuel de Falla,<sup>132</sup> pero como ha puesto de manifiesto el profesor Martín Moreno: «no accedió a pesar de la insistencia de los responsables de la Sociedad».<sup>133</sup> No obstante la negativa del compositor, la prensa publicó la aceptación del cargo: «Don Manuel de Falla ha sido nombrado Director del Conservatorio Victoria Eugenia de Granada, homenaje que el Claustro de Profesores rinde a los méritos del ilustre

---

<sup>129</sup> Estuvo formada por Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti, presidente; José Díez de Rivera y Munro, vicepresidente y tesorero; Ramón Contreras y Pérez de Herrasti, contador; Emilio Esteban Casares, director general y Lorenzo Villarejo, secretario general. Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 377.

<sup>130</sup> «Rafael Salguero Rodríguez. Nació en Santa Fe (Granada) en 1875 y falleció en Granada el 11 de noviembre de 1925. Estudió la carrera eclesiástica en el seminario de Granada, al mismo tiempo que realizó estudios de música con Vila de Forns. En 1914 dirigió ocasionalmente la capilla de música de la catedral de Granada, y dos años después obtuvo por oposición la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Granada, cargo que desempeñó hasta su muerte. En Granada simultaneó la dirección del Conservatorio Victoria Eugenia, en donde enseñó armonía y composición». García Avello, Ramón. «Salguero Rodríguez, Rafael» En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999, vol. 9, p. 597.

<sup>131</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 363.

<sup>132</sup> «Por unanimidad que el Patronato en pleno, y con la representación del Sr. Presidente, que también es conforme, hagan una visita al Sr. Falla, laureado Maestro de música, y después de felicitarle por sus triunfos artístico, ofrecerle la dirección técnica de este Conservatorio Victoria Eugenia, para lo que se pedirá por el Sr. Secretario hora y día a dicho Sr. con el citado fin.» Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 15 de febrero de 1927. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 74.

<sup>133</sup> Martín Moreno, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 52.

compositor». <sup>134</sup> Ante la precipitación de la información, dicha publicación se rectificó de este modo: «Informados oficialmente, con sumo gusto rectificamos la noticia publicada [...] Dicho nombramiento ha recaído en don Ángel Barrios, cuya personalidad y merecimientos artísticos nos relevan de toda presentación y elogios». <sup>135</sup>

A comienzos de abril de 1927 se dio noticia de las visitas de los delegados de la institución al maestro, quien, como sabemos, no aceptó el ofrecimiento de dirigir el Conservatorio granadino. <sup>136</sup> No fue hasta abril de 1928 cuando la Junta del Patronato <sup>137</sup> consideró a Ángel Barrios como candidato para el puesto de director técnico del centro:

En vista de la necesidad más notoria de un Director, y vistas los inconvenientes que esta decisión presenta sobre el mejor y más competente para desempeñarlo; no olvidando las ofertas del Sr. Falla sobre el particular, podría pensarse en visitar al Sr. Barrios y ofrecerle dicha Dirección y si la aceptara, esperamos sería una buen elección, pero que nada se haga sin previa consulta al Sr. Presidente cuando regrese de Sevilla. <sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> «Conservatorio Victoria Eugenia de Granada». *Boletín Musical*. Córdoba, julio de 1928, Año I, núm. 5, p. 10.

<sup>135</sup> «Conservatorio de Granada». *Boletín Musical*. Córdoba, octubre de 1928, Año I, núm. 8, p. 12.

<sup>136</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 2 de abril de 1927. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 75. Agradecemos expresamente a la Dirección del Real Conservatorio de Música y Danza «Victoria Eugenia de Granada» el acceso a los documentos relacionados con el Conservatorio que citamos en esta parte de nuestro trabajo y al profesor Dr. Rafael Cámara Martínez por la información facilitada.

<sup>137</sup> La Junta de Patronato del Conservatorio estaba formada en aquel momento por: Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti, presidente de honor; Francisco Soriano Lapresa, presidente; Lorenzo Villarejo, secretario; José Díaz de Rivera y Munro, tesorero y Fernández de Córdoba, vocal-inspector. Véase Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 379.

<sup>138</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 18 de abril de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 89.

Las presunciones se cumplieron, y el compositor granadino aceptó la Dirección del Centro. Tomó posesión del cargo en acto público, el 15 de junio de 1928, en plenos festejos del Corpus y en el marco de una actuación musical organizada por el Conservatorio junto a la Orquesta Filarmónica de Madrid y al pianista Frank Marhsall.<sup>139</sup>

En octubre de 1928, el presidente del Patronato y mecenas del Conservatorio, Isidoro Pérez de Herrasti, Conde de Padul, recibió oficialmente al nuevo director de la institución docente con estas palabras:

Conste en acta así mismo la satisfacción que este Patronato siente por la designación del Sr. Barrios para Director y su aceptación, que ha venido a enaltecer la labor de la enseñanza, por la que este Centro y Granada deberá estar altamente satisfechos.<sup>140</sup>

En aquel momento, la institución seguía el mismo plan de estudios que el de Madrid, integrado por las siguientes disciplinas: cuatro cursos de Solfeo, ocho de Piano, ocho de Violín y algunos otros cursos diseminados de Viola, Violonchelo, Contrabajo o instrumentos de viento que se complementaban con el estudio de materias como Armonía, Historia de la Música, Canto y Declamación. El Conservatorio granadino contaba con cerca 400 estudiantes matriculados y, aunque era mixto, existía una asignación de días lectivos en función del sexo: lunes, miércoles y viernes para las alumnas; martes, jueves y sábados para los alumnos.<sup>141</sup>

Desde un punto de vista económico, el 75% del alumnado disfrutaba de gratuidad en la matrícula, y el resto pagaba 16 pesetas por derechos de

---

<sup>139</sup> «La sesión musical del Conservatorio Victoria Eugenia en el Palacio de Carlos V. Se posesiona don Ángel Barrios de la dirección del Conservatorio». *El Defensor de Granada*, 16 de junio de 1928, p. 1.

<sup>140</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 4 de octubre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 94.

<sup>141</sup> Cfr. «Apertura del curso en el Conservatorio». *Ideal*, 13 de octubre de 1932, pp. 3-4; «Desamparo oficial del Conservatorio». *Ideal*, 7 de septiembre de 1933, p. 5

matrícula y examen. La institución granadina carecía de subvenciones estatales. Debía su subsistencia económica al mecenas Isidoro Pérez de Herrasti quien, además de donar miles de pesetas, hizo entrega de parte del mobiliario de su casa para las instalaciones del Conservatorio.

El edificio en el que Barrios inició su cargo contaba con 8 aulas equipadas cada una con un piano, numerosos instrumentos de cuerda y viento, junto a un extenso vestuario para el estudio de Declamación. La edad de ingreso era de siete años, y los aspirantes debían superar un examen de dictado y la resolución de problemas matemáticos de las cuatro reglas aritméticas. Los estudios cursados en el Conservatorio de Granada carecían de validez oficial, deficiencia que no fue posible superar hasta mayo de 1948, fecha en que se concedió el reconocimiento oficial de sus enseñanzas.<sup>142</sup> Esta es, a grandes rasgos, la situación de partida de la institución dirigida por Barrios, en la que el músico granadino desarrolló diversas actividades de docencia y de gestión que expondremos a continuación.

### 6.2.1. La gestión en la organización del Conservatorio

Las principales atribuciones del director del Conservatorio eran las de velar por el cumplimiento del reglamento interno, la ordenación pedagógica y apoyar la gestión económica del centro.<sup>143</sup> La mayor parte de la gestión de Ángel Barrios se desarrolló en una época de graves contratiempos de diversa índole (económicos, internos, institucionales, etc.) que vinieron acompañados de algunos proyectos, no exentos de controversias, como veremos más adelante. En su primer discurso como director de la institución,<sup>144</sup> esbozó algunas de las actividades proyectadas que pretendía integrar en la vida

---

<sup>142</sup> «Desamparo oficial del Conservatorio». *Ideal*, 7 de septiembre de 1933, p. 5

<sup>143</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 614.

<sup>144</sup> «En el Real Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 11 de octubre de 1928, p. 1.

cultural de la ciudad, intención que adelantó en su toma de posesión del cargo. En nuestra opinión, quiso materializar un proyecto que trascendiera la enseñanza musical. Una primera muestra de esto fue la programación de conferencias literario-musicales de carácter mensual en el paraninfo de la Universidad de Granada.<sup>145</sup>

Con este mismo ánimo de extender la actividad del Conservatorio y en cumplimiento de uno de los primeros objetivos, creó agrupaciones vocales, instrumentales y de danza integrados por el alumnado, aunque su vida fue efímera. Aquella propuesta trascendió a la prensa que se hizo eco en este sentido:

Demuestra la intensa labor que con tanto acierto está desarrollando el Real Conservatorio, y por la que reciben justas enhorabuena el Patronato, el profesorado y sobre todo, el ilustre director del real centro e inspirado maestro compositor, don Ángel Barrios.<sup>146</sup>

A finales de 1928, propuso a la Junta del Patronato un proyecto en el que participó la Universidad de Granada: la creación de una orquesta. Al margen de constituir un extraordinario instrumento de difusión cultural y contribuir al programa de extensión de las actividades del Conservatorio en la ciudad, el director justificó su necesidad en base a los siguientes argumentos, recogidos en acta:

Por el Señor Barrios se indica la necesidad de formar en el Conservatorio una Orquesta compuesta de los elementos del mismo, y puesto de acuerdo con la Universidad, que esta Orquesta sirva para todos los actos oficiales nuestros y de

---

<sup>145</sup> Acta de la Junta de Patronato de 13 de diciembre de 1928. Libros de Actas del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada (1922-1934), pp. 97-98.

<sup>146</sup> F[uente], N[arciso] de la. «En Isabel la Católica. El Conservatorio Victoria Eugenia celebra con una velada la fiesta de Santa Cecilia». *El Defensor de Granada*, 11 de octubre de 1928, p. 1.

aquellas en que sean precisos, medio muy interesante para seguir difundiendo la cultura musical y darle mayor realce a este Centro.<sup>147</sup>

La creación de aquel proyecto pasó por algunas dificultades, entre otras, encontrar a un violonchelista que, además de formar parte de la agrupación musical, se hiciera cargo de impartir las clases de este instrumento. A pesar de los numerosos intentos de contratar a Segismundo Romero, estos fueron infructuosos y el proyecto de la creación de la orquesta del Conservatorio sufrió un retraso mayor de lo esperado. No obstante, en sesión de la Junta del Patronato de 19 de febrero de 1929 se dio noticia de la formación de un trío (piano, violín y cello), un cuarteto de cuerda y una orquestina integrada por violín 1º y 2º, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete y una trompa. Finalmente, parte de su proyecto de hacer llegar a la ciudad la labor del Conservatorio se hizo realidad el 26 de mayo de 1929, fecha en que debutó una agrupación instrumental del Conservatorio bajo el nombre de «orquestina».

La presentación se hizo en el marco de una actuación organizada y dirigida por Ángel Barrios, dentro del ámbito de Cultura Musical en la Universidad de Granada, institución a la que, como veremos más adelante, pertenecía como profesor.

---

<sup>147</sup> Acta de la Junta de Patronato de 13 de diciembre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 97.

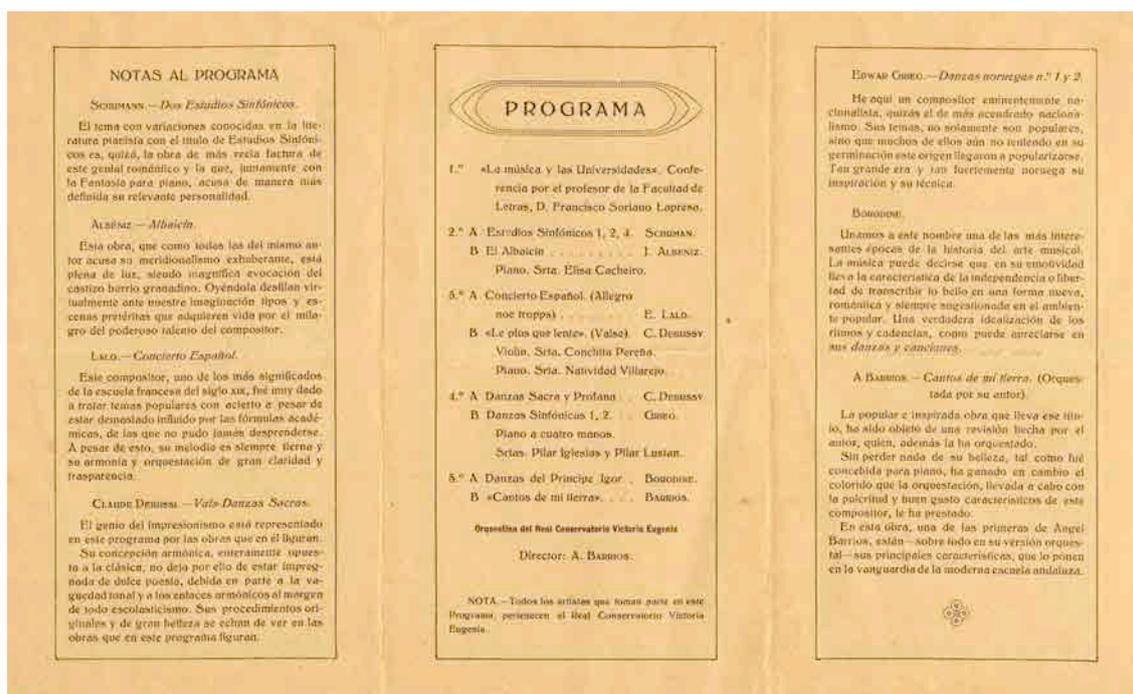


Figura 6. 3 Programa de la presentación de la Orquestina  
Patronato de la Alhambra y Generalife

La crítica local aplaudió la aparición de la «orquestina» con estas palabras de Sostenido:

Y henos aquí enfrentados con la gran labor de Ángel Barrios, acertadísimo nombramiento para desempeñar el cargo en nuestra Universidad. Su afición desmedida a la música le lleva a producir verdaderos milagros, como se demostró con la orquestina. Organizar en Granada algo de música es obra de titanes, y su constancia, ha conseguido que los muchachos de la Orquestina «lleguen a poder oírse», que ya es bastante. [...] Pronto, muy pronto tendremos una Orquestina presentable en todas partes.<sup>148</sup>

<sup>148</sup> Sostenido. «En la Universidad. Solemne sesión de música». *El Defensor de Granada*, 28 de mayo de 1929, p. 1. En rigor, aquella agrupación se trataba de una orquesta de cámara más modesta que prevista por el director en la sesión de la Junta del Patronato de 19 de febrero de 1929, a la que hemos aludido anteriormente.

Al día siguiente de su presentación, se ofrecieron otras actuaciones por diversas agrupaciones también surgidas en la institución. En el concierto ofrecido a beneficio del Homenaje a la Vejez de Granada, organizado por el Patronato Provincial de Granada y celebrado el 27 de mayo de 1929 en el Teatro Isabel la Católica,<sup>149</sup> podemos advertir la participación de un cuarteto de cuerda, formado por los alumnos Rafael Jiménez, Enrique Lavin, Enrique Guerrero y Manuel González Murcia, quienes interpretaron el *Allegro vivace* del Cuarteto nº 11 de Mozart y una «Orquesta de cámara», dirigida por Ángel Barrios, que ofreció *Danzas del Príncipe Igor* de Borodin y *Cantos de mi tierra* del director granadino.

La actuación de la agrupación de cámara contó con el aplauso de la crítica que elogió su actuación:

Comenzó el programa interpretando la Orquesta de Cámara del Conservatorio, admirablemente dirigida por el director de dicho centro de enseñanza, don Ángel Barrios, el inspirado compositor, las *Danzas del Príncipe Igor* (*sic*) de Borodin, y después los *Cantos de mi tierra*, de Barrios, dos obras brillantísimas ejecutadas y en las que se demostró una vez más la perfecta labor de enseñanza que está desarrollando el citado señor Barrios. Fue aplaudidísima la orquesta de cámara.<sup>150</sup>

Hubo también elogios para el joven cuarteto de cuerda formado por «pequeños alumnos de la clase de Violín [que] interpretaron perfectamente el Cuarteto XII, *Allegro vivace*, de Mozart».<sup>151</sup> La vida de estas agrupaciones fue efímera y su desaparición drástica, ya que durante el transcurso de nuestra investigación no hemos encontrado ninguna otra referencia a actuaciones posteriores. Como explicación para su desaparición establecemos tres posibles

---

<sup>149</sup> En el PAG se conserva una copia del programa de mano. PAG LEG-AB 590-659.

<sup>150</sup> Bambalina. «En Isabel la Católica. La función pro beneficio a la Vejez». *El Defensor de Granada*, 29 de mayo de 1929, p. 1.

<sup>151</sup> *Ibid.*

causas: el paulatino descenso de alumnos matriculados en el Conservatorio durante el periodo comprendido entre los cursos 1928-1929 y 1938-1939,<sup>152</sup> el cese de Barrios como profesor de la Cátedra de Música de la Universidad de Granada desde noviembre de 1931 y los problemas suscitados en el Claustro de Profesores por el intento de incluir «enseñanzas modernas» en el Conservatorio, hecho que produjo un cisma entre el profesorado del Centro, como veremos a continuación.

Junto a la creación de diversas agrupaciones de música de cámara, el director propuso otro proyecto que contó con la aprobación de la Junta del Patronato celebrada a principios de 1930. Esta fue su propuesta:

[...] presentar unas danzas y cantos españoles o Valet (*sic*) españoles, solo con las Srtas. de este Centro, asunto nuevo y no visto en Granada, acordándose que se haga haciéndose el primero en forma de homenaje a nuestro Presidente Sr. Conde de Padul.<sup>153</sup>

En marzo de este mismo año, la Junta del Patronato dio su apoyo económico al proyecto<sup>154</sup> y, en la tradicional celebración de la onomástica de la Reina Victoria Eugenia, vieron la luz estos conjuntos de danza y baile entre los que se encontraba un moderno conjunto de charlestón formado por tres

---

<sup>152</sup> Según Rafael Martínez el número de alumnos matriculados durante este periodo fue el siguiente: curso 1928-1929: 331 alumnos; curso 1929-1930: 281 alumnos; curso 1930-1931: 285; curso 1931-1932: 155 alumnos; curso 1936-1937: 74 alumnos; curso 1937-1938: 57 alumnos. Desde el curso 1932-1933 hasta el curso 1935-1936 no se disponen de datos. Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], pp.1396-1398.

<sup>153</sup> Acta de la Junta de Patronato de 9 de enero de 1930. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 115.

<sup>154</sup> Acta de la Junta de Patronato de 18 de marzo de 1930. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 116-117.

alumnos de Declamación.<sup>155</sup> El crítico y profesor de Declamación del Conservatorio, Narciso de la Fuente destacó, dentro del conjunto de la actuación, la participación de aquellos conjuntos de danza: «Y lo verdaderamente insuperable fue el cuadro de luz y color, de arte exquisito y maravilloso de la danza final».<sup>156</sup>



Figura 6. 4 Alumnado del Conservatorio los grupos de bailes y danza  
*Granada Gráfica*, enero de 1931

El interés de Barrios por la danza no suponía una novedad. Una gran parte de su obra se inspiró en formas de danza y, desde el inicio de su carrera profesional como intérprete, la danza ocupó un lugar destacado en su música: en 1912 el Trío Iberia ofreció un recital en el Centro Artístico junto a Tórtola Valencia, en 1922 fue Barrios en solitario quien acompañó a la Argentina en sus bailes, en 1923 el maestro llevó a la escena sus *Danzas de arte gitano* en el Teatro de la Zarzuela y en junio de ese mismo año presentó en Granada el *Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano*. Por tanto, la danza

<sup>155</sup> F[uente], N[arciso] de la. «La velada del Conservatorio Victoria Eugenia. En Isabel La Católica». *El Defensor de Granada*, 24 de diciembre de 1930, p.1.

<sup>156</sup> *Ibíd.*

fue un elemento muy presente en la visión artística de Barrios y por ello quiso introducirla en el Conservatorio como una expresión académica más.

### 6.2.2. Su actividad docente

A finales de septiembre de 1928, la prensa se hizo eco de la próxima inauguración del curso 1928-1929 del Conservatorio Victoria Eugenia de Granada, noticia en la que se destaca como novedad, junto a la nueva dirección del Centro, las funciones docentes que Barrios había adquirido:

Designado para la dirección del mencionado Conservatorio el gran compositor don Ángel Barrios se ha hecho cargo también de la cátedra de Armonía. Igualmente y a ruegos de cuantos profesionales conocen sus insuperables conocimientos en la guitarra, se ha hecho asimismo cargo de dar allí dichas enseñanzas.<sup>157</sup>

En su primera sesión de la Junta del Patronato del Conservatorio, hizo expreso su interés por mejorar la calidad de la enseñanza de la guitarra:

Que en atención a la importancia que en el extranjero va teniendo la guitarra y las condiciones que su técnica requiere se acuerda se estudie la forma más adecuada para que en el presente curso esté mejor servida la enseñanza de la misma y para ello queda facultado el Sr. Director para disponer en cuanto a ella se relacione.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> «El Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 26 de septiembre de 1928, p. 1.

<sup>158</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 4 de octubre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 91-92.

A finales de 1928, la noticia que la prensa anunció meses atrás cobró carácter oficial y el músico fue designado por la Junta del Patronato del Conservatorio de Granada, profesor de Guitarra,<sup>159</sup> reemplazando a la profesora auxiliar María Moreno,<sup>160</sup> quien venía impartiendo las clases de este instrumento<sup>161</sup> junto a las de Bandurria y Laúd desde los inicios del Conservatorio.<sup>162</sup>

Ahora bien, si tenemos en cuenta el estudio de las matrículas del alumnado del Conservatorio, ofrecido por el profesor Cámara en su tesis sobre la institución,<sup>163</sup> nos sorprende que desde el curso académico 1928-1929 en adelante, no hubo ningún alumno matriculado en la asignatura de Guitarra, a diferencia del curso anterior 1927-1928, en el que cursaron estos estudios seis alumnos distribuidos del siguiente modo: tres en Guitarra 1º, un alumno en Guitarra 2º y dos alumnos en Guitarra 3º.<sup>164</sup>

Desconocemos las causas por la que este alumnado no continuó sus estudios, pero esto justificaría que el director asumiera las clases de Armonía a

---

<sup>159</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 13 de diciembre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 96.

<sup>160</sup> María Moreno Corral fue nombrada profesora auxiliar honoraria el 4 de octubre de 1928. Véase Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 550.

<sup>161</sup> Los alumnos que, en algún momento comprendido entre 1921-1928, estudiaron Guitarra fueron José del Castillo Sánchez, Germán Jiménez Domínguez, Lucía Mirapaix Fernández, Joaquina Oguares Yvañez, José de Álvarez-Manzano García, Gonzalo Mata López-Acedo, Antonio Albornoz Cejaldo, Antonio Hernández Carrillo, Antonio Guerra Redondo, Alberto Rodríguez Robles, José de Almodóvar Palacios Ruiz, Antonio Albornoz Cejaldo y Josefa López García Triviño. Véase Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], pp. 1342-1395.

<sup>162</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], pp. 374-475.

<sup>163</sup> Cámara, op. cit., pp. 1382-1390.

<sup>164</sup> Cámara, op. cit., p. 1395.

partir del curso 1929-1930, ya que no tenía carga docente. Aparejadas a estas nuevas atribuciones,<sup>165</sup> se produjo un reajuste en la organización del Centro, de modo que la profesora que venía impartiendo esta materia, Ana Tarifa Rodríguez, se responsabilizó de las clases de Solfeo y Piano.

El número de alumnos matriculados en Armonía y, por tanto potenciales alumnos de Barrios, fue inicialmente de 16 durante el curso 1929-1930 matriculados en Armonía 1º, número que decreció paulatinamente a 10 alumnos durante el curso 1930-1931 y a siete, distribuidos en seis alumnos en Armonía 1º y un alumno en Armonía 2º. Durante el curso 1931-1932 (último del que se tienen datos hasta el curso 1938-1939) aparecen registrados cuatro alumnos de Armonía 1º.<sup>166</sup> Gracias a los cuadros horarios que se conservan del curso 1937-1938, sabemos que Ángel Barrios compartía las clases de esta materia con José Montero. Las clases de Armonía se impartían los lunes y jueves para las alumnas, y los miércoles y sábados para los alumnos,<sup>167</sup> con una duración de media hora (de 15.00 a 15.30). El programa oficial para los tres cursos en que se articulaba la materia era el siguiente:<sup>168</sup>

PRIMER AÑO: La escala.- Intervalos.- Acordes naturales.- Perfectos mayores.- Idem menores.-Vagos.- Séptima dominante.- De los artificiales en general.- De los de apoyatura.- De los de retardo.- Cadencias.Movimientos de las voces.-

<sup>165</sup> Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 10 de septiembre de 1929. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 106.

<sup>166</sup> El descenso en el número de alumnos que cursaban esta materia fue proporcional al que sufrió la institución durante su «etapa de crisis». Rafael Cámara Martínez ha establecido para el estudio histórico de esta institución cuatro etapas, a saber: Etapa de Asentamiento (1921-1931), Etapa de Crisis (1931-1936), Etapa de Convulsión (1936-1939), Etapa de Recuperación (1939-1948) y Etapa de Consolidación (1948-1952). Cfr. Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], pp. 1384-1386.

<sup>167</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p.1268.

<sup>168</sup> Cámara, op. cit., pp. 1670-1671.

Movimientos en general.- Extensión de las voces.-Posiciones de los acordes.- Principios que deben observarse.- De las quintas y octavas.-Idem ocultas.- Falsas relaciones.- Notas que pueden ó no doblarse.- Del canto de cada vozen particular.- Puestos de las voces.- Modulación en general.- Idem por relación.- Idem por transformación.- Progresiones.- Series de sextas.- Idem de séptimas. Bajetes cifrados para la práctica de todo lo que antecede.

SEGUNDO AÑO: Acordes alterados.- Bajetes cifrados para la práctica de dichos acordes.- Principios fundamentales.- Del principio tonal.- Del rítmico.- Del estético.- Modulación por enharmonía.- Idem por resolución excepcional de varios acordes.- Observaciones acerca de las modulaciones.- Resoluciones excepcionales de la séptima dominante, séptima sensible y séptima disminuída (sic).- Idem de los de séptima de segunda y séptima mayor.-Idem de los alterados. Enlace de los acordes naturales.- Idem tonales y vagos. Idem de los de apoyatura, con tonales y vagos.- Idem los de retardo.- Idem los alterados.- Observaciones acerca de los acordes alterados.- Recapitulación de todos los acordes.- Bajetes sin cifrar.- De las notas extrañas á los acordes.- Observaciones varias acerca de notas extrañas á los acordes.- Melodía.- Cadencias melódicas.- De la frase.- Reglas para acompañar una Melodía, con cuatro partes harmónicas. Melodías de mediana dificultad, respecto al fraseo y á la modulación, para ponerles el acompañamiento.

TERCER AÑO: Harmonizar bajetes con retardos obligados.- Poner el bajo, tenor y contralto, á un tiple harmónico.- Idem á un tiple harmónico melódico.- Harmonizar bajetes y melodías con grandes modulaciones.- Idem con condiciones dadas, y con grandes dificultades en el fraseo y en las modulaciones. Componer un bajete, cuyas condiciones serán dadas, cifrarle y armonizarle.- Análisis harmónico de algunos trozos de música de autores clásicos.<sup>169</sup>

El texto utilizado para el estudio de Armonía fue el *Tratado de Armonía* de Hilarión Eslava, ampliado por Fenaroli, Reicha, Aranguren y otros.

---

<sup>169</sup> Cámara, op. cit. p. 1674.

A partir del curso 1934-1935, Barrios asumió también las clases de Historia y Estética de la Música.<sup>170</sup> La ausencia de datos sobre el alumnado de esta época no nos permite conocer cuántos cursaron esta materia bajo el magisterio de Barrios, aunque gracias al cuadro horario del profesorado, sabemos que se impartía a continuación de las clases de Armonía, esto es, los lunes y jueves para las alumnas, y los miércoles y sábados para los alumnos,<sup>171</sup> a partir de las 15.30 horas.

Como ocurría con la asignatura de Armonía, la de Historia y Estética de la Música estuvo compartida por Ángel Barrios y José Montero, quienes seguían el programa propuesto por José Forns Quadras (1898-1952), Catedrático de Estética e Historia del Conservatorio de Madrid desde 1921.

### 6.2.3. La gestión administrativa y académica

Durante los primeros años de su dirección, se produjeron cambios que transformaron gran parte de los procesos administrativos y académicos del Conservatorio. Una de las primeras medidas que puso en marcha fue la impresión del Reglamento interno del profesorado, con la finalidad de que conocieran sus deberes y derechos.<sup>172</sup>

Otra propuesta que elevó al órgano rector del Conservatorio fue la creación de clases mixtas con objeto de optimizar el coste económico de estas. Aunque esta medida estaba justificada dada la precariedad económica por la que atravesaba el Conservatorio, la Junta del Patronato declinó este proyecto.<sup>173</sup> Mejor acogida tuvo, en cambio, su idea de realizar exámenes

---

<sup>170</sup> Acta de la Sesión de la Junta Directiva de 6 de octubre de 1934. Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 16.

<sup>171</sup> Cámara, op. cit., p. 1271.

<sup>172</sup> Acta de la Junta del Patronato de 13 de diciembre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 97-98.

<sup>173</sup> Acta de la Junta del Patronato de 27 de septiembre de 1929. Libros de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 108.

parciales. De hecho, como afirma el profesor Cámara: «el Sr. Barrios fue el primer profesor del que se tiene constancia realizaba este tipo de exámenes [parciales] durante el curso, encontrándose muy acertado dicho mecanismo por parte de la Junta de Patronato».<sup>174</sup>

El curso académico 1929-1930 tuvo un carácter reivindicativo. A pesar de que, según el secretario del Conservatorio, la institución académica se encontraba entre las más prestigiosas del país, sus estudios carecían de homologación oficial, a diferencia de otros centros de estudio como Córdoba o Valencia. Esta situación, según la institución, suponía un agravio, razón por la que su dirección se comprometió a realizar cuantas gestiones fueran necesarias para lograr la validez oficial de sus estudios.<sup>175</sup> Durante el periodo en que el compositor estuvo al frente de la institución, fueron numerosas las ocasiones en las que se intentó obtener dicha validez académica para sus estudios.<sup>176</sup> Estas pretensiones no fueron efectivas hasta el 23 de mayo de 1948, fecha en la fue publicado en el BOE un Decreto reconociendo la oficialidad de los estudios cursados en el Conservatorio de Granada.

Durante aquel curso (1929-1930) se presentaron una serie de novedades como un ciclo de conferencias literario-musicales y la programación de veladas dramático-musicales que gozaron de notable popularidad. Otra novedad fue el anuncio hecho por la institución granadina «de las nuevas modalidades que dará el Conservatorio a sus enseñanzas»,<sup>177</sup> referidas al Baile, Mímica y Arte del cinema, que llamó la atención de la prensa durante la presentación del curso 1931-1932:

---

<sup>174</sup> Cámara, op. cit. p. 530.

<sup>175</sup> A modo de ejemplo puede consultarse el Acta de la Sesión de la Junta Directiva 22 de marzo de 1934. Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 9.

<sup>176</sup> El profesor Cámara ha ofrecido en su tesis doctoral una relación de iniciativas históricas para la obtención de la validez académica de los estudios cursados en el Conservatorio de Granada, a cuyo estudio remitimos. Véase Cámara, op. cit. pp. 466, 663, 773, 859 y 960.

<sup>177</sup> «Un acto cultural. La inauguración del Curso en el Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 15 de octubre de 1929, p. 1.

El presidente del Patronato del Conservatorio y catedrático del mismo, don Francisco Soriano de Lapresa, disertó elocuentemente sobre las enseñanzas del Conservatorio, ocupándose, particularmente, en su estudio, sobre la Danza y la Cinematografía. Trató de las danzas populares y de los bailes regionales, y después del arte del cinema ocupándose del cine sonoro, que en la actualidad es todavía solo promesa de lo que ha de ser más adelante. Mencionó cómo en el Congreso últimamente celebrado se han hecho peticiones al Gobierno relativas a las enseñanzas de la cinematografía.<sup>178</sup>

Esas nuevas modalidades de enseñanza trajeron consigo la mayor crisis vivida en el seno del Claustro.<sup>179</sup> La mayor oposición procedía de algunas profesoras, cuyas protestas se expresaron de este modo:

[...] llenas de inquietud [ante] el giro que se pretende dar a este Conservatorio tan querido y respetable, con las enseñanzas de baile, música y arte del Cinema, que en ningún Conservatorio se dan, y que entendemos desprestigian con su solo anuncio la garantía y honestidad de este Centro.<sup>180</sup>

Aquella propuesta surgió de Francisco Soriano Lapresa, por aquel entonces Presidente del Patronato que, en consorcio con la Universidad de Granada, pretendía incluir en el Conservatorio las enseñanzas de Teatro Clásico y de vanguardia, Coreografía y Cinematografía.<sup>181</sup> Aquella idea contaba con el apoyo del director a juzgar por las gestiones que este hizo a favor de este proyecto. En este sentido, inició conversaciones con el Vice-

---

<sup>178</sup> «Inauguración del curso en el Conservatorio de Música y Declamación». *El Defensor de Granada*, 27 de octubre de 1931, p. 1.

<sup>179</sup> Acta de la Junta de Profesores de 24 de noviembre de 1932. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 167-168.

<sup>180</sup> Acta de la Junta de Profesores de 20 de octubre de 1931. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 135.

<sup>181</sup> Acta de la Junta de Patronato de 27 de febrero de 1932. Libros de Actas 1 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada, p. 149.

Rector y el Decano de Interino de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, Antonio Gallego Burín, en busca de apoyo económico y cultural para el Conservatorio.

De los escasos intentos de ampliación de plantilla de la institución de los que hemos tenido noticia durante la dirección de Barrios, el proyecto de implantación de estas nuevas enseñanzas fue el de mayor envergadura. La propuesta de contratación de profesorado para atender estas nuevas enseñanzas tenía como candidatos a Antonio Gallego Burín, Hermenegildo Lanz, Manuel Villar, Eduardo Alcalde Cuadros, Manuel Hernández, Baldomero Martín y José Val del Omar.<sup>182</sup> A pesar de lo avanzado de las gestiones y de los argumentos expresados por Soriano Lapresa a favor de la instauración de la carrera de artista cinematográfico,<sup>183</sup> aquellas nuevas materias no llegaron a implantarse y la propuesta no fue más allá de un proyecto ante la enconada oposición de una parte del Claustro.

En relación al interés de Barrios por el cine, con independencia de la proximidad temporal del Congreso<sup>184</sup> al que hizo referencia Soriano en el discurso inaugural del curso 1931-1932, el profesor Joaquín López ha elaborado una interesante hipótesis que vendría a justificar las inquietudes del compositor por este género:

A pocos metros de la residencia del maestro gaditano, en la Antequeruela Alta, vivió entre 1930 y 1932 unos de los cineastas más visionarios que ha dado la

---

<sup>182</sup> Acta de la Junta de Patronato de 27 de febrero de 1932. Libros de Actas 1 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada, p. 149.

<sup>183</sup> «Vida cultural. Conservatorio de Música y Declamación de Granada». *El Defensor de Granada*, 8 de septiembre de 1933, p. 1.

<sup>184</sup> Suponemos que hace referencia al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en octubre de 1931. Véase García Carrión, Marta. «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931». En *Nuevos horizontes del pasado culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Publican, 2011, pp. 15-30; García Ferrer, Alberto. «1931: El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2001, 617, pp. 57-68.

historia de nuestro país: José Val del Omar. Román Gubern sugiere que el impulso de Val del Omar para dedicarse al cine le llegó en 1925 con el estreno de la película muda *El niño de oro*, producción financiada por el Marqués de Portago, escrita, dirigida y protagonizada por un pintoresco personaje: José María Granada, clérigo y dramaturgo. Este film, que trascurría en entornos emblemáticos de Granada como el Albaicín, la Alhambra o las cuevas del Sacromonte, tuvo curiosamente mucho que ver con la llegada al cine de Ángel Barrios en los años cincuenta, como apuntaremos más adelante. Resulta igualmente significativo que se propusiese el nombre de José Val del Omar como profesor cuando en 1931, siendo Barrios director del Conservatorio de Granada, quiso instaurarse (sin éxito) un nuevo plan docente que incluyera los estudios de cinematografía, con el consiguiente rechazo del profesorado del centro.<sup>185</sup>

Como hemos visto con anterioridad, la contratación del profesorado fue otra función asumida por el director, aunque la precaria situación económica del Conservatorio no permitió la ampliación de la plantilla de docentes. Desde 1928, el compositor granadino fue responsable de contactar con destacadas personalidades del ámbito de la música a fin de «pedirles asesoramiento sobre el perfil profesional necesario para el ejercicio de la enseñanza y la realización de actividades en el seno del Conservatorio».<sup>186</sup> Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en los comienzos del curso 1929-1930, cuando Ángel Barrios contactó con el violonchelista Segismundo Romero para ofrecerle un puesto en el Conservatorio granadino.<sup>187</sup> No obstante, insistimos en que la precariedad económica de esta institución obligó al músico a amortizar plazas de

---

<sup>185</sup> López Jiménez, Joaquín. «Las bandas sonoras musicales de Ángel Barrios». En: *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 216.

<sup>186</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 599.

<sup>187</sup> Acta de la Junta de Patronato de 10 de septiembre de 1929. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 97-98.

profesorado y a cubrir algunas vacantes mediante el ascenso a categorías superiores de docentes de su plantilla.

Cuando se inició la actividad del Conservatorio (1921-1922), el claustro de profesores estaba formado por Rafael Salguero, José Power, José y Eduardo Montero Gallego, Elvira Vallecillos, Felipe Granizo, Pilar Lustau, Rosario y Damiana Alonso, Carmen Santaolalla, Pilar Iglesias, Consuelo Sánchez Gerona, Consolación Cruz, Araceli Bertuchi de Asenjo, Enrique y Carlos Romero, Rafael Díaz, Carmen Franco López, María Moreno, Antonio Henares, Rafael de los Heros, José Recuerda, José Molina, Dolores Rodríguez Soto, Manuel Fernández Vargas, Elvira Ruiz Vallecillos, Emilio Quesada, Torcuato Gómez, Aureliano del Castillo y Francisco de Paula Valladar.<sup>188</sup>

Durante su último curso en la dirección efectiva del Conservatorio (1937-1938), el número de profesores que integraba el Claustro era manifiestamente inferior a la plantilla inicial: José Montero, Manuela Uclés, Narciso de la Fuente, Mercedes Agudo, Juan Benítez, Josefa Bustamante, Pilar Lustau, Consolación Cruz, Carmen Santaolalla, Nicolás Benítez, Damiana y Francisca Alonso, Rosario Navarro y Nicolás Benítez.<sup>189</sup>

Desde un punto de vista estructural, una importante novedad fue la creación de la Junta de Profesores, que celebró su primera sesión a principios del curso académico de 1931-1932 y en la que fue elegido Ángel Barrios su presidente y director-técnico. Contó con el apoyo de 18 votos a favor, el mismo número que el obtenido por la profesora Pilar Iglesias de la O,<sup>190</sup> y uno más que los 17 obtenidos por José Montero Gallegos quien, a pesar de los

---

<sup>188</sup> «Real conservatorio de Victoria Eugenia de Granada». *El Defensor de Granada*, 7 de abril de 1922, p. 2.

<sup>189</sup> Cámara Martínez, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 1268.

<sup>190</sup> Cámara, op. cit., p. 625.

resultados, ocupó el cargo de Vicedirector del Conservatorio y Director accidental, dadas las frecuentes ausencias de Ángel Barrios.<sup>191</sup>

Asimismo, otra competencia administrativa consistió en la organización de los horarios de los docentes. Como indica el profesor Cámara: «los señores profesores tenían que convenir los días y horas de clase con el Director de Estudios, D. Ángel Barrios Fernández, según acuerdo de Junta de 20 de octubre de 1931».<sup>192</sup> Y, en este mismo sentido, era el director quien tenía la potestad para autorizar el régimen de clases, así como el establecimiento del calendario lectivo.<sup>193</sup>

#### 6.2.4. La gestión económica

Durante gran parte de los años en que fue director del Conservatorio, la institución pasó por graves crisis económicas que, en no pocas ocasiones, amenazaron su existencia. Un ejemplo de ello lo encontramos en 1932, cuando el compositor denunció ante la prensa el abandono de la institución y la precaria situación en que se encontraba el profesorado: los docentes habían percibido únicamente un mes de salario durante el curso 1931-1932.<sup>194</sup> Esto, unido a que el Conservatorio se veía en ocasiones privado de local, hizo que iniciara actuaciones dirigidas a obtener recursos económicos para la supervivencia de la institución. Por ejemplo, a principios de 1935 se iniciaron una serie de actividades entre las que se propuso: «visitar a todos los diputados y autoridades granadinas».<sup>195</sup> Otra muestra de gestión para proveer de fondos al Conservatorio la encontramos en el oficio que dirigió al alcalde

---

<sup>191</sup> *Ibíd.*

<sup>192</sup> Junta de 20 de octubre de 1931. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 125.

<sup>193</sup> Cámara, *op. cit.*, p. 749.

<sup>194</sup> «El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 23 de mayo de 1932, p. 4.

<sup>195</sup> Cámara, *op. cit.*, p. 660.

granadino en el que solicitó una subvención de 300 pesetas en un momento crítico, a pocos días del estallido de la Guerra Civil.<sup>196</sup>

En esta misma dirección, durante el verano de 1937, se acordó que una comisión integrada por el director y un grupo de profesoras del Conservatorio visitaran y gestionaran el cobro de las subvenciones concedidas por la Corporación municipal al Conservatorio. Meses más tarde, esta comisión continuó su «misión recaudadora» de las cantidades que les adeudaban de los ejercicios 1936 y 1937, tanto la Diputación como el Ayuntamiento.<sup>197</sup> Mención aparte merece un momento especialmente difícil para la vida del Conservatorio en el que la institución se vio privada de local para la continuidad de su actividad en el año 1937. Gracias a la amistad entre Ángel Barrios y José Álvarez de Cienfuegos, este último cedió de manera gratuita un local de la Escuela Elemental de Trabajo donde, a partir de 1937, continuó la actividad del Conservatorio.<sup>198</sup>

#### 6.2.5. El Conservatorio durante la Guerra Civil y su cese

Durante los primeros seis meses de la contienda civil se suspendió la actividad docente. El 11 de enero de 1937, la Junta General del Claustro de Profesores se reunió en el domicilio particular de la profesora Mercedes Agudo, donde trataron principalmente de reactivar la normalidad en la impartición de las enseñanzas musicales para lo cual empezaron por localizar una nueva ubicación para el Conservatorio. A esa reunión no asistió el director, pero a tenor del acta, continuó en su cargo durante esta nueva etapa.

---

<sup>196</sup> Solicitud de local para el Conservatorio de Música y Declamación y de subvención de 300 pesetas. AUG-3045/4761.

<sup>197</sup> Sesión de Junta Directiva de 4 de noviembre de 1935. Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 34-35.

<sup>198</sup> Acta Junta de Profesores de 12 de julio de 1937, Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 55-56.

El estudio cronológico de las actas nos indica que a partir de 1937 eran frecuentes las ausencias de Barrios en las diversas sesiones de Junta, por lo que la dirección accidental solía recaer en José Montero, vicedirector del Centro. Encontramos como posible justificación a sus ausencias el cambio de residencia al barrio granadino de la Alquería del Fargue, donde vivió durante la Guerra Civil, y a su vinculación profesional con la Fábrica de Pólvoras y Explosivos localizada en aquel barrio.

A pesar de su cambio de domicilio a Madrid, en el otoño de 1939, este siguió ocupando el cargo de director de la institución en cumplimiento del Decreto de 15 de junio de 1942, si bien el compositor granadino solicitó una excedencia durante los cursos 1943-1944 y 1944-1945. Durante su último curso como miembro del Conservatorio (1947-1948) figuró en la nómina de docentes como director y profesor de Armonía, pero sin derecho de remuneración.

Finalizada la Guerra Civil, el director se desvinculó prácticamente del Conservatorio granadino. Da testimonio de este hecho una certificación del secretario de la institución al rector de la Universidad, de fecha de 15 de julio de 1948, donde podemos leer: «En octubre de 1939, se ausentó de Granada don Ángel Barrios, con permiso, sin haber vuelto desde entonces, [...] quedando de Director accidental, don José Montero, hasta el presente». Aunque su cese efectivo no se produjo hasta el día 1 de septiembre de 1948, desconocemos las razones por las que se distanció paulatinamente del Conservatorio desde 1937 hasta el 31 de mayo de 1939, fecha de la última acta firmada por Barrios.<sup>199</sup> Como justificación a este hecho, consideramos que su intensa actividad musical durante la Guerra Civil en la Fábrica de Pólvoras de Granada —labor que estudiaremos en el capítulo 8— absorbió toda la disponibilidad profesional del músico.

En septiembre de 1948 —cuando ya llevaba residiendo en Madrid casi una década— Barrios envió una carta al rector de la Universidad de Granada

---

<sup>199</sup> Sesión de Junta de Profesores de 31 de mayo de 1939. Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 76-77.

solicitando su reingreso al Conservatorio y en la que justificó su ausencia durante ese dilatado periodo de tiempo:

[...] Yo he tenido que estar estos años en Madrid atareado en estrenos míos, pero nunca pensé por un momento, el dejar mi tierra, [...] por lo que mi deseo sería el reintegrarme a mi puesto. Así lo espero, y confío en su beneplácito. Es una satisfacción para mí, el que sea Vd. el encargado de reorganizarlo, y pongo en sus manos mis deseos.<sup>200</sup>

El Conservatorio fue reorganizado a partir de esta fecha (1 de septiembre de 1948) sin Ángel Barrios, quien fue sustituido en su cargo de director por el rector de la Universidad, Antonio Marín Ocete, cuya primera acción fue la constitución oficial del Conservatorio Profesional de Música y Declamación, Victoria Eugenia de Granada.<sup>201</sup>

Como recapitulación, podemos señalar que Ángel Barrios dirigió el Conservatorio granadino en un momento de su historia dominado por una crisis expresada en diversos ámbitos: económicos, institucionales, académicos e internos. No obstante, su tesón por mantener activa la institución hizo que buscara fuentes de financiación externas y gestionó la adquisición de nuevas sedes para el Conservatorio, para lo que llegó a utilizar sus relaciones personales. Un ejemplo de esta entrega lo encontramos cuando surgió el mayor problema económico sufrido por el Conservatorio, a partir de 1931, fecha en la que el principal mecenas de la institución, Isidoro Pérez de Herrasti, anunció la retirada de la subvención de 1.500 pesetas, alegando razones de salud y su ausencia de Granada. Ante esta situación, el músico y otros profesores del Centro ofrecieron parte de su patrimonio (pianos y muebles) y la gratuidad de su labor en el Conservatorio con tal de que la actividad docente

---

<sup>200</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Antonio Marín Ocete, fechada en Madrid «1 de septiembre de 1948». AUG-4660.

<sup>201</sup> Acta de Constitución del Conservatorio Profesional de Música y Declamación Victoria Eugenia de Granada Junta de Profesores de 8 de febrero de 1949. Actas de las Juntas Sres. Profesores, [s.n.]

no cesara. En otro nivel de actuación, intensificó las demandas de subvenciones tanto al Estado como a las instituciones locales: Diputación y el Ayuntamiento, en aras de mantener la actividad académica.

Su dirección estableció relaciones con otras instituciones, especialmente con la Universidad de Granada, donde durante algunos años (1928-1931) fue el responsable de su Cátedra de Música, cargo que simultaneó con la Dirección del Conservatorio. De igual manera, se estrecharon relaciones con otras entidades como el Centro Artístico, la Real Sociedad Económica o la Asociación de Cultura Musical, que contaron con Barrios como interlocutor y representante de los intereses del Conservatorio.

Durante su dirección, las enseñanzas ofertadas se incrementaron:

Las materias que se pueden matricular son: Solfeo, Piano, Órgano, Harmonium, Arpa, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo, instrumentos regionales, ídem de orquesta y banda, de viento, de madera metal. Canto, Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición, Instrumentación y Orquestación, Declamación lírica, ídem de dramática, Coreografía, Cinematografía.<sup>202</sup>

Además de Estética e Historia de la Música y Conjunto, «ambas obligatorias para todos los alumnos de música y la de transportación y acompañamiento al piano, para los de este instrumento».<sup>203</sup> Es cierto que algunas de estas materias relativas a la «carrera de actor cinematográfico» se quedaron en fase embrionaria —dada la oposición de parte del claustro— pero, en todo caso, la oferta del Conservatorio granadino poco envidiaba a la que ofrecía otras instituciones similares, a excepción de su reconocimiento oficial.

A pesar de su corta vida, el proyecto de creación de las agrupaciones musicales (trío, cuarteto y «orquestina») y el de grupo de danzas y bailes

---

<sup>202</sup> «Conservatorio de Música y Declamación de Granada». *El Defensor de Granada*, 3 de octubre de 1931, p. 2.

<sup>203</sup> «Conservatorio de Música y Declamación de Granada». *El Defensor de Granada*, 19 de octubre de 1931, p. 2.

modernos (charlestón) fueron una realidad gracias al impulso del director, cumpliendo con ello uno de los objetivos planteados por el Conservatorio desde sus inicios.

Durante los años considerados como la «etapa de crisis», esto es, entre 1931 y 1936, el alumnado matriculado en el Centro sufrió una considerable merma: de 331 alumnos matriculados en el curso 1928-1929 a 51 matrículas registradas en el curso 1938-1939. Las difíciles circunstancias por las que atravesaba la ciudad, en plena guerra, son sin duda la mayor justificación para esta pérdida de alumnado. Pero igualmente hay que tener en cuenta que la falta de reconocimiento académico de los estudios en el Conservatorio de Granada fue el motivo por el que algunos alumnos se trasladaron a otros centros geográficamente próximos, como al de Málaga que sí garantizaba el reconocimiento oficial de sus enseñanzas.<sup>204</sup>

Barrios introdujo una serie de modificaciones en la práctica académica del Conservatorio que tuvieron su impacto en la práctica docente. A modo de ejemplo cabe recordar la implantación de exámenes parciales, la creación de la figura del profesor ayudante, la confección del calendario lectivo del Centro, el establecimiento del régimen de clases, y un largo etcétera como hemos tenido oportunidad de analizar con anterioridad.

Finalmente, bajo la gestión de Barrios el Claustro ganó un notable protagonismo en la vida académica. A pesar de que este órgano presentó fuertes disidencias en determinados momentos, el director contó con su apoyo durante años para llevar a cabo sus líneas directrices que, recordemos, tenían como principal objetivo la supervivencia del Centro a toda costa.

---

<sup>204</sup> Los estudios cursados en el Conservatorio «María Cristina» de Málaga contaron con reconocimiento oficial por R.O. de 31 de mayo de 1926, para los estudios elementales, y por R.O. de 5 septiembre de 1930, los estudios superiores.

### 6.3. La Cátedra de Música de la Universidad de Granada

Con fecha de 14 de septiembre de 1928 se publicó en el Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes una Orden por la que se que propuso la contratación de profesores de Música en las Universidades españolas. Esta norma justificaba la necesidad de la formación musical en estas instituciones en base a estos argumentos:

Cada vez que los estudiantes de nuestras Universidades coinciden con sus colegas de otras del extranjero en Congresos, Conmemoraciones u otros actos de carácter internacional, viene notándose la falta de preparación colectiva de que nuestros alumnos adolecen en dos manifestaciones interesantes, y, con excepción de España, ya generalizadas en las Corporaciones escolares universitarias de casi todos los países cultos: La falta de coros universitarios y la de una organización universitaria de la educación física deportiva [...] <sup>205</sup>

En la misma Orden se reconoce la importancia de la música como elemento estimulante y eficaz para la formación de un ambiente corporativo de cada Universidad. Por ello, y para paliar esta deficiencia, la Dirección General del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ordenó a las Juntas de Gobierno de las Universidades la contratación de un profesor de Música con las siguientes atribuciones:

[...] la formación de Agrupaciones Corales universitarias, integradas voluntariamente por alumnos de uno y otro sexo, seleccionados por el mismo Profesor, quien cuidará de enseñarles, en cuanto sea posible, tanto las obras musicales universalmente apreciadas del género, como la música popular

---

<sup>205</sup> Orden. Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, núm. 74, 14 de septiembre de 1928. Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada, BHR/C-175-551, p. 366.

española de la comarca o comarcas comprendidas en el distrito universitario [...].<sup>206</sup>

Entre sus funciones también figuraba la transcripción para coro de la música local más característica y de los cantos nacionales o propios de las Universidades de habla española. Además de la formación y el trabajo de la coral universitaria, la Orden establecía otras obligaciones como la organización de un cursillo o una serie de conferencias divulgativas sobre los principales compositores nacionales y extranjeros que debían ser ilustradas con música. Para ello, la norma contemplaba la posibilidad de adquirir un piano, sufragar un archivo de partituras y facilitar los locales para la celebración de los actos musicales programados, entre los que se incluía el Paraninfo de cada universidad.

Por otra parte, las Universidades podían organizar enseñanzas de Solfeo, Piano, Armonía y Composición, así como el estudio de instrumentos de cuerda, formación que, aunque carecía tanto de carácter oficial como de validez académica, venía a mejorar la formación musical de los estudiantes universitarios.

En cumplimiento de esta Orden de 6 de septiembre de 1928, la Junta de Gobierno del Patronato de la Universidad de Granada anunció el concurso para proveer una plaza de profesor de Música en el Boletín Oficial de la Provincia de Granada el 27 de octubre de 1928. A este concurso de méritos concurrió Ángel Barrios mediante el envío de una instancia al rector de la Universidad en la que figura un currículum elaborado por el compositor granadino, cuya reproducción parcial consideramos de interés:

Estudié en Granada, pasando después a París, y al par que divulgaba nuestra música española, estudié la armonía con Md Gedalge, (célebre músico francés), conocí a nuestro gran Albéniz, y bajo su dirección hicimos la tournée por

---

<sup>206</sup> Orden. Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, núm. 74, 14 de septiembre de 1928. Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada, BHR/C-175-551, p. 366.

Inglaterra, siempre glorificando nuestra música. Después estudié con el maestro del Conservatorio de Música y declamación de Madrid don Conrado del Campo. Mis títulos son los siguientes. *Zambra en el Albayzín*, poema sinfónico estrenado en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro F. Arbós.

*En el Avellano*, también poema sinfónico estrenado por la misma orquesta.

*El Avapiés*, ópera en tres actos y estrenada en el Teatro Real de Madrid.

Premiado en el concurso por el Centro Artístico de esta capital sobre cantos populares.

Primer premio en el concurso de la Sociedad de Autores Españoles para premiar la mejor partitura con un libro de los ilustres comediógrafos hermanos Quintero y titulada *La Suerte*.

He estrenado en todos los teatros de la Corte, y colaborado con las más prestigiosas firmas.

Soy académico de Bellas Artes, Socio de Honor y Mérito del Centro Artístico, y de la Filarmónica, Director del Real Conservatorio Victoria Eugenia de esta localidad.<sup>207</sup>

A fines de ese mes de noviembre de 1928, la Junta de Gobierno del Patronato universitario dio cuenta de la relación de los candidatos aspirantes a la vacante de profesor de Música. Además de nuestro compositor, figuran otros músicos locales de reconocido prestigio como Juan Benítez Méndez,<sup>208</sup> José

---

<sup>207</sup> Instancia de Ángel Barrios dirigida al Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Granada, 3 de noviembre de 1928. AUG-1829.

<sup>208</sup> Aunque no hemos encontrado una semblanza biográfica de este músico, su nombre aparece con frecuencia en la bibliografía consultada: Alonso Gómez, José. *Centro Artístico. Algo sobre su historia y sus problemas actuales*. Granada: 1984; *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f.; *La vida del Centro Artístico. Primera parte: de 1885 a 1908*. Granada: s.f.; Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989; González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005. Asimismo su presencia es pródiga en fuentes directas consultadas relativas al Conservatorio granadino: Actas de la Junta del Patronato del Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada (1922-1947); Actas del Claustro de Profesores del Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada (1933-1965). Gracias a estos documentos oficiales, sabemos que Juan Benítez fue la persona responsable, junto a Ángel Barrios, de la Sección de Música del Centro Artístico

Montero Gallegos,<sup>209</sup> Francisco García Carrillo,<sup>210</sup> Felipe Granizo León<sup>211</sup> o José Moral Fernández de Aguilar.<sup>212</sup>

---

durante los inicios de su segunda etapa (1908-1936). Igualmente fue profesor numerario de Piano y Órgano en el Conservatorio de Granada y formó parte de diversos órganos colegiados de esta institución. A su fallecimiento en 1938, fue sustituido en su puesto del Conservatorio por Nicolás Benítez.

<sup>209</sup> «José María Montero Gallegos (1974-1966). Director y compositor. Se graduó en el Conservatorio de Málaga en la especialidad de Piano. A los 18 años fundó el Sexteto Montero, agrupación con la que realizó conciertos por Europa, África y América. A los 20 años fue nombrado Director de la Banda Municipal de Churriana de la Vega (Granada). En 1908 ganó una plaza como Profesor de la Escuela Normal de Maestros de Granada, y en 1916 fue nombrado Director de la agrupación germen de la futura Banda Municipal de Granada». Casares Rodicio, Emilio. «Montero Gallegos, José María» En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 2000-2001, vol. 7, pp. 713-714. Por otra parte, como hemos visto también fue Vicedirector y profesor del Conservatorio. Junto a Ángel Barrios compartía la impartición de las asignaturas de Armonía y Estética e Historia de la Música. Tras el cambio de residencia de Barrios a Madrid en el otoño de 1939, José Montero fue el Director accidental del Conservatorio granadino.

<sup>210</sup> Francisco García Carrillo (1905-1971). «Era pianista, clavecinista, organista y musicólogo. Poseía el Premio extraordinario de virtuosismo del Real Conservatorio de Música de Madrid, donde fue discípulo de José Cubiles. Fue varias veces pensionado por el Ministerio de Educación y Ciencia y por parte del Ayuntamiento de Granada. Fue profesor del Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia de Granada”». Garrido Lopera, 1982: 17.

<sup>211</sup> Felipe Granizo León formó parte de la nómina de profesores que inauguraron el Conservatorio de Música de Granada en 1921. Fue el primer profesor que impartió Estética e Historia de la Música hasta que en 1929 fue sustituido por Francisco Soriano Lapresa. Granizo también enseñó Solfeo y Piano en el Conservatorio granadino, aunque al decir de José González era una «pianista aficionado». [González Martínez, *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 310]. El día 1 de octubre de 1929 causó baja como profesor del Conservatorio dado el insuficiente número de alumnos. En 1923, Granizo impulsó la aparición de la exitosa Asociación de Cultura Musical en Granada. En palabras de la profesora Pérez Zalduondo: «Felipe Granizo León, músico de profesión, cuyas crónicas y críticas, con su firma completa al pie desde 1924, evidencian sus conocimientos musicales, ya que se detuvo a analizar cuestiones técnicas de interpretación y, en ocasiones, situaba estilísticamente el repertorio sobre el que arriesgó juicios estéticos». Véase Pérez Zalduondo, Gemma. «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, pp. 328-329.

<sup>212</sup> Gracias a Valladar, sabemos que José Moral Fernández de Aguilar fue un músico y profesor de música que publicó *Apuntes de pedagogía musical, útil para profesores y escolares músicos*, editada en 1911 y dedicada a Francisco de Paula Valladar. V[alladar]. «Notas bibliográficas». *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, 11 de junio de 1911, p. 362.

Entre todos los candidatos, el elegido para la plaza fue Ángel Barrios, en base a la siguiente justificación:

leídas las solicitudes de los aspirantes y relación de méritos, La Junta, por unanimidad, acordó nombrar para la plaza vacante de Profesor de Música de la Universidad, con 2.000 pesetas de gratificación a D. Ángel Barrios, director del Real Conservatorio de Victoria Eugenia de esta ciudad y autor de varias partituras de carácter local.<sup>213</sup>

El 22 de noviembre de 1928, tomó posesión del puesto de profesor de Música de la Universidad granadina, cargo que desempeñó simultáneamente con el de director del Conservatorio granadino. Esta doble pertenencia al Conservatorio y a la Universidad tuvo su reflejo, a modo de vasos comunicantes, en el «hermanamiento musical» que se produjo entre ambas instituciones desde los inicios del desempeño de sus cargos académicos.

Como ejemplo de este «hermanamiento», cabe señalar la autorización que el director recibió de la Junta del Patronato del Conservatorio para trabajar de modo uniforme con ambas instituciones:

Queda autorizado el Sr. Director, para que como Profesor de la Universidad Literaria de Granada, acuerde, concierte y ejecute cuanto sea preciso para que este Centro camine en materia musical y sus enseñanzas en un todo al mismo con aquella.<sup>214</sup>

Su primera actuación al frente de la Cátedra de Música dio muestra de este trabajo conjunto en ambas instituciones. El domingo 26 de mayo de 1929,

---

<sup>213</sup> Acta nº 43 de la Junta de Gobierno del Patronato de la Universidad de Granada. AUG-2749, p. 208. El acta fue firmada por el Rector Presidente, Fermín Garrido, los decanos de las Facultades de Letras, Medicina, Ciencias y Farmacia y otros representantes de la Universidad de Granada.

<sup>214</sup> Acta de Sesión de la Junta del Patronato. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 97-98.

tuvo lugar en la Universidad granadina una «Solemne Sección» (*sic*) de cultura musical en la que participaron elementos de esta institución y del Conservatorio. Entre los primeros figuró la conferencia inaugural del acto titulada «La música y las Universidades», pronunciada por el profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, Francisco Soriano Lapresa. El resto del acto consistió en un concierto ofrecido por parte del alumnado y del profesorado del Conservatorio bajo la dirección del músico y flamante profesor universitario que, según opinión de la prensa, fue un «acertadísimo nombramiento para desempeñar el cargo en nuestra Universidad»<sup>215</sup>



Figura 6. 5. Programa del Acto Inaugural del Curso 1930-1931  
Patronato de la Alhambra y Generalife

El curso universitario 1930-1931 trajo como novedad la inauguración —de manera independiente— del Curso de Música de la Universidad. El acto se celebró el 21 de octubre de 1930 en el paraninfo, presidido por el rector, el profesor Mesa Moles. Como ya ocurriera en la «Sesión Solemne de Música», el acto estuvo formado por representantes de la Universidad y del Conservatorio. La conferencia inaugural corrió a cargo nuevamente del profesor Francisco Soriano Lapresa, quien disertó sobre la Granada artística del pasado y la Granada decadente de aquel momento. La segunda parte del acto fue la celebración de un concierto con parte del profesorado y del alumnado del Conservatorio y, por vez primera, participó la Coral universitaria

<sup>215</sup> Sostenido. «En la Universidad. Solemne sesión de música». *El Defensor de Granada*, 25 de mayo de 1929, p. 1.

formada por alumnos y alumnas de la Universidad y la Normal de Maestras, todos ellos dirigidos por Barrios. El programa estuvo formado por *Cantos populares regionales* de R. Benedito, seleccionados por el profesor de Música y director de la Coral.<sup>216</sup>

Con la presentación de esta agrupación se cumplía uno de los principales objetivos para el que fue creada la plaza de profesor de Música, actividad que fue efímera, ya que a partir del curso académico 1931-1932 la Universidad prescindió de los servicios profesionales del compositor, ante la falta de alumnado matriculado, según se desprende del acuerdo adoptado en la sesión del día 11 de noviembre de 1931. En dicha sesión el Patronato de la Universidad de Granada determinó:

Es muy de lamentar que las actuales circunstancias económicas y la falta absoluta de matrículas en cursos anteriores haya forzado a la Junta de Gobierno a la supresión en este Presupuesto de la cantidad consignada para la Cátedra de Música. Aprobado el Presupuesto para el presente ha quedado eliminada del mismo la partida de dos mil pesetas que aparecía como consignación para el Profesor de Música D. Ángel Barrios, cuya supresión está justificada en la carencia de alumnos matriculados siendo por ello un gasto innecesario que no debía sostenerse cuando no hay alumnos que deseen tomar la asignatura.<sup>217</sup>

Dada esta situación, desde noviembre de 1931 su vinculación profesional con la Universidad cesó después de casi tres años de duración. Durante este periodo, bien por falta de alumnado matriculado, bien por la concurrencia de enseñanzas musicales ofertadas en el Conservatorio, apenas hemos podido encontrar, en el transcurso de nuestra investigación, más actividad desarrollada en la Universidad que expuesta anteriormente.

---

<sup>216</sup> Sostenido. «En la Universidad. Inauguración del curso de Música». *El Defensor de Granada*, 22 de octubre de 1930, p. 1.

<sup>217</sup> Acta nº 83 de la Junta de Gobierno del Patronato de la Universidad de Granada. AUG-2750, pp. 142-143.

#### 6.4. Académico y otros reconocimientos locales

La década de los años veinte supuso para Ángel Barrios un momento de numerosos reconocimientos a su labor como agente dinamizador de la cultura local. Fue una época en la que asumió diversas responsabilidades y cargos: teniente de alcalde en el Ayuntamiento de Granada (1923-1928), director del Conservatorio de Música y Declamación (1928-1948), profesor de la Cátedra de Música de la Universidad de Granada (1928-1931) y vocal de Sección de Música del Centro, Artístico, Literario y Científico,<sup>218</sup> entre otras actividades relacionadas con la cultura de su ciudad.

Como advertimos al inicio de este capítulo, en estos años veinte el granadino gozaba de cierto prestigio como un compositor consolidado a raíz de los éxitos obtenidos con sus obras *Zambra en el Albayzín* (1917) y *Una copla en la Fuente del Avellano* (1917), a los que se sumó el triunfo de su ópera *El Avapiés* (1919-1920), además de por el considerable número de obras que llevó a la escena durante la década: *El hombre más guapo del mundo* (1920), *La danza de la cautiva* (1921), *Danzas de arte gitano* (1923), *La suerte* (1924), *Castigo de Dios* (1925) y *Seguidilla gitana* (1926).

Por tanto, el músico era un elemento destacado de la cultura local que había triunfado en Madrid, razón por la que diversas instituciones decidieron otorgarle una mención entre sus socios. Al igual que ocurría en otras capitales de provincia, se otorgaba especial importancia al hecho de que alguno de sus paisanos cosechara éxitos en la capital española o en el extranjero. Como muestra de ello, existe un documento oficial del Ayuntamiento de Granada por el que se felicita expresamente a Barrios por el éxito obtenido con su ópera *El Avapiés*. La felicitación oficial se hizo en estos términos:

---

<sup>218</sup> Ángel Barrios fue miembro de la Junta Directiva del Centro Artístico en las siguientes fechas constitutivas: 14 de noviembre de 1909, 3 de marzo de 1910, 15 de octubre de 1922, 1 de febrero de 1925, 18 de octubre de 1925 y 27 de febrero de 1937.

La Excma. Corporación que me honro en presidir, en sesión de 23 del actual, acordó felicitar a V. por el éxito obtenido en la representación de la obra «El Avapiés» de cuya música es autor, adhiriéndose al homenaje que en esta se le ha de tributar.

Lo que me complace en participar a V. reiterándole mi entusiasta felicitación.

Granada, 29 de abril de 1919.

El Alcalde.<sup>219</sup>

La primera institución cultural que se sumó a los reconocimientos de su labor fue el Centro Artístico, que lo nombró socio de honor y mérito en febrero de 1919.<sup>220</sup> Tras esta asociación, fue la Filarmónica Granadina la que, en su Junta de Constitución de 2 de febrero de 1928, lo nombró de socio de honor y mérito.<sup>221</sup> Esta distinción fue concedida en base a estos «singulares» argumentos: «[por ser uno de] los grandes maestros del divino arte y deseando ver en nuestras salas las imágenes de nuestros músicos, para que así con su presencia honren nuestra casa [...]».<sup>222</sup>

Las instituciones religiosas también expresaron su reconocimiento al granadino: la Venerable Hermandad de la Santísima Virgen de los Remedios (Patrona de El Fargue) nombró a Barrios Presidente Honorario,<sup>223</sup> Mayordomo Honorario<sup>224</sup> fue el reconocimiento de la Real Cofradía del Santo Vía Crucis de la Parroquia del Salvador y, Hermano de Honor<sup>225</sup> el título que le ofreció la Cofradía de la Santa Cena de Granada como agradecimiento por haber puesto

---

<sup>219</sup> Oficio de felicitación de 20 de abril de 1919. PAG LEG-AB 627.

<sup>220</sup> Oficio de nombramiento de 9 de febrero de 1919. PAG LEG-AB 629.

<sup>221</sup> Oficio de nombramiento de 7 de febrero de 1928. PAG LEG-AB 632.

<sup>222</sup> Carta mecanografiada de Miguel Orozco [Presidente de la Filarmónica Granadina] a Ángel Barrios, fechada en Granada «7 de febrero de 1928». PAG LEG-AB 631.

<sup>223</sup> Oficio de nombramiento de 20 de agosto de 1924. PAG LEG-AB 635.

<sup>224</sup> Oficio de nombramiento de 12 de febrero de 1928. PAG LEG-AB 634.

<sup>225</sup> Oficio de nombramiento de 14 de febrero de 1928. PAG LEG-AB 633.

música al poema «Más allá del amor», composición que fue estrenada el 14 de febrero de 1928.

Al margen de lo anterior, uno de los mayores reconocimientos que Barrios recibió por las instituciones de su ciudad fue su elección, por unanimidad, como académico de número<sup>226</sup> de la Real Academia de Bellas Artes de la provincia de Granada, el 20 de febrero de 1924.<sup>227</sup>

## 6.5. Ángel Barrios y Federico García Lorca

La diferencia de edad entre Ángel Barrios y Federico García Lorca (16 años) no fue impedimento para el establecimiento de una estrecha amistad entre el poeta y el músico. La ingente biografía sobre el poeta granadino y los innumerables estudios llevados a cabo sobre su figura<sup>228</sup> nos obligan a abordar

---

<sup>226</sup> Ángel Barrios ocupó el sillón que dejó vacante a su fallecimiento Eloy Señán Alonso, quien fue Catedrático numerario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y Rector de esta Universidad desde el 10 de noviembre de 1922 hasta el 18 de marzo de 1923, fecha en que falleció.

<sup>227</sup> Oficio de nombramiento de 21 de febrero de 1924. PAG LEG-AB 630.

<sup>228</sup> Para el desarrollo de este epígrafe utilizaremos como bibliografía de referencia las siguientes obras: AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*. Granada: Diputación de Granada, Fundación Federico García Lorca, 1998; AA.VV. *Homenaje al poeta Federico García Lorca*. Emilio Prados (selec.); Luis García Montero (prol.). Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario de la Muerte de Federico García Lorca y otros, 1986.; AA. VV. *Catálogo General de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1998; Cano, José Luis. *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1962; Fernández Fernández, Nicolás Antonio. *Federico García Lorca y el grupo de la revista gallo*. Granada: Diputación de Granada, 2012; Gallego Morell, Antonio. *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968; García Lorca, Federico. *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*. Enrique Martínez López (ed.). Granada: Miguel Sánchez, 1971; *Obras completas*. Miguel García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, 4 vol. *Cartas postales, poemas y dibujos*. Antonio Gallego Morell (ed.). Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968. *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.). Madrid: Cátedra, 1997; García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Granada: Comares, 1996; García Lorca, Isabel. *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002; Gibson, Ian. *En Granada, su Granada... Guía de la Granada de Federico García Lorca*. Granada: Diputación Provincial de

este epígrafe desde un planteamiento muy específico. Excedería los límites de este trabajo y nos alejaría de nuestro objetivo el pretender presentar un esbozo biográfico del poeta, razón por la que en este punto únicamente trataremos aquellos aspectos que pusieron en contacto directo al compositor con Lorca.

Desde el momento en que se instaló en Granada, a partir del verano de 1909,<sup>229</sup> no habría de pasar mucho tiempo para que el futuro poeta, por aquel entonces «niño tan curioso y observador»<sup>230</sup> se interesara por la historia de la ciudad y por su arquitectura, y aquí es imposible la cita de la Alhambra. En aquella época el monumento nazarí estaba habitado y entre sus moradores se encontraba la familia Barrios y la célebre taberna-cenáculo El Polinario. Es muy probable que Lorca entrara en contacto con ellos al poco tiempo de estar en Granada, y más, dada la vocación inicial que presentaba en sus primeros años de adolescencia y juventud: la música. Durante esta época, eran frecuentes las actuaciones de Barrios y su Trío Iberia bien en el Centro Artístico, bien en los teatros granadinos, a los que el joven e inquieto Federico acudía con asiduidad para calmar su sed de música.

Otro elemento en común, entre el poeta y el músico, fue Antonio Segura Mesa, a quien nos aproximamos en el epígrafe 3.2 de este trabajo. Para no reiterar lo allí expuesto, solo recordaremos que ambos recibieron sus enseñanzas. Es cierto que no coincidieron en el tiempo durante su instrucción

---

Granada, 1997; *Federico García Lorca*. Barcelona, Grijalbo, 1987; *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 1979; *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Ediciones Folio, 2003, 2 vol.; *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2001; Mora Guarnido, José. "Granada y el Polinario". Poesía, Otoño-Invierno 1991-1992. Ministerio de Cultura, Madrid: 1991; *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998; Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010; *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz - Federico García Lorca*. Granada: Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada. Casa-Museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros, 1993; *La Huerta de San Vicente y otros paisajes y gente*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1997; *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: 2009; Soria Olmedo, Andrés. *García Lorca y Granada*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1978.

<sup>229</sup> Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011, p. 63.

<sup>230</sup> Gibson, op. cit., p. 71.

musical, ya que cuando Barrios recibió las enseñanzas de Segura (con anterioridad a 1900), Lorca contaba con 2 años de edad, aunque consideramos muy probable que tanto nuestro biografiado como Francisco Alonso —músicos profesionales y antiguos alumnos de Segura— hubieran sido mencionados en alguna conversación entre el escritor y su profesor de música.

Mejor documentada está su relación en el seno de las animadas tertulias de la Granada de la época (véase epígrafe 2.2.4), donde fueron asiduos contertulios de El Rinconcillo, cenáculo que tenía su punto de reunión en el granadino Café Alameda y que, al decir de Gibson, «tendría sus días más gloriosos entre 1915 y, aproximadamente, 1922».<sup>231</sup> Es en este escenario de la célebre tertulia donde Antonina Rodrigo sitúa a Lorca y Barrios junto a otros insignes pintores, músicos, escritores y periodistas que fueron responsables de la eclosión cultural en aquella Granada. No solo compartían la afición por la tertulia y la colaboración con los proyectos culturales que allí se fraguraron. También se les podía ver juntos en otras «comunidades jocosas» como La Oración de la Tarde, en la que una suerte de «cofrades» (Barrios y Lorca lo fueron) de diversas procedencias profesionales —militares, poetas, músicos, políticos o toreros— se reunían al caer la tarde para, entre otras actividades, beber y dejarse llevar por el ingenio que la veintena de miembros podían desplegar bajo aquellas circunstancias,<sup>232</sup> como apuntamos en el epígrafe 2.2.4 de este trabajo.

El Centro Artístico fue también para ambos un punto de encuentro, ya que bajo su auspicio los jóvenes artistas locales —Barrios y Lorca entre ellos— dieron a conocer sus obras. En palabras de Antonina Rodrigo, esta actividad de la institución podría resumirse del siguiente modo:

---

<sup>231</sup> Gibson, Op. cit. p. 71.

<sup>232</sup> Antonina Rodrigo amplía algunos curiosos detalles sobre esta cofradía: «La “Oración de la tarde” celebraba capítulos, el más importante era el de fin de año, la noche del 31 de diciembre. Después de la “colación”, en recuerdo de la Conquista de Granada, se tremolaba el “Pendón de la alegría”». Véase Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010, p. 80.

Poetas, escritores, dramaturgos, leían en la sala de actos sus iniciales poemas, ensayo, obras de teatro. Allí se celebraban veladas poéticas, [...] Pintores y escultores colgaban o exhibían sus cuadros y barros, por primera vez, en las salas de exhibiciones del Centro, en muestras individuales o colectivas [...]<sup>233</sup>

El paso de los años y las vivencias compartidas fraguaron una relación de amistad entre los granadinos de la que dan testimonio tanto las cartas conservadas por el compositor en su archivo, como aquellas otras en las que el poeta menciona al músico. En cuanto a las primeras, en el PAG se conservan dos cartas firmadas por Lorca dirigidas al maestro. La primera de ellas, que ha sido datada por Maurer<sup>234</sup> el 16 o 17 de noviembre de 1919, anuncia su reencuentro en Madrid, a la vez que da noticia de la próxima boda de su amigo común Manuel Ángeles Ortiz.

Consideramos de oportuna la reproducción del texto de la carta, ya que proporciona información de interés para nuestro discurso posterior:

Graná

Queridísimo amigo Ángel: No te he contestado antes porque he estado preparando mi viaje a Madrid y darte una sorpresa, pero ya parece definitivo que el domingo o el lunes próximo me presente ante tu vista. Graná está maravillosa, toda llena de oro otoñal. Me he acordado mucho de ti en los paseos que he dado a través de la vega, porque todos los sitios están indescriptibles de color y de tristeza. Manuel Ortiz se casa el miércoles, y ese mismo día parte para Madrid con su esposa. Ya te imaginarás cómo estará, sabiendo lo perdidamente enamorado que se casa. Te quisiera decir muchas cosas, pero ya te las diré muy pronto y de palabra. Ángel, ¿nos vamos por fin a convertir al mahometismo? Puedes ir preparando las túnicas y los turbantes.

Ahora mismo empieza a llover. Miro por el balcón y veo los cipreses de los Escolapios al pie de la Sierra llena de nubes. Yo estoy algo triste. El salón del Centro está lleno de sastres, de carpinteros y de horteras.

---

<sup>233</sup> Rodrigo García, op. cit., p. 90.

<sup>234</sup> García Lorca, Federico. *Epistolario completo*. Anderson Andrew, A.; Maurer, Christopher (eds.). Madrid: Cátedra, 1997, p. 62.

Adiós, Ángel. Te abraza  
Federico<sup>235</sup>

El segundo documento, también conservado en el PAG, es una carta de fecha posterior a la anterior, con este breve texto:

[Hotel Málaga  
Calle de Alcalá, 8 / Madrid de 192\_]  
Queridísimo Ángel:  
Como no te he visto tú no te acuerdas de nadie, y me parece muy mal que no me hayas mandado entrada para tu estreno, pero yo me gastaré el dinero y tendré el gusto de aplaudirte.  
Adiós, olvidadizo,  
Federico García Lorca<sup>236</sup>

Sobre la datación de esta última carta existen diversas teorías. Antonio Gallego Morell, para la edición de una monografía sobre cartas, postales, poemas y dibujos del poeta, dató este documento en «otoño 1924», sin dar más justificación.<sup>237</sup> Por su parte, Maurer apunta al respecto: «[...] el tipo de letra y firma parecen posteriores a 1924. A falta de datos completos sobre los estrenos de Barrios, no puede fecharse la carta con seguridad».<sup>238</sup> En cambio, Miguel García-Posada, en el estudio del epistolario de Federico García Lorca para la edición de las *Obras Completas* del poeta, sitúa cronológicamente la carta en fecha posterior a febrero o marzo de 1926 y anterior al 3 de abril de 1926.<sup>239</sup> Consideramos más acertada la datación de García-Posada, dado que

---

<sup>235</sup> Carta manuscrita de Federico García Lorca a Ángel Barrios, s.f. en Granada. PAG LEG-AB 360.

<sup>236</sup> Carta manuscrita de Federico García Lorca a Ángel Barrios, s.f. en Granada. PAG LEG-AB 359.

<sup>237</sup> García Lorca, Federico. *Cartas postales, poemas y dibujos*. Gallego Morell, Antonio (ed.). Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968, p. 143.

<sup>238</sup> García Lorca, Federico. *Epistolario completo*. Anderson Andrew A.; Maurer, Christopher (eds.). Madrid: Cátedra, 1997, p. 340.

<sup>239</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, 3 vol., pp. 888-889.

no nos consta ningún estreno del músico en Madrid durante el otoño de 1924.<sup>240</sup> En cambio, sí estrenó *Seguidilla Gitana* en el Teatro Apolo el 30 de octubre de 1926, durante el otoño, como por otra parte apunta Gallego Morell.

A lo largo de la correspondencia de Lorca, son numerosas las alusiones a su paisano que evidencian la cercana amistad que los unía. Sería prolija la relación de documentos en los que el poeta menciona a Barrios, aunque existe uno en particular que nos indica el grado de amistad existente entre ellos. Se trata de la carta escrita en diciembre de 1919 en la que Lorca escribe a su familia desde Madrid en estos términos:

[...] En la casa estoy bastante bien. Ángel Barrios es muy simpático y muy cariñoso. Os habréis enterado por la prensa del gran éxito que ha tenido con su obra "Granada mía" en el teatro Apolo, que es un teatro de público muy difícil y tuvo grandes ovaciones. Papá, si ves al padre de Ángel le das mi más cordial enhorabuena.<sup>241</sup>

Durante un tiempo, poeta y músico compartieron residencia en Madrid, en la calle Lagasca, 17-3º Interior que, durante algunos periodos, fue la vivienda del compositor durante sus estancias en Madrid. De aquella amistad han quedado dos testimonios-creaciones que nos ocuparán en lo sucesivo: *La historia del tesoro* y el ballet *La Preciosa y el viento*.

#### 6.5.1. *La historia del tesoro* (1918)

*La historia del tesoro* es una colección de fotografías que supuestamente constituyen el primer guión de cine mudo de Lorca y que tuvieron como

---

<sup>240</sup> Ángel Barrios estrenó *Castigo de Dios* el 11 de marzo de 1924 en el Teatro Eslava y *La suerte* el 17 de mayo de 1924 en el Teatro Apolo.

<sup>241</sup> García Lorca, Federico. *Epistolario completo*. Anderson Andrew A.; Maurer, Christopher (eds.). Madrid: Cátedra, 1997, p. 64.

escenario la terraza de El Polinario. Según Antonina Rodrigo, las fotografías se tomaron en 1918 en los días en que Manuel Ángeles Ortiz retrataba a Ángel Barrios, pintura que se ha convertido en la imagen más reproducida del músico y que preconizaba las tendencias cubistas que el pintor desarrollaría más tarde. Aquel momento fue inmortalizado en una fotografía que, según esta misma autora, fue tomada por Federico:

Un día, cuando ya estaba el retrato casi terminado, alguien llegó con una máquina fotográfica. Y García Lorca hizo una fotografía al cuadro y al modelo sentado en una silla de tijera, en la misma actitud del retrato y, a ambos lados, Manuel Ángeles Ortiz y Miguel Pizarro. Y, de repente, Federico puso en marcha la máquina inagotable de su fantasía e ideó filmar: «La historia del tesoro».<sup>242</sup>



Figura 6. 6 Pizarro, Ángeles Ortiz y Barrios en el jardín de El Polinario (1918)

Colección Fundación Federico García Lorca

Cuatro fueron los personajes que intervinieron en aquel guión: Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz, Miguel Pizarro y Ángel Barrios; todos ellos con vestimenta árabe (chilabas, bonetes, turbantes...) y rodeados de objetos

---

<sup>242</sup> Rodrigo García, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: 2010, pp. 202-203.

de este mismo tipo de estética. Es muy probable que tanto el vestuario como los objetos hubieran sido prestados por alguno de los estudios fotográficos para turistas cercanos a El Polinario.<sup>243</sup>

Al decir de Rodrigo, esta «historia del tesoro» ideada por Lorca entronca con las viejas leyendas granadinas de tesoros ocultos que pudo haber conocido durante su niñez en las películas proyectadas en los primeros cinematógrafos de Granada.<sup>244</sup> Sin descartar la hipótesis de la escritora, que consideramos la más probable, encontramos en las imágenes una fuerte carga simbólica. No descartamos que los cuatro protagonistas de la historia estuvieran representando una suerte de ritual o recreación histórica que, en todo caso, fue presagio de la muerte de Federico, ya que el poeta aparece muerto en la última fotografía de la serie.

Actualmente, esta colección fotográfica se conserva en el Archivo Manuel Ángeles Ortiz del Museo Centro de Arte Reina Sofía, con el nombre *Fotografías de una [fiesta de disfraces en Granada?] en las que aparece Federico García Lorca con unos amigos vestidos de árabes*.<sup>245</sup>

Dado el interés gráfico de este documento reproducimos el conjunto de las fotografías en el Anexo documental (Documento 6) de este trabajo.

### 6.5.2. *La Preciosa y el viento*

De la relación de amistad entre Barrios y Lorca nos ha quedado otro «tesoro»: el ballet *La Preciosa y el viento*, compuesto a partir del poema «Preciosa y el aire», incluido en el *Primer romancero gitano* del poeta.

---

<sup>243</sup> En aquella época era frecuente que los turistas se fotografiaran con indumentaria árabe como recuerdo de su paso por la Alhambra.

<sup>244</sup> Rodrigo García, Antonina. Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada. Jaén: 2010, p. 202.

<sup>245</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Referencia 18.120.

El profesor Giménez Rodríguez ha señalado la existencia de dos precedentes de esta creación en la obra del maestro: la composición para un sainete de Tomás Luceño (1916) que no llegó a estrenarse y una canción de Conrado del Campo, titulada «Preciosilla que pasa», relacionada con la música incidental de Ángel Barrios.<sup>246</sup>

El poema lorquiano «Preciosa y el aire» apareció publicado por vez primera junto a dos poemas más: «San Miguel» y «Prendimiento de Antoñito el Camborio». Los tres poemas fueron agrupados bajo el título genérico *Romances gitanos* que aparecieron en el primer número de la revista *Litoral*.<sup>247</sup> Posteriormente, el poeta granadino incluyó «Preciosa y el aire» en su *Romancero gitano* (1928) y añadió la dedicatoria «A Dámaso Alonso». En cuanto a la diferencia existente entre los títulos del poema «Preciosa y el aire» y el ballet *La Preciosa y el viento*, esto obedece a una decisión personal de Ángela Barrios quien, según su testimonio,<sup>248</sup> modificó el nombre de la obra para evitar conflictos entre los derechos de autor del poeta y los del músico.

El desarrollo musical de Barrios está integrado, en su mayor parte, por elementos preexistentes en la obra del compositor. En este sentido y siguiendo el análisis propuesto por el profesor Giménez Rodríguez, *La Preciosa y el viento* se estructura en:

Una introducción, con un motivo ondulante (que aparecía ya como introducción en *La pena de gitano*) que ilustra el viento y reaparece a modo de nexo uniendo distintas danzas (bolero, farruca, *Albaycinera*) que habían sido incluidas por Barrios en otras obras anteriores.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 160.

<sup>247</sup> Federico García Lorca. *Romances gitanos*. *Litoral*, noviembre de 1926, núm. 1, pp. 5-11.

<sup>248</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en video].

<sup>249</sup> Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 161.

No hemos podido precisar el momento en que el compositor llevó a la partitura el poema lorquiano en forma de ballet, aunque según testimonio de la hija del compositor, Lorca y Barrios trabajaron «codo a codo, durante muchas mañanas».<sup>250</sup>

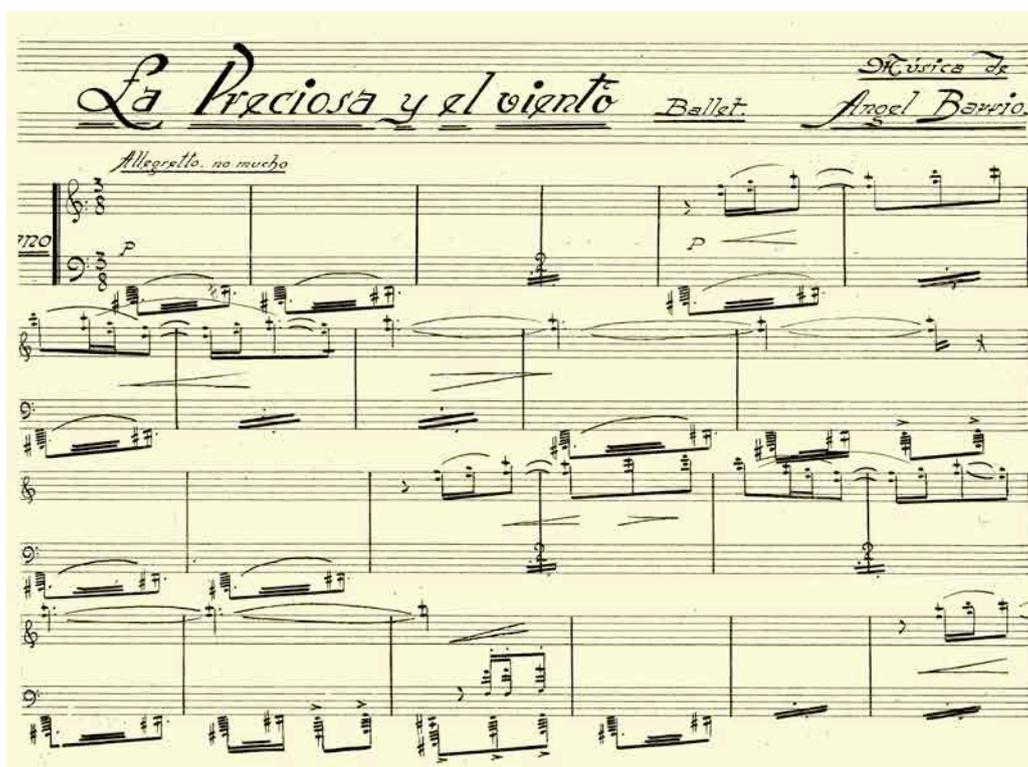


Figura 6. 7 Partitura de *La Preciosa y el viento*  
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Únicamente la partitura completa para piano con el título *La Preciosa y el viento. Ballet*. Música de Ángel Barrios<sup>251</sup> ha llegado hasta nosotros, si bien existe un borrador orquestal inacabado con el inicio de la obra que, según el profesor Giménez Rodríguez, «denota la intención primera del compositor, con

<sup>250</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en video].

<sup>251</sup> Recientemente Ángela Barrios ha hecho entrega de la partitura al CDMA, donde se conserva con la signatura CDMA AB-16-10

una concepción claramente orquestal de la obra que, sin embargo, no llegó a completar». <sup>252</sup>

Este ballet permaneció inédito hasta que en 2009 fue estrenado en La Habana (Cuba) dentro del marco del XXI Festival de «La huella de España». *La Preciosa y el viento* fue representado en el Gran Teatro de La Habana, con coreografía de Alicia Alonso y la bailarina Yolanda Correa en el papel de Preciosa. La partitura fue orquestada por el músico Roberto Sánchez Ferrer e interpretada por la Sinfónica del Gran Teatro, bajo la batuta de Giovanni Duarte. Recientemente, el ballet ha sido programado en el 63 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con coreografía de Lola Greco e interpretada al piano por José Luis de Miguel Ubago.

A la luz de los hechos, podemos concluir que Ángel Barrios y Federico García Lorca mantuvieron una cercana relación de amistad mantenida a lo largo de los años, que se vio reforzada por su coincidencia en Granada y Madrid. En su ciudad compartieron una misma esfera de relaciones personales e institucionales: ambos pertenecieron al Centro Artístico granadino y participaron en las animadas tertulias locales, como El Rinconcillo y La Oración de la Tarde; compartieron amistades como las de Manuel de Falla, Francisco Soriano Lapresa, Adolfo Salazar, José Mora Guarnido, Miguel Pizarro o Manuel Ángeles Ortiz, entre otros. De igual manera, entre la familia Barrios y la familia Lorca existieron estrechos lazos de amistad, como se manifiesta en la relación del compositor con los hermanos del poeta Francisco e Isabel, o las cariñosas alusiones que Federico hacía en sus cartas de don Antonio Barrios, con independencia de los numerosos testimonios y recuerdos que Ángela Barrios ofrece.

Como fruto artístico de esta relación de amistad ha llegado hasta nuestro días el interesante documento gráfico de *La historia del tesoro* y el ballet *La*

---

<sup>252</sup> Giménez Rodríguez, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 161.

*preciosa y el viento*, composición que, según Ángela Barrios, fue el resultado de un ilusionante trabajo conjunto entre ambos artistas.

## 6.6. Ángel Barrios y Manuel de Falla

Para el estudio de este epígrafe, vamos a establecer un doble criterio que nos permita conocer la relación personal y profesional entre Barrios y Falla. Para ello, en primer lugar abordaremos aquellos aspectos personales, y más tarde, en las circunstancias en que se desarrolló su colaboración en un ámbito profesional.

### 6.6.1. La relación de amistad Barrios-Falla

Con frecuencia se ha situado en el París de 1907 el momento en que ambos entraron en contacto por primera vez.<sup>253</sup> No obstante, tanto el testimonio de Ángela Barrios<sup>254</sup> como la existencia de una fuente inédita dan noticia del adelanto de esta fecha, entre 1900 y 1904, y sitúa su lugar de encuentro en Madrid. Esta fuente a la que nos referimos es el guión cinematográfico para un documental proyectado sobre Manuel de Falla, autoría de Agustín Valdivieso de Ceballos,<sup>255</sup> quien contó con el asesoramiento directo del maestro, por cuanto podemos considerar que se trata de una fuente directa. El modo en que se conocieron ambos músicos queda descrito del siguiente modo:

---

<sup>253</sup>A modo de ejemplo Abad, Juan José. *Manuel de Falla*. Madrid: Urbión, 1984, p. 69; Murray, Kenneth James. «From an Andalusian point of view: Manuel de Falla's compositional advice to Angel Barrios». *Context*, num. 11, 1996, p. 33.

<sup>254</sup> Ángela Barrios afirma que fue el crítico Carlos Bosch, amigo común, quien los presentó en Madrid a principios del siglo pasado. Entrevista personal a Ángela Barrios, grabada en vídeo digital el 28 de febrero de 2014.

<sup>255</sup> Hijo político de Ángel Barrios.

... En el *Amor Brujo* acentúa fuertemente Falla, el tipismo andaluz y gitano... Como en “La Vida Breve” la acción se desarrolla en el Granada... ¡Granada, siempre presente en la inspiración del maestro! El escritor y notable crítico musical Carlos Bosch, le presenta un día al compositor y guitarrista granadino Ángel Barrios... Simpatizan.<sup>256</sup>

Es más que probable que volvieran a coincidir en París pocos años más tarde, en el tiempo en que ambos frecuentaron la casa de Isaac Albéniz, punto de encuentro, como sabemos, para los artistas españoles. Joaquín Turina dio testimonio de esta coincidencia en aquella ciudad:

Un saloncito pequeño. En un sofá se hallan sentados dos grandes músicos, Gabriel Fauré y Paul Dukas, cortesano el uno, dicharachero el otro. Blanca selva destaca su enorme humanidad, vestida de negro con adornos morados, lo que da un tinte eclesiástico a su figura. Falla y yo parecíamos estudiante en vacaciones. En esto se presenta un trío de pulso y púa, con guitarra, laúd y bandurria. Es Ángel Barrios, que con dos colegas llegan de Granada.<sup>257</sup>

A partir de aquel momento, se acentuó la relación de amistad entre ambos músicos que fue trascendental, especialmente, para el gaditano. En palabras de Jorge de Persia: «Granada estaba en el horizonte de Falla desde años atrás, y muy posiblemente la cercanía de Ángel Barrios, [...] actualizó los proyectos de Falla».<sup>258</sup> Para el compositor de *La vida breve* —al igual que le sucedía a Isaac Albéniz— la imagen del granadino suponía la evocación de la ciudad que había servido de fuente de inspiración a innumerables

---

<sup>256</sup> Valdivieso de Ceballos, Agustín. *Manuel de Falla*, p. 20 [Guión inédito]. Archivo personal de Ángela Barrios.

<sup>257</sup> Turina, Joaquín. *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Morán, Alfredo (ed.). Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 162-163.

<sup>258</sup> Persia, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación, 2003, p. 194.

compositores españoles y extranjeros.<sup>259</sup> No es lugar este para hacer una relación de ellos, pero sí al menos apuntar el influjo granadino en la música de Falla.

El profesor Nommick, en su trabajo sobre la relación Falla-Alhambra, encuentra en la *Serena andaluza* (1900) «algunos rasgos que caracterizan el alhambrismo musical español»,<sup>260</sup> si bien fue *La vida breve* (1904) la creación que bebe directa e inequívocamente de fuentes de inspiración granadinas. Durante la primavera de 1915, el gaditano visitó por vez primera Granada. Este primer viaje a la ciudad de la Alhambra lo hizo en compañía de María de la O Lejárraga García, quien dejó testimonio escrito en su memorias de

la honda impresión experimentada por el músico durante su primera visita a la Alhambra, cuando, conducido a ciegas de su manos, Falla pudo admirar por primera vez las hermosas vistas del Albayzín que se contemplan desde las ventanas del Salón de Comares.<sup>261</sup>

No es probable que en este primer viaje coincidieran en Granada los músicos, ya que el granadino se encontraba en Madrid preparando el estreno de *La culpa* en el Teatro de la Zarzuela, que tuvo lugar el 1 de abril de 1915, fecha muy cercana a la del viaje del compositor gaditano a Granada que, según la profesora Elena Torres, se produjo «en los últimos días de marzo de 1915».<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> Hierro Calleja, Rafael. *Granada en la música clásica universal*. Granada: [edición del autor] colabora Centro de Documentación Musical de Andalucía y otros, 2010, pp. 85-98.

<sup>260</sup> Nommick, Yvan. «Manuel de Falla: medio siglo de fascinación». En *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, p. 75.

<sup>261</sup> Torres Clemente, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Arguval, 2009, p. 110.

<sup>262</sup> *Ibíd.*

Como en numerosas ocasiones se ha señalado,<sup>263</sup> desde los inicios de 1915 Falla expresó su deseo de afincarse en Granada. Fue Barrios quien le ayudó en la realización de ese deseo que, como veremos a continuación, pasó por un proceso que es posible reconstruir gracias a la correspondencia conservada de ambos músicos. El 4 de agosto de 1919, Falla escribió una carta a Barrios en la que expresaba su intención de ir a su ciudad a pasar una breve temporada:

[...] ¿Pasa Vd. el verano en Granada? Lo pregunto porque es muy posible que vaya con mi hermana del 20 al 25 para pasar un mes y trabajar con alguna tranquilidad.

Mucho le agradecería que me informe sobre precios y condiciones de alojamiento modesto para los dos en la Alhambra, por supuesto. [...]<sup>264</sup>

Un mes más tarde, volvió a escribir al granadino donde confirmaba que seguía viva su intención de ir a Granada:

No solo no he desistido de viajar a Granada sino que, probablemente saldré para esa, solo con mi hermana, el próximo miércoles, Le ruego me diga si estará ahí para entonces. Yo también le volveré a escribir diciéndole con exactitud el día de mi llegada.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> A modo de ejemplo véase Nommick, Yvan. «Manuel de Falla: medio siglo de fascinación». En *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, p. 83; Torres Clemente, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Arguval, 2009, p. 110; Titos Martínez, Manuel. *Música y finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*. Granada: Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, p. 85.

<sup>264</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4 agosto [1]919». PAG LEG-AB 530-290.

<sup>265</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4 septiembre [1]919». PAG LEG-AB 530-291.

En efecto, tres días más tarde escribió nuevamente para detallarle las circunstancias de su inmediato viaje:

[...] decididamente saldremos de Madrid (mi hermana y yo) con el correo del próximo miércoles, haciendo el viaje por Moreda y llegamos a Granada, Dios mediante, el jueves a las tres de la tarde. Vienen con nosotros Vázquez Díaz (pintor muy notable cuyo nombre le será conocido) su Sra. y un amigo de ambos, así es que le agradecería a Vd. mucho haga el favor de reservar en la Pensión Alhambra a más de nuestras dos habitaciones una más con dos camas para estos amigos. [...]<sup>266</sup>

Falla no reprimió en aquella carta la emoción que sentía por ir a la ciudad de la Alhambra: «No sabe Vd. cuanto me alegro de realizar al fin este tan proyectado viaje y de que pasaremos unos días reunidos en la maravillosa Granada»; y de hacerlo, además, en compañía del matrimonio Vázquez Díaz. El saludo final de esta misma carta de 7 de septiembre de 1919 nos confirma que el autor de *La vida breve* ya había entrado en contacto con el resto de la familia Barrios en alguno de sus anteriores viajes: «Ruégole salude en mi nombre a su señor padre».<sup>267</sup>

Como estaba previsto, los Falla y el matrimonio Vázquez Díaz llegaron el 12 de septiembre de 1919 a la estación de tren granadina. Según Juan José Abad: «En la estación los espera Ángel Barrios, que les acompaña en viejo coche de caballos, típico de las ciudades andaluzas, hasta la pensión Alhambra, en la calle Real, junto a los jardines del Partal y del Secano, donde se alojarían».<sup>268</sup> José Mora Guarnido advirtió sobre aquel viaje que, en realidad, se trataba de una prospección para buscar una «casita bien situada y

---

<sup>266</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7 septiembre [1]919». PAG LEG-AB 530-292.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Abad, Juan José. *Manuel de Falla*. Madrid: Urbión, 1984, p. 130.

de bajo alquiler»,<sup>269</sup> que pudiera servir al músico de residencia estable en Granada. Es este mismo autor quien, también testigo directo, recuerda el momento en que los viajeros visitaron el hogar de los Barrios:

Una noche de verano, estábamos así reunidos, en el jardín, a la sombra del árbol, y, para percibir más puramente el encanto de la música, habíamos apagado la luz. Alguien llamó a la puerta y Ángel [Barrios] salió a abrir. Pero a aquella hora y estando la taberna cerrada, sólo podían ser o parientes o amigos. Sin embargo, se encontró con un grupo de desconocidos, forasteros, artistas, uno de los cuales habló para decirle que habían oído la música y el canto y habían resuelto llamar para pedir que se les admitiera. Y para justificar esa pretensión se nombraron. Eran: el pintor Vázquez Díaz y su mujer, una escultura de origen sueco o noruego, Gustavo Bacarissas, pintor y paisajista algecireño, un tipo raro, Alejandro Mackinglay [*sic*], escritor hispano-argentino que hacía dramas en verso francés y su señora emigrada rusa zarista, y finalmente otro señor y otra señora que se habían quedado con humildad para los últimos, pero cuyo nombre y apellido repercutió entre todos como un campanillazo:

—Manuel de Falla... María del Carmen Falla...

Y a todos nos pareció que no podía ser.

—¡Falla!... Pero, ¿usted es Falla?... Pero era verdad.<sup>270</sup>

Durante aquella visita, tanto Antonio Barrios como su hijo fueron los anfitriones para los visitantes. En concreto, el compositor introdujo a Falla en la vida cultural de la ciudad. Un ejemplo de sus primeras inmersiones fue la organización de un concierto, en honor a Falla, celebrado en el Centro Artístico que fue ofrecido por el Trío Albéniz.<sup>271</sup> La prensa se hizo eco de aquel concierto y publicó el programa a interpretar, cuidadosamente seleccionado

---

<sup>269</sup> Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998, p. 117.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> A menudo se ha confundido al Trío Albéniz (bandurria, laúd y guitarra) con el Trío Iberia. En esa época, el Albéniz estaba constituido por José Recuerda, bandurria; José Molina, laúd y Luis Sánchez Granada, guitarra.

con obras de Falla, Albéniz, Del Campo, Debussy y Barrios, autores, como sabemos, estrechamente relacionados con la esfera de musical del gaditano.<sup>272</sup>

El crítico de *El Defensor* destacó la doble presencia de Falla en el Centro Artístico. En primer lugar, por sus obras interpretadas, *Andaluza* y *Amor brujo*, esta última interpretada fuera de programa y, en segundo término, por la asistencia del compositor al concierto. En palabras del periodista: «Asistieron a escuchar sus obras maestras los profesores Falla y Barrios. [...] ¡Llor a los maestros Falla y Barrios que nos han hecho sentir los hálitos de lo maravilloso con sus sublimes obras! [...]»<sup>273</sup>



Figura 6. 8 Programa del Trío Albéniz (15 de septiembre de 1919)

Archivo personal de José Luis Recuerda

<sup>272</sup> «Centro Artístico. Trío Albéniz». *El Defensor de Granada*, 15 de septiembre de 1919, p. 1.

<sup>273</sup> *Ce Ele Hache*. «Concierto en el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 16 de septiembre de 1919, p. 2.

El hispanista John Brande Trend dejó testimonio de este concierto en repetidas ocasiones,<sup>274</sup> consideramos de interés reproducir la aparecida en su famosa obra *A picture of modern Spain men and music* por la jugosa información que detalla:

My most memorable Soirée de Grenade was one in which music had a large share. In honour of the Maestro there had been a concert at Arts Club, at which the instruments had been a trio of guitar, Spanish lute and bandore. This lute (Laúd) has nothing in common with the lute, which, as the “instrument of all work,” stood to the seventeenth century in the same relation as the pianoforte to the nineteenth or the gramophone to the twentieth. It might be described as a tenor mandoline; it has four double strings and is played with a plectrum. The bandore (Bandurria) is a smaller instrument of the same kind, tuned an octave higher. The performers gave various pieces by Albéniz and Barrios, Debussy’s Minuet from the “Petite suite à quatre mains,” and two works by Falla; “Andaluza” and a dance from “El Amor brujo,” full of real stuff and solid musicianship, especially the former, which was like a suite of Domenico Scarlatti, seen through an Andalusian temperament. The great charm of a trio of “twangly” instruments is that it makes the music as clear and traslucent as Scarlatti played on a harpsichord.<sup>275</sup>

Con la primera visita de Falla al Centro Artístico, que «es algo así como ir a respirar el ambiente saturado del arte granadino»,<sup>276</sup> el compositor entró en contacto directo con la cultura local. Más tarde conoció las tertulias, en especial la de El Rinconcillo, donde conoció a los personajes más implicados con la cultura y la intelectualidad granadinas. Otro modelo de tertulia fue El Polinario,

---

<sup>274</sup> El autor menciona nuevamente este concierto en, al menos, dos ocasiones más. Cfr. Trend, John Brande. *Federico García Lorca*. Cambridge: R. I. Severs, LTD., 1951, pp. 3-4; *Manuel de Falla and Spanish music*. New York: Alfred A. Knopf, 1929, pp. 36-37.

<sup>275</sup> Trend, John Brande. *A picture of modern Spain men & music*. London: Constable & Company Limited, 1921, pp. 241-242.

<sup>276</sup> *Ce Ele Hache*. «Concierto en el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 16 de septiembre de 1919, p. 2.

«el gran ateneo de todas las inteligencias»<sup>277</sup> que, recordamos, estaba ubicada a pocos metros de la pensión en que se alojaban los hermanos Falla.

Los primeros fríos invernales de 1919 y los compromisos profesionales del compositor gaditano alejaron a los Falla de Granada. Pero según Manuel Titos: «el impacto que produjo la ciudad en don Manuel fue tal que encargó a Ángel Barrios la búsqueda de una casita en la que poder residir con su hermana de manera permanente».<sup>278</sup> Su decisión de trasladarse a Granada fue firme y la confianza depositada en su amigo Ángel absoluta, como podemos comprobar en dos tarjetas postales que el compositor envió en junio de 1920.

En la primera, escrita en París el 15 de junio de 1920, Falla le pidió a Barrios que: «me escriba de nuevo a Madrid diciéndome si hay verdaderas posibilidades de encontrar casa en los sitios de mi predilección, pues si no, el viaje será inútil por ahora. Si puede hacerme alguna indicación precisa, tanto mejor».<sup>279</sup> En la segunda tarjeta, enviada días más tarde desde Madrid, descartó por pequeña una casa ofrecida y especificó sus preferencias:

Desearíamos una con un pequeño jardín y buenas vistas. Sitios: Alhambra, Generalife, Carrera del Darro, Albaicín o Vistillas. Si buenamente encuentra algo le ruego me lo diga. [...] Dentro de ocho o diez días saldré, Dios m<sup>te</sup>. para Granada y luego cuando encuentre casa vendrán mis hermanos con los muebles, pues mi objeto es vivir en esa la parte del año que no tenga que estar en el extranjero».<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> Orozco, Manuel. «El Polinario era el gran ateneo de todas las inteligencias». *Ideal*, 12 de octubre de 1969, p. 6.

<sup>278</sup> Titos Martínez, Manuel. *Música y finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*. Granada: Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, p. 87.

<sup>279</sup> Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «15-6-[1]920». PAG LEG-AB 530-323.

<sup>280</sup> Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «30-6-[1]920». PAG LEG-AB 530-325.

Durante el verano de 1920 se afianzó la amistad entre los compositores, tras su viaje a Granada con la esperanza de encontrar una residencia estable en esta ciudad y trabajar en su *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*. Tras una estancia de cuatro meses en el Carmen de Santa Engracia, se instaló en una casa vecina a la residencia de los Barrios, propiedad de la familia, donde vivió hasta trasladarse a principios de 1922 a la que sería su residencia definitiva.

Los primeros días de 1921 van a suponer un paso más en la amistad entre la familia Barrios y los Falla. Durante este periodo, en el que estos últimos «sufren» varios cambios de residencia hasta encontrar la definitiva en el número 11 de la calle Antequeruela Alta, Encarnación Pavía y Ángel Barrios tuvieron a su hija menor,<sup>281</sup> que fue apadrinada por Manuel y amadrinada por María del Carmen Falla. Desde aquel momento, los compositores se convirtieron en compadres y el vínculo entre ambas familias se estrechó. Los Falla, en especial don Manuel, ejercieron la dirección educativa y espiritual de Ángela Barrios durante toda su infancia y parte de su juventud. La relación de la hija menor del músico granadino con los hermanos Falla fue muy cercana y se mantuvo hasta el final de los días de sus padrinos, a pesar de su cambio de residencia a Argentina.<sup>282</sup>

Convertidos en compadres y vecinos, Barrios y Falla forjaron una firme amistad duradera a lo largo de los años que, en ocasiones, pasó por turbulentos altibajos, como el que describimos al aproximarnos a la organización del «Concurso de Cante Jondo», y otros enfados, sin mayor relevancia, como el que originó la compra de un bargueño por Barrios, del que se había encaprichado el gaditano, «enfado» que, anecdóticamente, ha

---

<sup>281</sup> Ángela Eloísa Barrios Pavía nació el 8 de enero de 1921 y fue bautizada el 12 de febrero de ese mismo año. Sus padrinos fueron Manuel de Falla Matheu y María del Carmen Falla Matheu. La partida de nacimiento de la hija menor Ángel Barrios y Encarnación Pavía se conserva en PAG LEG-AB 530-638.

<sup>282</sup> En el PAG se conservan numerosas cartas que dan muestra de la extensión de esta relación.

acompañado a la descripción del mueble hasta el inventario de los bienes del granadino.<sup>283</sup>

Pero, al margen de esta amistad personal, un aspecto que también merece nuestra atención es la relación artística, como músicos y compositores, entre Ángel Barrios y Manuel de Falla, de la que nos ocuparemos a continuación.

### 6.6.2. La relación artística Barrios-Falla

El primer acercamiento profesional entre ambos data de la primavera de 1919. En aquel momento, el granadino envió a Falla una serie de composiciones en las que estaba trabajando con la intención de conocer su opinión. El 11 de abril de 1919, el compositor gaditano acusó recibo de un paquete con la música del granadino. En ese mismo acuse, Falla confirmó que aceptaba analizar su música «con todo interés» y se comprometió a transmitirle sus impresiones.<sup>284</sup> Días más tarde, el gaditano puso en conocimiento de Conrado del Campo aquella situación. El autor de *La vida breve*, previendo que aquella iniciativa de Barrios podría generar malentendidos en el «triángulo» de músicos, volvió a escribir al granadino advirtiéndole de ello en estos términos:

Hoy vuelvo a escribirle porque esta tarde ha venido a verme Conrado y dado mi modo de pensar en estas cosas y también para cortar falsas interpretaciones, me pareció le debía decirle que Vd. habrá tenido la amabilidad de pedirme mi opinión sobre alguna música andaluza compuesta por Vd. habiendo yo

---

<sup>283</sup> Inventario de bienes entregados por Agustín Valdivieso de Ceballos al Museo de la Alhambra el 6 de marzo de 1967. PAG LEG-AB 755 (3).

<sup>284</sup> Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «11 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-321.

convenido gustoso en ello. Me dijo que lo encontraba perfectamente natural y lógico, pero me extraña de Vd. no le hubiera hablado de ello.<sup>285</sup>

Como Falla intuyó, la iniciativa del granadino, sin consulta previa a su maestro, no fue del agrado de Conrado del Campo, quien se lo reprochó a su discípulo:

Antes de recibir tu carta, en que me anunciabas (probablemente por indicaciones ajenas) tu conversación con Falla sabía yo, por delicada indicación de este mismo, tu curiosa, cortés, y hidalga resolución de someter a su juicio las obras musicales.

Claro que tú, como todo ser humano, eres perfectamente dueño de pedir consejo y someter producciones a quien bien te parezca. Pero la cortesía, la amistad y la lealtad exigen prevenir de estas mudanzas a quien anteriormente ha merecido tal confianza y no exponer a un crudo ridículo a quien, como yo, he sido siempre simpático para ti de una cortesía, lealtad y adhesión como no hay ejemplo, así, «como no hay ejemplo».<sup>286</sup>

Fiel a su compromiso, Falla escribió una extensa carta al granadino en la que expresó su opinión y ofreció numerosos comentarios técnicos sobre las obras enviadas. En nuestra opinión, este documento es de capital importancia para conocer las diferencias estéticas y prácticas compositivas entre los dos músicos, así como para determinar la opinión de Falla con respecto a los procedimientos orquestales del granadino, razón por la que consideramos oportuna la reproducción casi integral de este documento:

He visto su música con el interés que supondrá, y he encontrado en ella todas las más excelentes cualidades que ya había apreciado en otras obras tuyas;

---

<sup>285</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «13 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-288.

<sup>286</sup> Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «23 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-266.

pero desde el punto de vista andaluz me confirma también en lo que ya le había dicho a Vd. Sigo creyendo que le será relativamente fácil encontrar su procedimiento.

Vamos ahora por partes:

Dúo: Tanto en el estilo como en los giros melódicos de la parte vocal encuentro bastante influencia de la música tradicional de zarzuela. Además, existen interrelaciones con la realización musical de canto que deben evitarse. Por ejemplo: después de la pregunta

«¿qué tienes, Amapola?»; la interrupción de la frase 2 está en la pág. 2., etc., etc. De la pág. 5ª a la 6ª, la interrelación [su longitud] es aún más grave.

En fin, Vd. mismo, fijándose en ello verá cuando debe o no haber espera en la parte vocal y cuanto debe durar.

En la pág. 9 he encontrado una frase del texto, repetida. Salvo en raras excepciones —muy justificadas— se debe huir de este procedimiento.

En la orquesta hay momentos que me gustan mucho, especialmente entre la pág. 4ª y 5ª, pero encuentro en general la escritura torturada (no sé si me explico) y, desde el punto de vista tonal, bastante retorcida.

Deben evitarse los grupos modulantes como el de la pág. 13 a la 14 (En *Los Telares* hay otro parecido). La modulación debe hacerse ampliamente por medio de las conducciones tonales que correspondan a grupos o periodos completos o de lo contrario, efectuarse por sorpresa.

El final del Dúo, aunque de efecto teatral (tal como se entiende por el público) me gustaría más si fuese menos ampuloso.

Telares y Tango. Debe evitarse la tendencia a modular por 5as. de no estar justificada por una especial intención. Idem. además los retorcidos atonales de los que ya le he hablado.

La canción de los Telares me parece poco nuestra y su acompañamiento bastante torturado; pero lo anterior debe Vd. aprovecharlo. Salvo ciertos detalles es muy bonito. Las apoyaturas sobre notas reales (arpeggios de la 1ª pag.) pudieran sustituirse por otras notas extrañas al acorde.

Supongo que los signos de repetición de la 1ª pág. del Tango, hay error de copia. También debe Vd. desarrollar más este Tango, pues lo merece. El final no me gusta, parece mal improvisado... En resumen: le repito que mi impresión general en todo es excelente y que me confirmo en la seguridad que siempre he

tenido de que es Vd. músico de nacimiento y ojalá hubiera muchos como Vd. en nuestro arte. Espero más que mucho de su música de Vd.<sup>287</sup>

La exhaustividad en el detalle y las numerosas aportaciones estéticas y técnicas con que Falla critica la obra del granadino nos dan idea del método y de la minuciosidad con que el compositor gaditano hacía su trabajo. Por otra parte, del análisis de este documento podemos advertir la honestidad con que somete a juicio la obra de Barrios y la contundencia con que la critica. En ningún momento disimula su desacuerdo en relación a determinados procedimientos en el trabajo del granadino, dando detallada justificación de ello, sin menoscabo de reconocer, finalmente, su valía como compositor.

Ken Murray,<sup>288</sup> en su análisis de este mismo documento, señala que la carta tiene un extraordinario valor para revelar algunos de los fundamentos del pensamiento musical de Falla. Dentro de un plano estético, encuentra en el «Dúo» de Barrios «bastante influencia de la música tradicional de zarzuela», aspecto que rechaza veladamente junto con otros recursos que son propios de este género, como la cita literal de elementos populares o folclóricos.

En un plano más técnico, disiente del empleo de recursos como la repetición: «salvo raras excepciones —muy justificadas— se debe huir de este procedimiento». Igualmente, el compositor critica la inclusión de otros recursos compositivos empleados por Barrios como la relación entre la línea vocal y las palabras cantadas y le ofrece numerosos consejos técnicos de armonía que, *grosso modo*, trazan un método vía a seguir.

Con independencia de lo anterior, consideramos necesario arrojar luz sobre la incertidumbre existente, hasta el momento, en relación con la obra de Barrios objeto del análisis del maestro gaditano. Tenemos el convencimiento

---

<sup>287</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «6 mayo [1]919». PAG LEG-AB 530-289.

<sup>288</sup> Murray, Kenneth James. «From an Andalusian point of view: Manuel de Falla's compositional advice to Angel Barrios». *Context*, núm. 11, 1996, p. 35.

de que el «Dúo» analizado pertenece al sainete *¡Granada mía!*<sup>289</sup> El ejemplo que cita Falla «¿Qué tienes, Amapola?» prueba que se trata de esta obra del granadino, ya que es su única composición conocida en la que aparece un personaje con ese nombre.

Durante el verano de 1920, Falla pasó unos días en Granada con la doble finalidad de encontrar una casa en la que residir y finalizar la que será su única obra para guitarra: *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*. El nacimiento de esta obra se debe a la coincidencia de dos circunstancias. De la primera de ellas es responsable el guitarrista Miguel Llobet, quien, ante la escasez de originales para el repertorio guitarrístico, suplicó al compositor para que creara una obra para este instrumento.<sup>290</sup> La segunda circunstancia se produce a raíz de la muerte del compositor francés Claude Debussy. *La Revue Musicale* proyectó la edición de un número especial y conmemorativo sobre el músico francés. Henry Prunières, director de la publicación, pidió al maestro su colaboración en este proyecto quien, tras algunas vacilaciones, finalmente entregó a la imprenta un artículo y la partitura de su única composición para guitarra. De este modo, cumplió un doble compromiso:<sup>291</sup> satisfizo las demandas de Llobet y honró la memoria de su colega difunto con su *Homenaje* que, en palabras de Suzanne Demarquez, se trata de «un canto fúnebre, un treno simbólico, tan frecuente en la poesía española, influido por el espíritu musical del amigo perdido».<sup>292</sup> En esta línea, Carol Hess ha subrayado el profundo respeto subyacente hacia el pensamiento estético de Debussy, desnudo de estereotipos en su acercamiento a la música española.<sup>293</sup> Por su

---

<sup>289</sup>El sainete granadino *¡Granada mía!* fue estrenado el 9 de diciembre de 1919 y contó con Rosario Leonís en el papel de Amalia, *La amapola*, personaje al que con toda seguridad se refiere Falla en su análisis.

<sup>290</sup> Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956, p. 121.

<sup>291</sup> Pahissa, op. cit., 121-122.

<sup>292</sup> Demarquez, Suzanne. *Manuel de Falla*. París: Flammarion, 1963, p. 122.

<sup>293</sup> Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001, pp. 177-178.

parte, Yvan Nommick ha puesto de relieve cómo Falla tomó prestados elementos de la música del francés para la creación esta obra para guitarra:

[Falla] cita en la parte final cuatro compases de *La soirée dans Grenade* [...] y reelabora muy hábilmente un diseño melódico procedente de la *Sérénade interrompue* [...] Los cuatro compases de *La noche en Granada* citados por Falla nos remiten de nuevo a la Alhambra. En efecto, esta *Estampa* de Debussy evoca para Falla nocturnos reflejos en las albercas del monumento nazarí.<sup>294</sup>

Fue en Granada el lugar donde Falla concibió este sentido «canto fúnebre», y fue su primera composición datada en esta ciudad.<sup>295</sup> Aquí encontró, además del sosiego necesario para su trabajo, la ayuda de dos guitarristas amigos: Antonio y Ángel Barrios.

El autor del *Homenaje* no era intérprete de guitarra, pero ello no fue obstáculo para abordar, con el rigor que le caracterizaba, la composición de esta obra. A tal fin, se documentó y estudió diversos trabajos para guitarra. Sabemos que estudió, entre otros, el *Nuevo método para guitarra por don Dionisio Aguado* y partituras de autores como Julián Arcas o Rafael Marín. Igualmente y como asegura Jorge de Persia:

Don Manuel dispuso además de la ayuda que le podían prestar guitarristas amigos como Ángel Barrios, su padre D. Antonio “El Polinario”, y el mismo Llobet que le visitó por esas fechas en que trabajaba en el *Homenaje* y que le ayudó muy especialmente en relación a esta obra, y Andrés Segovia que acudía con frecuencia a la ciudad de la Alhambra.<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup> Nommick, Yvan. «Manuel de Falla: medio siglo de fascinación». En *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, p. 84.

<sup>295</sup> Nommick, op. cit., p. 83.

<sup>296</sup> Persia, Jorge de. «La guitarra y la renovación musical.» En: *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996, p. 37.

El profesor Michael Christoforidis, en su trabajo monográfico dedicado al *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, admite la posibilidad de que Falla contara con el asesoramiento técnico de Ángel Barrios:

Assistance in his exploration of the guitar's possibilities may have been provided by Angel Barrios, the guitarist and composer from Granada, who was the catalyst in Falla's moving to the town. Barrios may have also helped with guitaristic suggestions and corrections after the completion of the manuscript as there is a corrected proof copy amongst the Barrios papers.<sup>297</sup>

La hipótesis de este profesor cobra fuerza por la existencia de un borrador de la partitura impresa,<sup>298</sup> conservado en el archivo personal de Ángel Barrios, en el que se aprecian numerosas correcciones manuscritas de Falla. La existencia de este documento nos parece un indicio de la colaboración entre ambos músicos en la gestación de esta obra. Para mayor evidencia, el análisis del tipo de modificaciones introducidas por su autor revela la existencia anotaciones principalmente relacionadas con la interpretación (indicaciones de dinámica, *tempo* o expresión) que, probablemente, el compositor anotó mientras Barrios interpretaba su partitura.

---

<sup>297</sup> Christoforidis, Michael. «Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the guitar». *Context*, invierno 1992, 3, p. 6.

<sup>298</sup> Partitura impresa con anotaciones manuscritas de *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* de Manuel de Falla. PAG LEG-AB 530-335.



Figura 6. 9 Manuel de Falla. *Pour le Tombeau de Debussy*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

La contribución de Barrios, por modesta que esta sea, a la génesis del *Homenaje*, lo convierte en un testigo de excepción de un suceso llamado a abrir un capítulo trascendental en la historia de la guitarra, como supone el hecho de colaborar con «el primero de los compositores modernos, después de los clásicos hasta Tárrega, que ha escrito una obra para guitarra».<sup>299</sup>

Otro momento importante en la relación artística entre ambos músicos tuvo lugar en la primavera de 1921, fecha en la que Barrios le pidió a Falla que intercediera por él ante la Casa Chester, en un intento de editar su *Zambra en el Albayzín*. Aprovechando que se encontraba en Londres, el granadino le envió al compositor de *La vida breve* su partitura y la autorización para la venta de su *Zambra*, en el supuesto de que esta obra interesara a la editora

<sup>299</sup> Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956, p. 122.

musical.<sup>300</sup> A principios de junio de mismo año, el gaditano interpretó personalmente la reducción para piano ante el editor inglés. El 8 de junio de 1921, Falla escribió a su colega confirmando la satisfacción del editor y su disposición a publicarla «siempre que convinieran en las condiciones autor y editor». <sup>301</sup> Finalmente, el contrato no se formalizó por causas que desconocemos aunque, de haberse firmado y como afirma Murray, habría sido para el compositor granadino una excelente oportunidad de publicar una de sus obras en el extranjero y en una prestigiosa editorial.<sup>302</sup>

La guitarra que los unió en el verano de 1920 fue de nuevo el instrumento que los hizo partícipes en un proyecto común: la puesta en escena del auto sacramental *El gran teatro del mundo*,<sup>303</sup> celebrado en el verano de 1927. Cuando se estaba fraguando el proyecto de resucitar este auto calderoniano, Falla se encontraba viajando por Europa y atendiendo numerosos compromisos profesionales. Esta circunstancia le impidió estar presente en los ensayos de la música que el compositor había adaptado para la obra,<sup>304</sup> delegando en su compadre esta tarea. Su labor consistió en la dirección de los ensayos y en la transcripción para dos guitarras de una parte de la selección musical hecha para la representación. Desde París, Falla remitió una carta al granadino en la que daba detallada información e instrucciones sobre el modo en que debía hacer la transcripción:

---

<sup>300</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, fechada en Madrid «18-MAY-1921». AMF B/21.

<sup>301</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Londres «8-junio-[1]921». PAG LEG-AB 530-303.

<sup>302</sup> Murray, Kenneth James. «From an Andalusian point of view: Manuel de Falla's compositional advice to Angel Barrios». *Context*, num. 11, 1996, p. 36.

<sup>303</sup> Sobre las circunstancias y acontecimientos que tuvieron lugar en la organización y desarrollo de la representación del auto sacramental nos remitimos a lo expuesto en el punto 4.5.2.4.1. de este mismo trabajo.

<sup>304</sup> Según la profesora Elena Torres, Falla «tomó como fuentes musicales una pieza de Gaspar Sanz, el *Amén de Dresde*, la *Cantiga* nº 28 de Alfonso X el sabio y el *Tantum ergo* de Tomás Luis de Victoria». Ver Elena Torres, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Arguval, 2009, p. 132.

Como verá Vd. he hecho al fin el Aria, basándome en una *Cantiga* de Alfonso X. El acompañamiento para dos guitarras hay que dividirlo entre ambos instrumentos y para ello confío en Vd. que lo habrá mejor que yo. Fíjese en que todo es *f*, con acento en la primera fusa de cada grupo de cuatro. El 2º acorde (negra) es siempre, como verá Vd., el mismo ya producido en las fusas rasgueadas. Si tiene Vd. alguna duda dígamelo enseguida para aclarársela. [...] Solamente interviene una voz de mezzosoprano. Deme Vd. noticias de cómo van los ensayos [...]<sup>305</sup>

Días más tarde, Barrios le contestó para informarle sobre el desarrollo de los ensayos. En esta carta, daba noticia de una serie de cambios que el músico granadino había introducido en la instrumentación propuesta por el compositor gaditano.

Querido Manuel:

No he podido escribirle hasta tener toda la música en esta. Ya la tengo menos los [ilegible] que me anuncia.

Ya he tenido un ensayo y resulta como V. sabe bien admisiblemente es solo un pequeño incidente y al fin la parte de canto lo hará un chelo, pues ya sabe que estos más que trabajar en el Auto ninguna tiene voz, ni costumbre de, pero no tenga cuidado que todo estará bien.

¡¡Qué lástima que no estuviera aquí!!

Ya puede imaginarse cómo estará la Plaza de los Aljibes, excuso decirle que el decorado estará espléndido.

Reciba un fortísimo abrazo de su compadre<sup>306</sup>

Según la profesora Elena Torres, a pesar de que había finalizado todos sus compromisos y estaba en condiciones de regresar a Granada para asistir al estreno del auto de Calderón,

---

<sup>305</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «30-mayo-[19]27». PAG LEG-AB 530-304.

<sup>306</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF B/27 6749-039 (1) y (2).

decidió retrasar unos días más su vuelta para evitar asistir al estreno de *El gran teatro del mundo* que, según su hermana, podía ocasionarle algunos disgustos a causa de las modificaciones realizadas en las adaptaciones musicales que él mismo había realizado y enviado desde Francia.<sup>307</sup>

Años más tarde (1935), fue también la música para la escena la que volvió a unirlos en un mismo proyecto: la representación de *La moza de cántaro* de Lope de Vega, uno de los actos con que se celebró en Granada, Almería y Guadix el tricentenario de la muerte del «Fénix de los ingenios y Monstruo de la Naturaleza».

Fue Antonio Gallego Burín quien convenció a Falla para que se sumara a las celebraciones que la ciudad proyectaba para conmemorar a Lope. Para ello, se creó «una improvisada compañía teatral»<sup>308</sup> que representó dos obras de este autor: *La moza de cántaro* y *La vuelta de Egipto*. En la parte musical participaron el gaditano, como responsable de los arreglos musicales; Valentín Ruiz Aznar, en la dirección coral; y Ángel Barrios como director musical e intérprete del Cuarteto Iberia.

Para la representación de *La moza de cántaro*, al igual que ocurriera anteriormente en *El gran teatro del mundo*, Barrios transcribió algunas de las partituras que Falla previamente había adaptado. Si en aquella ocasión fue una transcripción para dos guitarras, en esta fue un arreglo para cuarteto de pulso y púa, en concreto, adaptó partes del *Cancionero* de Pedrell. En *El Defensor* encontramos esta nota al respecto:

Dio muy acertada ilustración a diversos momentos de la comedia, cuando dos bellas aldeanas lanzaban finas canciones del Cancionero de Pedrell y del

---

<sup>307</sup> Torres Clemente, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Arguval, 2009, p. 122.

<sup>308</sup> Gallego Morell, Antonio. *Sobre Falla*. Granada: Universidad, 1999, p. 47.

popularísimo montañés. Ángel Barrios instrumentó estas canciones a los púa y cuerda que dirige.<sup>309</sup>

Con esta última, se cierra una serie de colaboraciones artísticas entre ambos compositores que nos muestran dos formas de posicionarse ante las diferentes visiones artísticas y musicales de su tiempo y que, no obstante, se complementaron. Diferentes fueron asimismo las personalidades de Barrios y Falla que, armonizadas por la admiración artística mutua y el respeto hacia lo diverso, dieron lugar a un ejemplo de convivencia y a una amistad duradera que aún hoy pervive en los recuerdos de Ángela Barrios, hija y ahijada, respectivamente, de aquellos dos músicos a los que Turina aludió en esta cita que parece extraída del inicio de un cuento: «En la misma Alhambra, a dos pasos del Sacromonte, donde pululan los gitanos, viven ahora dos compositores...»<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Bastos. «Representación de “La moza de cántaro”». *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1935, p. 1.

<sup>310</sup> Iglesias Álvarez, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 128.

## **7. ÁNGEL BARRIOS EN EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA (1923-1928)**

Ángel Barrios es conocido por su faceta como compositor e intérprete, pero lo es menos por la gestión cultural que desarrolló en el Ayuntamiento de Granada durante casi cinco años, actividad que simultaneó con otros cargos como los estudiados en el capítulo anterior, sin descuidar su trabajo como compositor.<sup>1</sup>

Su actividad como munícipe tuvo una doble proyección: por una parte, la derivada de su nombramiento como teniente de alcalde y, por otra, la gestión cultural de su ciudad desde 1923 a 1928. Entre sus funciones figuraban la organización de dianas, corridas de toros, castillos de fuegos artificiales, elevación de globos y fantoches o ferias de ganado; la coordinación de veladas e iluminaciones de diversos lugares, la gestión de la procesión del Corpus y de verbenas en diversos barrios granadinos, retretas militares y un largo etcétera.

En la esfera cultural, su atribución más destacada fue su responsabilidad en la selección y contratación de las agrupaciones sinfónicas que actuaron en

---

<sup>1</sup> Durante el periodo que vamos a estudiar, Ángel Barrios estrenó *Castigo de Dios* (11 de marzo de 1924), *La suerte* (17 de mayo de 1924) y *Seguidilla Gitana* (30 de octubre de 1926).

Granada, además de consensuar con sus directores los programas y, en ocasiones, asesorar técnica y estéticamente sobre estos. Al margen de las actuaciones musicales, también se ocupó de coordinar las exposiciones plásticas que tenían lugar en diversas instituciones culturales de la ciudad. Estrechamente relacionadas con estas actividades culturales se encontraban otras de índole educativa y social, cuya gestión fue asimismo competencia del municipio. Entre estas últimas, estaban los diferentes homenajes (a la vejez, a la prensa, etc.), los festivales infantiles y otros tantos de naturaleza deportiva como los concursos hípicas o de tiro al pichón.<sup>2</sup>

En aquella época, la cultura en general y la música española en particular experimentaron una serie de importantes cambios que analizaremos en el presente capítulo. Centrándonos únicamente en el plano musical, aquella transformación fue consecuencia directa del «intervencionismo estatal [...] poniendo fin al liberalismo que confiaba más en las iniciativas privadas».<sup>3</sup> Con este nuevo modelo, el Estado se subrogó en la protección de la música, que hasta entonces dependía del apoyo de la burguesía. Los efectos del intervencionismo estatal produjeron importantes «cambios en la infraestructura musical»,<sup>4</sup> que redefinieron su papel en el nuevo contexto político y cultural de los años veinte. Manifestaciones de este cambio fueron la creación de concursos nacionales, la subvención estatal a las grandes formaciones sinfónicas, la democratización, mecenazgo y aparición de nuevas asociaciones, y la proliferación de conciertos populares, entre otras.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> A modo de ejemplo puede consultarse «Memoria de actuaciones programadas de carácter popular, cultural, religioso, social y deportivos para el Corpus de 1926». Archivo Histórico Municipal de Granada.

<sup>3</sup> Pliego de Andrés, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 339.

<sup>4</sup> Sobrino Sánchez, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, 2004-2004, XIV-XV, p. 156.

<sup>5</sup> Para profundizar sobre el alcance de estos cambios, es interesante la consulta de Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli. «Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)». Madrid: *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1171-1192; Martínez

En un contexto más local, Granada vivía la plenitud de su Edad de Plata<sup>6</sup> o, como mejor propone el profesor Gallego Morell, su «Segundo Siglo de Oro», momento de la historia de la ciudad que —según este profesor— culminó con tres acontecimientos «que marcan y crean para el futuro el mito de esa Granada: el Concurso de Cante Jondo, la resurrección de los Autos Sacramentales y la publicación de la revista *gallo*». <sup>7</sup> A estos sucesos podríamos añadir el esplendor de los festejos del Corpus, escenario donde se daba muestra de la expresión más significativa de la música sinfónica del país.

En suma, es una época en la que asistimos al nacimiento de una nueva conciencia que, a la par que se adentra en la vanguardia, mira al pasado para poner en valor y conservar cuanto ha heredado de este.

---

del Fresno, Beatriz. «Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)». *Quintana*, 2011, N° 10, pp. 29-63; Palacios, María. *El Grupo de los Ocho y la nueva música (1920-1936)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010; *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008; Sobrino Sánchez, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, 2004-2004, XIV-XV, pp. 155-175. Para una visión de conjunto de los cambios operados en la cultura de la época es recomendable la consulta de González Calleja, Eduardo. *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, pp. 259-405. Para una aproximación histórica a la Granada de aquella época es aconsejable la lectura de Díaz Aznarte, Juan José. «Granada durante el reinado de Alfonso XIII». *Historia de Granada*. Granada: Diputación de Granada e *Ideal*, 2003, pp. 397-408.

<sup>6</sup> Se aporta una interesante visión global de la cultura granadina en esta época en *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007.

<sup>7</sup> Gallego Morell, Antonio. «Introducción». En: *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992, pp. 9-10.

### 7.1. Contexto político de Granada durante la Dictadura de Primo de Rivera

En la transición de los años diez a los veinte, Granada fue testigo de una feroz lucha entre diversos sectores sociales, representados en una «pequeña burguesía urbana y masas trabajadoras»,<sup>8</sup> y de otros muchos problemas, entre los que destacaban los casos de corrupción de la oligarquía local, hasta tal punto que, tras Almería, Granada resultó ser «la provincia más corrupta de toda Andalucía».<sup>9</sup>

Estos y otros muchos problemas fueron denunciados por el diario más progresista de la ciudad, *El Defensor de Granada*, desde cuyas páginas Constantino Ruiz Carnero aireó la existencia de una profunda crisis de valores morales que consideró el núcleo del resto de problemas.<sup>10</sup> Su fina ironía, mezclada con su activismo político, le llevaron a crear una columna satírica en *El Defensor de Granada* llamada «Siluetas de Constancio».<sup>11</sup> Esta columna y los editoriales del periódico fueron un influyente medio para denunciar los problemas de la ciudad: el caciquismo, los viejos partidos oligarcas, la desmovilización popular, etc. En suma, Constantino Ruiz Carnero fue una de las voces más críticas con la política de su época, detractor de la Monarquía y

---

<sup>8</sup> López Martínez, Mario. «Granada durante la dictadura de Primo de Rivera (un intento de aproximación)». *Actas del IV Congreso sobre el Andalucismo Histórico*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1990, p. 651.

<sup>9</sup> Gómez-Navarro *et alii*. «Aproximación al estudio de las élites políticas en la dictadura de Primo de Rivera». *Cuadernos Económicos del I.C.E.* 1979, nº 10, p. 192.

<sup>10</sup> Según el profesor Mario López Martínez, Constantino Ruiz Carnero fue un excepcional conocedor de los problemas granadinos, además de un excelente periodista que llegó a participar activamente en la política local granadina, militante siempre en grupos de izquierdas como fueron Acción Republicana e Izquierda Republicana, partido este último, por el que llegó a la alcaldía (como interino) de Granada durante el mes de febrero del fatídico 1936. Al respecto puede consultarse López Martínez, Mario. *Granada (1930-1931). De la dictadura a la República*. Labella, Ignacio (ed.). Granada: 1990, p. 251.

<sup>11</sup> Algunas de estas reflexiones pueden consultarse en Ruiz Carnero, Constantino. *Siluetas de Constancio*. Granada: Tip. Lit. Paulino Ventura Travest, 1931.

defensor a ultranza de la República hasta que, en julio de 1936, fue cruelmente torturado hasta la muerte por sus ideas políticas.<sup>12</sup>

En enero de 1923, año del pronunciamiento de Miguel Primo de Rivera, Constantino Ruiz Carnero publicó un interesante análisis de la situación del país —y por extensión de la ciudad— que aporta claves para conocer la situación del momento histórico:

Lo que más caracteriza el momento presente de la vida española es una inconcebible subversión de los valores morales. Estamos como ante un derrumbamiento de nuestra espiritualidad histórica, bajo el impulso de fuerzas negativas y disolventes que aspiran a la absorción de todas las actividades intelectuales, para establecer, según dice, una nueva moralidad, que no es en resumen, sino una inmoralidad nueva.<sup>13</sup>

Por ende, determinó como causa principal de la crisis de valores la perversión del «sentir público», sustanciada en la existencia de políticos ambiciosos —entre otras figuras perniciosas para la *res publica*—, que no hacían sino destruir este tipo de valores. El periodista abogó por la necesidad de un cambio profundo, en aras de elevar la moralidad pública:

La solución de esta crisis espiritual, íntima y honda, es cosa decisiva para el restablecimiento de la conciencia ciudadana. No es posible resignarse a ser un país trágicamente desconcertado, semillero de vividores y de farsantes, campo de aventureros, fortaleza propicia al asalto de los hombres de presa y trampolín de las inteligencias mediocres. Hay que barrer todo eso, restableciendo el

---

<sup>12</sup> Para una aproximación más detallada a la semblanza biográfica y al pensamiento de este personaje clave en la opinión política de la época puede consultarse Viguera Roldán, Francisco. *Granada, 1936. Muerte de un periodista*. Granada: Editorial Comares, 1998.

<sup>13</sup> Ruiz Carnero, C[onstantino]. «Comentarios. La crisis de los valores morales». *El Defensor de Granada*, 18 de enero de 1923, p. 1.

sentido moral de la vida pública y el orden lógico de los valores intelectuales y políticos.<sup>14</sup>

Este deterioro moral, junto a las mencionadas anteriormente, fueron muchas de las causas que suscitaron el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera, que abrió un nuevo periodo para la historia española desde el 13 de septiembre de 1923 hasta el 28 de enero de 1930. Durante gran parte de la dictadura, el compositor granadino formó parte de la corporación municipal de su ciudad, periodo que será nuestro marco cronológico de estudio en este capítulo (1923-1928).

Recién implantada la dictadura militar, en virtud del Real Decreto de 30 de septiembre de 1923, se destituyeron los ayuntamientos españoles y se crearon nuevas corporaciones locales bajo la supervisión de las autoridades militares. El Gobierno consideró al abogado José Tripaldi y Jiménez-Herrera como la persona idónea para la alcaldía de Granada pero, ante las protestas de los antiguos liberales, este presentó su irrevocable dimisión 24 horas después de su nombramiento.<sup>15</sup> Durante los días 2 y 3 de octubre de 1923, Ángel Cabo Rodríguez aceptó la interinidad de la Alcaldía granadina, hasta el 4 de octubre de ese mismo año, fecha en que el Directorio nombró alcalde de Granada al general de brigada de artillería Antonio Díez de Rivera y Muro, marqués de Casablanca.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> López Martínez, Mario. *Granada (1930-1931). De la dictadura a la República*. Labella, Ignacio (ed.). Granada: 1990, p. 42.

<sup>16</sup> Mario López Martínez ofrece la siguiente semblanza sobre el marqués de Casablanca: «Militar de carrera con el empleo de General de Brigada y de Grande de España. Caballero de la Gran Cruz de San Hermenegildo y Gran Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco. Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Granada. Participó en las guerras coloniales en lugares como Mindanao, Cuba y África. Durante la Dictadura fue jefe provincial de la Unión Patriótica Granadina y obtuvo el cargo de alcalde de la ciudad entre 1923 y 1928. Bajo su mandato se comenzaron a plantear las soluciones para arreglar los *temas pendientes de siempre*: aguas potables, alcantarillados, tranvías eléctricos, pavimentación, etc.; pero en su conjunto la gestión pecó de mediocre y no consiguió resultados de relieve. Abandona la alcaldía en 1928, se retiraría de la vida política activa hasta su muerte en 1930». En López Martínez, Mario. *Granada (1930-1931). De la dictadura a la República*. Labella, Ignacio (ed.). Granada: 1990, p.

A pesar de las innumerables irregularidades en la constitución de la nueva corporación local, el nombramiento del marqués contó con el apoyo incondicional de la prensa más conservadora de la ciudad y aun de la más progresista. *El Defensor de Granada*, como ejemplo de esta última, anunció el nombramiento del nuevo alcalde con estas palabras:

Anoche se nos dijo en el Gobierno Militar, que había sido nombrado alcalde de Granada por Real Orden, como ciudad con más de cien mil habitantes, al ilustre Marqués de Casablanca. Granada, con este nombramiento, está de completa enhorabuena.<sup>17</sup>

Días más tarde, este mismo periódico dedicó numerosos elogios al recién nombrado alcalde:

Ya está en funciones el nuevo Ayuntamiento y se halla al frente de la Corporación un hombre de tanta solvencia y de tanto prestigio como el señor Marqués de Casablanca cuyo nombramiento de alcalde ha sido acogido en Granada con general beneplácito. [...] Constituido el Ayuntamiento bajo la presidencia de un noble prócer, que ocupa la Alcaldía de Granada en cumplimiento de indeclinables deberes y que tiene un elevadísimo concepto del deber, la ciudad se siente fortalecida ante el provenir y espera que la renovación tenga el más amplio sentido [...] El nombre del marqués de Casablanca en la presidencia del Ayuntamiento es sin disputa una garantía sólida y firme. [...]<sup>18</sup>

---

224. Puede consultarse otra interesante semblanza en Anguita Castillo, Manuel J. *Los alcaldes del siglo XX en Granada*. Granada: 2003, pp. 75-80.

<sup>17</sup> «El Marqués de Casablanca, es nombrado alcalde de Granada». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1923, p. 1.

<sup>18</sup> «La vida municipal. Por Granada y para Granada». *El Defensor de Granada*, 7 de octubre de 1923, p. 1.

Anguita Castillo, en su obra dedicada a los alcaldes de Granada, describió estos curiosos sucesos que acompañaron al nombramiento del marqués de Casablanca:

Tras salir de jurar el cargo, es halagado por las fuerzas vivas de la ciudad que le acompañaron por las calles de la ciudad, hasta la calle Gracia nº 48 en donde tenía su domicilio, siendo acompañados por la banda de música municipal los cuales tocaban casi a rebato, tal vez buscando la subida de sueldo que al igual que el de los barrenderos era de trece reales.<sup>19</sup>

A grandes rasgos, esta es la escena política de la Granada de 1923 en la que Ángel Barrios accedió al Ayuntamiento. Dos circunstancias favorecieron dicho acceso: su prestigio como compositor «serio» y su amistad con el recién nombrado alcalde Antonio Díez de Rivera y Muro, marqués de Casablanca.<sup>20</sup> En ese momento, Barrios se encontraba inmerso en sus proyectos relacionados con la danza como empresario y director artístico de *Danzas de arte gitano*, obra a la que nos hemos aproximado en el epígrafe 5.2.3.2.

## 7.2. El perfil de Ángel Barrios en el Ayuntamiento de Granada<sup>21</sup>

La actividad del músico granadino en el Ayuntamiento comenzó el 4 de octubre de 1923 y finalizó el 6 de septiembre de 1928, fecha en la que presentó su dimisión, junto a otros muchos miembros de la corporación local.

---

<sup>19</sup> Anguita Castillo, Manuel J. *Los alcaldes del siglo XX en Granada*. Granada: 2003, p. 76.

<sup>20</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 10 de febrero de 2015.

<sup>21</sup> Para conocer el perfil político de los agentes más destacados de la política local durante el periodo que estudiamos, puede consultarse Gómez-Navarro, José Luis; González Calbet, María Teresa y Portuondo, Ernesto. «Aproximación al estudio de las élites políticas en la dictadura de Primo de Rivera». *Cuadernos Económicos del I.C.E.*, 1979, nº 10, pp. 183-208.

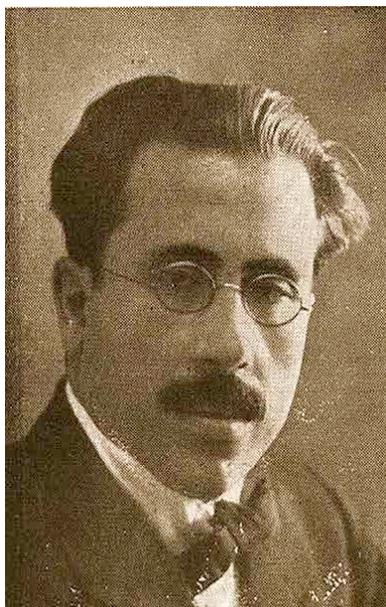


Figura 7. 1. Ángel Barrios  
*Granada gráfica*, abril 1923

La primera noticia documental de su presencia en el Ayuntamiento quedó registrada en el acta de la sesión ordinaria de 31 de marzo de 1923 de la Junta Municipal, donde se aprecia con claridad la firma del músico granadino,<sup>22</sup> a pesar de que no figura entre sus asistentes.<sup>23</sup> En cualquier caso, desde la constitución de la nueva corporación local, bajo la presidencia de Antonio Díez de Rivera y Muro, la participación de Barrios en las sesiones de la Junta Municipal fue constante desde octubre de 1923 hasta el 6 de septiembre de 1928.

Son, por tanto, poco menos de cinco años los que de manera ininterrumpida participó en el gobierno de su ciudad como teniente de alcalde. La primera noticia de su nombramiento apareció publicada el 4 de octubre de

---

<sup>22</sup> Acta de sesión ordinaria 31 de marzo de 1923, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 230.

<sup>23</sup> Creemos que la aparición de la rúbrica de Barrios en ese acta puede tratarse de un error a la hora de firmar en el libro, dado que el compositor no asiste por vez primera a los plenos de la Junta Municipal del Ayuntamiento de Granada hasta el 5 de enero de 1924, acta inmediatamente posterior a la sesión de 31 de marzo de 1923 anteriormente citada.

1923, fecha en que fue designado octavo teniente de alcalde y representante de los distritos de El Salvador, Sacromonte y del Fargue,<sup>24</sup> además de delegado para la organización de los festejos públicos de la ciudad.<sup>25</sup>

Al margen de lo anterior, este nombramiento del músico fue origen de numerosas felicitaciones. Reproducimos, por su ingenio, una jocosa carta escrita al flamante teniente de alcalde por algunos de sus amigos en Madrid: Julián Bautista, José López Rubio y Enrique Marín, entre otros.

Excmo. Sr de Pico-reondo<sup>26</sup>

Concejal del Ayuntamiento de la muy noble, muy leal y muy heroica ciudad de Granada.

Querido Angelico:

Profundamente conmovidos por la trascendental noticia que llegó a nuestro oídos de que habías sido elegido para regir los destinos de Graná, ocupando un elevado puesto en el Ayuntamiento, hemos permanecido todo lo que va de mes sin que el asombro nos permitiese articular palabra, teniendo que pedir el café por señas.

Ya repuestos de nuestro estupor, nos apresuramos los abajo firmantes a dedicarte nuestra más efusiva y cordial enhorabuena.

Claro es que esta felicitación tiene por objeto, con miras francamente utilitarias, el que, como Presidente de la Comisión de Fiestas, si estás a bien con nosotros,

---

<sup>24</sup> «En el Ayuntamiento». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1923, p. 1.

<sup>25</sup> Por Real Decreto-Ley de 8 de marzo de 1924 se aprobó el Estatuto Municipal que fue la principal normativa que reguló las nuevas entidades municipales surgidas tras el Real Decreto de 30 de septiembre de 1923.<sup>25</sup> Los artículos 93 a 103 de esta norma regulaban las funciones de los tenientes de alcalde. El texto normativo determinaba que su nombramiento era competencia atribuida a la Corporación municipal permanente, si bien el alcalde tenía atribuida la potestad de delegación: «el Alcalde determinará el alcance de la delegación, [...] que podrán ser funciones genéricas en un distrito, o de funciones específicas de un ramo concreto [...]» (Art. 98) Esta delegación de funciones específicas cobraron, en el caso de Barrios, una importancia capital en el conjunto de su gestión en el Ayuntamiento, ya que, a las responsabilidades inherentes a su cargo se sumaron las derivadas para llevar a cabo la organización de los festejos locales.

<sup>26</sup> «Picorreondo» era el apodo con que se conocía a Ángel Barrios entre su círculo de amigos más cercanos, en alusión a la forma de su boca.

nos contrates para cualquier festejo público (tal como hacer de cabezudos, llevar la tarasca, tirar cohetes, llevar faroles en la retreta o dar unos conciertos con flautas de caña que tocamos con exquisita afinación).

Naturalmente, en esta contrata, todos los gastos serán por cuenta del Ayuntamiento (viaje de ida y vuelta en tercera, donde, según tu se va mejor que en "sleeping", manutención por dos meses y dos duros por cabeza, amén de una cantidad respetable de barretas, cacahuets salaos y pan de aceite).

Sí, Angelico, sí. Bueno está que con tus perras gordas seas un mala follá, pero que cuando puedas disponer del dinero del Municipio no lo hagas, sería imperdonable.

Repetimos nuestra felicitación y nos ofrecemos a ti incondicionalmente.

Julián Bautista, José López Rubio, Tino Escudero, Tino Escudero (hijo), Pepico Martín, Enrique Marín.<sup>27</sup>

### 7.3. El «derecho al paisaje»

Como ha señalado el profesor Ángel Isac, el periodo que estamos estudiando fue especialmente interesante para la historia de las ciudades españolas.<sup>28</sup> En este momento nació una nueva conciencia urbanística, proyectada en la política urbana, que tuvo su eco en la promulgación del Estatuto Municipal de 1924, norma que atribuyó estas competencias a los ayuntamientos: «Apertura, afirmado, alineación, mejora, conservación y ornato de vías públicas, parques, jardines y cualesquiera otros medios de comunicación o esparcimiento, dentro o fuera de poblado».<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Carta manuscrita de José López Rubio *et alii* a Ángel Barrios, fechada en Madrid «18 de octubre del año de gracia de 1923» PAG LEG-AB 530-386.

<sup>28</sup> Isac Martínez de Carvajal, Ángel. «La reforma burguesa de la ciudad desde sus inicios hasta Gallego y Burín (1850-1951)». *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992, p. 381.

<sup>29</sup> Art. 150. 7º del Estatuto Municipal de 1924.

Cuando Barrios accedió al Ayuntamiento de Granada (octubre de 1923), la ciudad se encontraba en un estado que acusaba graves deficiencias. Para hacernos una idea de esta situación, recordemos esta descripción recogida en la última sesión municipal de la corporación anterior al nuevo régimen: «el público se lamenta de la mala pavimentación de la ciudad, de la falta de limpieza en las calles y del abandono en que se encuentran el problema de las aguas potables y otros servicios públicos [...]»<sup>30</sup>

A pesar de la frenética actividad del Ayuntamiento durante los primeros de la dictadura, la prensa local expresó su insatisfacción y denunció, entre otros problemas, la falta de actuaciones concretas para adecentar la pavimentación del suelo. Según esta misma prensa, era una muestra de dejadez en la gestión municipal, que hacía de Granada «un peligro manifiesto para el transeúnte», descrito irónicamente de este modo:

A quienes se le rompa una pierna por una caída; a quienes lleguen a su casa con el traje hecho una porquería por las salpicaduras de barro; al turista que se asombre de la barranquera enlocada que por suelo tiene nuestra urbe, no cabe decirles que si hoy esto está mal, mañana estará bien; que aguarden a lo de las aguas y que poco a poco se va lejos.<sup>31</sup>

Aunque las acciones del Ayuntamiento no contaron con la aprobación general de la prensa, sería injusto no reconocer la trascendencia de los proyectos ejecutados durante aquella época, responsables del cambio de la fisonomía de la ciudad. El profesor Mario López Martínez los resume con estas palabras:

[...] se puede deducir la labor durante tres años de gestión: se concretó la cuantía de la deuda municipal, se reconstruyó el ruinoso matadero, se amplió

---

<sup>30</sup> Acta de sesión ordinaria 31 de marzo de 1923, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 226.

<sup>31</sup> «La tacita de plata. Granada y sus pavimentos». *Noticiero Granadino*, 29 de noviembre de 1925, p. 1.

doce mil metros cuadrados en cementerio, se rehabilitaron los jardines del Triunfo, se amplió el parque de bomberos y de limpieza, se dotó al Albaicín de casa de socorro y farmacia de beneficencia, se amplió el número de calles por asfaltar y adoquinar, se continuó el embovedado, etc. Además el Ayuntamiento del marqués de Casablanca tenía importantes proyectos en cartera: como el Camino de Ronda, cuyas primeras gestiones se estaban finalizando con expropiaciones de terrenos [...] la ejecución de 80 km de alcantarillados, la acometida de distribución de aguas potables para todos los hogares, para conseguir que Granada sea saludable y limpia.<sup>32</sup>

A lo anterior, debemos sumar otros proyectos con un fuerte impacto en su desarrollo urbanístico de futuro, destacados por el profesor Ángel Isac:

Por primera vez desde el siglo XVIII, cuando se produce la interrupción del crecimiento de los barrios extramuros, surge un área de expansión planificada en la zona sur del ensanche destinada a la construcción de un barrio de casas barata (barrio Fígares). [...] se avanza en las obras del Camino de Ronda, se convoca un concurso para la creación de un Gran Parque en el inicio de la nueva carretera de la Sierra, se urbaniza la Huerta de Belén, y se obtiene la declaración de *ciudad artística* en 1929.<sup>33</sup>

En el marco de este plan transformador, Ángel Barrios desempeñó un importante papel en la preservación del patrimonio monumental de la ciudad y en su extensión para la cultura local. Su sensibilidad artística y las responsabilidades derivadas de su cargo como teniente de alcalde de los distritos de El Salvador, Sacromonte y del Fargue<sup>34</sup> fueron efectivas desde

---

<sup>32</sup> López Martínez, Mario. *Granada (1930-1931). De la dictadura a la República*. Labella, Ignacio (ed.). Granada: 1990, pp. 43-44.

<sup>33</sup> Isac Martínez de Carvajal, Ángel. «La reforma burguesa de la ciudad desde sus inicios hasta Gallego y Burín (1850-1951)». *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pp. 381-382.

<sup>34</sup> «En el Ayuntamiento ». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1923, p. 1.

fechas muy cercanas a su nombramiento como teniente de alcalde. A los pocos días de dicho nombramiento, la prensa se hizo eco de las propuestas elevadas por el compositor granadino a la corporación de la ciudad, dirigidas a preservar el patrimonio arquitectónico y ornamental de los barrios más pintorescos de Granada, en especial, del Albayzín. Francisco de Paula Valladar dio noticia de este hecho desde su *Alhambra*,:

Mis notas anteriores (núm. 667) han producido varios y loables efectos, preferentemente revelados en la culta y patriótica proposición del teniente de Alcalde D. Ángel Barrios, notable artista y afamado compositor de música. Dice así el documento:

1.º La antigua verja que rodeaba el Monumento de la Virgen del Triunfo debe colocarse en su lugar, pues fue un error lamentable quitarle de allí para poner en cambio un jardincillo sin mérito y sin carácter, el cual más afea que embellece al Monumento. Tenemos la mayor parte de los trozos de dicha verja y sabemos en donde está el resto. Por tanto sólo hay que hacer cuanto antes la reposición que toda Granada vería con gusto.

2.º Con la misma idea de defensa de los valores artísticos de Granada, someto a la consideración del Cabildo lo siguiente:

a) Se suspenderá toda licencia de obras tanto de derribo como de edificación en lugares de interés artístico, pintoresco y monumental en tanto no se comprueben previamente los siguientes detalles:

Que la obra a realizar no afectará sensiblemente a la belleza de la ciudad, bien por consistir en el derribo de una casa antigua y artística o en la edificación en una calle antigua y de carácter, de una casa de fachada moderna que destruya y afee el conjunto artístico de la calle. Que no se destruirán restos de edificación morisca, ni se desmontarán patios, artesonados etc., etc., en perjuicio de la riqueza artística de la ciudad.

b) Esta suspensión se considerará como medida provisional mientras el Municipio adopte el acuerdo de rogar a la Comisión de Monumentos que estudie en el mas breve plazo posible, los preceptos encaminados a salvaguardar la defensa de los Monumentos artísticos, lugares pintorescos, calles antiguas y barrios típicos especialmente en lo que se refiere al Albayzín que por su enorme interés artístico y legendario debe ser objeto de un régimen especial; preceptos

que incorporados a las ordenanzas Municipales servirán en lo sucesivo como norma a la que deben ajustarse todas las construcciones y reformas urbanas.<sup>35</sup>

Del texto anterior podemos extraer el rigor de los planteamientos expresados por Barrios para preservar el patrimonio de su ciudad, argumentos que estaban en sintonía con las competencias que el Estatuto Municipal atribuía a los Ayuntamientos en materia de protección patrimonial. En concreto, el art. 150. 18º de esta norma preceptuaba y regulaba la conservación de monumentos artísticos o históricos. El cumplimiento de este precepto legal llevó al munícipe a plantear una modificación normativa en aras de proteger el patrimonio artístico granadino, propuesta que rebasó el ámbito local y de la que se hizo eco la prensa de Madrid:

En la sesión que celebró ayer tarde el Ayuntamiento [de Granada], el concejal D. Ángel Barrios presentó al Cabildo una proposición solicitando, de acuerdo con la Comisión de monumentos, sea establecido un régimen que evite la desaparición de los monumentos de las calles y los objetos de valor artístico de las casas, especialmente en el barrio del Albaicín. El Municipio, con arreglo a la proposición referida, reformará las Ordenanzas municipales para que pueda realizarse dicha fiscalización de modo continuo en Granada, evitando de esta forma que la ciudad quede despojada de su carácter con reformas absurdas que la desfiguraran. Si la idea es aceptada, deben suspenderse todas las obras actuales de demolición y las construcciones de mal gusto.<sup>36</sup>

La preservación de algunos parajes de la ciudad fue una demanda constante durante todo el ejercicio de su cargo como teniente de alcalde, e incluso más allá, como se pone de manifiesto en un documento conservado en el Archivo Municipal de Granada bajo el título de «EXPEDIENTE incoado a instancias de don Ángel Barrios, (Teniente de Alcalde) para que sean

---

<sup>35</sup> V[alladar]. «De la Granada que se demuele». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de octubre de 1923, Año XXVI, Núm. 568 pp. 287-289.

<sup>36</sup> «Las inspecciones de Ayuntamientos». *La Correspondencia de España*, 18 de octubre de 1923, p. 4.

declaradas zonas artísticas varios lugares de la Ciudad».<sup>37</sup> En concreto, el compositor solicitó a la Comisión Municipal Permanente la protección de zonas «por lo típicas y pintorescas» de los barrios de San José, San Pedro, Salvador, San Ildefonso y San Andrés. Para justificar la protección de esas localizaciones de la ciudad, alegó el «derecho al paisaje» de los ciudadanos y el concepto de «vista de dominio público» como bien inmaterial, patrimonio a tener en cuenta a la hora de conceder licencias para nuevas construcciones o reformas que pudieran poner en riesgo la pérdida de dicho «derecho al paisaje».



Figura 7.2 Primer premio de fachadas de 1924

*Granada gráfica*, julio 1924

---

<sup>37</sup> Expediente del Negociado de Fomento nº 449, AMGR, L. 2283, pieza 151.

Dos propuestas de calado planteó el munícipe para mantener el paisaje urbano y conservar el «estilo granadino»: la intervención en las licencias, para las que era preceptivo un riguroso informe técnico previo que garantizase la permanencia de las «vistas de dominio público», y la creación de tres premios anuales que serían otorgados «a las casas que mejor se ajustaran al estilo granadino, a la nota característica del barrio».<sup>38</sup>

La materialización de la propuesta de Ángel Barrios no se hizo esperar. El 10 de abril de 1928, el alcalde creó una comisión para ejecutar las propuestas del músico granadino, dirigidas a preservar el patrimonio monumental y urbano de Granada y autorizó la reforma preceptiva de las ordenanzas municipales. La comisión tenía como finalidad llevar a cabo la reformulación normativa, en lo referente al urbanismo, y proteger aquellos lugares de especial interés artístico y turístico. Estuvo formada por algunas de las personalidades más relevantes de la cultura y del arte de la Granada de aquella época: Leopoldo Torres Balbás,<sup>39</sup> presidente y arquitecto director de la Alhambra y los vocales Francisco Soriano Lapresa<sup>40</sup> y Pablo Loyzaga.<sup>41</sup>

El interés de Barrios por este proyecto continuó vigente incluso en fechas posteriores a su dimisión en septiembre de 1928, como lo expresa el acta de 8 de noviembre de 1928 de la Comisión Municipal permanente, donde figura el siguiente acuerdo:

A moción del Sr. Alcalde se acuerda nombrar una Comisión denominada de “Ornato Artístico de la Ciudad” integrada por los Sres. Entrala, Morcillo y Caparrós, cuya misión será la de cuidar de que no desaparezcan los lugares

---

<sup>38</sup> Instancia de Ángel Barrios dirigida al Cabildo, 29 de marzo de 1928, AMGR, L. 2283, pieza 151.

<sup>39</sup> Recientemente ha sido publicado un riguroso trabajo sobre la labor científica de Torres Balbás a cuya consulta remitimos: *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica: ensayos*. Villafranca Jiménez, María del Mar; Fernández-Baca Casares, Román (eds.). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013.

<sup>40</sup> Representante del Centro Artístico.

<sup>41</sup> Representante del Ateneo de Granada.

típicos de Granada, estudiando los correspondientes proyectos y presupuestos para cuanto sea indispensable hasta el fin.

La labor de Ángel Barrios no se limitó exclusivamente a la capital granadina o a los distritos de su responsabilidad directa. Igualmente, fue representante del Ayuntamiento para la «gestión de intereses tan vitales para la provincia de Granada, como son la construcción de carreteras en la Alpujarra y la terminación del puerto de Motril»,<sup>42</sup> ante instituciones como la presidencia del Directorio (Primo de Rivera) o el monarca Alfonso XIII, que recibió en marzo de 1924 a una delegación granadina, encabezada por Barrios, para tratar asuntos relacionados con la arquitectura e infraestructuras de la ciudad.<sup>43</sup>

#### **7.4. El nacimiento del turismo de masas en Granada**

Los años veinte traerán consigo una bonanza económica que abrirán fronteras a numerosos turistas interesados en conocer rincones de España, entre los que destacó la ciudad de la Alhambra. Finalizada la Gran Guerra, factores como la mejora de transportes, la creación de nuevos bienes de consumo y la elevación general del nivel de vida favorecieron el tránsito de viajeros y un notable incremento de la actividad turística en España y, en especial, en Granada. José Luis Entrala<sup>44</sup> ha señalado recientemente que el

---

<sup>42</sup> «Intereses granadinos». *La Voz*, 17 de marzo de 1924, p. 2.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> La relación del escritor y periodista José Luis Entrala (1933- ) con el turismo ha sido una constante a lo largo de su vida profesional. Entre otros, desempeñó los cargos de Jefe de la Oficina de Turismo de Granada, responsable de prensa de la Delegación de Información y Turismo de Granada, fundador y director de la Escuela de Turismo Alhambra, Jefe de publicaciones de la Corporación de Turismo de Venezuela, Subdirector de la Feria de Muestras de Armilla-Granada y Jefe de prensa del Patronato Provincial de Granada. Entrala Fernández, José Luis. *Granada. Un siglo de anécdotas (1890-1990)*. Granada: Dauro, 2014, (solapa).

8 de marzo de 1921 puede considerarse la fecha en que esta ciudad despertó oficialmente a esta actividad, coincidiendo con la creación por parte del alcalde granadino González Gómez de un negociado «ante el incremento que está tomando el turismo». <sup>45</sup> Ese mismo año visitaron la ciudad «grupos norteamericanos», <sup>46</sup> que iniciaron las futuras visitas masivas de extranjeros y nacionales, activas desde entonces. <sup>47</sup>

Los años de Ángel Barrios en el Ayuntamiento granadino coincidieron con este despertar del interés por el turismo, que tuvo su mayor reconocimiento institucional al final de la Dictadura con la creación del Patronato Nacional de Turismo por Real Decreto 745/1928, de 25 de abril. En este sentido, Rafael Esteve y Rafael Fuentes han subrayado que la política primorriverista dio un enfoque novedoso a esta actividad económica, «por cuanto se conceptúa como “fuente de riqueza” y “fuente de prestigio nacional”». <sup>48</sup> Otra novedad en este enfoque institucional consistió en «asegurar el enlace entre todos los elementos que cooperan a la atracción turística», <sup>49</sup> razón por la que se crearon tres delegaciones en el Patronato: Arte, Propaganda y Viajes.

En esta época (1923-1928), Granada se consolidó como uno de los grandes centros turísticos del país; es más, en los últimos años de la dictadura

---

<sup>45</sup> Entrala, op, cit., 68.

<sup>46</sup> Entrala, op, cit., 82.

<sup>47</sup> Para conocer el origen de la actividad turística moderna debemos remontarnos a los primeros años del siglo XX, momento en que se comenzó a valorar su potencial económico y a su regulación normativa con la promulgación del Real Decreto de 6 de octubre de 1905, por el que se creó la Comisión Nacional para Fomentar las Excursiones Turísticas y de Recreo del Público Extranjero. Para el profesor Fernández Álvarez, esta norma «significó un hito importante en la historia del turismo, [...] por ser la primera disposición que empleaba [...] el término “turismo” [...] y porque nos ponía [...] a la cabeza de los países más adelantados [...]» [Fernández Álvarez, 1974 (I): 103]. Desde aquel momento, la Administración creó una serie de instituciones con un ámbito de actuación específico como fue el caso de la Comisaría Regia de Turismo (1911-1928) y el Patronato Nacional de Turismo (1928-1936). La doctora Moreno Garrido ha publicado un exhaustivo trabajo sobre estas instituciones, ver Moreno Garrido, Ana. «Turismo de élite y Administración turística de la época (1911-1936). *Estudios turísticos*, 2005, nº 163-164, pp. 31-54.

<sup>48</sup> Esteve Secall, Rafael; Fuentes García, Rafael. *Economía, historia e instituciones del turismo en España*. Madrid: Pirámide, 2000, p. 23.

<sup>49</sup> *Ibíd.*

primorriverista (diciembre de 1929), fue la ciudad más visitada del país, seguida de Córdoba.<sup>50</sup> Dejando al margen el patrimonio monumental granadino, diversas actuaciones de la Administración favorecieron el turismo gracias al desarrollo de las infraestructuras. Entre estas, destacan las reformas y la construcción de nuevas carreteras y «la creación de coches-cama de Madrid a Granada».<sup>51</sup>

Como muestra de la importancia que este sector iba cobrando, el 26 de febrero de 1926 se creó la Delegación Provincial de la Comisaría Regia de Turismo,<sup>52</sup> institución responsable de la ordenación y promoción del turismo provincial. Por Miguel La Chica, podemos conocer la visión que ya se tenía de esta actividad en la época:

Los ingresos aportados por el turismo son sanos; son una fuente de riqueza libre del desgaste de energías que lleva consigo la producción, por operarse esta en otras esferas lejanas desligadas de nosotros mercantilmente. El ejemplo de Suiza, la más floreciente de todas las nacionales del mundo después de los Estados Unidos, cuya principal fuente de riqueza es el turismo, debiera servirnos de estímulo para explotar nuestros activos monumentales y panorámicos.<sup>53</sup>

Sin embargo, a pesar de la relevancia del turismo como potencial económico, según la opinión del director de *Reflejos*, era imprescindible

dotar a Granada de medios de comunicación en condiciones rápidas y confortables, no se atienden en rigor, ni se dan facilidades al forastero para su

---

<sup>50</sup> Moreno Garrido, Ana. «Turismo de élite y Administración turística de la época (1911-1936). *Estudios turísticos*, 2005, nº 163-164, p. 46.

<sup>51</sup> *Ibíd.*

<sup>52</sup> Entrala Fernández, José Luis. *Granada. Un siglo de anécdotas (1890-1990)*. Granada: Dauro, 2014, p. 76.

<sup>53</sup> La Chica, Manuel. «Intereses granadinos. Algo sobre turismo». *Reflejos*, abril de 1926, p. 11.

desenvolvimiento en la ciudad; no se hace propaganda. Se tiene relegada esta cuestión al más triste de los abandonos.<sup>54</sup>

Ante esta situación, Gallego Burín puso en marcha diversos proyectos en materia turística como la recopilación y publicación en la prensa de estadísticas relativas a los viajeros, la reglamentación de la profesión de guía, la edición de folletos informativos promocionales de Granada y la edición de una guía de hoteles y fondas granadinas.<sup>55</sup>

Poco después del nombramiento de Barrios como teniente de alcalde, la ciudad se sumergió en la organización de un proyecto de primer orden: la Exposición Hispano-Africana. En 1924, las autoridades granadinas, junto a Antonio Gallego Burín y a Leopoldo Torres Balbás —en representación de la intelectualidad granadina— constituyeron un comité para solicitar al Gobierno la celebración de dicha Exposición. Aquella iniciativa vio su aceptación oficial en el Real Decreto de 15 de noviembre de 1924, pero no pudo ejecutarse debido «a la falta de presupuesto de una España de pompa autoritaria, pero en profunda crisis económica».<sup>56</sup>

La apuesta por esta Exposición tuvo tal repercusión que, como ha señalado el profesor Ángel Isac, condicionó el desarrollo urbanístico de la ciudad (su ensanche), además de suponer, desde un punto de vista político, el apoyo a «la nueva estrategia de la política colonial de Primo de Rivera que

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*

<sup>55</sup> Gallego Burín, Antonio. *El turismo en Granada. Memoria que, sobre la importancia y las necesidades de éste, presenta al Subdelegado del Patronato en Andalucía*. [Granada], 31 de octubre de 1928. Cfr. Entrala Fernández, José Luis. *Granada. Un siglo de anécdotas (1890-1990)*. Granada: Dauro, 2014, p. 63.

<sup>56</sup> Vílchez Vílchez, Carlos. «Contribución de la Alhambra a las Exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona en 1929». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 1990, Nº. 4, p. 298.

pretendía abrir una nueva etapa de relaciones culturales y económicas con los países del norte de África». <sup>57</sup>

Aunque finalmente este ambicioso proyecto no vio la luz por su insuficiencia presupuestaria, este tuvo valor histórico y aportó un sentido de unidad, como subrayó la profesora Cristina Viñes:

[La Exposición Hispano-Africana] fue esta una de las pocas ocasiones en que una idea de similares características había conseguido aglutinar y movilizar a muy diversos sectores ciudadanos. Desde personas y grupos profundamente interesados en el tema, a las propias instituciones locales. [...] La Exposición se concibe, en gran medida, como la culminación de una larga tradición cultural muy presente en Granada. Pero se concibe, al tiempo, como algo más, de trascendental importancia en aquellos momentos. La Exposición Hispano-Africana puede ser el motor necesario que impulse la economía de la ciudad y su región, abriéndole caminos cerrados hasta entonces, insospechados quizá, pero atrayentes siempre. <sup>58</sup>

Por tanto, en este momento clave para el despertar del turismo local, nuestro biografiado jugó un destacado papel, tanto como promotor de la conservación del patrimonio, como impulsor de su proyección hacia el exterior. Los acuerdos municipales adoptados dan testimonio de ello, en especial, durante el último año de su actividad en el Ayuntamiento (1928), orientados a la mejora de las infraestructuras de la ciudad ante la posible llegada de turistas «desviados» de la Exposición Universal de Sevilla (1929). Aquella Exposición sevillana y su turismo potencial para Granada fue considerada por la corporación local como una segunda oportunidad tras la fallida Exposición Hispano-Africana.

---

<sup>57</sup> Isac Martínez de Carvajal, Ángel. «La reforma burguesa de la ciudad desde sus inicios hasta Gallego y Burín (1850-1951)». *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992, p. 384.

<sup>58</sup> Viñes Millet, Cristina. *Figuras granadinas*. Granada: Sierra Nevada 95 – El Legado Andaluzí, 1995, p. 9.

Con estas expectativas, el munícipe impulsó el arreglo y conservación del barrio del Albayzín con la intención adecentarlo y atraer más viajeros a Granada. El acta de la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Granada, celebrada el 25 de enero de 1928, recoge cuáles fueron sus argumentos:

El señor Barrios solicita que el expediente que se incoó hace unos cuatro o cinco años para abrir una calle que, partiendo de la carretera del Fargue se una al barrio del Albayzín, y que con motivo de la próxima Exposición en Sevilla sería conveniente para la propaganda del Turismo; el bacheo y arreglo de aquellas calles que hoy se encuentran en muy malas condiciones. Le contesta el alcalde accidental señor conde de Tovar y propone que el señor Barrios, en unión del teniente de alcalde de aquel distrito y de algún otro concejal que siempre se prestan gustosos a trabajar por la ciudad, estudien el arreglo que mejor deba efectuarse en aquel populoso barrio, sin perder nunca su carácter histórico.

Con respecto al expediente de apertura de la calle Pagés, manifiesta que hará se active lo más urgentemente posible, viendo con mucho agrado cuantas indicaciones se hagan en beneficio de la ciudad.

El compositor denunció en numerosas ocasiones el estado de abandono del Albayzín,<sup>59</sup> así como las pésimas condiciones de salubridad en este singular rincón granadino. La opinión pública no encontraba justificación a dicho abandono «ante la indiferencia de muchos y la protesta de pocos», ni ante la destrucción paulatina de edificios históricos causada por la voraz actividad constructora de

---

<sup>59</sup> Para conocer un detallado análisis de la situación de esta zona artística de Granada en el momento que estamos estudiando y su reflejo en la prensa de la época, es recomendable la consulta de Carrascosa Salas, Miguel J. *El Albayzín en la historia (I)*. Proyecto Sur de Ediciones, S. L., 2001, pp. 167-175. Para conocer la visión que de aquel Albayzín tenía la joven intelectualidad de la época es igualmente recomendable la lectura de Carrascosa Salas, Miguel J. *El Albayzín. En la leyenda, las tradiciones y la literatura*, Proyecto Sur de Ediciones, S. L., 2003, pp. 165-183.

uno de los más encantadores lugares del mundo y que era necesario ponerlo a salvo de atentados y profanaciones para conservar el tesoro de cautivadores emociones que hay en sus calles, en sus rincones, en sus huertos, en sus viejos edificios y en sus maravillosas perspectivas.<sup>60</sup>

Tras la dimisión de Barrios en el Ayuntamiento (septiembre de 1928), Antonio Gallego Burín recogió el testigo para la defensa del Albayzín de un modo institucional.<sup>61</sup> En su memoria titulada *Turismo en Granada*,<sup>62</sup> denunció, como lo hiciera anteriormente el músico granadino y con argumentos casi idénticos, el «estado de absoluto abandono, su enorme suciedad, la libertad con que se le destroza y las dificultades de acceso al [Albayzín]»,<sup>63</sup> lo que evidencia el carácter precursor de Ángel Barrios como defensor del patrimonio de su ciudad.

El análisis de la actuación del músico en el Ayuntamiento granadino da fe de su gran compromiso con las corrientes culturales e ideológicas de su tiempo, dirigidas al cuidado del patrimonio y del paisaje, sin obviar el papel que jugó en apoyo del turismo de su ciudad, labor que se vio continuada a lo largo de los años en corporaciones futuras. Como ejemplo de esta continuidad, sabemos que Ángel Barrios formó parte del Comité del Patronato Nacional de Turismo, junto a Enrique Fernández Arbós, Francisco Pujol, Jesús Guridi, Eduardo López Chávarri, Eduardo Torres y Antonio de Orueta, todos ellos responsables de la organización de la «Excursión turístico-musical a través de España». Este proyecto se realizó entre los días 4 de mayo y 9 de junio de

---

<sup>60</sup> «El Albayzín y el turismo». *El Defensor de Granada*, 27 de enero de 1928, p. 1.

<sup>61</sup> Antonio Gallego Burín ejercía en aquel momento el cargo de Delegado Provincial de la Comisaría Regia de Turismo.

<sup>62</sup> Gallego Burín, Antonio. *El turismo en Granada. Memoria que, sobre la importancia y las necesidades de éste, presenta al Subdelegado del Patronato en Andalucía, firmado el 31 de octubre de 1928*. Puede consultarse una edición facsimilar de este documento en la Biblioteca de Arquitectura de la Universidad de Granada.

<sup>63</sup> Gallego Burín, op. cit., p. 48.

1930 y contó como escenarios con las ciudades de Barcelona, Valencia, Granada, Sevilla, Bilbao y San Sebastián.<sup>64</sup>

## 7.5. La gestión de la cultura local

El Art. 98 del Estatuto Municipal de 1924 facultaba a los alcaldes de los ayuntamientos a delegar en los tenientes de alcalde funciones genéricas de un distrito o funciones específicas. En virtud de esta última competencia, el alcalde granadino delegó en Ángel Barrios, durante todos los años de su permanencia en el Ayuntamiento, la organización de los festejos de mayor resonancia en la ciudad: las fiestas del Corpus Christi.

### 7.5.1. La celebración del Corpus Christi granadino<sup>65</sup>

Desde que los Reyes Católicos conquistaron Granada, la celebración del día del Corpus Christi fue una tradición, mitad religiosa, mitad profana, en que la ciudad se engalanaba y buscaba divertirse «como locos» durante todo el tiempo que la festividad durara. Como es de presumir, a lo largo de los siglos esta festividad fue cambiando y sufriendo numerosos altibajos, pero, en líneas generales, estas fiestas fueron las más importantes de las celebradas en la ciudad.

---

<sup>64</sup> «Una bella iniciativa de arte. Excursión turístico-musical a través de España». *ABC*, 4 de mayo de 1935, p. 48.

<sup>65</sup> Para un conocimiento más detallado de la dimensión de estas fiestas, véase Garrido Atienza, Miguel. *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*. Granada: Extramuros, 2008; *La fiesta del Corpus Christi*. (Fernández, Gerardo; Martínez, Fernando (coord.) Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002; Pino, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000; Barberá Soler, José M. *Tomás Bretón y los conciertos de la Alhambra: la música en el Corpus granadino (1887-1914)*. Granada: Comares, 1999.

Para el tema que nos ocupa, existe un momento importante en la historia del Corpus: el año 1883. Aquella celebración presentó una novedad que revolucionó la vida cultural de la ciudad, fruto de la programación de «tres conciertos matinales «á grande orquesta» [en el palacio de Carlos V], organizados por la comisión municipal de festejos y por la de periodistas [...]»<sup>66</sup> Desde entonces, durante la celebración de las fiestas del Corpus, se inició una larga tradición consistente en contar con la presencia de agrupaciones orquestales en Granada, principal acontecimiento en la agenda musical de la ciudad.

#### 7.5.2. La organización de los festejos del Corpus Christi

Como ya hemos señalado, Barrios fue designado teniente de alcalde y presidente delegado de la comisión de festejos públicos de la corporación local granadina, cargo que llevaba aparejado la organización de las fiestas más importantes del calendario de la ciudad. Para hacernos una idea de su peso económico, el presupuesto municipal de 1924 concedía a la celebración del Corpus una partida de 30.000 pesetas, frente a las 500 pesetas que el capítulo 9º en su artículo 3º asignaba para el resto de celebraciones.<sup>67</sup>

##### 7.5.2.1. Corpus Christi de 1924

Dentro del catálogo de actos que configuraban las fiestas del Corpus, la programación de los conciertos sinfónicos fue el elemento cultural de mayor relieve, ya que brindaba a los granadinos la oportunidad de escuchar a las más destacadas agrupaciones sinfónicas de la época: las Orquestas Sinfónica y

---

<sup>66</sup> V[alladar]. «La exposición de plantas y flores». *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1883, p. 1.

<sup>67</sup> Acta de la sesión ordinaria de 5 de enero de 1924, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 234.

Filarmónica de Madrid o la «Orquesta Lasalle», como se conocía la Orquesta del Palacio de la Música de Madrid. Entre estas existían una suerte de celos profesionales, en particular entre las dos primeras, cuyos efectos ya sufrió Barrios en sus inicios como gestor del Corpus de 1924.

Si en 1923 Granada contó con la presencia de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas, en 1924, fue la Sinfónica madrileña la encargada de coronar el Corpus granadino. Aquel año fue dirigida por Arturo Saco del Valle, ya que su director titular, Enrique Fernández Arbós, se encontraba enfermo. Pero la enfermedad del maestro no fue la única incidencia, ya que la decisión de que actuara la Sinfónica en lugar de la otra agrupación contó con defensores y detractores, situación que el munícipe tuvo que conciliar, como veremos a continuación.

La controversia surgió del director de la Filarmónica, Bartolomé Pérez Casas, quien, en una carta dirigida a Barrios, expresó su extrañeza (y malestar) por no regresar durante las fiestas de 1924:

Acaba de verme Agudo y enseñarme su carta y como el contenido de ella me deja un poco perplejo, le escribo a Vd. seguidamente para pedirle que haga un ratito de lugar y me escriba Vd. diciéndome lo que ocurra. Yo no puedo pensar que Granada quede este año sin los conciertos que son parte importante de sus fiestas, favorecidas este año por la época en que cae el Corpus; y tampoco puedo pensar que habiendo ido nosotros el año pasado y habiendo obtenido el buen resultado que todos sabemos, se nos pueda dejar a un lado por presiones de ningún género, ¿verdad? Por todo esto me causa extrañeza el contenido de su carta y quisiera que Vd. tuviera la franqueza de decirme, aunque sea confidencialmente, cuanto ocurra por detrás de bastidores.<sup>68</sup>

Días más tarde, instó de nuevo al granadino para que aclarara los rumores circulantes en Madrid sobre la contratación de la Sinfónica en lugar de

---

<sup>68</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «2-abril-1924». PAG LEG-AB 530-454.

la Filarmónica, rumores que, finalmente, se disiparon una vez conocidos los nuevos criterios para la contratación de las orquestas:

Puesto que Vd. me dice que es el Centro Artístico el que ha decidido que se establezca un turno, yo le ruego a Vd. que me haga presente a dichos señores, en mi nombre y en el de la Orquesta Filarmónica, que, pareciéndonos muy bien, en principio, lo del turno puesto que nosotros tampoco aspirábamos a monopolizar las fiestas de Granada, no creemos, ni nos parece oportuno acertado, el momento elegido para establecer el turno.<sup>69</sup>

Muchos de los «terremotos» culturales con epicentro en Madrid tenían su réplica en las provincias, como fue el caso de las rencillas entre las orquestas madrileñas a las que María Palacios dedicó su atención en este sentido:

A partir de 1915, con la creación de la Orquesta Filarmónica, aparecieron las primeras rencillas entre las dos agrupaciones madrileñas, algo que, lejos de enturbiar el panorama musical, lo enriqueció considerablemente. La posterior Orquesta del Palacio de la Música, creada en 1926, en principio parecía estar al margen de los celos surgidos entre las dos orquestas. Aún así, en 1927 fueron expulsados tres socios de la Sinfónica por participar en los Conciertos de la Orquesta del Palacio de la Música.<sup>70</sup>

Finalizadas las celebraciones de aquel Corpus de 1924, desde un editorial de *El Defensor* se hizo balance general de las fiestas y se manifestó cierta insatisfacción con respecto a las celebraciones de años anteriores: «representan un notable descenso en relación con las de los últimos años, que

---

<sup>69</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «14-abril-1924». PAG LEG-AB 530-455.

<sup>70</sup> Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 62.

había aumentado en esplendor». <sup>71</sup> Aunque en ese mismo comentario se exculpó a los organizadores, sin dudar de «la buena voluntad de la Comisión organizadora, mucho menos la de su presidente don Ángel Barrios, artista granadino de muy relevantes méritos», <sup>72</sup> *El Defensor* consideró defectuosas y de resultado negativo las fiestas en su conjunto que, a pesar del esfuerzo económico del Ayuntamiento, tuvieron poco acierto.

El periódico justificaba su descontento por la confección del programa de festejos subrayando que no fue de su agrado la inclusión «como número de fiestas la llegada de los carros con la juncia para la procesión, los conciertos diarios de la banda municipal en el paseo y otros servicios auxiliares». <sup>73</sup> Igualmente, denunció que no se celebraran actos que habían sido programados, como el festival a beneficio de las cantinas escolares, la verbena de San Justo, la fiesta de la flor o el concurso de *tennis*. También se criticó la iluminación de la Alhambra y la ausencia de exposiciones de arte que en años anteriores habían tenido un notable como éxito como la de arte antiguo en 1921, la del pintor Ignacio Zuloaga en 1922 y la del Centro Artístico en 1923. *El Defensor* cargó las tintas al denunciar «el deplorable hecho de que hayan disminuido las fiestas públicas y gratuitas». <sup>74</sup>

No obstante, la prensa aplaudió las iniciativas de algunas organizaciones como la de los empresarios granadinos, las del Centro Artístico y la que llevó a cabo la comisión de fiestas del barrio de San Pedro. Algunos de estos «aciertos» fueron el certamen de la feria de muestras, organizado por las clases mercantiles, los conciertos y verbenas celebrados en el palacio de Carlos V, organizados por el Centro Artístico, y las fiestas del barrio de San Pedro que, según la prensa, «han sido, a no dudarlo, la nota más sugestiva, más castiza y más bella de este año». <sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> «Después del “trueno gordo”». *El Defensor de Granada*, 2 de julio de 1924, p. 2.

<sup>72</sup> *Ibíd.*

<sup>73</sup> *Ibíd.*

<sup>74</sup> *Ibíd.*

<sup>75</sup> *Ibíd.*

A raíz de aquellos resultados, *El Defensor* planteó un cambio radical en el sistema de organización de las fiestas del Corpus, para lo que proponía la creación de una comisión integrada por organizaciones particulares, además de por los representantes del Ayuntamiento:

Insistimos en que es preciso transformar el sistema de organización para que no se repita lo ocurrido este año. En lo sucesivo debiera encargarse de las Fiestas una comisión compuesta por elementos representativos de la ciudad, por ser patente el éxito de la iniciativa y el esfuerzo de particulares. Lo demás ha fracasado este año con grave daño del renombre de nuestras fiestas.<sup>76</sup>

Aquella propuesta fue aceptada por Ángel Barrios y, en la Comisión municipal permanente del 26 de noviembre de 1924, expuso la necesidad de reformar el sistema de organización de las fiestas. La modificación pasaba por reservar al Ayuntamiento su función directriz y abrir a otras instituciones la posibilidad de colaborar y participar en organización del Corpus. Estos fueron sus planteamientos:

Teniendo en cuenta la necesidad de ir transformando el sistema de organización de nuestras famosas y tradicionales fiestas del Corpus, para darles el creciente esplendor que todos los granadinos deseamos, y comprendiendo que para conseguir esa interesante finalidad, conviene que en la organización tomen parte los elementos representativos de las fuerzas vivas de Granada, el teniente de alcalde que suscribe, como presidente de la comisión de Fiestas, propone al excelentísimo Ayuntamiento:

Que para la organización de las próximas fiestas se constituya una comisión integrada por una representación municipal y por los elementos representativos del Comercio, de la Industria y de la Prensa que oportunamente se designen y que se haga un llamamiento con ese fin a las citadas fuerzas vivas, para que las

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*

fiestas del Corpus sean el fruto de una entusiasta colaboración de todos en bien de Granada.<sup>77</sup>

#### 7.5.2.2. Corpus Christi de 1925

La «reforma de Barrios» tuvo su inmediato reflejo en la organización de las fiestas de 1925, para las que se creó —según propuesta del músico al Ayuntamiento— una comisión formada por Luis Seco de Lucena, representante de la Asociación de la Prensa; Cristóbal López Mezquita, por la Cámara Oficial de Comercio e Industria; Virgilio Castilla Carmona, por la Unión Mercantil; Gervasio López, representando al Círculo Comercial; y los directores de los periódicos *El Defensor de Granada*, *Noticiero Granadino*, *Gaceta del Sur*, junto a Ángel Barrios, en su condición de teniente de alcalde, delegado de funciones públicas y representante del Ayuntamiento.



Figura 7. 3 Programa oficial de las fiestas del Corpus (1925)

Archivo Municipal de Granada

---

<sup>77</sup> «En el Ayuntamiento. Acuerdos de la Comisión Permanente». *El Defensor de Granada*, 27 de noviembre de 1924, p. 1.

Gracias a esta comisión pudieron participar diversas instituciones locales en la organización del Corpus y con ello, satisfacer y conciliar un mayor número de intereses. Aquel cambio fue bien recibido por la opinión pública y considerado un acierto para el esplendor y la consolidación de los festejos tradicionales granadinos. En muestra de apoyo al nuevo sistema, *El Defensor* dedicó las siguientes palabras en uno de sus editoriales:

Siempre hemos creído, y así lo hemos consignado innumerables veces, sobre todo, cuando hemos tenido que censurar actuaciones torpes, que las fiestas no pueden quedar reducidas a los estrechos límites de una comisión meramente municipal, porque ello resta campo a la iniciativa y al esfuerzo. [...] El éxito de las fiestas requiere la colaboración entusiasta y decidida de todas las fuerzas que representan algo en la vida granadina.<sup>78</sup>

Entre las numerosas funciones de la comisión organizadora, se encontraba el fallo del cartel anunciador de las fiestas. Como cada año, hubo un concurso de originales que, en 1925, falló por vez primera la nueva comisión organizadora. Su decisión sobre el concurso de carteles generó controversia y la dimisión de uno de sus miembros de la comisión, centrando parte del interés periodístico y de la opinión pública de la ciudad.

Según datos historiográficos, ninguno de los bocetos originales presentados contaba con suficiente calidad artística como para merecer el primer premio. Solo uno de los trabajos recibió un accésit. Ante este resultado, algunos miembros de la comisión propusieron anular el concurso, mientras que otros abogaron por otorgar el primer galardón al cartel del accésit. Tras largas discusiones, Ángel Barrios acordó conceder el primer premio al lema *Paloma*, único original premiado.

---

<sup>78</sup> «Las fiestas del Corpus». *El Defensor de Granada*, 22 de enero de 1925, p. 1.



Figura 7. 4 Cartel anunciador Fiestas del Corpus (1925)

Archivo Municipal de Granada

La respuesta de Constantino Ruiz Carnero, representante de *El Defensor de Granada* en la comisión, no se hizo esperar. Al día siguiente de la emisión del fallo dirigió una carta a su periódico presentando su dimisión por considerar que su «presencia en la Comisión de Fiestas es totalmente innecesaria».<sup>79</sup> El combativo periodista argumentó que el concurso de carteles debía anularse porque era impropio el cartel elegido para la mayor celebración de la ciudad y, consecuentemente, también de su arte. Sin ninguna ambigüedad, inició su queja con un «¡Mal principio para una comisión que venía a renovar los procedimientos!» Igualmente, ofreció argumentos que apuntaban hacia un cambio de tendencia en los gustos estéticos de una parte de la opinión pública:

El concurso de carteles ha ofrecido el triste resultado de la más lamentable falta de originalidad e inspiración, puesto que los siete u ocho que se han presentado, representan lo mismo: una gitana más fea o más linda, generalmente fea, como

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*

si no hubiera otra forma artística que ésta, tan manoseada y vulgar, para simbolizar las famosas fiestas del Corpus granadino.<sup>80</sup>

La polémica de los carteles fue definitivamente zanjada el 4 de marzo de 1925 con una sesión de la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Granada, donde se ratificó la decisión de la Comisión de Fiestas y se validó el fallo defendido por Barrios. Aunque esta polémica pueda parecer una simple anécdota, consideramos que ilustra perfectamente el contraste de dos posturas estéticas muy distintas, dos formas de entender lo popular y, con ello, la reinterpretación de los símbolos identitarios de la ciudad.

La organización de los festejos recibió una severa crítica por parte del sector más progresista de la prensa que, aunque prefería la cohesión de las fuerzas vivas de la ciudad en la comisión, denunció que sus representantes perseguían como objetivo principal obtener subvenciones para sus instituciones, en perjuicio de la organización de fiestas populares.<sup>81</sup>

Otra novedad incluida en la organización de aquel Corpus fue la adhesión de la ciudad al Homenaje Nacional a la Mujer, para el que inicialmente se proyectaron estas «notables actividades»: un certamen literario, la invitación a la reina y a capitales de provincias granadinas para que designaran a sus representantes femeninas, recepciones oficiales en la Alhambra y, por último, un té ofrecido por el Ayuntamiento a la reina y a dichas representantes femeninas. Estas actividades no pasaron de ser un proyecto. El titular aparecido en el prensa «No habrá homenaje a la mujer, pero habrá bastante música»<sup>82</sup> fue claro en cuanto a las preferencias del consistorio en la programación de los actos culturales del Corpus. Sabemos por Ángel Barrios cuáles fueron las causas que frustraron el homenaje proyectado:

---

<sup>80</sup> «Los Carteles del Corpus». *El Defensor de Granada*, 28 de febrero de 1925, p. 1.

<sup>81</sup> «Un camino que conduce al fracaso». *El Defensor de Granada*, 26 de marzo de 1925, p. 1.

<sup>82</sup> «No habrá Homenaje a la Mujer, pero habrá bastante música». *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1925, p. 1.

Bien quisiera esta ponencia poder aconsejar al Excelentísimo Ayuntamiento la celebración de un festival de Homenaje a la Mujer, fiesta ciertamente sugestiva y grandiosa por la presencia en esta ciudad de la Excelsa figura de nuestra Reina y del séquito fastuoso que habría que acompañarla y por la concurrencia de aquellas bellas mujeres de las demás ciudades, como en concurso de original vistosidad, pero es indudable que aquella fiesta para ser realizada con la magnificencia que requiere haría preciso no un presupuesto modesto como lo presentan los organizadores, sino varias veces mayor, y desde luego, imposible de fijar de antemano por las contingencias propias de tal festejo. Ello obligaría a la ciudad y al Ayuntamiento en primer tiempo, a reforzar el programa de sus tradicionales festejos con algunos otros que la presencia de nuestra Augusta Reina haría absolutamente precisos dentro de la natural cortesía y que habrían de hacerse extensivos a las bellas representantes de las demás ciudades.<sup>83</sup>

La insuficiencia presupuestaria no fue el único argumento expuesto por el munícipe para desestimar la celebración del Homenaje a la Mujer. En su opinión, la celebración de los festejos del Corpus —tanto populares como los de «aristocrático y cultural abolengo»— no podía verse afectada por la celebración del homenaje, y menos, aquel año en que la actividad musical programada constituía un «acontecimiento tan esplendoroso y tan original» que contaba con las audiciones de ópera del elenco del Teatro Real de Madrid —entre los que se encontraba Miguel Fleta— y presencia de la Orquesta Sinfónica madrileña. A tenor de estos argumentos de Barrios, el alcalde estimó que se trataba de una competencia de proyectos y apoyó su programa musical, en detrimento del Homenaje a la Mujer, cuya celebración fue aplazada para su estudio en años posteriores.

El mismo día en que se dio lectura al anterior dictamen, nuestro munícipe hizo pública la programación de festejos para el Corpus. Centrándonos únicamente en las actividades musicales más relevantes, destacaba la

---

<sup>83</sup> Dictamen de Ángel Barrios dirigido al Ayuntamiento de Granada y leído el 8 de abril de 1925. Reproducido en «No habrá Homenaje a la Mujer, pero habrá bastante música». *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1925, p. 1.

Compañía del Teatro Real de Madrid —que contaba con los solistas María Llacer, Miguel Fleta y Diamani—, la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta Bética de Sevilla, agrupaciones que tenían previstos como escenarios el palacio de Carlos V y la plaza de los Aljibes del recinto alhambrense.

El acceso a estas actuaciones se planteó mediante el pago de una entrada a «taquilla abierta», modalidad que suponía otra novedad introducida por Barrios, objeto de severas críticas y generadora de una gran polémica que excedió el ámbito local, como veremos a continuación.

Por una parte, la Sociedad de Empresarios de Espectáculos, la Sociedad de Autores y el Sindicato de Actores mostraron sus disconformidad con la nueva organización de los espectáculos públicos en la Alhambra y elevaron un escrito al Directorio donde se pedía una Real Orden que prohibiera la celebración de espectáculos a taquilla abierta en el monumento nazarí, ya que suponía una competencia desleal y generaba un grave conflicto de intereses.<sup>84</sup> En el escrito las instituciones solicitantes se mostraban contrarias a cualquier forma de explotación mercantil del monumento por parte del Ayuntamiento. Consideraban que los entes públicos tenían como principal deber su conservación y que no debían lucrarse con la joya arquitectónica pero que, de ser así, dicha explotación debía destinarse exclusivamente a las actuaciones musicales que tradicionalmente se venía ofreciendo, y no a cualquier acto de diversión pública «a precio de dinero». Independientemente, los empresarios de los teatros pedían que se arbitrara un procedimiento de subasta por el que pudieran concurrir, en equidad de condiciones, a la adjudicación de los espectáculos públicos a celebrar en el monumento.

La prensa de Madrid acusó al Ayuntamiento granadino y a su delegado de fiestas en particular, de pretender convertir la Alhambra en un «cabaret».<sup>85</sup> Tal

---

<sup>84</sup> «Preludios de fiestas. El camino que conduce al fracaso». *El Defensor de Granada*, 26 de marzo de 1925, p. 1

<sup>85</sup> «Asunto interesante. Los espectáculos públicos en la Alhambra». *El Defensor de Granada*, 5 de mayo de 1925, p. 1

fue el aluvión de quejas, críticas y polémicas suscitadas por la organización de los festejos del Corpus de 1925, que el alcalde afirmó en público: «¡Vaya, vaya con las fiestas y lo que nos van a dar que hacer!»<sup>86</sup>

Desde las páginas de *El Defensor* se dieron muestras de apoyo a la gestión cultural de Ángel Barrios con los siguientes argumentos a favor de la utilización de la Alhambra como escenario idóneo para las actuaciones programadas:

Desde hace varios días la prensa madrileña y algunas prestigiosas entidades vienen ocupándose de una cuestión que interesa mucho a Granada. Se trata de la organización de espectáculos públicos en la Alhambra con motivo de las fiestas del Corpus, y la opinión de esos organismos se pronuncia en contra del propósito de que tales espectáculos se celebren dentro del maravilloso recinto del más admirable de nuestros monumentos. [...] Si en la Alhambra se hubiera montado alguna vez un «cabaret», como alguien dice, nosotros no habríamos permanecido silenciosos ni un solo día. [...] En la Alhambra, en el palacio de Carlos V, sin peligro alguno para su conservación, es costumbre tradicional organizar todos los años, coincidiendo con las fiestas del Corpus, una interesantísima serie de audiciones musicales, a cargo de la mejor orquesta de España. Los conciertos de la Alhambra son algo que no puede faltar en nuestras fiestas, pues constituyen uno de los números más bellos y prestigiosos del programa. Por su tradición artística y cultural, esos conciertos deben conservar el hermoso escenario del palacio de Carlos V. [...] Y este es, en fin, el criterio que debe predominar en las altas esferas, velando por los valores artísticos de Granada y respetando las costumbres y tradiciones de nuestra ciudad.<sup>87</sup>

Los ataques al compositor por su gestión cobraron tal magnitud que, en sesión ordinaria del Pleno del Ayuntamiento, el concejal Acosta leyó la

---

<sup>86</sup> «En el Ayuntamiento. La comisión permanente». *El Defensor de Granada*, 29 de abril de 1925, p. 1, [ed. tarde.]

<sup>87</sup> «Asunto interesante. Los espectáculos públicos en la Alhambra». *El Defensor de Granada*, 5 de mayo de 1925, p. 1.

siguiente moción para pedir la confianza del Ayuntamiento a favor de la labor del munícipe:

Al Excmo. Ayuntamiento pleno. El Concejal que suscribe tiene el honor de exponer y proponer a V.E: Que vista la campaña iniciada y que se lleva a efecto contra el Ayuntamiento o sus representantes en cuanto hace referencia al programa para las fiestas que han de celebrarse en el próximo Corpus, procede que el Cabildo haga constar que corresponde a su satisfacción y confianza lo actuado por el Presidente de la Comisión de Fiestas, Teniente de Alcalde D. Ángel Barrios.<sup>88</sup>

Como era de esperar, el resto de miembros del Ayuntamiento «cerraron filas» en torno al músico, según se desprende del acta del pleno del Ayuntamiento, cuya transcripción parcial consideramos de interés para conocer con mayor detalle las controversias suscitadas en torno a su gestión cultural:

El Sr. Acosta Inglot apoya su proposición manifestando que se está realizando, con el pretexto de las fiestas sin reparar en los medios, una campaña contra un hombre honrado [Ángel Barrios] que no necesita defensa, que leyó en un periódico de Madrid que el Ayuntamiento había arrendado la Alhambra para un espectáculo particular; otro día, que el Palacio Árabe se iba a convertir en cabaret, instalando el ambigú en el Patio de los Leones, anunciando el espectáculo la campana de la Vela y haciendo de portero un gitano; que el cabaret es un antro de vicio y no se pueden tolerar el ultraje a la mujer granadina, cristiana, suponiéndola concurriendo a tales fiestas; protesta contra la campaña difamadora que se realiza por egoísmos e intereses particulares y recordando que se otorgó un voto de confianza unánimemente a la Comisión de Fiestas, propone sea reiterado.

El Sr. Corral Almagro protesta igualmente de una campaña haciendo constar que la mayoría de la prensa granadina no ha secundado esa obra.

---

<sup>88</sup> Acta sesión ordinaria del pleno del Ayuntamiento de Granada, 6 de mayo de 1925, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00372, pp. 34 y ss.

El Sr. Barrios agradece las manifestaciones de cariño que se le tributan y manifiesta que pensaba hacer algunas aclaraciones, pero que en vista de la confianza que le reiteran sus compañeros, desiste de ello.

El Sr. Alcalde dice que en todo lo ocurrido no hay más que la competencia mercantil que todo lo envenena; que la actuación del Sr. Barrios merece el agradecimiento de la Corporación y muy gustosamente lo expresa; que por lo demás solo cabe exponer la verdad contra la mentira; que cuando se señala un error se estima y se procura corregir y cuando se hacen imputaciones infundadas, se contesta con la razón; que las fiestas se vienen tratando por algunos como negocio, pero que el Ayuntamiento debe seguir unido para trabajar por Granada con buena administración y en cosas grandes; termina exhortando a todos el cumplimiento del deber, sin que importen los criterios injustos, aunque agradeciendo siempre las razonables y patrióticas.

Se acuerda por unanimidad de conformidad en todo con lo propuesto en la moción del Sr. Acosta.<sup>89</sup>

Reforzada la figura de Ángel Barrios con el apoyo de la Corporación local y de parte de la prensa local, su programación para el Corpus de 1925 vio la luz el 13 de mayo, fecha en que comenzaron a apaciguarse las controversias.

La celebración de las fiestas se desarrolló entre el 10 y el 21 de junio de 1925. Actuaron la Orquesta Bética, la Sinfónica de Madrid y la Compañía del Teatro Real de Madrid con la participación estelar del tenor Miguel Fleita y la soprano María Llacer. Aquel pasó a los anales de su historia como «el Corpus de las dos orquestas y los dos cantantes».<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Acta sesión ordinaria del pleno del Ayuntamiento de Granada, 6 de mayo de 1925, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00372, pp. 65-66.

<sup>90</sup> Pino, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952. Orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada, Comares, 2000, p. 249.



Figura 7. 5 Entrada al concierto de Miguel Fleta y María Llacer (1925)  
Patronato de la Alhambra y Generalife

En el programa general de actos, la Sinfónica tuvo un considerable protagonismo gracias a sus cinco conciertos sinfónicos en el palacio de Carlos V. Entre las obras interpretadas encontramos un interesante ejemplo de Música Nueva:<sup>91</sup> *Dos bocetos sinfónicos* de Ernesto Halffter,<sup>92</sup> estrenada por la Filarmónica madrileña el 9 de noviembre de 1923.

La presencia de esta obra del joven Halffter en los atriles de la Sinfónica ofrece un especial interés. En primer lugar, este compositor era «la absoluta promesa de la música española en esta etapa»<sup>93</sup> y había sido galardonado recientemente por su obra *Sinfonietta*.<sup>94</sup> Por otra parte, es significativo que *Dos bocetos* apareciera en el programa de la Sinfónica, agrupación que, según

<sup>91</sup> Para conocer en detalle la contribución que las orquestas de Madrid hicieron en la difusión de la Música Nueva es interesante el trabajo de María Palacios. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

<sup>92</sup> Esta obra fue programada en el concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid ofrecido el día 15 de junio de 1925.

<sup>93</sup> Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 84.

<sup>94</sup> La obra *Sinfonietta* de Ernesto Halffter fue premiada en mayo de 1925 por el jurado de la sección de música de los Concursos Nacionales de Bellas Artes, perteneciente al Ministerio de Instrucción Pública. Aquel jurado estuvo formado por Pérez Casas, Esplá, Facundo de la Vifa y Salazar.

Palacios, fue una de las que menos interés mostró por la Música Nueva.<sup>95</sup> Otro aspecto a señalar fue el significado y la dimensión histórica de esta obra. Su estreno fue considerado por algunos críticos de la época, Salazar entre ellos, como un acontecimiento que suponía el «nacimiento de una generación de compositores sinfónicos españoles»,<sup>96</sup> al que pudo asistir el público granadino durante aquel Corpus.

El repertorio de la Sinfónica presentaba además creaciones de los compositores de referencia de la agrupación, en especial, obras de Wagner y Beethoven,<sup>97</sup> entre otros habituales del repertorio romántico centroeuropeo y ruso. La música española tuvo su espacio, además de Halffter, con obras de Falla, Turina y Albéniz —de quien Fernández Arbós hizo una orquestación de su *Iberia*— y la interpretación de *Zambra gitana* de Barrios, ocasionalmente programada para este concierto.<sup>98</sup> La música francesa estuvo presente con obras de Debussy y Ravel,<sup>99</sup> exponentes del «pro-francesismo» de Arbós.<sup>100</sup>

La crítica no se entusiasmó con los conciertos. Según *El Defensor*: «los programas anunciados [...] no han respondido hasta la fecha en su mayoría a la importancia que en años anteriores alcanzaron estas fiestas de arte».<sup>101</sup> Evidentemente, las preferencias del crítico estaban más próximas al repertorio «esperado»<sup>102</sup> de la Sinfónica que a sus novedosas propuestas.

---

<sup>95</sup> Palacios, op. cit., 65.

<sup>96</sup> Palacios, op. cit., 84.

<sup>97</sup> Palacios, op. cit., 68.

<sup>98</sup> Esta obra de Ángel Barrios se interpretó el 16 de junio de 1925.

<sup>99</sup> En relación con la difusión de estos dos compositores por la Orquesta Filarmónica es interesante la consulta de Ballesteros Egea, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de musicología*, 2012, Vol. 35, Nº 2, pp. 239-262.

<sup>100</sup> Palacios, op. cit., 65.

<sup>101</sup> «Los Conciertos de Carlos V». *El Defensor de Granada*, 17 de junio de 1925, p. 1.

<sup>102</sup> El referente más inmediato de la actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid en Granada fue su actuación de 1924, dirigida por Arturo Saco del Valle. A modo de ejemplo, en aquella ocasión se

Aquel Corpus registró en su historia un hito musical: la presentación en Granada de la Orquesta Bética de Cámara, que acaparó mayor atención que la Sinfónica y no únicamente por su actuación musical. Esta agrupación, creada por Falla, contaba con una breve vida<sup>103</sup> cuando debutó en Granada con los conciertos de los días 19 y 20 junio en el palacio de Carlos V. Como ha señalado Ruth Piquer, el sentido que guió al maestro para su creación fue la recuperación del «medio sonoro de la música clásica», para lo que se decantó por el sincretismo orquestal y la simplificación de sus secciones, siguiendo el modelo de las orquestas del XVIII,<sup>104</sup> reducción que contrastaba con las grandes masas sinfónicas —las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid— que se daban cita en el palacio de Carlos V.



Figura 7.6. Programa de la Orquesta Bética de Cámara  
Patronato de la Alhambra y Generalife

---

ofrecieron obras de Mendelssohn, Bach, Liszt, Wagner, Carl Maria von Weber, Holst, Beethoven, Haendel, Mozart, Schumann, Rimsky-Korsakov y Bretón.

<sup>103</sup> La Orquesta Bética de Cámara se presentó el 11 de junio de 1924 en el Teatro Llorens de Sevilla.

<sup>104</sup> Piquer Sanclemente, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, p. 271.

En este escenario, la joven orquesta ofreció un doble programa con «grandes atractivos»,<sup>105</sup> fiel a su filosofía de alternar un repertorio sinfónico clásico y otro contemporáneo. El primer concierto fue dedicado a autores europeos y rusos: Mozart, Fauré, Haydn, Ravel, Debussy y Glinka. El segundo fue una actuación monográfica de autores españoles contemporáneos: Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Óscar Esplá y Manuel de Falla.



Figura 7. 7 Ernesto Halffter dirigiendo a la Orquesta Bética (1925)

Archivo Manuel de Falla

El primero de los conciertos fue bastante accidentado, según esta crónica de Narciso de la Fuente:

Fue anoche la presentación ante nuestro público de la Orquesta Bética de Cámara, de Sevilla, la notabilísima agrupación dirigida por el gran maestro Ernesto Halffter, que llegaba a nosotros precedida de la más justa fama, y de cuya entidad es presidente nuestro paisano el notable violoncellista Segismundo Romero.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> F[uente], N[arciso] de la. «En Carlos V. Los conciertos de la Bética. Primera audición». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1925, p. 3.

<sup>106</sup> Segismundo Romero fue uno de los protagonistas de la fase embrionaria de la Orquesta Bética.

Grandes deseos había de escuchar a tan distinguida orquesta, de la que teníamos los mejores auspicios, y por eso el selecto público ascendió las cuestas de la Alhambra, mal alumbradas, casi a oscuras [...] Llegamos al Palacio de Carlos V y penetramos en él. Las sillas, que han resistido toda la tormenta, no han sido cambiadas y el público, en su mayoría, tiene que adueñarse al ocuparlas de la humedad de ellas y hacer oposiciones a un reuma con detrimento también de trajes y vestidos de bellas damas.

De cuando en vez, alguna lámpara eléctrica estalla, produciendo en el sexo femenino ligera alarma, y también una columna de ramaje cae sobre un farol y a poco desciende hasta el público.<sup>107</sup>

Su segunda actuación tampoco pasó desapercibida, pero a causa de la novedad de su programa que, como hemos advertido, estaba integrado por obras de compositores españoles. El programa incluía: *Rubaiyat* de Adolfo Salazar,<sup>108</sup> *Suite* de Rodolfo Halffter,<sup>109</sup> *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá<sup>110</sup> y dos obras de Manuel de Falla, *El amor brujo*<sup>111</sup> y *El sombrero de tres picos*, en su primera audición en Granada.

---

<sup>107</sup> F[uente], N[arciso] de la. «En Carlos V. Los conciertos de la Bética. Primera audición». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1925, p. 3.

<sup>108</sup> La Bética presentó en Granada *Rubaiyat* de Adolfo Salazar. Esta obra, concebida en su origen como cuarteto de cuerda, fue dedicada a Ernesto Halffter y, según María Palacios, fue la obra más programada en la época, apareciendo frecuentemente programada junto al cuarteto de Ernesto Halffter. Este es un ejemplo de composición programática que tiene su fuente extramusical en la obra homónima del astrónomo, astrólogo, matemático, filósofo, médico y músico Omar Jayyam (1048-1132). La profesora Palacios, en las notas para el ciclo de conciertos programados por la Fundación Juan March en marzo de 2010, aportó un interesante análisis de esta obra de Salazar a cuya consulta remitimos. Ver Palacios, María. *El Grupo de los Ocho y la nueva música (1920-1936)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010, p. 14.

<sup>109</sup> El mayor de los Halffter estuvo presente con *Suite*, aparecida en el catálogo de la obra de Rodolfo Halffter como *opus 1*. [Ruiz Ortiz, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter*. México: CENIDIM, 1990, p. 299]. Su planteamiento estético entronca con la línea neoclásica de *Sinfonietta* de su hermano Ernesto. *Suite* fue la primera creación sinfónica de Rodolfo Halffter, donde experimentó un viraje hacia un lenguaje más tonal, acorde al modelo neoclásico. Ver Salazar, Adolfo. «Una *Suite* de Rodolfo Halffter». *El Sol*, 21 de marzo de 1928, p. 1.

<sup>110</sup> Fue Adolfo Salazar quien escogió *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá como una de las tres obras sinfónicas más relevantes de este periodo incluidas en monografía *Sinfonía y ballet* (1929). Esta

Tanto los autores españoles como las obras aparecidas en el segundo programa de la Bética son un valiosísimo ejemplo de la temprana aparición del repertorio contemporáneo español en un escenario granadino. Igualmente, merece subrayarse que dos de los cuatro autores que lo protagonizaron eran «referencias nacionales»<sup>112</sup> de la música contemporánea de aquella época: Manuel de Falla<sup>113</sup> y Óscar Esplá.<sup>114</sup>

---

elección del crítico nos da idea de la alta consideración que tenía de la obra. En su monografía *La música contemporánea en España* (1930), el crítico subrayó tanto la importancia de esta creación en el conjunto de la producción de Esplá como su idoneidad para formar parte de la programación de la orquesta de cámara que la interpretó en Granada: «Don Quijote velando las armas [...] estaba acomodada a las exigencias de la Orquesta Bética de Cámara, donde se estrenó dirigida por Ernesto Halffter. [...] Esa versión, aun cuando desbordaba del elemento sonoro al que se veía sometida, indicando bien claramente su necesidad de la gran orquesta por su textura complicada polifonía, presentaba líneas generales de construcción bien definidas, un plan rítmico satisfactorio y una lógica concisa, que se amoldaba concretamente al «programa» establecido y que derivaba del episodio muy conocido del libro de Cervantes [...]». Véase Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930, pp. 238-239.

<sup>111</sup> Barbero, David. «El amor brujo a través de la crítica». *Musicalia*, 2007, nº 5.

<sup>112</sup> Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 252.

<sup>113</sup> En el momento en que la Orquesta Bética de Cámara hizo su aparición en Granada, Manuel de Falla, su fundador, ya gozaba de un lugar de privilegio tanto en la escena española como en la internacional, sin mencionar el carácter «mesiánico» que proyectaba en la joven generación de compositores españoles del momento, aspectos que han sido estudiados en detalle y a cuyos trabajos remitimos. En este sentido, de entre la ingente bibliografía existente sobre la actividad, repertorio y recepción de la obra de Manuel de Falla en este periodo, es recomendable la consulta de Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 262-274; Hess, Carol A. *Sacred Passion: The life and work of Manuel de Falla*. Nueva York: Oxford University Press, 2005; *Manuel de Falla and modernism in Spain. 1898-1936*. Chicago: The University of Chicago, 2001; Christoforidis, Michael. «Falla, Manuel de». *Diccionario español e hispanoamericano de la música*. Madrid: SGAE, 1999, pp. 894-919; «El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla». *Revista de Musicología*, 1997, pp. 669-682; AA. VV. *Manuel de Falla a través de su música: (1876-1946)*. Andrade Malde, Julio; Lopez Calo, José; Villanueva, Carlos (eds.). A Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1996.

<sup>114</sup> En cuanto a la otra «referencia nacional», Óscar Esplá, presentaba en su obra una singular visión estética, considerada por el crítico de referencia de la época como «universal y hondamente popular» y, a la vez, emparentada con aquella otra de Manuel de Falla de inspiración andaluza, méritos que la convertían en un obra acorde con el espíritu de la recién creada orquesta y en sintonía con su repertorio

La recepción de la Bética en Granada fue, en líneas generales, positiva. De nuevo, el crítico Narciso de la Fuente dio noticia del desarrollo de aquel concierto que puso fin a las actuaciones orquestales:

Con la misma selecta concurrencia que en la anterior, tuvo lugar anoche el segundo concierto de la notabilísima Orquesta Bética de Cámara, de Sevilla. En primer lugar del programa nos dio a conocer la Bética «Rubaiyat», de Salazar, de técnica modernísima (pequeñas fantasías de color oriental). Es el conjunto de las mayores disonancias, sabiamente combinadas.

La «Suite» de Rodolfo Halffter gustó mucho; es bella composición de propio estilo, que acredita a su autor como tecnicista.

No hay palabra adecuada para expresar el mérito de la composición de Óscar Esplá «Don Quijote velando las armas». Sin embargo, el público no la comprendió y, aun aplaudiéndola, no fue con la fervorosa ovación que debió.

Otras dos obras cumbres tenía el selecto programa: las dos del maestro Falla, nuestro insigne granadino por adopción. «El sombrero de tres picos» y el «amor brujo». De la valía de la primera (que no conocíamos), cuanto se diga es poco. Y del «Amor brujo», —que tanto ha llegado con justicia a nuestro público—, siempre es oído con ferviente admiración [...] <sup>115</sup>

La doble presencia de las orquestas en el Corpus de 1925 se vio, en parte, eclipsada por la presencia del tenor Miguel Fleta. Ya en su presentación del programa de actos, Barrios afirmó que aquella actuación era un «acto esplendoroso» para el Corpus. En efecto, esta actuación fue la que mayor atención acaparó de cuantas actividades se celebraron y, de nuevo, no únicamente por la brillante actuación del cantante. <sup>116</sup>

---

de música contemporánea española. Véase Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930, pp. 233-243.

<sup>115</sup> F[uente], N[arciso] de la. «En Carlos V. La Orquesta Bética de Cámara. Segunda audición». *El Defensor de Granada*, 21 de junio de 1925, p. 1.

<sup>116</sup> La visita de Miguel Fleta a Granada coincidió con el momento de mayor proyección de su carrera. Tres años antes (1922), el tenor estrenó en Roma la ópera *Giulietta e Romeo* de Zandonai, interpretación con la que obtuvo un sonoro éxito que le proporcionó sendos contratos y la apertura de las puertas del Teatro

Dado el currículum de este artista, no resulta extraña la expectación que despertó en Granada. La primera aparición del tenor, prevista para el día 24 de junio, fue suspendida «a causa [...] de las inclemencias de la noche»<sup>117</sup> y pospuesta para el día siguiente. Aquella decisión no fue bien acogida por el público, que protestó arguyendo que aquella no era justificación, puesto que la baja temperatura había sido la misma durante la tarde. Un rumor circulante sostenía que la verdadera causa de la suspensión se debía a que el escenario no estaba preparado.<sup>118</sup>

Como estaba anunciado, al día siguiente Miguel Fleta hizo su aparición estelar en el alhambrense escenario de la plaza de los Aljibes, donde obtuvo un rotundo éxito, a pesar de las circunstancias en que se desarrolló el concierto. El titular de la prensa fue descriptivo: «El suceso de anoche. Cargas y piedras en la Alhambra. Interviene la fuerza pública».<sup>119</sup> La fama del tenor atrajo a una multitud (en mil personas cifró la prensa) que, a pesar de no tener entrada para presenciar el espectáculo, alegaron su derecho a acceder a un espacio público como era la plaza de los Aljibes. Ante la oposición de la policía, el improvisado público arrojó piedras a «las parejas de seguridad» que se oponían a su entrada. Aquella situación se descontroló y acabó en desorden público (rotura de farolas y mobiliario urbano) que, aun así, no mermó el éxito del tenor en su primera actuación.

En una edición posterior de *El Defensor*, donde en ningún momento se hizo mención de los desórdenes del concierto, su crítico dedicó numerosos

---

Real. En este escenario, Fleta obtuvo un franco éxito con su actuación en *Carmen* de Bizet que significó su lanzadera hacia el estrellato internacional. Durante los primeros años veinte, realizó una gira por América, donde actuó en escenarios de Argentina, Uruguay, Brasil, México y Cuba. En 1923, regresó a Europa y llevó a cabo sus primeras grabaciones en Londres y, a fines de ese año, pisó las tablas del emblemático Metropolitan de Nueva York. Véase Iberní, Luis G. «Fleta, Miguel». *Diccionario español e hispanoamericano de la música*. Madrid: SGAE, 1999, pp. 160-161.

<sup>117</sup> «Por el frío se suspende el concierto Fleta». *El Defensor de Granada*, 25 de junio de 1925, p. 2 [ed. tarde]

<sup>118</sup> *Ibíd.*

<sup>119</sup> «El suceso de anoche. Cargas y piedras en la Alhambra. Interviene la fuerza pública». *El Defensor de Granada*, 26 de junio de 1925, p. 1.

elogios tanto para la actuación de Fleta, que «estuvo admirabilísimo y se adueñó del público desde las primeras notas», como para el resto de solistas del Real que lo acompañaron: María Llacer, Víctor Damiani, Matilde Revenga, Aníbal Vela y Jaime Ferré.<sup>120</sup>



Figura 7. 8 R. González, Fleta, Llacer, Damiani, Vela y otros en el Hotel Alhambra Palace  
*Granada gráfica*, julio 1925

Acabados los polémicos y agitados festejos de aquel Corpus, se hizo balance de su desarrollo en la comisión permanente del Ayuntamiento, en la que el alcalde volvió a dirigir palabras de agradecimiento y apoyo para el cuestionado concejal:

Sólo dos palabras finales para expresar la satisfacción de todos por el trabajo que ha prestado el presidente de la Comisión de fiestas señor Barrios. [...] Particularmente, yo felicito al señor Barrios, que trabajó día a día

---

<sup>120</sup> Fuente, N[arciso] de la. «En la Alhambra. Primer Concierto de Fleta». *El Defensor de Granada*, 26 de junio de 1925, p. 1 [ed. tarde].

incansablemente, y al que vi en todas partes haciendo cuanto podía por los demás.<sup>121</sup>

### 7.5.2.3. Corpus Christi de 1926

El día de Reyes de 1926, Ángel Barrios fue designado delegado de fiestas por la comisión permanente del Ayuntamiento con el encargo de organizar los festejos del Corpus de ese año. Si, como hemos visto, la programación de fiestas del año anterior fue objeto de enconadas polémicas, la propuesta para ese año apenas si tuvo contestación.

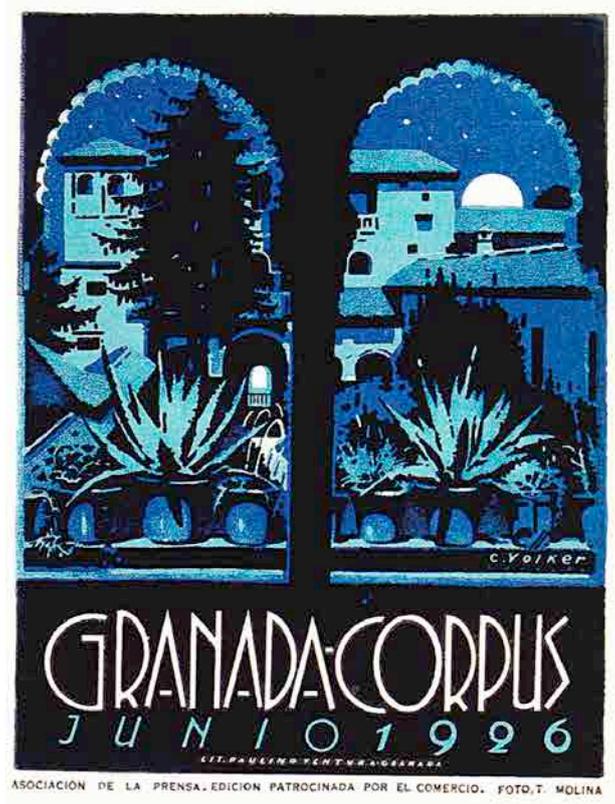


Figura 7. 9 Cartel de las fiestas del Corpus (1926)

Museo Casa de los Tiros

<sup>121</sup> «En el Ayuntamiento. A la Comisión Permanente le ha gustado las fiestas». *El Defensor de Granada*, 24 de junio de 1925, p. 1, [ed. tarde].

Únicamente fue criticada, por excesiva, la subvención asignada a las corridas de toros: 25.000 de las 100.000 pesetas presupuestadas para el conjunto de los festejos. El munícipe justificó esta cantidad por la contratación de tres grandes figuras taurinas del momento: Belmonte, Sánchez Mejías y Chicuelo, diestros con potencial para atraer a público foráneo, con el consecuente beneficio para el comercio local. En esta intención podemos entrever, una vez más, la voluntad del granadino de promocionar turísticamente su ciudad.

Como ha señalado Eduardo González Calleja: «los años veinte contemplaron el declive del toreo como gran espectáculo de masas al aire libre».<sup>122</sup> Si bien no es este lugar para el análisis pormenorizado de las causas, cabe recordar que la muerte en 1917 de José Gómez Ortega, *Joselito*, hizo que el entusiasmo de la «afición» decayera. No obstante, algunos factores como el crecimiento de la prensa taurina y la aparición de nuevos diestros, como los contratados por Ángel Barrios,<sup>123</sup> fueron determinantes para transformar las tradicionales corridas de toros «al aire libre» en espectáculos de masas con planteamientos empresariales.

Granada nunca volvió la espalda al mundo taurino; es más, los toros siguen estando indisolublemente ligados a las fiestas del Corpus desde tiempo inmemorial:

La tarde del mismo día del Señor solían lancearse algunos toros en la misma plaza Bibarrambla, festejo en el que competían algunos de los más diestros caballeros de la ciudad. Con el paso de los años y en la medida en que la fiesta barroca alcanzó magnitudes mayores, la fiesta de toros se trasladó a otro día, iniciándose así una nueva tradición íntimamente unida a la celebración del

---

<sup>122</sup> González Calleja, Eduardo. *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 281.

<sup>123</sup> En aquella época despuntaban los toreros Juan Belmonte y Sánchez Mejías, además de Vicente Barrera; Rafael, *el Gallo* y Cayetano Ordoñez, *Niño de la Palma*.

Corpus: la feria taurina, que condensa la mayor cantidad de espectáculos de lidia celebrados en la ciudad a lo largo de la temporada.<sup>124</sup>

Al igual que en el resto del país, en la ciudad de Barrios también se manifestó aquel creciente interés por el espectáculo taurino —en su concepto moderno empresarial y turístico— con la construcción de una nueva plaza de toros de 9.000 m<sup>2</sup>, el mismo año en que cesó su actividad en el Ayuntamiento granadino.<sup>125</sup>

En la esfera musical, saltó a las páginas de la prensa una noticia revolucionaria: la posibilidad de asistir a representaciones de ópera en la ciudad. Según *El Defensor*, se había constituido un grupo de célebres cantantes de ópera en el que figuraban Miguel Fleta, Tita Rufo, Ofelia Nieto y María Oteín, con el objeto de realizar una gira por diversas capitales de provincia, acompañados por la orquesta del Teatro Real de Madrid. El «eterno debate» se instaló de inmediato en Granada. El poder disfrutar de representaciones de ópera durante el Corpus despertó la necesidad de buscar un espacio escénico capaz de albergar representaciones de este género en la ciudad, como antaño.

En este sentido, durante gran parte del siglo XIX, la ciudad había dedicado a este género un destacado lugar. El trabajo de José Miguel Barberá Soler, en este sentido, es pródigo en detalles para conocer su desarrollo y los espacios destinados a cuya consulta remitimos.<sup>126</sup> Pero con el cambio de siglo, la ópera desapareció de los escenarios granadinos por diversas razones que fueron denunciadas en las páginas de *El Defensor*:

---

<sup>124</sup> Salvador, Álvaro. *Granada 1900*. Madrid: Sílex, 1997, p. 76.

<sup>125</sup> Entrala Fernández, José Luis. *Granada. Un siglo de anécdotas (1890-1990)*. Granada: Dauro, 2014, p. 93.

<sup>126</sup> Barberá Soler, José Miguel. «La música en Granada durante el siglo XIX». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 1993, nº 7, segunda época, pp. 227-250.

[...] Desgraciadamente hace ya muchos años que en esta población no se disfruta de aquel hermoso espectáculo. [...] Por desidia, por abandono de los elementos directores del sentido y las manifestaciones culturales del pueblo, por mezquindad inconcebible de los que monopolizan y disfrutan la riqueza, por algo que no tiene justificación en ciudad de tan aristocrático abolengo como Granada.<sup>127</sup>

El editorial de este periódico, eco de muchas voces pro-ópera, consideraba que había llegado el momento de incluir representaciones de este género en aras de tonificar el prestigio de la ciudad como capital musical y aquilatar el valor de los programas de sus fiestas del Corpus. Pero, a pesar de las numerosas adhesiones a esta propuesta, el Ayuntamiento de Granada y las instituciones colaboradoras no tenían capacidad económica para afrontar el proyecto, sin sacrificar gran parte de las actividades —de carácter más popular— que integraban la programación tradicional de las fiestas del Corpus.<sup>128</sup>

Esta limitación presupuestaria dio la oportunidad a iniciativas privadas como los Teatros Cervantes e Isabel la Católica, escenarios que intentaron promover «el espectáculo de ópera de más supremo arte a todos los hasta la fecha traídos a Granada».<sup>129</sup>

Al margen de lo anterior, dos actuaciones fueron los puntos fuertes de aquellas fiestas: la Banda Municipal<sup>130</sup> madrileña y la Sinfónica de Madrid. La

---

<sup>127</sup> «Las fiestas del Corpus. ¿Tendremos ópera?». *El Defensor de Granada*, 31 de enero de 1926, p. 1.

<sup>128</sup> Para conocer los problemas por los que atravesaba la ópera y algunas de las propuestas para superarlos es interesante la consulta de Iglesias, A. «La ópera en España: su problemática». *VII Decena de Música de Toledo*, 1975. Citado en Pliego de Andrés, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 338.

<sup>129</sup> «Las fiestas del Corpus. ¿Tendremos ópera?». *El Defensor de Granada*, 31 de enero de 1926, p. 1.

<sup>130</sup> La Banda nació en 1908 a instancias del entonces alcalde de Madrid, conde de Peñalver. Desde sus orígenes, contó con Ricardo Villa como director hasta su fallecimiento en 1935, y con Miguel Yuste, como subdirector. El principal objetivo con que se creó la Banda quedó recogido en el artículo que inicia su Reglamento: «La Banda municipal de música de Madrid, [ha sido] creada para contribuir al mayor decoro

presencia de la primera suponía una excepcional ocasión para disfrutar en la ciudad de esta prestigiosa agrupación musical que junto a las orquestas madrileñas conformaban el «paisaje musical de Madrid» de los primeros treinta años del siglo XX.

Solo un documento se conserva en el PAG relacionado con la actuación granadina de la Banda en 1926. Se trata de una carta de su director, Ricardo Villa, en la que expone algunos detalles sobre la infraestructura necesaria para la actuación de la agrupación, de cuyo texto podemos deducir que existía una relación previa y cordial entre Villa y Barrios.<sup>131</sup>

La agrupación tuvo una excelente acogida en su primera actuación celebrada el 2 de junio de 1926 en el Teatro Isabel la Católica. De «absoluto y rotundo éxito» fue juzgada la actuación por la prensa local en base a «las ovaciones que repetidas veces recibió, con verdadero entusiasmo, a tal extremo que, correspondiendo a estas elogiosas manifestaciones, Villa tuvo que dar fuera de programa el final de *El baile de Luis Alonso*».<sup>132</sup>

---

y esplendor de la Capital, y para proporcionar a la población tan importante elemento de solaz y cultura popular [...]». (Ayuntamiento de Madrid. *Reglamento de Banda Municipal de Música*. Madrid: Imprenta Municipal, 1909, p. [3].) Resulta paradójico que a pesar de la «limitación territorial» de la actividad de la Banda a Madrid, y de las declinaciones que esta hizo a muchas de las invitaciones de otras ciudades para que actuara en sus escenarios, la agrupación ofreció conciertos por numerosas provincias españolas, entre las que se encuentra Granada. Para una aproximación a la historia de la Banda Municipal de Madrid, véase Sobrino, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, 2004-2005, XIV-XV, pp. 155-175.

<sup>131</sup> «Querido amigo Barrios: En la conferencia telefónica de ayer, creí oír (y digo creí porque se oía muy mal) que era deseo de ustedes la supresión del camión, y que el lunes enviaría un cheque al Banco de España para el Alcalde, con el importe de los gastos. Inmediatamente fui al Ayuntamiento y se lo comuniqué al interesado; y respecto al camión, he conseguido que no vaya, y de este modo complazco a ustedes y me complazco yo. ¡No dirá usted que no hago pronto y bien los mandaos! Se me olvidaba decirle un detalle, y es que la Banda toca sentada, por consiguiente hacen falta sillas para todos en el Teatro y en la Plaza. Ya le diré día y hora de mi llegada, que me parece será el 1 en el rápido. Un abrazo [...] de su compañero y amigo. Ricardo Villa». Carta manuscrita de Ricardo Villa a Ángel Barrios, fechada en Madrid «23. Mayo. [1]926». PAG-LEG AB 530-570.

<sup>132</sup> N[arciso] de la [F]uente. «En Isabel la Católica. El primer concierto de la Banda municipal de Madrid». *El Defensor de Granada*, 3 de junio de 1926, p. 1.

Según la crónica de su primer concierto, el repertorio estuvo formado por: «*Los maestros cantores, En las estepas de Asia*, la «pantomima» y «danza guerrera» de *Dafnis y Cloe*, la «pantomima» de *Las Golondrinas*, *Romanza en fa* de Beethoven, «Triana» y la *Rapsodia húngara número 2* de Liszt», cuya interpretación fue resumida de este modo: «La banda de Madrid es una cosa muy seria, y su director un enorme “musicazo”». <sup>133</sup> Este repertorio es reflejo de la política de la formación, en su pretensión de acercar la música «a las clases sociales más bajas de la sociedad [...] las obras ya conocidas y difundidas en otros círculos musicales». <sup>134</sup>

Dos días más tarde, reapareció en otro escenario granadino: la plaza de toros. El éxito obtenido con su segunda actuación no desmereció al de su primer triunfo, expresado en la «cariñosa ovación recibida por el “gran Villa”». <sup>135</sup> El repertorio estuvo integrado, fundamentalmente, por música española con algunas notas locales. La actuación se inauguró con el pasodoble *Viva Graná* del granadino Francisco Alonso, y el resto del programa ofreció obras de compositores extranjeros como Wagner, Mussorgsky y de Borodin, junto a partituras de Serrano, Chapí, Bretón, «que pusieron tonos de emoción en el ánimo de los concurrentes, muchos profesionales o *dilettantis*». <sup>136</sup> El ovacionado director cerró el concierto con un bis, el «pasodoble» de *La Calesera*, autoría del mismo compositor granadino con que lo abrió: Francisco Alonso. La actuación de la Banda Municipal de Madrid en Granada fue resumida por el crítico Narciso de la Fuente con estas palabras: «¡Lástima que no se quede entre nosotros dos días más siquiera! La impresión que deja en Granada no puede ser más satisfactoria». <sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibíd.*

<sup>134</sup> Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli. «Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)». Madrid: *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Sociedad Española de Musicología, 2013, p. 1179.

<sup>135</sup> N[arciso] de la [F]uente. «En la Plaza de Toros. El segundo concierto de la Municipal de Madrid». *El Defensor de Granada*, 5 de junio de 1926, p. 1.

<sup>136</sup> *Ibíd.*

<sup>137</sup> «Granada en fiestas». *El Defensor de Granada*, 3 de junio de 1926, p. 1.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica de Madrid tomó el relevo en la escena granadina. Para aquella ocasión la formación sinfónica ofreció seis conciertos entre los días 7 y 13 de junio de 1926, todos ellos en el palacio de Carlos V. Al decir de Kastiyo y Del Pino: «Pocas veces seis conciertos darían tanto juego como los interpretados este año en Granada por la Orquesta Sinfónica de Madrid».<sup>138</sup>

En las comunicaciones previas a su actuación cruzadas entre su director, Enrique Fernández Arbós, y Barrios, podemos advertir el carácter de las obras propuestas: «muy interesantes y hay, lo mejor combinado posible, para todos los gustos y mucho modernista!»<sup>139</sup> Con «mucho modernista!», el director se refería al notable incremento de obras de compositores contemporáneos, desconocidas para el público habitual que, como veremos a continuación, generaron polémica.

Según María Palacios, Fernández Arbós profesaba cierto amor a la música francesa, punto de encuentro con los creadores de la Música Nueva.<sup>140</sup> Esta inclinación *pro-francesa* tuvo su reflejo en la programación de 1926, en la que interpretaron obras de diversos autores franceses entre los que hay que destacar a Honegger, de quien se presentó en Granada su *Pacific 231*.<sup>141</sup>

Si bien la Sinfónica de Madrid fue la agrupación que menos estrenos de obras nuevas llevó a cabo,<sup>142</sup> aquel Corpus de 1926 llenó el Carlos V de música inaudita antes en la ciudad, con la interpretación de obras de Enesco,

---

<sup>138</sup> Kastiyo, José Luis; Pino Rafael del. *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952*. Granada: Comares, 2000, p. 257.

<sup>139</sup> Carta manuscrita de Enrique Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Gijón «28 de mayo de 1926». PAG LEG-AB 530-199.

<sup>140</sup> Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 65.

<sup>141</sup> En relación a la influencia de esta obra en los jóvenes compositores de Música Nueva y su análisis de Salazar es recomendable la consulta de Palacios, 2008: 423.

<sup>142</sup> Palacios, op. cit., 423.

Holst, Honegger o Glazunov, entre otros, que supuso la apertura a las nuevas corrientes musicales.

Una exhaustiva lectura hemerográfica de las fuentes de la época nos revela las inclinaciones musicales del público y el cambio operado en este. A modo de ejemplo, la primera audición en Granada de *Los Planetas* de Gustav Holst<sup>143</sup> —compositor que fue introducido en España por Enrique Fernández Arbós— no acabó de convencer al «respetable» granadino.<sup>144</sup> Si la obra del británico no recibió el entusiasmo del público, *Pacific 231* de Arthur Honegger fue considerada un «descarrilo» y severamente juzgada por parte de la crítica como se muestra en la *Gaceta del Sur*: «[...] la obra está completamente al margen de la música, siendo incomprensible que intérpretes y públicos den beligerancia a esta clase de obras, que merecen, en nombre del verdadero arte y del buen gusto, el silencio absoluto [...]».<sup>145</sup>

Sin embargo, diametralmente opuesta a esta postura, fue la opinión de Adolfo Salazar, quien pocos meses antes había valorado el mismo programa en este sentido: «La Orquesta Sinfónica, esforzándose en dar a conocer las obras de que más se habla por el mundo y en las que se reúne todo género de dificultades, merece la mayor alabanza por parte de todo ánimo imparcial»,<sup>146</sup> lo que confirma la coexistencia de dos posturas de la crítica muy diferentes ante la recepción de un mismo repertorio.

Aunque desde nuestra perspectiva histórica actual consideremos aquel ciclo de conciertos como un hito para la historia musical de Granada —por cuanto supone una apertura hacia nuevas corrientes estéticas de la época—

---

<sup>143</sup> Esta obra fue interpretada por primera vez en Granada por la Orquesta Sinfónica de Madrid el 8 de junio de 1926 en el Palacio de Carlos V.

<sup>144</sup> F[uente], [Narciso] de la. «En Carlos V. El segundo concierto de la Sinfónica». *El Defensor de Granada*, 9 de junio de 1926, p. 1.

<sup>145</sup> F. G. «Concierto en el Palacio de Carlos V. Segundo concierto». *Gaceta del Sur*, 10 de junio de 1926, p. 1.

<sup>146</sup> Ad.[olfo] S[alazar]. «La vida musical». *El Sol*, 17 de marzo de 1926, p. 4. Citado en Palacios, 2008: 69.

algunos editoriales juzgaron de modo más que negativo el rumbo adquirido por las fiestas del Corpus.

Este contexto nos sitúa a Barrios, una vez más, en el oscilar entre «lo popular» y «lo culto»,<sup>147</sup> aspecto que marcó gran parte de su trayectoria personal y profesional. En este sentido, junto a la presencia de la Orquesta Sinfónica, que presentó en Granada un repertorio ejemplo de la vanguardia y del lenguaje más actual de la época, nos encontramos con la opinión de la prensa que denunciaba el paulatino alejamiento de los festejos del Corpus de lo popular, tanto por el carácter de las obras programadas como por el preceptivo pago en taquilla que, como hemos visto, fue objeto de severas críticas. Desde *El Defensor* se denunció aquella tendencia:

Cada año hay en el programa menos fiestas gratuitas; es decir, fiestas para divertimento público. A las clases modestas nos les queda sino las veladas de los paseos, los castillos de fuegos artificiales y la contemplación de los desfiles. Todo lo demás se ha sumado a la regla general de la carestía.<sup>148</sup>

En concreto, el editorial del periódico decano de la provincia denunció la ausencia de conciertos populares de la Sinfónica y de la Banda. El combativo diario propuso que parte del presupuesto con que contaba la organización del Corpus —100.000 pesetas en 1926— se destinara a subvencionar, al menos, un concierto popular de la Sinfónica, de modo que pudieran asistir también aquellas personas con recursos económicos más limitados.<sup>149</sup> Como veremos en el siguiente epígrafe, esta propuesta caló hondo en la organización del Corpus de 1927.

---

<sup>147</sup> Piquer Sanclomete, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010, pp. 315-321.

<sup>148</sup> «Un comentario. Después del “trueno gordo”». *El Defensor de Granada*, 15 de junio de 1926, p. 1.

<sup>149</sup> *Ibíd.*

Con todo ello, tanto la Corporación como Ángel Barrios hicieron un balance positivo de las numerosas actividades culturales organizadas por el compositor granadino.<sup>150</sup> La satisfacción del Ayuntamiento ante su labor se expresó así:

La Comisión Municipal permanente [...] aprobará la Memoria leída y expresará su gratitud a don Ángel Barrios. [...] Cada año, merced a la mayor experiencia del señor Barrios, mejora el Programa; y de ello, y de las valiosas ayudas recibidas, debemos felicitarnos.<sup>151</sup>

#### 7.5.2.4. Corpus Christi de 1927

Desde los primeros días de 1927, aparecieron en la prensa granadina noticias que preludiaban que aquel Corpus iba a ser trascendental para la historia cultural de la ciudad. Abanderada por la prensa y secundada por las principales instituciones culturales locales (Ateneo y Centro Artístico), surgió la propuesta de coronar las fiestas con la representación en la Alhambra de un auto de Calderón, proyecto que abrió un nuevo capítulo en la historia de la cultura granadina.<sup>152</sup>

En el mes de abril arrancaron los preparativos para los festejos con la pavimentación de las principales calles de la ciudad y la pintura y revocación de los edificios más emblemáticos del casco urbano. Junto al adecentamiento de los espacios públicos, aquel Corpus trajo como novedad la popularización de los conciertos sinfónicos, considerados «elitistas»,<sup>153</sup> ya que se facilitó el acceso a personas con escasos recursos económicos a dichos conciertos.

---

<sup>150</sup> Véase «Memoria de actuaciones programadas de carácter popular, cultural, religioso, social y deportivos para el Corpus de 1926».

<sup>151</sup> «Las fiestas del Corpus». *Noticiero Granadino*, 17 de junio de 1926, p. 1.

<sup>152</sup> Gallego Morell, Antonio. «Resurrección de los autos sacramentales». *ABC*, 20 de noviembre de 1960, p. 43.

<sup>153</sup> «Un comentario. Después del “trueno gordo”». *El Defensor de Granada*, 15 de junio de 1926, p. 1.

Asimismo, en esta misma línea de difusión de la música, Ángel Barrios diseñó un ciclo de conciertos ofrecidos por la Banda Municipal de Granada por los barrios granadinos, propuesta que contó con el aplauso unánime tanto de instituciones culturales como de la prensa local. Es muy probable que la exitosa actuación de la Banda madrileña durante los festejos del año anterior y su extensa trayectoria de conciertos populares, sirviera de inspiración al munícipe para incluir esta oferta musical en la vida granadina, de igual modo que venía haciéndolo aquella otra agrupación desde su fundación.<sup>154</sup>

El influyente Constancio<sup>155</sup> aplaudió la iniciativa del músico granadino en estos términos:

Gracias a la feliz iniciativa del señor Barrios, el vecindario de los distintos sectores de Granada disfrutará por riguroso turno de un poco de música. Hoy, en esta plaza y mañana en la otra, la banda Municipal desarrollará ante los alegres vecinos su amplio repertorio [...] Es muy posible que las gentes sientan la necesidad de otras cosas. Pero, por lo pronto, la música nos hará grata la existencia.<sup>156</sup>

Esta iniciativa sirvió al compositor como pretexto para proponer la mejora de las condiciones laborales de los músicos de la Banda Municipal granadina. En la reunión de la comisión permanente del Ayuntamiento celebrada el 7 de mayo de 1927, el músico granadino —en su condición de teniente de alcalde y delegado de funciones públicas— denunció las condiciones salariales de los miembros de la agrupación que, con frecuencia, se veían obligados a dejar de pertenecer a ella, ante la escasa remuneración. Como solución propuso que se

---

<sup>154</sup> En relación con la actividad de la Banda Municipal de Madrid es interesante la consulta de Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli. «Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)». En *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coords.). Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1171-1192.

<sup>155</sup> Seudónimo de Constantino Ruiz Carnero.

<sup>156</sup> Constancio. «Silueta del día. Música». *El Defensor de Granada*, 23 de abril de 1927, p. 1.

reformara el Reglamento, se modificaran las tarifas de la Banda y se incrementara la retribución salarial de sus músicos.<sup>157</sup>

Mientras tanto, hizo pública la programación cultural para el Corpus, a celebrar entre el 15 y el 26 de junio de 1927, aunque, como veremos más adelante, se prorrogó un día más coincidiendo con la representación del auto sacramental de Calderón. En aquella programación destacaron dos actuaciones: un ciclo de siete conciertos sinfónicos ofrecidos por la Orquesta Filarmónica de Madrid y la representación de *El gran teatro del mundo*, a la que dedicaremos un epígrafe más adelante.

Los conciertos sinfónicos de 1927 tampoco estuvieron exentos de polémicas y circunstancias que casi los hicieron zozobrar. Tras apaciguar algunos rumores sobre qué orquesta sería la elegida para actuar en Granada, el primer escollo surgió por el presupuesto presentado por Pérez Casas para los gastos de viaje y la estancia de su agrupación. La propuesta económica no fue aceptada por el Centro Artístico y, como contraoferta, ofreció la misma cantidad que se abonó el año anterior a la Filarmónica, aunque por un número mayor de conciertos.<sup>158</sup> Este desacuerdo económico enfureció a Pérez Casas:

¿Pero ustedes se han fijado que piden este año un día más de estancia y un concierto más que el año pasado? ¿Y se va a pagar lo mismo por ocho días y siete conciertos que por seis conciertos en siete días? Además, usted sabe muy bien que la orquesta sinfónica hace de su excursión un medio de vida para aquellos individuos que al cerrarse la Zarzuela quedan sin colocación [...]<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Acta de sesión ordinaria de 7 de mayo de 1927, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L. 00371, p. 198.

<sup>158</sup> El último año que actuó la Orquesta Filarmónica de Madrid en Granada fue durante el Corpus de 1923, en el que ofreció seis conciertos entre los días 29 de mayo y 10 de junio, cuando Barrios aún no formaba parte del Ayuntamiento. Por tanto, en 1927 fue la primera vez que la Filarmónica actuó en Granada bajo la responsabilidad del músico como organizador de los conciertos sinfónicos.

<sup>159</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «9-Mayo-1927». PAG LEG-AB 530-458.

Otro de los puntos de disensión surgió en relación con el repertorio. El director de la Filarmónica envió a Eduardo Alcalde Cuadros, presidente de la Sección de Música del Centro Artístico, una relación de posibles obras a interpretar de compositores españoles. Tras la criba solo fueron elegidas *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla<sup>160</sup> y el «Intermedio» de *Goyescas* de Enrique Granados,<sup>161</sup> elección que significaba un anclaje estético de la institución, distante del nuevo hacer de los jóvenes compositores españoles y de las señas de identidad de la orquesta. La postura de Pérez Casas fue franca:

Me he ajustado lo más posible a sus indicaciones, pero quizás van demasiado obras nuevas en tan pocos programas y con esto ocurre que cuando el público no le gustan tantas novedades le echan la culpa a la orquesta. Alguna vez ocurre esto y espero, sin embargo, que no suceda esta vez. He sentido también, y esto quede entre nosotros, que no acepten obras españolas, de la lista que remití solo los nocturnos de Falla han pedido y el «Intermedio» de *Goyescas*. La política de mi orquesta ha sido siempre difundir, dentro de sus medios, las obras españolas y en esta ocasión todas, o casi todas, han quedado excluidas.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Según Miriam Ballesteros, durante una parte de los años veinte, la obra de Falla había dejado de interpretarse. No obstante, las dos obras del músico gaditano que se interpretaron con mayor frecuencia fueron *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*, obras de estética menos avanzada. Ver Ballesteros Egea, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 249, 338. [tesis doctoral]

<sup>161</sup> Esta obra de Granados lideraba el repertorio español del repertorio de la Filarmónica con 55 interpretaciones en su haber. Según Ballesteros, su programación estaba justificada por el incremento de los ingresos que le reportaba a la orquesta, al margen de que *Goyescas* estuvo politizada y adoptada por los francófilos, tras el fallecimiento de Enrique Granados en un ataque alemán. Ver Ballesteros Egea, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 354-355. [tesis doctoral]

<sup>162</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «8-Junio-1927». PAG LEG-AB 530-460.

En el transcurso de nuestra investigación, no hemos podido localizar la relación de obras ofertada al Centro Artístico. No obstante, gracias a la tesis doctoral de Miriam Ballesteros Egea, dedicada a esta agrupación madrileña, podemos suponer que se ofrecieron aquellas obras de sus programas más recientes —elaborados con el consejo de Falla—<sup>163</sup> o que habían sido estrenadas por la orquesta en fechas cercanas a 1927.<sup>164</sup>

Un malentendido sobre las obras de Falla en los programas de la Filarmónica fue otro punto de tensión. En *El Defensor* apareció una nota donde se afirmaba que la orquesta no podía incluir obras del autor de *La vida breve* porque no contaba con los materiales, ni tampoco le resultaba posible su adquisición.<sup>165</sup> Esta información provocó un nuevo enfado en Pérez Casas quien, en una carta dirigida a Barrios, aclaró esta situación y exigió su rectificación:

En primer lugar nadie me ha hecho indicación alguna para que se ejecuten obras de Falla. Fui yo el que incluí en la lista las *Noches en los Jardines de España* pidiendo al Presidente [Alcalde Cuadros] que invitaran al autor a ejecutar la parte de piano junto conmigo; y además advertí que si no programamos más obras de Falla es porque el editor no las vende, si no que las alquila al precio de 200 ptas. cada obra por audición. Es decir, que pagando el alquiler se tienen las obras, pero la Orquesta siente no poder pagar esas condiciones, si el Centro tiene

---

<sup>163</sup> Ballesteros Egea, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 337. [tesis doctoral]

<sup>164</sup> Probablemente se ofrecieron *Preludio y Romanza para violín y orquesta* de Gómez, *Evocación ante la Pulchra Leonina* de Castrillo, la versión orquestal de *La oración del torero* de Turina, la versión para orquesta de cámara de *Rubaiyat* de Salazar, *Brisas de España* de Valdovinos o *La espigadora: ronda de mozos* de Viña, solo por citar las composiciones españolas de más reciente inclusión en su repertorio (1925-1927). Ver Ballesteros Egea, *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 246-247. [tesis doctoral]

<sup>165</sup> «Las fiestas del Corpus. Los conciertos». *El Defensor de Granada*, 6 de mayo de 1927, p. 1.

gusto en ello, se pueden pedir y con gusto las tocaremos, como ya hemos hecho otras veces.<sup>166</sup>

Los problemas que acusaba el director en su anterior carta, en relación con la falta de recursos económicos para la adquisición de partituras, fue uno de los principales problemas a los que se enfrentaban las orquestas madrileñas para la interpretación de música española durante los años veinte. Como ha subrayado la profesora María Palacios: «Precisamente los precios en ocasiones abusivos provocarán la exclusión de música española en algunas ocasiones de los programas».<sup>167</sup>

Con todo ello, los siete conciertos de Filarmónica se celebraron en las fechas fijadas —entre el 19 y el 26 de junio— y en el escenario previsto: el palacio de Carlos V. Los granadinos escucharon una programación que podríamos considerar antagónica: en sus atriles se colocaron partituras de autores clásicos como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Haendel o Gluck; frente a otros más contemporáneos alejados estéticamente de aquellos, con la consecuente división de opinión entre el público. Entre estos últimos compositores cabe citar a Richard Strauss,<sup>168</sup> —de quien se programó por vez primera en Granada *El burgués gentilhomme*— Henry Rabaud o Florent Schmitt, cuya *La tragedia de Salomé* fue considerada por la prensa «el mayor alarde modernista oído en Granada».<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «8-Junio-1927». PAG LEG-AB 530-460.

<sup>167</sup> Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 52.

<sup>168</sup> Desde 1911, fecha de la primera audición en Granada de *Don Juan* por la Sinfónica de Madrid, la presencia de Richard Strauss fue habitual en los conciertos sinfónicos del Carlos V. A modo de ejemplo, esta obra se interpretó en 1911 y en 1915, *Muerte y transfiguración* en 1915, 1919 y 1922; *Don Quijote* en 1916 y *Las travesuras de Till Eulenspiegel* en 1919.

<sup>169</sup> Sostenido. «En el Palacio de Carlos V. Los conciertos de la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 23 de junio de 1927, p. 1.

Beethoven tuvo aquel año un papel destacado, pues fue objeto de un concierto monográfico ofrecido fuera de abono y a precios populares, «a fin de que puedan acudir a oír música selecta hasta los de más modestos recursos».<sup>170</sup>

Recién recogidos los atriles de la Filarmónica tras su último concierto del 26 de junio, la ciudad se preparó para llevar a la escena el que sería uno de los acontecimientos más notables desde el Concurso de Cante Jondo de 1922: la representación del auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*.<sup>171</sup>

#### 7.5.2.4.1. *El gran teatro del mundo* (1927)

Según definición de Rafael Zafra, los autos sacramentales «son obras teatrales alegóricas en verso, en solo acto, sobre temas religiosos muy variados —aunque teniendo siempre como fondo la exaltación de la Eucaristía— que se escribían para ser representados el día del Corpus Christi».<sup>172</sup> Estas obras quedaron prohibidas tras la promulgación de una Real Cédula de 9 de junio de 1765, «por ser considerados los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan».<sup>173</sup> Con anterioridad a esta prohibición, Granada contaba con una larga tradición de representaciones de autos sacramentales, como señaló Antonio Gallego Morell:

---

<sup>170</sup> «Centro Artístico. Los Conciertos en la Alhambra». *El Defensor de Granada*, 21 de junio de 1927, p. 1.

<sup>171</sup> En opinión del profesor Gallego Morell tres son los acontecimientos que marcaron y crearon el futuro el mito de Granada: el Concurso de Cante Jondo, la resurrección de los Autos Sacramentales y la publicación de *gallo*. Ver Gallego Morell, Antonio. «Introducción». En: *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992, pp. 9-10.

<sup>172</sup> Zafra, Rafael. «Calderón y la música: los autos sacramentales». *Scherzo: Revista de música*, 2000, Vol. 15, Nº 142, p. 154.

<sup>173</sup> Gallego Morell, Antonio. «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927». En *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*. Granada: Universidad de Granada, 1981, p. 14.

En Granada comenzaron a ser representados en solemnes funciones organizadas por la misma catedral: en 1616 ya se representaban en la plaza de las Pasiegas, ante la portada de Siloé. La Chancillería granadina organizó también pronto representaciones de los Autos Sacramentales en los días de las festividades del Corpus, en el patio de su palacio, y esos mismos autos eran «bisados» al día siguiente en la plaza de Bibarrambla, representaciones todas en función solemne ante el arzobispo o el Santo Tribunal, que obligaba a nuevas representaciones de carácter popular en la Casa de Comedias.

La representación, pues, de Autos Sacramentales fue en el pasado una característica del Corpus granadino.<sup>174</sup>

En relación con la resurrección granadina —y por extensión española— de los autos sacramentales, dos son los precedentes inmediatos que llevaron a la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* en aquella Granada de 1927: la representación en Salzburgo durante su III Festival de Teatro (1922) de la obra *Das Salzburger große Welttheater*, producida por Max Reinhardt, y los estudios de Ángel Valbuena Prat<sup>175</sup> sobre los autos sacramentales de Calderón.

Según Eckhrad Weber, el cambio de mentalidad operado tras la Gran Guerra dio como resultado un incremento por el interés en el teatro barroco y, consecuentemente, puso su mirada en la obra de Calderón:

Con las tendencias antirrománticas que surgieron desde la primera guerra mundial se despertó un nuevo interés en el teatro barroco de Calderón de la

---

<sup>174</sup> Gallego Morell, Antonio. «Resurrección de los autos sacramentales». *ABC*, 20 de noviembre de 1960, p. 43.

<sup>175</sup> Al respecto puede consultarse Paco de Moya, Paco de. «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 2000, Nº 5, pp. 97-112.

Barca. Ante todo, los autos sacramentales vivieron una nueva atracción por lectores y por investigadores, por intérpretes y por creadores.<sup>176</sup>

Reflejo de esta nueva sensibilidad<sup>177</sup> fue la puesta en escena en 1922 de *El gran teatro del mundo de Salzburgo* que, en opinión de Beardsley, supuso un nuevo capítulo en la historia del teatro europeo del siglo XX.<sup>178</sup> Max Reinhardt fue responsable de su puesta en escena, en el marco del III Festival de Teatro de Salzburgo, de la versión que hizo Hugo von Hofmannsthal del auto de Calderón. Aquella actuación fue la primera de una serie que continuó en la Universidad de Friburgo (1922), Suiza (1924) y Alemania (1926).<sup>179</sup>

Mientras esto sucedía en Centroeuropa, en nuestro país, el joven estudiante Ángel Valbuena Prat se doctoraba en 1923 con su tesis *Los autos sacramentales de Calderón*, trabajo que se editó<sup>180</sup> poco tiempo más tarde y que vino a llenar un importante vacío en la crítica y en la bibliografía del Siglo de Oro.

En este sentido, Díez-Canedo, con ocasión de sus publicaciones sobre la representación del auto de Calderón en Salzburgo (1922), denunció la

---

<sup>176</sup> Weber, Eckhard. «Ahora voy a ocuparme de los clarines y timbales que exige el Auto... Pedro Calderón de la Barca: libretista del teatro musical en el siglo XX». En *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*. Pinillo, M. Carmen; Escudero, Juan Manuel (eds.). Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger, 2000, p. 152.

<sup>177</sup> El profesor Gallego Morell ha puesto de manifiesto el interés de la cultura alemana por Calderón y, más concretamente, en la influencia del escritor español en las corrientes simbolistas alemanas: Stefan George, Rainer Maria Rilke y Hugo von Hoffmannsthal. Ver Gallego Morell, Antonio. «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927». En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, tomo III, pp. 1411-1412.

<sup>178</sup> Beardsley, Theodore S. «Manuel de Falla's score for Calderon's *Gran teatro del mundo: The autograph manuscript*». *Kentucky Romance Quartelr*, 1969, Vol. XVI, N° 1, p. 93.

<sup>179</sup> Paco Moya, Mariano de. «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 2000, N° 5, p. 99.

<sup>180</sup> Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales*. Valbuena Prat, Ángel (ed., prolog. y notas). Madrid: La Lectura, 1926-1927.

ausencia de ediciones accesibles para la lectura de los autos de Calderón, razón por la que el trabajo de Valbuena ocupó un lugar destacado para el conocimiento de la dramaturgia calderoniana. Como trasfondo de todo lo anterior, es evidente que en los primeros años veinte los intentos renovadores del teatro encontraron en la obra de Calderón, y en especial en sus autos sacramentales, un atractivo espacio donde desarrollar sus nuevas propuestas dramáticas siguiendo los precedentes extranjeros. En referencia a esto último, el profesor Agustín Muñoz-Alonso señala que el interés de la crítica por recuperar los autos de Calderón con una visión distinta a la del naturalismo, fue el estímulo que movió la resurrección de *El gran teatro del mundo* en Granada.<sup>181</sup>

La atribución de la iniciativa de representar el auto de Calderón fue un tema controvertido, ya que dos instituciones granadinas reclamaron ese mérito: el Ateneo y el Centro Artístico. Valentín Álvarez de Cienfuegos señaló en un artículo aparecido en la prensa local de la época el «curioso fenómeno» que suponía la coincidencia del Ateneo y del Centro Artístico en realizar un mismo proyecto «que por su índole especialísima, jamás hasta ahora pensó nadie en realizar».<sup>182</sup> Merece destacarse que en aquel momento existía una fuerte rivalidad entre el Centro Artístico y el Ateneo Científico, Literario y Artístico,<sup>183</sup> hecho que avivó la confrontación. En la prensa de la época,<sup>184</sup> se dio noticia de que Juan José Santa Cruz —presidente de la última institución mencionada— se había entrevistado con Valle-Inclán, a fines de 1926, con la intención de llevar a cabo un espectáculo para el Corpus granadino, y que fue precisamente

---

<sup>181</sup> Muñoz-Alonso López, Agustín. «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 2004, N° 20, p. 77.

<sup>182</sup> Álvarez Cienfuegos, Valentín. «Temas de actualidad. Los autos sacramentales». *El Defensor de Granada*, 14 de enero de 1927, p. 1.

<sup>183</sup> Gómez Oliver, Miguel. *José Palanco Romero. La pasión por la RES PÚBLICA*. Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 131.

<sup>184</sup> Álvarez Cienfuegos, Valentín. «Temas de actualidad. Los autos sacramentales». *El Defensor de Granada*, 14 de enero de 1927, p. 1.

el autor de *Luces de bohemia* quien propuso llevar a escena el auto sacramental.

En efecto, un estudio recientemente publicado por el profesor Antonio Gago Rodó así lo prueba. Según este autor, Santa Cruz inició las gestiones oportunas para devolver la fuerza y el vigor de otros tiempos a las representaciones de los autos sacramentales en Granada. Para ello, a fines de 1926, el presidente del Centro Artístico expuso el proyecto a Fernández Almagro y a Rivas Cherif, quien trasladó la idea a Valle-Inclán.<sup>185</sup> El creador del esperpento, en muestra de complacencia, escribió una carta a Santa Cruz en la que incluyó una serie de notas sobre la viabilidad de la iniciativa. Tras la recepción de estas notas, el presidente del Centro Artístico viajó hasta Madrid para entrevistarse personalmente con Valle-Inclán, hecho que sabemos ocurrió en presencia de María de Cardona.<sup>186</sup>

Al poco tiempo de aquella entrevista, se produjo un intercambio epistolar entre Valle-Inclán y Santa Cruz en el que fueron dando cuerpo al proyecto. He aquí una prueba del inicio de aquella correspondencia:

Sr. D. Ramón del Valle Inclán

Mi respetado y admirable amigo:

De regreso a ésta me he dedicado iniciar los trabajos previos para la realización de los espectáculos del Corpus y aun cuando el Ateneo decía que pensaba hacer algo semejante no necesito decirle que ante la autoridad de su nombre ha renunciado toda iniciativa.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Gago Rodó, Antonio. «Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al Corpus en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)». *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, 2014, N.º. 28, p. 135.

<sup>186</sup> *Ibíd.*

<sup>187</sup> Carta manuscrita de Juan José Santa Cruz a Ramón María del Valle-Inclán, fechada en Granada «24 de enero de 1927». Citada y reproducida en Gago Rodó, Gago Rodó, Antonio. «Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al Corpus en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)». *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, 2014, N.º. 28, p. 156.

Mientras tanto, José Palanco, presidente del Ateneo, y el flamante presidente de su sección de literatura, Antonio Gallego Burín,<sup>188</sup> presentaban para su aprobación a la Junta General de la institución, celebrada el 2 de junio de 1927, un proyecto para la «representación lo más exacta posible de algunos autos sacramentales o dramas sacros [...] para las fiestas del Corpus»,<sup>189</sup> actuación que contaría con la dirección musical de Manuel de Falla.<sup>190</sup>

Como Santa Cruz comunicara a Valle Inclán, en su carta de 24 de enero de 1927, el Ateneo renunció a la celebración del auto.<sup>191</sup> Sabemos que fue Melchor Fernández Almagro quien medió para que el Ateneo apoyara al Centro Artístico o, al menos, para que no obstaculizara el proyecto iniciado entre Valle-Inclán y la institución rival:

Háblame con detalle de los planes del Ateneo para Corpus, pues esa idea de la Exposición me parece excelente. Lo que sería sensible es que hiciese el Ateneo la competencia al Centro, ya que lo de Valle-Inclán puede resultar muy bien, y mejor todavía si Falla y demás elementos colaboráis al fin común. Acabo de ver el artículo de Santa Cruz y, en efecto, Cipriano y yo hemos andado para que la cosa marche, y creo que si don Ramón no da una «espantá» de las suyas, el espectáculo de la Alhambra resultará digno de que todos los apoyemos.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Antonio Gallego Burín fue nombrado presidente de la sección de literatura del Ateneo de Granada a principios de 1927. Véase Fernández Almagro, Melchor; Gallego Burín, Antonio. *Melchor Fernández Almagro. Antonio Gallego Burín. Literatura y Política. Epistolario (191-1940)*. Gallego Morell, Antonio; Viñes Millet, Cristina (ed. introd. y notas). Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada, 1986, p. 97.

<sup>189</sup> Álvarez Cienfuegos, Valentín. «Temas de actualidad. Los autos sacramentales». *El Defensor de Granada*, 14 de enero de 1927, p. 1.

<sup>190</sup> La relaciones en aquel momento entre el compositor gaditano y el Ateneo eran excelentes, ya que recientemente esta institución había propuesto al Ayuntamiento de Granada el nombramiento de Falla como hijo adoptivo de Granada y había proyectado la realización de un homenaje en su honor. Cfr. «Una iniciativa loable. Un homenaje al maestro Falla». *El Defensor de Granada*, 15 de diciembre de 1926, p. 1.

<sup>191</sup> «Ateneo de Granada». *El Defensor de Granada*, 17 de enero de 1927, p. 1.

<sup>192</sup> Carta manuscrita de Melchor Fernández Almagro a Antonio Gallego Burín, fechada en Madrid «18-I-[19]17».

Antonio Gallego Burín perseveró en llevar a cabo la representación del auto de Calderón, a pesar de la renuncia del Ateneo, y le anunció a Fernández Almagro que ambos «hablarían más despacio...»<sup>193</sup> Finalmente, el proyecto pasó «a manos del círculo de Falla»,<sup>194</sup> pro-Ateneo, que gracias a la solvencia artística y a la autoridad del compositor de *El Retablo*, otorgó a esta institución mayor respaldo, a lo que se sumó el apoyo económico de la Junta de Damas de Mérito. Esta suma de circunstancias hicieron posible que, finalmente, el Ateneo se alzara con el «trofeo» del auto sacramental.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Gago Rodó, Antonio. «Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al Corpus en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)». *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, 2014, N.º. 28, p. 136.

<sup>194</sup> *Ibíd.*

<sup>195</sup> Gómez Oliver, Miguel. *José Palanco Romero. La pasión por la RES PÚBLICA*. Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 131.



Figura 7. 10 Programa de *El gran teatro del mundo* (1927)

Archivo Manuel de Falla

El proyecto causó una convulsión en la cultura local, al margen de la polémica sobre la iniciativa que acabamos de exponer. La prensa dedicó numerosas portadas a la futura representación del auto de Calderón y se hizo eco de sus progresos. La puesta en escena se presentó a la opinión pública como una nueva forma de estética teatral que pretendía reunir a las figuras de mayor relieve de la cultura española.

A pesar de la retirada del proyecto del Centro Artístico, Andrés Peláez sostiene que Gallego Burín fue aconsejado por Valle-Inclán para la puesta en escena definitiva.<sup>196</sup> En todo caso, sabemos que el historiador granadino solicitó a Fernández Almagro, a través de Díez-Canedo, información gráfica del

---

<sup>196</sup> Peláez Martín, Andrés. [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/Calderon/pelaez.html](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/pelaez.html) [fecha de consulta: 10 de marzo de 2015]

montaje de Reinhardt de 1922, que ejerció cierta influencia visual en el de Granada.<sup>197</sup>

En páginas anteriores hemos citado nombres fundamentales del ámbito teatral de la época, tanto de la crítica como de la creación dramática: Valle-Inclán, Rivas Cherif, Fernández Almagro, Díez-Canedo... Parte del interés de estos intelectuales obedecía a que la obra de Calderón y el teatro del Siglo de Oro eran centro de atención para la nueva corriente estética de los años veinte, que ofreció una visión renovada dirigida hacia la modernización del lenguaje teatral. Dru Dougherty, en relación al legado vanguardista de Tirso de Molina, ofreció algunas de las claves de esta renovación:

El teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con alguna de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica.<sup>198</sup>

El profesor Agustín Muñoz-Alonso, al estudiar el modelo calderoniano en la renovación teatral del periodo que estudiamos, señaló que «la obra de Calderón ofrecía, no sólo un modelo formal sino también todo un cúmulo de sugerencias intelectuales»<sup>199</sup> al servicio del nuevo lenguaje escénico. Según este mismo autor, el sector más informado de la crítica subrayó la importancia de las representaciones de los autos de Calderón en el extranjero y advirtió de su valor y trascendencia para la escena española. Algunos de esos críticos

---

<sup>197</sup> Gago Rodó, Antonio. «Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al Corpus en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)». *Cuadrante: revista cultural de "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, 2014, N° 28, p. 137.

<sup>198</sup> Dougherty, Dru. «El legado vanguardista de Tirso de Molina». *V Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, vol. II., p. 15.

<sup>199</sup> Muñoz-Alonso López, Agustín. «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 2004, N° 20, p. 72.

«vigilantes» fueron los protagonistas de «nuestro auto», esto es, Díez-Canedo y Fernández Almagro, «padrinos» del proyecto granadino.

Aquella iniciativa, surgida en una provincia española, tuvo un sonoro eco en el resto del país,<sup>200</sup> dado que, a excepción del trabajo previo de Valbuena (1924), aquella representación suponía la resurrección de Calderón, a la par que los jóvenes poetas del 27 hacían lo propio con Góngora.

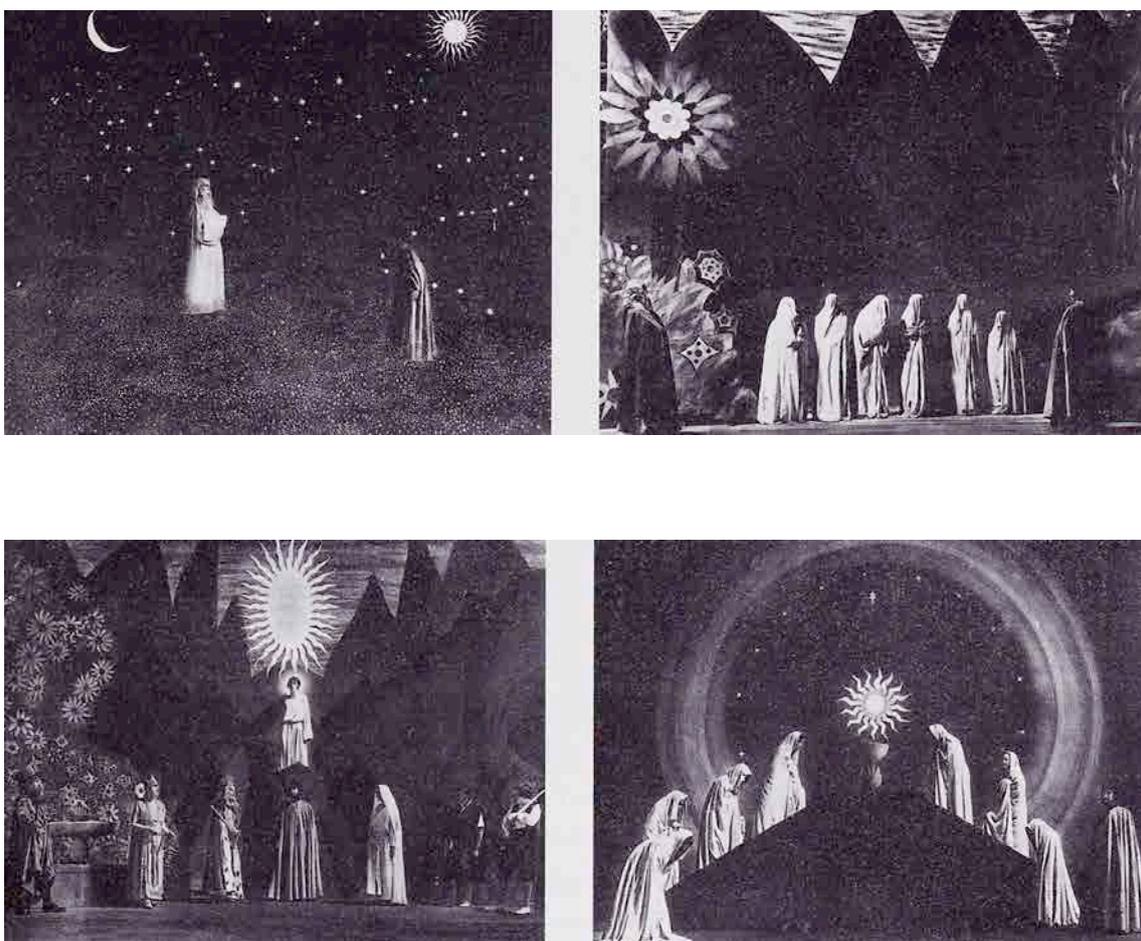


Figura 7.11. Torres Molina. Representación de *El gran teatro del mundo*  
Colección Hermenegildo Lanz

<sup>200</sup> El profesor Gallego Morell ha publicado una selección hemerográfica con las noticias más relevantes aparecidas en la prensa nacional de la época referidas a la puesta en escena del auto en Granada. Puede consultarse en Gallego Morell, Antonio «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927». En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, tomo III, pp. 1413-1417.

La resurrección de este auto en Granada, 278 años después de su estreno en Madrid, fue posible gracias a la creación de una comisión mixta organizadora, integrada por el Ateneo de Granada y la Junta de Damas de Honor y Mérito, a la que se sumó un grupo de intelectuales y artistas locales: Antonio Gallego Burín, Hermenegildo Lanz, Manuel de Falla y Ángel Barrios, solo por citar a los más activos. La dirección del proyecto fue responsabilidad de Antonio Gallego Burín y de Hermenegildo Lanz quien, según el profesor Juan Mata, «[Lanz] aparte de la dirección del teatro, se encarga de la construcción del teatro, la realización de los decorados y los figurines, así como del diseño de la luminotecnia».<sup>201</sup>

Manuel de Falla y Ángel Barrios fueron los responsables de la ilustración musical del acto. El gaditano llevó a cabo una serie de adaptaciones de las que nos ocuparemos en detalle más adelante, para lo que contó con la colaboración del compositor granadino como director musical de *El gran teatro del mundo* durante su representación. No obstante y como veremos a continuación, la participación de Barrios en el auto de Calderón fue más allá de la dirección musical.

Gracias a la correspondencia conservada entre ambos compositores, sabemos que el granadino hizo una serie de aportaciones, si bien modestas, a la partitura que don Manuel preparó para el auto. En concreto, Barrios hizo una transcripción para guitarra y algunas modificaciones en la orquestación propuesta por el autor de *La vida breve*.

A fines de mayo de 1927, el maestro remitió desde París al granadino una tarjeta postal<sup>202</sup> donde confirmaba que había finalizado la adaptación para la música del «Auto» con la advertencia de que, una vez fuera copiada la partitura, se la enviaría a Granada. Tres días más tarde Ángel Barrios recibió

---

<sup>201</sup> Mata, Juan. *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*. Granada: Diputación de Granada, 2003, p. 34.

<sup>202</sup> Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «28-5-[19]77». PAG LEG-AB 530-331.

una carta de Falla confirmando el envío de parte de las partituras con las transcripciones y en la que le encargó que hiciera transcripción para guitarra:

Como verá Vd. he hecho al fin el Aria, basándome en una Cantiga de Alfonso X. El acompañamiento para dos guitarras hay que dividirlo entre ambos instrumentos y para ello confío en Vd. que lo habrá mejor que yo. Fíjese en que todo es *f*, con acento en la primera fusa de cada grupo de cuatro. El 2º acorde (negra) es siempre, como verá Vd., el mismo ya producido en las fusas rasgadas. Si tiene Vd. alguna duda dígamelo enseguida para aclarársela. [...] Solamente interviene una voz de mezzosoprano. Deme Vd. noticias de cómo van los ensayos [...] <sup>203</sup>

Sus noticias sobre el ensayo del auto no se hicieron esperar. Hasta París llegó una carta del granadino en la que informaba sobre los avances de la obra y de las modificaciones que había realizado en la instrumentación propuesta por el maestro. <sup>204</sup>

Gracias al trabajo monográfico de Theodore S. Beardlsey, <sup>205</sup> dedicado a la partitura de Manuel de Falla para el auto, y del más reciente estudio de Eckhard Weber <sup>206</sup> sobre la música incluida en esta obra de Calderón, podemos conocer con mayor detalle el desarrollo musical de la obra que, recordemos, fue responsabilidad de Ángel Barrios. El estudio crítico de la fuente literaria (edición de Valbuena de 1926) y la partitura manuscrita de Falla confirma que en el auto intervinieron «16 musical passages of varying length and

---

<sup>203</sup> Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «30-mayo-[19]27». PAG LEG-AB 530-304.

<sup>204</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF B/27 6749-039.

<sup>205</sup> Beardlsey, Theodore S. «Manuel de Falla's score for Calderon's *Gran teatro del mundo* : The autograph manuscript». *Kentucky Romance Quartelr*, 1969, Vol. XVI, Nº 1.

<sup>206</sup> Weber, Eckhard. «Ahora voy a ocuparme de los clarines y timbales que exige el Auto... Pedro Calderón de la Barca: libretista del teatro musical en el siglo XX». En *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*. Pinillo, M. Carmen; Escudero, Juan Manuel (eds.). Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger, 2000, pp. 149- 171.

complexity».<sup>207</sup> Para ello, el gaditano utilizó un total de seis obras adaptadas de diferentes formas,<sup>208</sup> si bien su principal fuente fue el trabajo de Valbuena, al decir de Beardsley: «[He] composed his score with extraordinary fidelity to Valbuena's edition [...]».<sup>209</sup>

Finalmente, el 28 de junio de 1927 se representó *El gran teatro del mundo* en la alhambreña plaza de los Aljibes, alcanzando un apoteósico éxito a la par que inauguraba un nuevo capítulo en la historia de la dramaturgia española contemporánea.

---

<sup>207</sup> Beardsley, op. cit., 67.

<sup>208</sup> La representación se inicia con un «Allegro», indicado en la partitura de Falla: «Para empezar el Auto». Se trata de una fanfarria de Gaspar Sanz, en la que el músico modificó el orgánico original (dos trompetas y timbales) por un conjunto mayor compuesto por dos trompetas con sordina, una trompeta sin sordina, un trombón con sordina, timbales y un tambor. La segunda intervención musical es un «Lento sobre un arreglo del *Amen de Dresde* para dos trompetas y dos trombones con redoble de tambor final. La tercera inclusión musical es una *Cantiga* de Alfonso X perteneciente al *Cancionero* de Pedrell, obra para cuya adaptación Falla pidió la colaboración de Barrios, como hemos visto anteriormente. El gaditano tomó la voz superior del arreglo de Pedrell para su adaptación al texto de Calderón, que contaba con acompañamiento de guitarra. El momento coincide con la entrada en escena de La Discreción, en la que aparece la siguiente acotación de Calderón: «Sale la Discreción con un instrumento, y canta». [Calderón, op. cit., p. 60]. Según Beardsley la elección de la guitarra es acertada ya que, al decir de este autor: «Almost certainly a stringed instrument was used, probably the *vihuela de mano* or the five-stringed guitar. And, indeed, Falla scored the hymn for modern guitar». [Beardsley, op. cit., p. 72]. La cuarta obra adaptada fue un «Lento (lontano)» que el compositor tituló «Adaptación de una Berce del *Cancionero* de Pedrell». Weber señala que Falla utilizó una *Canción de cuna* de Badajoz incluida en la antología de Pedrell con el número 7. Esta melodía fue utilizada por el compositor en diversos momentos de la representación, a modo de leitmotiv, en la que se implementó el mensaje central del auto: «Ama al otro como a ti, y obra bien, que Dios es Dios». [Weber, op. cit., p. 158]. Una nueva adaptación del *Cancionero* de Pedrell fue la quinta obra interpretada en *El gran teatro del mundo*. Para ello, el compositor adaptó una canción de cuna gallega, perteneciente al primer tomo del *Cancionero* de Pedrell e identificada con el número 16, que tituló «Poco Lento (misterioso)». [Beardsley, op. cit., p. 67]. La última obra fue una adaptación de *Tantum ergo* de Tomás Luis de Victoria. Esta obra fue exigencia de la fuente literaria, expresamente citada en la obra de Calderón, quien escribió la siguiente acotación: «Tocan chirimías, cantando el *Tantum ergo* muchas veces». [Calderón, op. cit., p. 89.] La orquestación empleada por Falla estuvo integrada por un oboe, tres clarinetes, un fagotes, dos trompas, tres trombones, una tuba y timbales. [Weber, op. cit., p.161].

<sup>209</sup> Beardsley, op. cit., p. 67.

Gracias a estas palabras de Barrios dirigidas a Falla, tenemos noticia directa sobre la recepción de la obra: «Se representó el Auto Sacramental con rabieteos y demás... pero con un gran éxito, tanto que se ha decidido representarlo el próximo sábado. Dos números salieron bastante bien y gustaron muchísimo: le dieron un gran valor a la obra».<sup>210</sup> Tal y como el granadino informó, la crítica aplaudió la obra en su conjunto y no escatimó en elogios para la parte musical:

El maestro Barrios, que llevó la dirección orquestal del auto, obtuvo también un gran triunfo en la interpretación de la cantiga de Alfonso el Sabio, y los difícilísimos motivos del *Cancionero*, de Pedrell, que fueron admirablemente cantados por artistas cuyos nombres sentimos no conocer. El «Tantum ergo» del final, resultó de enorme grandiosidad, y el coro afinadísimo. Finalmente hemos de dedicar un recuerdo al ilustre maestro Falla, cuya intervención en este festival al armonizar varios motivos musicales, ha dado a este acto un nuevo valor.<sup>211</sup>

Una vez terminadas las fiestas del Corpus era acostumbrado que la prensa dedicara un espacio en sus editoriales para juzgar la organización y desarrollo de las fiestas. A pesar de los intentos por incluir novedades dirigidas a satisfacer viejas demandas —la popularización de los conciertos sinfónicos— la prensa más progresista juzgó los festejos recién clausurados con un comentario sin ambages: «Las fiestas de este año han sido, poco más o menos, como las de los anteriores». Parte de la falta de entusiasmo ante los resultados se evidenciaba en la ausencia de forasteros y en la necesidad de cambiar el carácter exclusivamente local de la organización.

En clara alusión a la gestión cultural de Ángel Barrios, los sectores más críticos plantearon la necesidad de cambiar nuevamente la organización del Corpus. Desde las páginas de *El Defensor*, se instó a un cambio radical que,

---

<sup>210</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF B/[27] 6749-040.

<sup>211</sup> «En la Alhambra. Se representa el Auto de Calderón “El Gran Teatro del Mundo”. La fiesta alcanzó un enorme éxito artístico». *El Defensor de Granada*, 29 de junio de 1927, p. 3.

además de aliviar la ingente carga de trabajo del delegado de festejos públicos, contara con mayor representación de las fuerzas vivas de la ciudad: elementos culturales, industriales y comerciales con potencial, al menos estos últimos, de contribuir económicamente y adquirir nuevas competencias organizativas.<sup>212</sup>

El cansancio de Barrios, tras cuatro años al frente de la organización de las fiestas del Corpus y superar las numerosas turbulencias expuestas, se hizo expreso en una carta dirigida a Falla: «Estoy rendido de las fiestas, creo que será el último año y entonces me dedicaré a lo que debo, que faltita me hace ¿no?»<sup>213</sup>

En la comisión permanente del Ayuntamiento celebrada el 29 de junio 1927, el munícipe leyó su memoria de actuaciones, documento en el que encontramos respuesta a algunas de las críticas recibidas por la forma de gestión del Corpus. En este sentido, frente al excesivo protagonismo del delegado de funciones públicas, el granadino alegó que siempre procuró rodearse de cuantas personas pudieran aportar sus ideas o su oficio en bien de la ciudad. Igualmente, justificó su forma de trabajo en cooperación recordando que se abrió un proceso de recogida de iniciativas, algunas de las cuales no pudieron realizarse por falta de apoyo y escasa dotación presupuestaria. El compositor presentó una serie de propuestas para transformar la organización del Corpus para años sucesivos: crear un Real de la Feria, reducir la duración de los festejos a una semana, así como configurar carteles taurinos con grandes figuras, si realmente se deseaba incrementar la presencia de turistas y aficionados en la ciudad durante esas fechas festivas.

Concluida la memoria y expuestas sus propuestas, cerró su intervención con estas palabras que dejan entrever su agotamiento, anteriormente expresado a Falla:

[...] me dispongo al descanso que tanto necesito, y testimonio a todos los colegas de Municipio y a nuestro digno presidente mi reconocimiento más

---

<sup>212</sup> «Después de las fiestas». *El Defensor de Granada*, 28 de junio de 1927, p. 1.

<sup>213</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF B/[27] 6749-040.

absoluto por la confianza en mí depositada. Si no he celebrado unos festejos ideales, no habrá sido por falta de buena fe, cariño a mi tierra, de espíritu de sacrificio. Estos son los únicos méritos que podemos presentar lo que silenciosa y desinteresadamente trabajamos un año tras otro por la ciudad en que nacimos.<sup>214</sup>

Tras estas palabras, el alcalde insistió en la necesidad de una mayor implicación de todos los agentes sociales y culturales en la organización de las fiestas y dedicó nuevos elogios al teniente de alcalde: «debe estar satisfecho de haber cumplido con su obligación, poniendo toda su voluntad, como siempre, en este asunto».<sup>215</sup>

#### 7.5.2.5. Corpus Christi de 1928

A pesar del cansancio de Ángel Barrios con su cargo, el alcalde granadino Antonio Díez de Rivera y Muro lo convenció para que continuara en la corporación municipal, al menos, hasta el final de su mandato.<sup>216</sup> Recién iniciado 1928, tenemos noticia de la actividad del músico granadino como responsable de la organización del Corpus. En concreto, durante la primera comisión permanente del 4 de enero de 1928 se anunció el concurso para la presentación de carteles, proceso con el que se daba inicio a la disposición de estas fiestas.

A principios de marzo, el músico y munícipe concedió una entrevista a *El Defensor* donde anunciaba los principales actos que estaba organizando: los conciertos sinfónicos en el Carlos V, la procesión del Jueves Santo y las corridas de toros. Como novedad para ese año, el autor de *Cantos de mi tierra* tenía proyectada una gran fiesta titulada «Homenaje a Granada», consistente

---

<sup>214</sup> Transcripción del acta de la comisión permanente del Ayuntamiento de Granada, celebrada el 29 de junio de 1927 y publicada en «En el Ayuntamiento. Se reúne la Comisión Permanente. Un resumen municipal de las fiestas del Corpus». *El Defensor de Granada*, 30 de junio de 1927, p. 1.

<sup>215</sup> *Ibíd.*

<sup>216</sup> Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 6 de marzo de 2015.

en una gran cabalgata histórica que recorrería las principales calles de la ciudad para finalizar en un acto solemne. Junto a este acto el compositor granadino proyectaba llevar a la escena otros autos sacramentales, dado el éxito cosechado el año anterior con la representación de *El gran teatro del mundo*, así como «un gran espectáculo, con la cooperación de la compañía de Bailes Rusos y la orquesta a cuyo cargo corran los conciertos de Carlos V».<sup>217</sup>



Figura 7.12. Ángel Barrios

*La Esfera*, junio de 1928

Tanto para acallar las críticas del excesivo personalismo recibidas el año anterior, como para conciliar los intereses del Ayuntamiento con los de las instituciones locales participantes en la organización del Corpus, promovió una encuesta que, bajo la pregunta «¿Cómo deben organizarse las fiestas del Corpus?», fue publicada en la prensa local. Expresaron su opinión instituciones como la Cámara de Comercio, el Centro Artístico, la Asociación de la Prensa, la Cámara Agrícola, el Círculo Mercantil, la Asociación de Labradores; y

---

<sup>217</sup> «Las fiestas del Corpus. Lo que nos dice el delegado municipal de funciones públicas». *El Defensor de Granada*, 3 de marzo de 1928, p. 1.

personas destacadas de la vida granadina como Fernández Almagro, Hernández Carrillo, Hermenegildo Lanz o Fabián Vidal, entre otras muchas.

Su iniciativa dinamizó la opinión pública y permitió conocer las distintas posturas ante la organización de la fiesta más importante del calendario granadino. Como consecuencia de aquella encuesta, se operó una «novedad orgánica» en la organización del Corpus: la creación de una comisión dirigida por Ángel Barrios y formada por «artistas de los de más nombre». Esta comisión se articuló en tres secciones: artística, ejecutiva y administrativa con la intención de gestionar, de manera especializada, cada uno de los elementos presentes en la organización de la fiesta mayor granadina.

Tras determinarse que el Ayuntamiento de Granada sería la institución responsable de la organización de los conciertos sinfónicos, la primera decisión fue la elección de la agrupación musical para llevarlos a cabo. Dado el éxito cosechado el año anterior por la Orquesta Filarmónica de Madrid, fue unánime el apoyo de todos los gestores culturales para que esta agrupación actuara nuevamente durante el Corpus de 1928. Confirmada su actuación, Pérez Casas ofreció a Barrios una extensa relación de obras que podrían configurar los programas de los seis conciertos y que abrían un amplio abanico de posibilidades:

He encargado a Otilio que remita a Vd. una colección de programas de mis conciertos de este año, además de la lista de obras menos corrientes y conocidas, puesto que de Beethoven, Wagner, y demás grandes compositores tenemos el repertorio completo, lo que se toca de estos autores. [...] El *Concierto* de Felipe Manuel Bach es muy bonito e interesante y lo mismo ocurre con el *Concerto Grosso* de Haendel transcrito por F. Motte. Lo más difícil es elegir las obras para las segundas partes, las sinfonías. Yo creo que pueden ser una o dos de las sinfonías de Beethoven, las que Vds. prefieran, o sean más del gusto del público, una de Mozart, otra de Mendelsohn (la «Italiana» o la «Escocesa»), *Scherezada* de Rimsky-Korsakov; la *Sinfonía Sevillana* de Turina, las *Noches en los Jardines de España* de Falla; también podría ser una de las sinfonía de Haydn o alguna moderna, la de Glazunoff o la de Chausson, o la *London Symphony*, [...] De Esplá se podrá tocar *Antaño*, una obrita corta, pues

las demás obras son también propiedad del editor que exige alquiler algo crecido. ¿De Conrado, qué prefiere Vd.? Él querrá, seguramente, que se ponga *Kasida*, que es obra interesante, pero quizás algo extensa para ahí, son cuatro tiempos. Vds. decidirán. ¿De Halffter se podría también tocar algo, los *Bocetos*, por ejemplo...?»<sup>218</sup>

Como podemos advertir, los efectos de las críticas hechas el año anterior al programa de la agrupación (autores desconocidos, ausencia de música española...) tuvieron su reflejo en las obras indicadas.<sup>219</sup> Desde la fecha de esta primera carta, la correspondencia cruzada para la organización de los conciertos entre el director de la Filarmónica y el compositor granadino es numerosa.<sup>220</sup> Estos documentos constituyen una fuente documental del máximo interés para conocer en detalle la organización de estos conciertos que suponían el acontecimiento musical más notable de la Granada de la época.<sup>221</sup> Igualmente, este conjunto epistolar es interesante para conocer los elementos, de diversa naturaleza, que incidían en su organización como por ejemplo la gestión de la infraestructura y recursos necesarios para su puesta en escena (alquiler de instrumentos musicales, disponibilidad de partituras, copia de materiales...), calendario y disponibilidad de ensayos generales y de los solistas, los espacios, la coordinación de los viajes, hospedaje y un largo etcétera; y ello, cuando no surgía algún imprevisto de casi imposible solución.

---

<sup>218</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «25 de abril del 1928». PAG LEG-AB 530-464.

<sup>219</sup> «Un comentario. Después de las fiestas». *El Defensor de Granada*, 28 de junio de 1927, p. 1.

<sup>220</sup> En el PAG se conservan 17 cartas sobre la organización de estos conciertos. Los documentos está catalogados con las signaturas PAG LEG-AB 530-474, 530-465, 530-464, 530-467, 530-468, 530-469, 530-470, 530-471, 530-472, 530-473 y 530-487

<sup>221</sup> Para profundizar sobre la importancia de las orquestas madrileñas en la vida musical española, así como su significado en la difusión de la música española contemporánea puede consultarse el epígrafe «La vida orquestal: las Orquestas Sinfónicas y sus programaciones» en Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 50-106; y la monografía dedicadas a la Sinfónica: Gómez Amat, Carlos; Turina Gómez, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid*. Madrid: Alianza, 1994.

Un ejemplo de esto último fue el estreno en Granada, ese mismo año, de la versión de concierto de *Petruchka* de Stravinsky. La interpretación de la obra del compositor ruso pasó por una serie de imprevistos (negativa de la editorial, imposibilidad de ensayos, complejidad de la obra, plazos de entrega de los materiales, precios...), cuya recreación merecería publicarse en un lugar distinto de este trabajo.

La primera mención a la obra de Stravinsky aparece en una carta de Pérez Casas dirigida a Barrios en la que le advierte que «*Petruchka* de Stravinsky cuesta 225 ptas. de alquiler, más los gastos de franqueo y aduana».<sup>222</sup> Su presencia en el repertorio de la Filarmónica cuenta con un especial significado, ya que, como ha señalado Miriam Ballesteros, «de todas las obras de Stravinsky interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Madrid, la única que se mantuvo en el repertorio fue *Petrushka*, que llegó a interpretarse 15 veces desde el 15 de febrero de 1924»,<sup>223</sup> una de ellas, en el último concierto de la agrupación en Granada, gracias a la intervención directa del propio compositor ruso.

El núcleo principal de las obras interpretadas por la orquesta madrileña en 1928 surgió de la primera propuesta realizada por el director a Barrios en la carta que hemos reproducido anteriormente.<sup>224</sup> Allí se ofertó un programa ecléctico que fue del gusto del público habitual de los conciertos. Los amantes de la música sinfónica romántica se vieron un año más agasajados por la Filarmónica. Si el año anterior fue conmemorado Beethoven por el centenario de su muerte, en 1928 lo fue Schubert por idéntica efeméride con un concierto monográfico en su honor.

---

<sup>222</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «2 de mayo del 1928». PAG LEG-AB 530-467.

<sup>223</sup> Ballesteros Egea, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 303 [tesis doctoral].

<sup>224</sup> Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «25 de abril del 1928». PAG LEG-AB 530-464.

La ausencia de música española, severamente criticada el año anterior, fue corregida con un nutrido programa de obras de autores españoles, muchos de ellos contemporáneos: Federico Moreno Torroba, Óscar Esplá, Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Ruperto Chapí, Ernesto Halffter, Conrado del Campo y Ángel Barrios, entre otros.

Desde un punto de vista histórico, el granadino dio cabida en los programas sinfónicos a obras de compositores de diferentes épocas: desde el Barroco hasta los compositores vanguardistas del siglo XX como Stravinsky, representado en la obra a la que hemos hecho referencia. Precisamente, el crítico Sostenido reparó en *Petruchka*, obra que consideró como la «verdadera novedad» de la intervención de la orquesta, y destacó que su valor residía en la libertad estética y técnica de la obra, expresada en su independencia con respecto a fórmulas compositivas francesas:

[*Petruchka*] es una obra de carácter dinámico, especial del arte de su autor en la combinación de ritmos y timbres, como para el objeto para que fue hecha; sin someterse mucho a la formas usuales de la época, con ciertos principios de independencia que le dan personalidad propia; sin influencias de Francia, cuyas orientaciones y algo de procedimientos asimiló, y por lo que quizás haya mayor dificultad para comprenderla; pero es una obra admirable en su género burlesco y de irreprochable técnica.<sup>225</sup>

Llama nuestra atención los «vaivenes críticos» que esta obra ha sufrido a lo largo del tiempo: considerada un ejemplo de «belleza»<sup>226</sup> por Salazar<sup>227</sup> en

---

<sup>225</sup> Sostenido. «En el Palacio de Carlos V. Los conciertos de la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 17 de junio de 1928, p. 1.

<sup>226</sup> Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 182-183.

<sup>227</sup> «La vida musical: Post-Kussewitzky. En el Real y en el "cine". Varios conciertos». *El Sol*, 20 de febrero de 1924. Citado en Palacios, op. cit., 183.

1924 y, sin embargo, abucheada por el público en un concierto ofrecido por la Orquesta Nacional en los años cuarenta e, igualmente, en 1998.<sup>228</sup>

Volviendo a nuestro discurso, el último concierto de la Filarmónica tenía una doble particularidad: estaba dedicado a la música española y Manuel de Falla dirigiría sus propias obras: *El amor brujo* y la «Danza final» de *El sombrero de tres picos*. Una serie de percances hicieron que aquel último «concierto español» sufriera notables modificaciones. El maestro se encontraba enfermo en el momento de actuar y el director titular de la Filarmónica padecía «una repentina fiebre que le hizo retirarse desde las mismas puertas del Palacio, adonde [...] viniera a impulsos del cariño y bondadosos deseos hacia Granada para dar el último adiós a su público».<sup>229</sup>

Este concierto extraordinario, broche de la Filarmónica en Granada, fue finalmente dirigido por dos miembros de la orquesta madrileña: Rafael Martínez, su concertino y Carlos Cosmen, uno de los primeros violines. El programa, como es de imaginar, experimentó modificaciones, principalmente en algunas obras españolas, al ser sustituidas por otras del repertorio europeo y ruso de la orquesta. Con todo esto, la crítica valoró positivamente el concierto: «Al fin resultó, si no de homenaje a la música española, uno de los mejores conciertos».<sup>230</sup>

#### 7.5.2.5.1. Los autos sacramentales (1928)

---

<sup>228</sup> Pliego de Andrés, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 341.

<sup>229</sup> Sostenido. «En el Palacio de Carlos V. Los conciertos de la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1928, p. 1.

<sup>230</sup> Sostenido. «En el Palacio de Carlos V. Los conciertos de la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1928, p. 1.

Al igual que sucediera por vez primera en 1927, finalizados los conciertos sinfónicos, Granada se volvió a sumergir en los preparativos para la escenificación de los autos sacramentales.<sup>231</sup> Si *El gran teatro del mundo* de Calderón resucitó la tradición de los autos sacramentales, dos fueron los escogidos en 1928 para su continuidad: el *Auto de las Donas*, de autor desconocido y *Farsa llamada danza de la muerte*, de Juan de Pedraza.

Los principales responsables de la puesta en escena fueron Pablo Loyzaga y Gabriel Morcillo. La dirección musical fue inicialmente confiada a Ángel Barrios, como se puede leer en el anuncio previo de la representación: «Además se ejecutaran danzas antiguas, musicadas por el maestro Pedrell, dirigiendo la orquesta el maestro Barrios»,<sup>232</sup> pero numerosos imprevistos provocaron el retraso de su representación hasta el 1 de julio, actuación en la que el granadino —por razones que no hemos podido determinar— fue sustituido por José Montero.

Aunque sin la repercusión alcanzada por el de Calderón, estos autos contaron con el aplauso del público y constituyeron un broche de oro para la clausura del Corpus. Ninguno de los «fundadores» del auto calderoniano formaron parte de aquel proyecto, con toda probabilidad, por los conflictos que generó desde sus inicios y la confrontación que se creó entre el Ateneo y el Centro Artístico.

La dirección literaria de esta nueva puesta en escena recayó en José Navarro Pardo y Valentín A. de Cienfuegos; la escenografía fue obra de Gabriel Morcillo, quien, junto a Pablo Loyzaga fueron los artífices de la parte plástica de la representación. La iluminación corrió a cargo de Torres Molina y la dirección musical fue responsabilidad de José Montero. Como curiosidad,

---

<sup>231</sup> Para conocer la continuidad de estas representaciones y el papel que le fue atribuido durante la Guerra Civil es interesante la lectura del trabajo de Torres Clemente, Elena. «La música en los autos sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 351-376.

<sup>232</sup> «Los Autos Sacramentales». *El Defensor de Granada*, 24 de junio de 1928, p. 1.

merece señalarse que en la representación de los autos de 1928 participó un Barrios, aunque no Ángel, sino su hijo mayor Antonio, quien representó el papel de La Ira en *Farsa llamada danza de la muerte* de Juan de Pedraza.

Sobre la representación de los autos se ha conservado un curioso documento inédito<sup>233</sup> de autoría desconocida que, según hipótesis de Nicolás Antonio Fernández, «debió de redactarse en el seno del grupo del grupo de *gallo [sic]* con vistas a su publicación en el proyectado segundo número de la revista humorística *Pavo*». <sup>234</sup> Este documento está escrito en un falso castellano antiguo imitando un romance. En él se utiliza un tono jocoso y satírico que, sin ocultar la identidad real de los organizadores, caricaturiza la participación personal de cada uno de ellos en los autos. A pesar de que Ángel Barrios no participó, el músico granadino no escapó de la mordaz crítica, precisamente a causa de su retirada del proyecto:

E tenie raçon él en su perorata  
 Quando culpó a don Torres Molina el que retrata  
 Que de eléctricas luces no entiende patata,  
 E a Barrios que fua cual can con una lata.<sup>235</sup>

La clausura del Corpus de 1928 fue la última actividad cultural del municipio al frente del Ayuntamiento. El 17 de julio de 1928, en el seno de la comisión municipal permanente del Ayuntamiento de Granada, dio lectura de la que sería su última memoria de actividades. Dentro del conjunto de actos organizados, destacó la «indudable brillantez» de cuatro: la procesión del Santísimo, las iluminaciones de los paseos, las cuatro corridas de toros y los conciertos en el palacio de Carlos V, «éxito indiscutible de música y de

---

<sup>233</sup> Según Nicolás Antonio Fernández, el documento pertenece a la colección particular de Enrique Mateos Almoguera.

<sup>234</sup> Fernández Fernández, Nicolás Antonio. *Federico García Lorca y el grupo de la revista gallo*. Granada: Diputación de Granada, 2012, pp. 237-240.

<sup>235</sup> Fernández Fernández, op. cit., p. 642.

caridad». El entusiasmo del músico por el carácter benéfico de los conciertos de la Filarmónica de Madrid fue evidente:

Los conciertos en Carlos V, a cargo de la gran Orquesta Filarmónica de Madrid, que dirige el insigne maestro Pérez Casas, han constituido algo grandioso, memorable, que justifica su mundial renombre. El severo palacio que se destinaba a la majestad del César, fue adornado con la sobriedad y belleza que su estilo requería, y en cuanto a la iluminación se adaptó también a las normas de seriedad y justeza que inspiraban a los organizadores. Irreprochablemente ejecutados los admirables programas y una selecta concurrencia que llenaba como nunca el amplio patio circular, se salió a triunfo por noche, teniendo que repetirse el homenaje a la música española en un séptimo concierto, fuera de abono, y guardando todos gratísimo recuerdo de las veladas en Carlos V [...] que además de un éxito artístico, lo fueron de taquilla, afortunadamente para los pobres, a los cuales se destinará la ganancia obtenida.<sup>236</sup>

La prensa más crítica, hecho el habitual balance de las fiestas del Corpus, se mostró indulgente con el resultado de los festejos de 1928, de los que únicamente sancionó la deficiente iluminación, y subrayó la importancia de los conciertos sinfónicos: «Las veladas musicales en la Alhambra continúan su prestigiosa tradición. Son unos festivales que honran a Granada. Su desaparición [...] significaría un rudo golpe para el espíritu cultural de nuestras fiestas».<sup>237</sup>

Dentro de ese mismo contexto de análisis, el editorial de *El Defensor* mostró su conformidad con el modo en que Barrios había sido capaz de conciliar los diversos y, en ocasiones, contrarios intereses respecto a la organización del Corpus granadino:

---

<sup>236</sup> «Después de las fiestas. Una memoria del señor Barrios». *El Defensor de Granada*, 18 de julio de 1928, p. 1.

<sup>237</sup> «Las fiestas del Corpus. Un breve comentario». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1928, p. 1.

La orientación iniciada este año por el delegado de funciones públicas señor Barrios con el nombramiento de una comisión de artistas y escritores, [...] puede ofrecer excelentes resultados cuando esa dirección artística de las fiestas actúe con un máximo de tiempo suficiente para el desarrollo de sus planes.<sup>238</sup>

El compositor no hizo efectiva esta última propuesta, ya que, exhausto por la actividad desarrollada en el Ayuntamiento, presentó su dimisión.

### **7.6. La dimisión de Ángel Barrios**

En los últimos días del mes de agosto de 1928, apareció una noticia en las portadas de los periódicos granadinos que monopolizó la vida política de la ciudad: la dimisión del marqués de Casablanca, alcalde de Granada. En efecto, el 29 de agosto de 1928 el dimisionario concedió una breve entrevista justificando las razones que le habían llevado a cesar en su cargo: edad avanzada, empeoramiento de su salud y el cansancio producido tras cinco años de infatigable trabajo en el Ayuntamiento. Confirmada la dimisión del alcalde, la prensa se hizo eco de los rumores sobre las dimisiones de otros munícipes granadinos, rumores que se transformaron en hechos.

Tras la dimisión del marqués de Casablanca, el conde de Tovar dimitió de manera irrevocable alegando que tenía que ausentarse de Granada de manera indefinida. Un día más tarde, esto es el 30 de agosto de 1928, nuestro biografiado presentó su dimisión —junto a otros muchos concejales y tenientes de alcalde— según se desprende de la sesión extraordinaria del pleno del Ayuntamiento de Granada, celebrada el 3 de septiembre de 1928. «Ausentarse de Granada por tiempo indefinido» fue la justificación expresada por casi todos los munícipes dimisionarios, a excepción de Barrios, cuya alegación fue la

---

<sup>238</sup> *Ibíd.*

siguiente: «dar facilidades para la mejor reorganización del Excmo. Ayuntamiento».<sup>239</sup>

Finalmente, en la sesión extraordinaria<sup>240</sup> de constitución del Excmo. Ayuntamiento de Granada de 6 de septiembre de 1928, la dimisión del teniente de alcalde Ángel Barrios Fernández fue formalmente aceptada por el Gobernador Civil de Granada.

Su dimisión puso fin a casi cinco años de gestión cultural en el Ayuntamiento granadino. Con ella, se cierra una etapa de la vida del músico que, a pesar de la trascendencia que tuvo para la vida cultural y patrimonial de la ciudad, ha permanecido inédita.

A modo de conclusión, tras estudiar su actividad en el Ayuntamiento, podemos afirmar que Ángel Barrios jugó un destacado papel en la corporación granadina, institución clave para la cultura de la ciudad durante la etapa en que fue teniente de alcalde (4-10-1923 / 6-9-1928). Aunque no mostró una afección política manifiesta, es cierto que fue impulsor de algunas de las políticas emanadas del Directorio de Primo de Rivera. En este sentido, fue un comprometido munícipe con la conservación y protección de algunos lugares sensibles de su ciudad y potenció el despegue turístico de la Granada de los años veinte. Es más, algunas de sus iniciativas fueron gestos pioneros dentro de la concepción moderna del turismo y de su vínculo con la protección patrimonial. Para ello, promovió una nueva reglamentación, fomentó con concursos y premios la conservación por parte de particulares y, finalmente, reivindicó el «derecho al paisaje» en un momento en que la voraz actividad destructora del patrimonio urbano amenazaba la pérdida irremediable de algunos de los rincones más emblemáticos de Granada.

---

<sup>239</sup> Acta de sesión extraordinaria 3 de septiembre de 1928, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L. 00371, p. 74.

<sup>240</sup> Acta de sesión extraordinaria de constitución del Excmo. Ayuntamiento de Granada de 6 de septiembre de 1928, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 75.

Como gestor cultural, su mayor esfuerzo se canalizó en la organización de los festejos del Corpus, responsabilidad que desempeñó entre los años 1924 y 1928. Durante este periodo, impulsó cambios estructurales en la organización de la festividad más importante de la ciudad. Con ello, intentó democratizar, con mayor o menor acierto dicha organización, para lo que pidió la opinión de la ciudadanía, expresada a través de la prensa, y comprometió a diversas instituciones locales en la organización, gestión y desarrollo de las fiestas del Corpus.

En un plano más artístico, fue el interlocutor institucional con algunas de las más importantes agrupaciones sinfónicas de la época. Durante su cargo como teniente de alcalde, la Orquesta Sinfónica y la Filarmónica de Madrid, así como la Banda Municipal de Madrid y la recién nacida Orquesta Bética de Cámara ofrecieron sus conciertos en Granada. Gracias a esto, algunos granadinos pudieron entrar en contacto con obras de autores extranjeros y españoles que, en aquel momento, estaban llevando a cabo una importante renovación musical, sin desequilibrar los gustos «tradicionales y populares». Igualmente, algunas de las voces más insignes de la época actuaron en Granada, como fue el caso de Miguel Fleta, en un momento en que el tenor aragonés era considerado una de las más importantes figuras del universo lírico.

Finalmente, el compositor participó activamente en la puesta en escena de *El gran teatro del mundo*, lo que suponía la «resurrección» de esta obra de Calderón, llamada a abrir un nuevo capítulo en la historia de la dramaturgia española. Si bien el Ayuntamiento tuvo un papel muy discreto en su organización, su teniente alcalde, Ángel Barrios, fue el director musical de aquel histórico acontecimiento. Esto último supone una muestra de su vocación de músico que, a pesar de la absorbente gestión municipal derivada de su tenencia de alcalde, no impidió que siguiera estrenando obras para la escena como *Castigo de Dios* (1924), *La suerte* (1924) y *Seguidilla Gitana* (1926).



## **8. LA ACTIVIDAD MUSICAL DE ÁNGEL BARRIOS DURANTE LA GUERRA CIVIL Y LA INMEDIATA POSGUERRA (1936-1939)<sup>1</sup>**

### **8.1. Aproximación al contexto musical de Granada durante la Guerra Civil**

Excedería los objetivos de este trabajo el hacer una exposición de los hechos políticos, sociales y económicos que acontecieron en Granada desde el inicio del conflicto civil armado en 1936 hasta su finalización en 1939.<sup>2</sup> No obstante, consideramos necesario esbozar la situación de la cultura granadina en aquel momento, ámbito en el que Ángel Barrios jugó un destacado papel como tendremos oportunidad de estudiar.

---

<sup>1</sup> El autor de este trabajo ha publicado recientemente un artículo cuyo contenido complementa a lo analizado en este capítulo, a cuya consulta remitimos. Ver Ramos Jiménez, Ismael. «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)». *Música oral del Sur*, 2014, Nº 11, pp. 274-301.

<sup>2</sup> Para tener una visión general de la incidencia de este periodo en la historia granadina véase Hernández Burgos, Claudio. *Franquismo a ras de suelo: zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada: Universidad de Granada, 2013; *La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo*. Granada: Comares, 2011; Gil Bracero, Rafael; Brenes, María Isabel. *Jaque a la República. (Granada, 1936-1939)*. Granada: Ediciones Osuna, 2009.

El conflicto civil transformó el «paisaje» cultural granadino. En aquella ciudad también se dieron las circunstancias descritas por el profesor Marco Antonio Ossa para el resto del territorio: «[...] la Guerra Civil sesgó la obra y el devenir de un nutrido conjunto de compositores [y músicos] que, pertenecientes a distintos grupos y generaciones, confluían en este periodo en el país».<sup>3</sup> Si bien la música estuvo muy presente en Granada durante la Guerra Civil, esta se vio abocada a adaptarse a una nueva ideología que designaría el destino de España durante largos años. En este sentido, Gemma Pérez Zaldondo ha señalado que:

[Durante los años que duró la Guerra Civil] la música discurrió en paralelo a la contienda y a la vida de ciudades y pueblos. Además, cumplió con una misión que, aunque habitual, fue especialmente importante en el contexto bélico: la de constituirse como imagen y símbolo de ideas y poderes políticos, como representación sonora de emociones, sentimientos y estados de ánimo.<sup>4</sup>

En los casi tres años que duró la contienda, la vida cultural granadina sufrió una profunda aceleración de cambios, especialmente, durante los dos últimos. Desde 1938, surgió un momento de especial efervescencia para la instalación de la propaganda y de la ideología falangista en todos los ámbitos culturales de la ciudad, hecho que puso de manifiesto la profesora Pérez Zaldondo al sostener que «desde la organización del primer gobierno regular del franquismo en 1938, el régimen se mostró muy activo en la construcción del discurso ideológico oficial y su propagación entre la población».<sup>5</sup> Fue precisamente desde entonces cuando Ángel Barrios adquirió un notable

---

<sup>3</sup> Ossa Martínez, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Sociedad Española de Musicología, 2011, p. 15.

<sup>4</sup> Pérez Zaldondo, Gemma. «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 101.

<sup>5</sup> Pérez Zaldondo, Gemma. «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo». En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, p. 339.

protagonismo en la escena musical granadina, coincidiendo con el momento en que Falange extendía sus tentáculos hacia todas las esferas políticas, económicas, sociales y culturales locales. Para ilustrar este hecho, haremos un breve recorrido cronológico de los principales acontecimientos y festividades que perfilaron las manifestaciones musicales y la cultura granadina de aquella época.

Estas palabras del investigador José González Martínez, testigo de aquellos años, ilustran la situación de la música granadina durante los inicios de la Guerra Civil:

Veinte de julio de 1936. El Ejército levantado en armas contra la República española se hace con el poder en Granada. Callan las músicas y las canciones, se viven momentos tensos y difíciles que preludian la tragedia de tres años de enfrentamiento fratricida en los que la ciudad permanece bajo el mando insurgente, en la llamada zona nacional.<sup>6</sup>

Posicionadas las autoridades militares en las distintas esferas de la ciudad, el silencio dio paso a la música, transformada en un medio «para influir en el ánimo de las gentes, convirtiéndola en vehículo de su propaganda, con el cantar de sus fines».<sup>7</sup> En este mismo sentido, Gemma Pérez ha puesto de manifiesto cómo las ideologías totalitarias hicieron uso de una estrategia propagandística consistente en organizar festividades con una evidente finalidad dirigida a «implantar las ideas y representaciones del nuevo Estado».<sup>8</sup> Dicha estrategia estuvo presente en las actuaciones del movimiento falangista granadino que transformó las fiestas en «un espacio de socialización y apoyo

---

<sup>6</sup> González Martínez, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 207.

<sup>7</sup> González Martínez, op. cit., 208.

<sup>8</sup> Pérez Zalduondo, op. cit., 339.

al régimen»<sup>9</sup> con el que ensalzar su modelo ideológico, para lo que dotó de un nuevo significado a algunas de las fiestas locales preexistentes.<sup>10</sup>

El mejor ejemplo de esta estrategia lo encontramos en las fiestas del Corpus, cuyo origen se remonta a la época de los Reyes Católicos y que, durante el primer cuarto del siglo XX, se convirtieron en uno de los focos culturales y artísticos más importantes del país, como tuvimos oportunidad de comentar en el capítulo anterior. Un resumen de lo acontecido en las fiestas del Corpus granadino durante el bienio 1937-1938 puede servirnos de ejemplo sobre el modo de implantación del modelo ideológico de este nuevo régimen en la fiesta mayor granadina.

El espíritu laico que acompañó a la República hizo que esta fiesta, de honda raigambre cristiana, se deshidratara hasta tal punto que llegó a ser suprimida la procesión del Corpus, a pesar del especial significado religioso y popular que revestía, ya que se procesionaba la custodia con el «sacramento» por las calles de la ciudad.<sup>11</sup> Sin embargo, el nuevo régimen viró 180 grados su significado y, como ha señalado Claudio Hernández, «en su deseo de recatolizar España, el franquismo se encargó de revitalizar la [...] festividad del Corpus Christi».<sup>12</sup>

Durante los primeros años de la guerra, las fiestas del Corpus cambiaron esencialmente su sentido o, mejor dicho, no se celebraron como tales hasta 1939, coincidiendo con el final de la contienda. Durante el periodo bélico, el Corpus de otros años dejó de ser un acto de fervor religioso de masas para convertirse en la celebración de una sucesión de actos patrióticos. El titular de *Ideal* sobre los festejos publicado en 1937 fue tajante: «Este año no habrá fiestas en el Corpus, sino actos de patriotismo y de fe en la causa de

---

<sup>9</sup> Hernández Burgos, Claudio. La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo. Granada: Comares, 2011, pp. 263-319.

<sup>10</sup> Para un acercamiento al valor social de las fiestas es aconsejable la lectura de Prat Canos, Joan. «Aspectos simbólicos de las fiestas». En Velasco Maíllo, Honorio. *Tiempo de fiesta: Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Alatar, 1982.

<sup>11</sup> Hernández i Martí, Gil-Manuel. *La festa reinventada: calendari, política i ideologia en la València franquista*. València : Universitat de València, 2002, p. 98.

<sup>12</sup> Hernández Burgos, op. cit., pp. 291-292.

España». <sup>13</sup> En este mismo artículo, se dio respuesta y justificación a la pregunta de si tendrían lugar o no los festejos más importantes de la ciudad: «No. No puede haber fiestas cuando se lucha con tanto afán por la salvación de la Patria». <sup>14</sup>

No obstante, la propaganda falangista no desaprovechó el potencial de convocatoria popular del Corpus y contraprogramó una serie de actos patrióticos que, a lo largo de cinco días, sirvieron para exhibir la fuerte presencia ideológica de Falange en la ciudad. He aquí algunos ejemplos de la naturaleza política que cobraron los actos organizados en sustitución de las tradicionales fiestas del Corpus: el Día de la Nueva España, el Recuerdo al Combatiente, el Día de la Fraternidad Hispanomarroquí y el Homenaje a los caídos por España una, grande e inmortal.

La celebración de actos de esta naturaleza fueron constantes durante la guerra y la posguerra, dado su valor para el proyecto ideológico en ciernes. En este sentido, la profesora Pérez Zalduondo ha señalado que la importancia de la organización de festividades residía en ser «una de las estrategias propagandísticas [...] cuyo fin era ayudar a implantar las ideas y representaciones del nuevo Estado». <sup>15</sup>

Desde el primer momento en que la ciudad fue gobernada por el ejército golpista, <sup>16</sup> la cultura granadina estuvo bajo control de las autoridades locales, quienes le concedieron a la música un destacado protagonismo en el conjunto de las manifestaciones patrióticas programadas, ya que la música era un excelente vehículo de expresión al servicio de los intereses de cada uno de los

---

<sup>13</sup> «Este año no habrá fiestas en el Corpus, sino actos de patriotismo y de fe en la causa de España». *Ideal*, 6 de mayo de 1937, p. 10.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo». En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, p. 339.

<sup>16</sup> Utilizamos esta expresión en el sentido que justifican Rafael Gil Bracero y María Isabel Brenes: «Existe unanimidad en considerar el golpe de Estado del 18 de julio de 1936 como la culminación de un proceso de permanente rebeldía de una parte del Ejército español contra el régimen republicano constitucional, instaurado pacíficamente el 14 de abril de 1931». Ver Gil Bracero, Rafael; Brenes, María Isabel. *Jaque a la República. (Granada, 1936-1939)*. Granada: Ediciones Osuna, 2009, p. 27.

bandos en conflicto, además de un futuro elemento de identidad cultural al servicio del nuevo Estado.<sup>17</sup> Por esta razón, en las instrucciones para el inicio de la celebración de los actos organizados en sustitución del Corpus de 1937, se ordenó que estuvieran presentes todas las bandas de música de Granada: las dos de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, la banda municipal, la banda provincial de la Cruz Roja, la del Ave María y las bandas de cornetas de Infantería y Caballería. Prácticamente fueron convocados todos los efectivos musicales de la ciudad. Para no dejar al arbitrio la elección del programa musical, se determinó que las bandas actuaran «bajo una sola batuta, la del maestro Montero»<sup>18</sup> y que interpretaran composiciones de carácter patriótico, finalizando la actuación, como era preceptivo, con la interpretación del himno nacional.

En aquella decisión de que toda la responsabilidad recayera sobre un único músico, el maestro Montero, se hace patente el principio de unidad,<sup>19</sup> considerada la «idea referencial de la ideología falangista»,<sup>20</sup> que invadió todos los ámbitos de pensamiento y acción: una patria, un Dios, un pueblo, un estilo, un pensamiento...<sup>21</sup> Unidad de poder, en suma, proyectada en la obediencia y la jerarquía, «valores consustanciales al espíritu militar».<sup>22</sup>

Este espíritu cuartelero fagocitó al elemento religioso y se adueñó del conjunto de la festividad. Como anécdota, en aquel Corpus de 1937, la tradicional figura femenina conocida localmente como la Tarasca —maniquí

---

<sup>17</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 210.

<sup>18</sup> «Este año no habrá fiestas en el Corpus, sino actos de patriotismo y de fe en la causa de España». *Ideal*, 6 de mayo de 1937, p. 10.

<sup>19</sup> Véase Cabrera García, María Isabel; Pérez Zalduondo, Gemma: «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2004, N° 35, pp. 183-196.

<sup>20</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 137.

<sup>21</sup> Ver Cabrera García, María Isabel; Pérez Zalduondo, Gemma. «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 2004, 35, pp. 183-196.

<sup>22</sup> Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010, p. XVII.

que anticipa la moda de cada año— fue ataviada como una enfermera,<sup>23</sup> atuendo que sirvió de prelude para la campaña de «Auxilio a los necesitados» que subrayaba el espíritu pragmático-cristiano del acto, y que daba un sentido unitario al conjunto de la celebración.

Hasta aquí un primer ejemplo de metamorfosis del Corpus en actos de propaganda. Junto a esta celebración granadina, existe otra festividad relevante en el calendario de la ciudad que tiene lugar cada 2 de enero, fecha conocida como el «Día de la Toma» o «Toma de Granada».<sup>24</sup> La efeméride celebra la simbólica entrega de las llaves de la ciudad granadina a los Reyes Católicos el 2 de enero de 1492, fecha en que finalizó la Guerra de Granada y que la propaganda falangista consideró un trasunto de la cruzada para la «liberación de España», iniciada por los militares sublevados en el verano de 1936.<sup>25</sup>

Esta fiesta es un claro ejemplo de lo señalado por Pilar Ramos al afirmar «que un mismo objeto cultural puede funcionar con significados distintos, ofreciendo una continuidad en el uso y una discontinuidad en su interpretación».<sup>26</sup> Para su demostración, nos acercaremos a distintos momentos históricos, vecinos en el tiempo, en los que asistiremos a los radicales cambios de interpretación del Día de la Toma.

Al igual que ocurría con otras tantas fiestas de larga trayectoria histórica, el Día de la Toma fue objeto de controversias durante la República. En este sentido, Claudio Hernández ha señalado el cambio semántico experimentado por esta celebración durante este periodo histórico:

---

<sup>23</sup> Gil Bracero, Rafael. «Granada: Zona Nacional». En *La Guerra Civil en Andalucía Oriental*. Granada: Ideal y Diputación de Granada, 1987, p. 315.

<sup>24</sup> En relación con este acontecimiento es interesante la lectura de González Alcantud, José Antonio; Barrios Aguilera, Manuel (eds.). *Las Tomas: Antropología histórica de la ocupación territorial de Granada*. Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 648-654.

<sup>25</sup> Esta y otras celebraciones similares fueron objeto de prácticas propagandísticas. Ver Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel. «Voices, strategies and practices of propaganda: music and artistic culture at the service of the State during Francoism». En *Music and propaganda in the short Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 2014, pp. 207-224.

<sup>26</sup> Ramos López, Pilar. «Introducción». En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012, p. 13.

La llegada de la República supuso el desligamiento de la celebración religiosa y la civil, amén del obligado ¡Viva la República!, acompañado de los acordes del Himno de Riego. Las rencillas de los más conservadores quedaron expuestas en la conmemoración de la fecha en 1934, cuando el concejal conservador Indalecio Romero de la Cruz se negó a tremolar el Estandarte de la Ciudad desde el balcón del Ayuntamiento como correspondía al miembro más joven de la Corporación municipal. A este enfrentamiento se había unido la decisión de la alcaldía de la ciudad de no sufragar los actos religiosos que se venían desarrollando con motivo de la fecha, celebrándose en la Catedral una misa religiosa, y en la Capilla Real la ceremonia civil ante los sepulcros de Isabel y Fernando. [...] La polémica llegó a tal extremo que los actos religiosos hubieron de ser subvencionados por las Juventudes de Acción Popular».<sup>27</sup>

Como recuerda José Luis Entrala, en su obra dedicada a la Granada de la Guerra Civil, aquel «[...] 2 de enero de 1937 tuvo un carácter muy distinto a los anteriores y posteriores».<sup>28</sup> Tras la celebración de la efeméride, el periódico *Ideal* ofreció una detallada descripción de la «extraordinaria brillantez»<sup>29</sup> con que se celebró la Toma de Granada falangista, gracias a la cual podemos hacernos idea del modo en que el proceso de fascistización fagocitaba cualquier otra celebración de la ciudad. Para conmemorar esta fecha histórica, se organizaron una serie de actos oficiales dirigidos a restablecer «con toda pompa y solemnidad los bellos rituales de tradición» que durante los años de la República fueron suprimidos.

Según noticia de este mismo periódico, se celebraron diversas funciones religiosas —en especial la oficiada en la Santa Iglesia Catedral— así como la tradicional tremolación del estandarte ante la tumba de los «egregios soberanos Fernando e Isabel», y más tarde, otra réplica de tremolación en el balcón del Ayuntamiento, unido a desfiles militares y un largo etcétera de fastos patrióticos para restaurar aquel polémico día, polémica que en la actualidad

---

<sup>27</sup> Hernández Burgos, Claudio. La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo. Granada: Comares, 2011, p. 312.

<sup>28</sup> Entrala Fernández, José Luis. *Granada sitiada 1936-1939*. Granada: Comares, 1996, p. 291.

<sup>29</sup> «Ayer se conmemoró el 445 aniversario de la Toma de Granada». *Ideal*, 3 de enero de 1937, p. 3.

aún no ha sido zanjada. La celebración de aquella «Toma» contó con un significado diferente. La nueva ideología encontró en la efeméride un trasunto de la misión recatolizadora llevada a cabo por los Reyes Católicos en 1492. Por esta razón, las autoridades locales, con el apoyo de la única prensa activa y partidista, hallaron en aquella fecha diversos elementos, con un gran potencial de movilización, que les llevó a postular la declaración del 2 de enero como Fiesta Nacional.<sup>30</sup> Esta propuesta es un ejemplo de cómo un hecho histórico, vigente en el tiempo, podía ser reinterpretado bajo prisma falangista y ofrecer una lectura acorde a su ideario.

La música fue omnipresente en aquellos actos que estuvo a cargo de la Banda de Música Municipal y la Banda del Requeté, milicia que a partir del 19 abril de 1937 se fusionó con Falange «lo que en la práctica supuso la unificación de todos los españoles».<sup>31</sup> El repertorio interpretado fue acorde con el carácter militar predominante en la celebración: la *Marcha Real* (en sustitución del *Himno de Riego*) y los himnos de Falange, Requetés y los de las naciones «amigas»,<sup>32</sup> esto es, los himnos nacionales de Italia, Alemania y Portugal.

Aunque esto sucedía en el plano local, los actos y fiestas políticas instauradas por el Movimiento en el resto del país también tuvieron su eco en la ciudad de la Alhambra. De entre estas fiestas políticas tuvo con un destacado protagonismo la celebración del 18 de julio, día declarado fiesta nacional, conocido como «Día del Alzamiento Nacional». En la Granada del 17 de julio de 1937 —como actos preparatorios de la fiesta nacional— salieron a las calles las bandas de música de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS que recorrieron los principales y más concurridos espacios de la ciudad. El día de la primera celebración de la sublevación, la presencia de la música en la ciudad fue constante. La Falange Española Tradicionalista y de las JONS movilizó todos los recursos que estaban a su alcance para alarde de su

---

<sup>30</sup> Hernández Burgos, La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo. Granada: Comares, 2011, p. 313.

<sup>31</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 73.

<sup>32</sup> Pérez Zalduondo, op. cit., p. 159.

dominio absoluto en la ciudad: la banda del Ayuntamiento y el resto de bandas falangistas salieron a las calles interpretando composiciones marciales y los himnos que identificaban a cada una de estas agrupaciones.<sup>33</sup>

Junto al Día del Alzamiento, existía otra fecha solemne y patriótica: la festividad de Santiago Apóstol. Esta figura religiosa tenía amplia cabida en la ideología falangista dada su condición de patrón de España y su significado histórico-religioso. En la Granada de 1938, aquel día fue testigo de un acontecimiento musical de primer orden como fue la presentación del «buque insignia» de la música falangista granadina: la Orquesta Sinfónica de Falange, cofundada, impulsada y dirigida por Ángel Barrios, agrupación a la que dedicaremos un epígrafe en este capítulo.

Junto a estas dos efemérides, se organizaron otros muchos actos culturales de modo puntual y con marcado carácter político. Sería prolija su relación en este punto; sin menoscabo de que más adelante hagamos referencia a algunos de ellos. No obstante, remitimos al trabajo sobre las fiestas granadinas celebradas en este periodo publicado recientemente por Claudio Hernández Burgos.<sup>34</sup>

De igual modo que las festividades fueron adaptadas e interpretadas por los ideales falangistas, las instituciones musicales experimentaron una transformación similar. La mayor aportación musical a la nueva situación político-cultural de la ciudad fue la creación de la Orquesta Sinfónica de la Falange, anteriormente mencionada. Junto a este proyecto, se fraguó otro de capital importancia para la propaganda falangista: el Orfeón de Granada, institución auspiciada por el Departamento de Música del Servicio Nacional de Propaganda. Desde sus inicios, el Orfeón contó con la dirección del maestro de capilla de la Catedral, Valentín Ruiz Aznar, quien presentó oficialmente a la agrupación con estas significativas palabras: «He sido requerido por la Falange para hacer un orfeón: ahí lo tenéis. Lleva el sello característico de la nueva

---

<sup>33</sup> «Una manifestación patriótica, de adhesión al Caudillo, recorrió anoche las calles de Granada». *Ideal*, 18 de julio de 1937, p. 21.

<sup>34</sup> Ver el capítulo dedicado a las fiestas granadinas en Hernández Burgos, Claudio. *La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo*. Granada: Comares, 2011, pp. 263-319.

España: la rapidez».<sup>35</sup> La profesora Gemma Pérez Zalduondo ha encontrado en la creación de este orfeón, al igual que en la orquesta dirigida por Barrios, un ejemplo representativo del modo en que «las propias instituciones de Falange asumieron la titularidad de las formaciones musicales»,<sup>36</sup> y que, como ya advertimos con anterioridad en este mismo capítulo, fueron muestra de la fascistización de las instituciones musicales desde los inicios del conflicto.

Mención aparte merecen los cambios sustanciales que el cese de la Guerra Civil trajo para aquella Granada. Finalizado el mes abril de 1939, la ciudad de la Alhambra vivió una serie de vertiginosos cambios en la fisonomía de su cultura. Fue 1939 el año en que el Corpus empezó a cobrar el matiz característico de otras épocas —sin desligarse del carácter ideológico dominante— con la interpretación de conciertos sinfónicos en el palacio de Carlos V y la presencia del Orfeón Donostiarra como actos estelares, que fueron programados para el disfrute de una población sedienta de distracciones.

Asimismo, el tradicional Día de la Cruz recibió un fuerte empuje desde el Ayuntamiento, impulso personificado en la figura de su alcalde, Antonio Gallego Burín, artífice de las grandes transformaciones urbanísticas, políticas, culturales y sociales en la Granada de la posguerra, haciendo de esta ciudad un ejemplo de adaptación a la ideología impuesta y todo cuanto ello implicó con sus luces y sus sombras.

Junto al resurgimiento de las fiestas granadinas más características, otras formas de entretenimiento y de expresión artística se desplegaron en la oferta cultural granadina: el cine, las terrazas y nuevos espectáculos de variedades en los que surgieron singulares figuras que hoy llamaríamos *showmen*.<sup>37</sup> Un

---

<sup>35</sup> «Gran éxito, en su presentación, del Orfeón de Granada». *Ideal*, 27 de septiembre de 1938, p. 5.

<sup>36</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coord.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 412-417.

<sup>37</sup> La profesora Martínez del Fresno ha llevado a cabo un interesante estudio sobre la situación de estos géneros en la época que estudiamos a cuya consulta remitimos. Ver Martínez del Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*

ejemplo de *showman* fue Rafael León, conocido como Toreri (libretista de *Estampas gitanas de Ángel Barrios*), quien tuvo un notable protagonismo en la escena cómica granadina al finalizar la guerra, compitiendo en fama con magos e ilusionistas como Kirpatrick, que entretuvieron a una población con necesidad de evadirse tras el horror y el dolor padecido en tiempos de guerra.

La herencia de la actividad musical de Ángel Barrios se vio continuada en la labor de algunas de las agrupaciones musicales nacidas durante la guerra, adaptadas a los nuevos tiempos en los que buscaron su posición en diferentes esferas de la cultura de la ciudad, como la Rondalla Municipal o el Sexteto Iberia, entre otras agrupaciones de pulso y púa, que estuvieron activas durante la guerra gracias al maestro y que dinamizaron la escena musical durante la posguerra.<sup>38</sup> Asimismo, el flamenco experimentó una revitalización. Los cuadros de baile que ocasionalmente actuaban en determinados actos patrióticos se consolidaron y ofrecieron espectáculos estables, con lo que llegó a profesionalizarse el oficio de cantaor, *tocaor* o de bailaora flamencos. La Banda Municipal encontró una sede permanente y se instaló en el quiosco de la música del granadino Paseo del Salón, desde donde ofrecía conciertos regularmente, aunque como es de prever, los programas musicales no perdieron su carácter patriótico, con predominio obras de compositores españoles y extranjeros de «nacionalidades amigas».

Con todo ello, Granada intentó recuperar el esplendor de los años veinte, «cuya vitalidad artística [...] le había conferido una trascendencia internacional»,<sup>39</sup> y los efervescentes años de la República que se vieron abruptamente eclipsados por un periodo en que la ciudad se «desangró» con la

---

(1936-1956): *actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 73-82.

<sup>38</sup> De entre las agrupaciones que dinamizaron la escena de la posguerra, mención aparte merece el Cuarteto Iberia, «que estuvo integrada por músicos que hoy día forman parte de la más elogiada historia del pulso y púa». [Ramos Jiménez, Ismael. *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003, p. 46]. Este cuarteto llevó a cabo durante los primeros años de la posguerra una serie de giras nacionales en escenarios españoles, como tuvimos oportunidad de estudiar en el capítulo 4 de este trabajo.

<sup>39</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 223.

pérdida de la mayor parte de su intelectualidad que, o bien fue represaliada y asesinada, como fue el caso de Federico García Lorca, Constantino Ruíz Carnero, José Palanco Romero, Virgilio Castilla, Juan José Santa Cruz, Manuel Fernández Montesinos o Salvador Vila, entre otros; o bien se exiliaron o abandonaron la ciudad, como ocurrió con Manuel de Falla y Ángel Barrios. A grandes rasgos, este fue el escenario político y cultural en el que nuestro biografiado desarrolló su labor artística durante los años de la Guerra Civil y la inmediata posguerra.

## **8.2. Su actividad musical**

En el epígrafe anterior hemos asistido a las numerosas transformaciones y adaptaciones a las nuevas ideas políticas que las estructuras culturales granadinas experimentaron a partir de la Guerra Civil. Dentro de este contexto, la obra musical de Ángel Barrios fue un ejemplo de adaptación. Las nuevas circunstancias políticas condicionaron en muchos aspectos su vida y actividad musical, reflejada en sus facetas de compositor, intérprete y, con mayor acento, en la de director de las agrupaciones musicales surgidas para ensalzar los principios del Movimiento.

El músico permaneció en Granada durante los años de la contienda civil hasta su cambio de residencia definitivo a Madrid desde el otoño de 1939. Durante este periodo, tuvo una activa y destacada presencia en la escena cultural de la ciudad, labor que contó con la aprobación y aplauso del Movimiento, aunque su afinidad con la política falangista, merece que nos detengamos en este punto.

El caso de Ángel Barrios es un ejemplo de «músico adaptado» al nuevo régimen, debido más a una serie de circunstancias personales que a una

«convencida» afección política, según se deducimos de la depuración<sup>40</sup> a la que fue sometido.<sup>41</sup> Este proceso consistía en una investigación de la trayectoria política e ideológica previa del «depurado».<sup>42</sup> En el Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada se conserva el «Informe personal» y de «Antecedentes político-sociales»<sup>43</sup> de Ángel Barrios Fernández que fue concluido el 27 de julio de 1938. Este informe testimonia que el compositor no contaba con antecedentes políticos ni de pertenencia a partidos políticos, sindicatos o a la masonería.<sup>44</sup> Sí figura, en cambio, como «otros

<sup>40</sup> Según Borja de Riquer, «una de las más espectaculares medidas represivas que el régimen franquista utilizó [...] fue la depuración generalizada». [Riquer Permayer, op. cit., p. 144]. En esta línea, Igor Contreras —estudioso del impacto de este proceso depurador en diversos músicos— afirma que una de las expresiones del ejercicio planificado de la violencia de Estado del nuevo régimen dictatorial fue la depuración profesional, requisito ineludible para reintegrarse en los respectivos puestos de trabajo, el acceso a la función pública o al ejercicio de diversas actividades profesionales. [Contreras Zubillaga, Igor. «Un ejemplo de reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de musicología*, 2009, XXXII, 1, 2009, p. 569]. Véase igualmente Larrinaga Cuadra, Itziar. «"Dura lex, sed lex". La depuración franquista en las instituciones musicales dependientes del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián (1936-1940)». En: *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013, pp. 127-156; Martínez del Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 31-82.

<sup>41</sup> Ángel Barrios fue investigado con antelación a la Ley de 10 de febrero de 1939 por la que se fijó las normas para la depuración de los funcionario públicos. Esta ley pretendía confirmar en sus puestos de trabajo a los claramente adheridos al Movimiento y excluir a los no adictos. [Riquer Permayer, op. cit., 144].

<sup>42</sup> Igor Contreras ha estudiado este hecho en relación con los profesores de música del Conservatorio Superior de Música de Madrid y, en particular, el proceso de depuración sufrido por los compositores Julio Gómez y Conrado del Campo. Véase Contreras Zubillaga, Igor. «Un ejemplo de reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, 2009, XXXII, 1, pp. 568-583.

<sup>43</sup> Expediente personal de Ángel Barrios Fernández. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras de Granada, legajo nº 2, expediente nº 12.

<sup>44</sup> Tras la consulta de los cuadros lógicos de las logias masónicas activas en Granada durante la primera treintena del siglo pasado, no nos consta que estuviera afiliado a ninguna de ellas, no obstante, tenemos la certeza de que su padre, Antonio Barrios Tamayo, perteneció a la masonería (véase epígrafe 2.3). En relación con la represión de la masonería en Granada durante el periodo que estudiamos, es interesante la consulta de Gil Bracero, Rafael; López Martínez, Mario Nicolás. «La represión masónica en Granada durante la Guerra Civil y la postguerra». *Masonería, política y sociedad*. Ferrer Benimeli, José Antonio

antecedentes» que «fue concejal durante la dictadura». Esta misma fuente ofrece una información de interés sobre la opinión que las autoridades falangistas tenían del maestro granadino:

Al advenimiento de la República se adhirió a ella. Ha sido simpatizante de izquierdas, pero al iniciarse el Movimiento se unió a él. Es algo tramposo. Sus reuniones son con gitanos y gente de esa calaña por ser tocador de guitarra. Es de buena voluntad.<sup>45</sup>

Como podemos advertir, su expediente presentaba máculas ante la nueva ideología: adhesión a la República, ser simpatizante de izquierdas y relacionarse con gitanos y «gente de esa calaña».<sup>46</sup> No obstante, fue considerado adicto al Movimiento Nacional, si bien el hecho de ser familiar cercano de uno de los oficiales militares con mayor responsabilidad en el principal enclave militar de Granada obró a su favor e hizo posible que pudiera continuar su labor artística como músico «adecuado» al nuevo régimen.

A diferencia de lo ocurrido con algunos de sus colegas y amigos que sufrieron el exilio —Óscar Esplá y Julián Bautista, entre otros— el granadino permaneció durante la guerra en su ciudad donde, desde el inicio del conflicto, dio muestra pública de apoyo a los sublevados. Transcurrido poco más de un mes desde el fatídico 18 de julio de 1936, el músico granadino colaboró con una suscripción a favor de las fuerzas armadas golpistas. En concreto, entregó un óleo original de Santiago Rusiñol para una rifa cuyo beneficio fue destinado al reparto de cenas en la Asociación Granadina de Caridad.<sup>47</sup> La entrega del cuadro no fue la única contribución material del músico. A fines de 1937 la

---

(coord.). Córdoba: Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española. 1989, Vol. 2, pp. 679-695.

<sup>45</sup> Expediente personal de Ángel Barrios Fernández. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras de Granada, legajo nº 2, expediente nº 12.

<sup>46</sup> Sobre la situación de los gitanos y casos de represión durante la Guerra Civil es interesante la consulta de *El pueblo gitano en la Guerra Civil y la posguerra. Andalucía oriental*. Granada: Asociación de Mujeres Gitanas ROMI, 2009.

<sup>47</sup> «Desde hoy habrá también comida nocturna en la Asociación Granadina de Caridad». *Ideal*, 25 de agosto de 1936, p. 7.

prensa se hizo eco de algunos de los donativos efectuados por el compositor granadino; bien en especie, como la guitarra de su propiedad que entregó al soldado Sebastián Navarro (combatiente en el frente y destinado en la tercera del primero de Lepanto);<sup>48</sup> bien en metálico: una aportación de 10 pesetas destinadas para el «Aguinaldo del Soldado».<sup>49</sup> Pero la mayor aportación al Movimiento fue su oficio de músico, expresado en una triple vertiente: como compositor, como intérprete y como director de diversas agrupaciones musicales surgidas en la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada, instalación militar en la que fue contratado y en la que llevó a cabo una intensa actividad musical durante la guerra, tarea que analizaremos a continuación.

### 8.2.1. La Fábrica de Pólvoras y Explosivos

La crítica situación por la que atravesaba Granada en los primeros momentos del conflicto armado provocó que la familia Barrios abandonara su residencia habitual en Granada para refugiarse en el Carmen del Madroño.<sup>50</sup>

«El Madroño» —así conocido por los Barrios— fue la residencia de recreo de la familia del músico durante el periodo estival, ubicada junto a la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada, en el barrio granadino de la Alquería de El Fargue. En esta instalación miliar, el músico fue contratado el 8 de octubre de 1936 con destino al 4º Grupo (ventanilla 7) y con un jornal de seis pesetas, salario con el que se retribuía el desempeño de funciones administrativas para las que fue contratado.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> «Una guitarra y dos soberbios gramófonos». *Ideal*, 14 de noviembre de 1937, p. 6.

<sup>49</sup> «Van recaudadas más de 50.000 pesetas para el “Aguinaldo del Soldado”». *Ideal*, 1 de diciembre de 1937, p. 5.

<sup>50</sup> Más que famosas se hicieron entre el vecindario de la Alquería del Fargue las *zambras* y fiestas musicales que Ángel Barrios celebraba acompañado de los gitanos del Albayzín en la placeta-jardín del Carmen, para disfrute de la chiquillería fargueña que se arremolinaba en torno al músico granadino para oír su guitarra. Ver González Arroyo, Francisco. *El Fargue (Frutífero y deleytoso). Un paseo por la historia*. Granada: Ediciones Albaida y Caja Sur, 1996, p. 142.

<sup>51</sup> Orden del día 8 de octubre de 1936. Artillería-Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada.



Figura 8.1 Carmen del Madroño en El Fargue (ca. 1903)  
Archivo personal de Francisco González Arroyo<sup>1</sup>

Una serie de coincidencias permitieron que el compositor granadino pudiera desempeñar su oficio de músico en aquella instalación militar. La primera fue la larga tradición musical preexistente en la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de El Fargue. Esta tradición se remonta a 1903, fecha en que el coronel Ricardo Aranaz Izaguirre autorizó la formación de una agrupación musical en el seno de la instalación militar conocida por el nombre de Banda de Obreros Polvoristas y que estuvo dirigida, desde 1906, por un joven Francisco Alonso.<sup>52</sup>

La existencia de un conjunto instrumental adscrito a una instalación militar, aunque integrada por personal civil, hace plantearnos varios interrogantes acerca de las circunstancias de su nacimiento y del perfil musical de sus componentes. Da respuesta a lo anterior el doctor Francisco González Arroyo en su investigación sobre la Fábrica de Pólvoras de El Fargue y la Banda de Obreros Polvoristas:

---

<sup>52</sup> Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2014, p. 33; González Arroyo, Francisco. *El Fargue (Frutífero y deleytoso). Un paseo por la historia*. Granada: Ediciones Albaida y Caja Sur, 1996, p. 134.

Sabemos que no hubo impedimentos de orden material y económico para la puesta en marcha del proyecto. El equipo humano también estaba dispuesto y entusiasmado con la idea. Pero, ¿cuál era el grado de instrucción y conocimientos musicales de los que se incorporan?; sinceramente nulos. Siempre ha sido un colectivo, el de los obreros de la Fábrica, con alto nivel de conocimientos. Los que piden su inscripción, al menos, son personas con un cierto nivel cultural, sin titulaciones que vayan mas allá de los estudios primarios, pero, tampoco, sumergidos en la sima del analfabetismo imperante en la clase obrera de la época.<sup>53</sup>

En poco más de un año, el trabajo y la disciplina de la Banda de Obreros Polvoristas fructificó en los conciertos que esta agrupación musical ofreció en diversos escenarios de Granada,<sup>54</sup> siempre bajo la atenta batuta de Francisco Alonso, hasta que este joven músico abandonó su ciudad natal para instalarse definitivamente en Madrid en la primavera de 1911.<sup>55</sup> Con el traslado de su director a la capital española, la Banda de Obreros Polvoristas cesó su actividad, si bien aquel «espíritu artístico» quedó latente en la instalación militar hasta que, años más tarde, Ángel Barrios lo reactivó.

Junto a esta tradición musical, tuvo lugar una segunda circunstancia que hizo posible que nuestro biografiado ejerciera su profesión de músico en la fábrica militar: la presencia de los mandos militares Manuel Barrios Alcón y Rafael Jáimez Medina.

La relación del compositor con el primero era de naturaleza familiar: primos hermanos. Fue Manuel Barrios,<sup>56</sup> en aquel momento comandante de

---

<sup>53</sup> González Arroyo, Francisco Francisco. *El Fargue (Frutífero y deleytoso). Un paseo por la historia*. Granada: Ediciones Albaida y Caja Sur, 1996, p. 36.

<sup>54</sup> Para conocer con mayor detalle la actividad llevada a cabo por esta Banda, aconsejamos la consulta del trabajo dedicado a Francisco Alonso durante su etapa granadina, autoría de María del Coral Morales e Ismael Ramos. Ver Morales Villar, Coral; Ramos Jiménez Ismael. *Catálogo de las obras granadinas de Francisco Alonso*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, pp. 115-137.

<sup>55</sup> Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2014, p. 53.

<sup>56</sup> Manuel Barrios Alcón (1886-1946). Estuvo destinado en la Fábrica de Pólvoras con el rango de capitán y posteriormente como comandante de artillería. Desde su última incorporación a la Fábrica fargueña en

artillería y director accidental de la Fábrica, quien contrató a su primo Ángel para trabajar en la instalación militar. Por otra parte, el coronel Rafael Jáimez Medina,<sup>57</sup> superior inmediato del músico, mostró una singular sensibilidad artística que se vio proyectada en la instalación militar durante los años de su mandato.



Figura 8. 2 Rafael Jáimez Medina  
 Archivo personal de Francisco González Arroyo

Estas propicias circunstancias —la tradición musical de la Fábrica y la cercanía personal de Ángel Barrios con sus superiores— auspiciaron que el músico granadino iniciara un proyecto artístico en el seno de la instalación militar, gracias sobre todo al impulso del coronel Jáimez, hombre más

---

marzo de 1932 hasta su cese en julio de 1943, Manuel Barrios fue el director accidental de la instalación militar. Al decir de Francisco González Arroyo, Manuel Barrios «fue uno de los militares que se sumaron a la sublevación [...] y fue el máximo responsable de la represión que se desencadenó en la Fábrica y en el Fargue». Ver González Arroyo, Francisco. *La Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada. De la Real Hacienda al Instituto Nacional de Industria pasando por Artillería. 1850-1961*. Cortés Peña, Antonio Luis; Fernández Bastacherre; Fernando. Universidad de Granada, 2013, p. 489, [tesis doctoral].

<sup>57</sup> Rafael Jáimez Medina. Fue destinado a la Fábrica de Pólvoras el día 12 de mayo de 1936. En el momento en que estalló el conflicto civil, Jáimez se encontraba de vacaciones en una localidad cercana a Mataró. Al conocer la grave situación iniciada el 18 de julio de 1936, Jáimez embarcó con pasaporte falso peruano en el puerto de Barcelona rumbo a Marsella. Tras pasar una corta temporada en Francia, se presentó en Pamplona ante las autoridades militares sublevadas y más tarde compareció en Burgos donde fue resuelta su situación de modo favorable. (Archivo General Militar de Segovia, 1ª sección, legajo 124. Hoja de servicios de Rafael Jáimez Medina). Citado en González Arroyo, op. cit., 485.

preocupado por el arte que por la pólvora y a quien, según el doctor González Arroyo, le corresponde el mérito de

organizar una banda de música similar a la que dirigiera el maestro Alonso, [...] esta vez dirigida por el afamado músico granadino Ángel Barrios, así como un grupo profesional de teatro, arte éste al que era un distinguido aficionado, integrando en este grupo humano a cuantos actores se acercaron hasta El Fargue, los que hacía miembros en plantilla de la fábrica y los salvaba de la situación del paro en que se habían visto como consecuencia de la sublevación.<sup>58</sup>

En este contexto se situó Barrios al frente de diversas «entidades musicales» surgidas en el seno de la Fábrica de Pólvoras de El Fargue, agrupaciones que protagonizaron la escena musical granadina durante los primeros años de la Guerra Civil. Este es un excepcional ejemplo de actividad artística dentro de un centro de producción que, al decir de Gemma Pérez Zalduondo, «tuvieron una escasa o nula implantación en España»,<sup>59</sup> si bien esta misma autora dio noticia de la existencia de un concierto de empresa organizado por la Obra Sindical de Educación y Descanso, en colaboración con el Dopolavoro del Fascio italiano en 1941, en un momento en que se estaba definiendo el sistema sindical español de manera similar a la organización laboral llevada a cabo por el fascismo italiano.<sup>60</sup> Este proyecto se vio continuado, durante los años cincuenta, por el Ministerio de Información y Turismo, actividad que ha sido estudiada por esta misma autora.<sup>61</sup>

En abril de 1937, la prensa granadina se hizo eco de la existencia de diversas «entidades musicales» surgidas en la fábrica fargueña:

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*

<sup>59</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 164.

<sup>60</sup> «La labor artística de la Obra Sindical Educación y Descanso. Primer concierto de Empresa». *ABC*, 26 de enero de 1941, p. 13.

<sup>61</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «Que nada parezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del estado: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013, pp. 173-202.

[...] una banda de músicos compuesta de treinta y cinco ejecutantes; una orquesta de veinticinco instrumentos de metal, madera y cuerda y una orquestina o rondalla, a base de la entidad musical que adquirió fama con el título de Cuarteto Iberia, con dos bandurrias, dos laúdes, tres guitarras, una flauta, un violonchelo y los instrumentos de percusión necesarios. Además existen articulados varios cuartetos para ejecuciones especiales y un grupo artístico que ya ha demostrado su valía escenográfica en la interpretación de comedias y sainetes de gran envergadura.<sup>62</sup>



Figura 8. 3 Banda de Música de la Fábrica de El Fargue  
*Ideal*, 22 de abril de 1937

Al margen de la tradicional presencia de una banda de música en la Fábrica de Pólvoras, este tipo de agrupaciones musicales tuvieron un papel fundamental en el contexto musical del pensamiento del nuevo régimen. Así por ejemplo, para el ideólogo musical de Falange, Nemesio Otaño, las bandas militares, en tanto que intérpretes de música marcial, contaban con una altísima consideración dado que eran reflejo del espíritu castrense, sinónimo de

---

<sup>62</sup> «Las entidades artísticas que han organizado los empleados y obreros de El Fargue tienen grandes proyectos». *Ideal*, 22 de abril de 1937, p. 8.

«disciplina, orden, fuerza organizada, seguridad y defensa de la patria»,<sup>63</sup> valores fundamentales para el ideario fascista.

Sin embargo, no deja de sorprender el hecho de que esta instalación militar, considerada uno de los enclaves más importantes y decisivos para el desarrollo de la contienda civil, desarrollara intramuros una faceta mucho más artística y amable, derivada de las agrupaciones musicales antes descritas y de la fundación de una compañía dramática que tenía por escenario un «coqueto» teatro creado en aquella instalación militar durante los años veinte, para la representación de obras teatrales y la proyección de cine mudo.



Figura 8. 4 Teatro Pírico de la Fábrica de Pólvoras El Fargue  
Archivo personal de Francisco González Arroyo

---

<sup>63</sup> Otaño, Nemesio. «El Himno nacional y la música militar». *Ritmo*, septiembre de 1940, N° 138, p. 3; citado en Pérez Zaldondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, pp. 129-130.

Este teatro, que llevó en su origen el curioso nombre de Teatro Pítrico<sup>64</sup> y más tarde el de Teatro Aranaz, fue escenario para innumerables actuaciones teatrales y musicales durante la contienda civil, llegando a ser uno de los espacios lúdicos más frecuentados por los granadinos de la época.

Tanto la agrupación teatral como las «entidades musicales» de Barrios estaban formadas por trabajadores de la Fábrica de Pólvoras o sus familiares. Un ejemplo fue el caso de Lolita Jáimez, hija del coronel jefe, que actuó como segundo violín en la orquesta que dirigió el músico granadino.

Aquellos obreros eran ejemplo de sacrificio y de vocación ya que, según testimonio de la prensa, veían ampliada su presencia en sus puestos de trabajo más allá de su jornada laboral o aprovechaban sus descansos para ensayar o estudiar el repertorio. Son estas palabras del coronel Jáimez, el «mecenas» de la fábrica, las que dan noticia de ello:

Sus horas de asueto están invertidas en estas atenciones, que educan y ennoblecen. Como puede suponerse, nosotros hemos dado el calor que exige la simpatía de la obra. Y cuantas facilidades hemos podido, dentro de la función primaria del establecimiento, que se cumple con toda rigidez. Así han llegado a constituirse estos grupos artísticos que tienen como misión principal, por ahora, llevar a los hospitales de sangre de Granada, para los heridos y los enfermos, unas horas de alegría que sirvan de alivio a sus dolores. Por lo demás, toda la organización ha corrido y corre a cargo de Ángel Barrios, empleado también de la fábrica.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Debe este nombre al del ácido pítrico, muy en boga durante los años veinte y que fue utilizado en la fabricación de explosivos, en análisis de materias orgánicas y como desinfectante para las heridas. Ver González Arroyo, Francisco. *El Fargue (Frutífero y deleytoso). Un paseo por la historia*. Granada: Ediciones Albaida y Caja Sur, 1996, p. 203.

<sup>65</sup> «Las entidades artísticas que han organizado los empleados y obreros de El Fargue tienen grandes proyectos». *Ideal*, 22 de abril de 1937, p. 8.

Los testimonios de Ángela Barrios<sup>66</sup> coinciden con los de Alfonso Ruano<sup>67</sup> cuando afirman que algunos de aquellos obreros-artistas encontraron en la instalación militar una suerte de refugio político que permitió, en unos casos, su permanencia en la retaguardia evitando ir al frente y, en otros casos, el que hubieran sido represaliados por sus ideas políticas o pertenencia a colectivos perseguidos por los fascistas.

Por otra parte, la mayoría de aquellos obreros-músicos habían sido víctimas económicas de la guerra al perder su empleo como músicos, oficio por el que algunos habían destacado en Granada por ser excelentes intérpretes en tiempos de paz. Este fue el caso del malogrado saxofonista Antonio García Nuño, el de los pianistas Cassinello y Quesada o el caso del violonchelista López Murcia, entre otros.<sup>68</sup> Resulta de interés esta crónica aparecida en la prensa de la época sobre la vida cultural existente en la fábrica:

En El Fargue, dentro del recinto militar que constituye la Fábrica de Pólvora, hay un simpático teatrillo. Tiene su gran sala, con palcos y todo, su escenario con abundante colección de decoraciones. Todo lo que requiere, en fin, el movimiento escénico más exigente. Allí la banda de música, la orquesta, la rondalla, el grupo artístico celebran conciertos de sobresaliente importancia lírica y representaciones teatrales. Acuden, además del personal de la fábrica, muchos aficionados de Granada. Con el importe de la recaudación [...] se ha creado un fondo para obsequiar a heridos y enfermos de guerra hospitalizados en la capital.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Entrevista personal a Ángela Barrios grabada en vídeo digital el 28 de febrero de 2014.

<sup>67</sup> Alfonso Ruano fue ex empleado de la Fábrica de Pólvoras. Sus padres estuvieron empleados en el servicio doméstico que cuidaba Madroño, residencia de los Barrios en El Fargue. Entrevista de Francisco González Arroyo a Alfonso Ruano, grabada en audio [con respaldo digital] el 4 de abril de 1994. Agradecemos al doctor González Arroyo el acceso a este documento sonoro.

<sup>68</sup> Da noticia de estos hechos Enrique Gómez, ex empleado de la fábrica de pólvoras y también actor de la compañía de teatro creada en la instalación militar. Entrevista de Francisco González Arroyo a Enrique Gómez, grabada en audio [con respaldo digital] el 12 de mayo de 2000. Agradecemos al doctor González Arroyo el acceso a este documento sonoro.

<sup>69</sup> «Las entidades artísticas que han organizado los empleados y obreros de El Fargue tienen grandes proyectos». *Ideal*, 22 de abril de 1937, p. 8.

Pero, al margen de su finalidad benéfica, las agrupaciones musicales de la Fábrica de Explosivos dinamizaron la vida cultural y musical de la ciudad. Era frecuente que algunas de estas «entidades musicales» abandonaran su sede para actuar en diversos escenarios granadinos. Fue notable la actividad de la «banda de la fábrica de pólvoras» en gran parte de los actos religiosos y civiles organizados en la ciudad durante los primeros años de la Guerra Civil, tanto en las procesiones religiosas, como en la mayoría de los conciertos ofrecidos en honor de los heridos de guerra. Otra de las agrupaciones que mantuvo una intensa actividad musical fue la «rondalla de la fábrica de pólvoras» que programaba regularmente conciertos en los hospitales granadinos en honor de los combatientes ingresados.<sup>70</sup> La efusiva acogida que las agrupaciones musicales tuvieron en la ciudad hizo que Barrios depositara en ellas grandes expectativas expresadas en un plano local e internacional.

En el primer plano, el músico consideró que estas agrupaciones deberían servir para llevar a cabo un resurgimiento lírico de Granada con proyección en las fiestas del Corpus granadino, fiestas cuya gestión conocía bien dado que fue responsable de su organización durante el ejercicio de su cargo como teniente de alcalde delegado y presidente de la comisión de festejos del Ayuntamiento de Granada (1924-1928). En otro registro más ambicioso, Barrios proyectó la realización de una gira internacional «para llevar a las naciones hermanas con nosotros en esta lucha con el barbarismo bolchevique —Italia, Alemania, Portugal, Marruecos— un saludo de la tradición artística española».<sup>71</sup>

Esta es una muestra de la cordial relación de la ideología falangista con los regímenes totalitarios extranjeros que dejaron su impronta en diversos ámbitos de la cultura y el pensamiento musical español. En este sentido, la profesora Pérez Zalduondo ha señalado que «fueron los intercambios mantenidos con Portugal e Italia los que protagonizaron la vida musical

---

<sup>70</sup> A modo de ejemplo: «Los obreros de la fábrica de pólvoras obsequian a los heridos del Hospital “López Rubio”». *Ideal*, 25 de marzo de 1937, p. 8.

<sup>71</sup> *Ibíd.*

española de la inmediata posguerra [...]». <sup>72</sup> Mención aparte merece la influencia alemana. Según esta misma autora, falangismo y nazismo alemán coincidieron en atribuir a la música y a las artes en general un papel esencial como transmisores de la propaganda del Estado, razón por la que el pensamiento del III Reich caló en las prácticas y discursos de los falangistas españoles. <sup>73</sup> En esta línea, la profesora Martínez del Fresno ha detallado que

en muchos aspectos se ponía como ejemplo el sistema alemán (no podemos olvidar que la propaganda española estuvo dominada por el III Reich hasta 1943), y en el campo de la música parecía modélica, la calidad de los intérpretes, la eficacia del sistema de enseñanza, la impronta germana de buena parte del repertorio concertístico y el uso específico que de la música hacían los nazis. <sup>74</sup>

Finalmente, y suponemos que muy a su pesar, ninguno de estos proyectos vieron la luz. No obstante, su labor musical al frente de la Fábrica de Pólvoras fue el germen para la materialización de un proyecto de gran calado: la Orquesta Sinfónica de Falange a la que dedicaremos nuestra atención en un epígrafe posterior dentro de este capítulo. Pero antes, nos aproximaremos a las dos creaciones musicales que el maestro llevó a la escena durante su trabajo en la fábrica fargueña: *Camisas azules* (1936) y *Estampas gitanas* (1937).

---

<sup>72</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 140.

<sup>73</sup> Pérez Zalduondo, op. cit., p. 26.

<sup>74</sup> Martínez de Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 42.

### 8.2.1.1. *Camisas azules* (1936)

Transcurridos cinco meses desde el inicio de la contienda civil, la prensa local dio noticia de la participación de Ángel Barrios en uno de los primeros actos patrióticos que Falange llevó a cabo en la Granada ocupada. A fines de 1936 se proyectó la celebración de un «Gran Festival artístico», en el granadino Coliseo Olympia, destinado a «llevar algunas alegrías a los soldados que luchan bravamente por la Patria»,<sup>75</sup> gracias a la recaudación del espectáculo.

Su implicación en este «Gran Festival» fue notoria. El músico granadino participó como intérprete y director del Cuarteto Iberia —que ofreció un novedoso programa—<sup>76</sup> además de protagonizar el estreno de su nueva composición de inequívoco carácter político y de congraciamiento con el nuevo régimen. La prensa anunció aquel estreno con estas palabras:

[...] En él se estrenará una bella canción compuesta por el inspirado maestro granadino Ángel Barrios dedicada a Falange Española y que será interpretada por la señorita Maruja Salmerón, acompañada por otras señoritas más que actuarán de coro.<sup>77</sup>

El estreno de *Camisas azules* de Ángel Barrios se presentó en la tercera parte del «Festival artístico» organizado para el «Aguinaldo del soldado». El famoso poeta local José Gómez Sánchez-Reina<sup>78</sup> fue el responsable de la

---

<sup>75</sup> «Gran festival en el Coliseo Olympia el día 15». *Ideal*, 11 de diciembre de 1936, p. 4.

<sup>76</sup> El Cuarteto Iberia ofreció un programa con obras de autores europeos y de música española. Algunas de estas obras, como por ejemplo el *Vals núm. 7* de Chopin, era infrecuente su interpretación en adaptación para instrumentos de pulso y púa. Además de la referida obra de Chopin, el Iberia interpretó «La danza del Molinero», de *El sombrero de tres picos* de Falla; *La cajita de música* de Liadow y, para finalizar, *Aben-Humeya* y *Cantos de mi tierra* de Ángel Barrios.

<sup>77</sup> «Gran festival en el Coliseo Olympia el día 15». *Ideal*, 11 de diciembre de 1936, p. 4.

<sup>78</sup> Gómez Sánchez-Reina, José (Granada, 22 de julio de 1909 – 27 de diciembre de 1985). «Estudió Derecho en Granada y ejerció la abogacía durante toda su vida. Perteneció a la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Fue animador cultural, organizador teatral y promotor entusiasta de la

letra. Como anunció la prensa, el estreno corrió a cargo de la soprano Maruja Salmerón y un coro femenino.<sup>79</sup> El titular con que *Ideal* dio la noticia subrayó el previsible éxito alcanzado: «La función para “Aguinaldo del soldado” constituyó un completo éxito artístico y económico».<sup>80</sup> Este éxito se hizo extensivo para *Camisas azules* que, según esta misma fuente: «[...] obtuvo un triunfo completo y hubo de ser repetida ante los insistentes aplausos del público».<sup>81</sup> El éxito obtenido con esta obra supuso para el compositor granadino un primer aval ante las autoridades falangistas, que lo validaron como músico «adecuado» al Movimiento, poco antes de ser considerado por aquellos: nuestro «camarada Barrios».

#### 8.2.1.2. *Estampas gitanas* (1937)

La segunda composición que concibió durante su actividad en la fábrica militar fue *Estampas gitanas*, obra escrita en colaboración con Rafael León García (también empleado de la Fábrica de Pólvoras) quien, a sus dotes de actor y cómico, sumaba la de escritor dramático ocasional.

Barrios y León llevaron al escenario del granadino Teatro Cervantes la obra *Estampas gitanas* que gozó de un notable éxito dentro de la yerma escena de la Granada de la guerra. Este nuevo aplauso contribuyó a que el compositor fuera reconocido como «nuestro compositor más característico»,<sup>82</sup> por la propaganda musical al servicio del Movimiento. La génesis de este proyecto se remonta a finales de noviembre de 1937, fecha en la que aparece

---

Semana Santa en Granada. En su juventud actuó en los célebres Autos Sacramentales, organizados por Gallego Burín en la Alhambra en 1927. También montó varias obras, entre ellas, *Don Juan Tenorio* y *La Toma de Granada* [...]. En Molinari, Andrés. *Dramaturgos granadinos*. Granada: Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Granada, 2008, pp. 139-142.

<sup>79</sup> «Esta tarde, el festival a beneficio del Aguinaldo del Soldado». *Ideal*, 15 de diciembre de 1936, p. 8.

<sup>80</sup> «La función para “aguinaldo del soldado” constituyó un completo éxito artístico y económico». *Ideal*, 16 de diciembre de 1936, p. 6.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> «El festival de ayer constituyó un éxito rotundo». *Ideal*, 10 de diciembre de 1937, p. 5.

anunciado en la prensa el estreno de un ballet gitano en un acto y tres cuadros, «obra de ambiente castizo granadino». El estreno del ballet fue precedido de una profusa publicidad en los pocos medios con que contaba la Granada de los primeros años del conflicto armado. En concreto, el diario *Ideal* dedicó toda su atención al nuevo trabajo musical del granadino. No deja de parecer curioso que, con bastante antelación a su estreno, se pudiera leer en la prensa una pseudo-crítica sobre el futuro estreno:

La parte musical es de Barrios y con eso está todo dicho: sus melodías gitanas, siempre avaloradas por una armonización moderna y de grandísimo interés, a más de una orquestación rica en efectos y matices demuestra que este genial compositor se supera a sí mismo, cuando tiene que transcribir al pentagrama nuestro castizo ambiente de manzanilla y de salerosas gitanas, que parecen solo vivir para dar alegría a los que contemplan sus fiestas y danzas.<sup>83</sup>

El estreno se ubicó en el marco de un «gran festival» celebrado el 9 de diciembre de 1937. Como era habitual en aquellos momentos, la actuación tenía como objetivo la recaudación de fondos destinados al «Abrigo del Combatiente». En el estreno del ballet participó un notable número de personas. Con Ángel Barrios colaboraron otros muchos obreros de la Fábrica de Pólvoras, entre los que se contaban el autor del libro Rafael León, *Toreri*; el pintor José Carazo como escenógrafo y los músicos que formaban la prestigiosa rondalla de la fábrica fargueña.

Este «gran festival» que sirvió de marco para el estreno de *Estampas gitanas* responde al formato de espectáculo creado por Falange y que fue desarrollado en diversas ciudades ocupadas por los sublevados. Ha sido Nelly Álvarez<sup>84</sup> quien ha estudiado recientemente el uso propagandístico de la

---

<sup>83</sup> «Una obra de ambiente castizo granadino será estrenada en la función a beneficio del vestuario de los combatientes». *Ideal*, 28 de noviembre de 1937, p. 3.

<sup>84</sup> Álvarez González, Nelly. «El uso propagandístico de la música durante la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936-1939). *Musicología global, musicología local*. Marín

música durante la Guerra Civil y ha puesto su acento en este formato de espectáculo. Según esta autora, Falange fue el principal promotor de estos «grandes festivales» que estuvieron articulados en torno a tres objetivos: recaudar fondos, entretener a la población con el ánimo de mantener la normalidad y crear una «masa uniforme» en la que propagar el discurso oficial y, en consecuencia, proyectar una imagen de identidad, cohesión y de normalidad.

El modo en que se organizaban los festivales obedecía a un patrón muy similar en las zonas sublevadas, como fue el caso de Granada. A las actuaciones les precedía una intensa campaña de sensibilización y publicidad, en la que se subrayaba la colaboración altruista de los artistas. Como contrapartida, se demandaba a la población —en expresión y respuesta a su deber patriótico— que asistieran multitudinariamente al espectáculo programado, con la finalidad de que aportaran recursos económicos para una determinada causa, bien mediante el pago en taquilla, bien entregando donativos, de cuya publicidad se hacía profuso eco la prensa local.<sup>85</sup>

Como en otras tantas ciudades sublevadas, en Granada se celebraron festivales de esta naturaleza en sus principales escenarios: el Teatro Cervantes y el Coliseo Olympia. Estos lugares eran decorados con una visible iconografía militarizada fascista: banderas nacionales y de las «naciones amigas» y escudos, donde además tenían lugar signos como el saludo romano, proclamas de consignas fascistas y, como colofón de los actos, la interpretación de los diferentes himnos y del omnipresente *Cara al sol* que, al decir de Gemma Pérez Zalduondo, «suponían la concreción más fuerte de toda emotividad y de toda una ideología, como el resto de símbolos de la Patria

---

López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 415-428.

<sup>85</sup> En el periódico *Ideal* era frecuente la publicación de relación de donantes con expresión de la cantidad entregada. A modo de ejemplo: «Una guitarra y dos soberbios gramófonos». *Ideal*, 14 de noviembre de 1937, p. 6; Van recaudadas más de 50.000 pesetas para el “Aguinaldo del Soldado”. *Ideal*, 1 de diciembre de 1937, p. 5.

[...]». <sup>86</sup> Todo ello conformaba un recurso idóneo para «inocular» en la población un sentimiento patriótico y de unidad identitaria. <sup>87</sup>

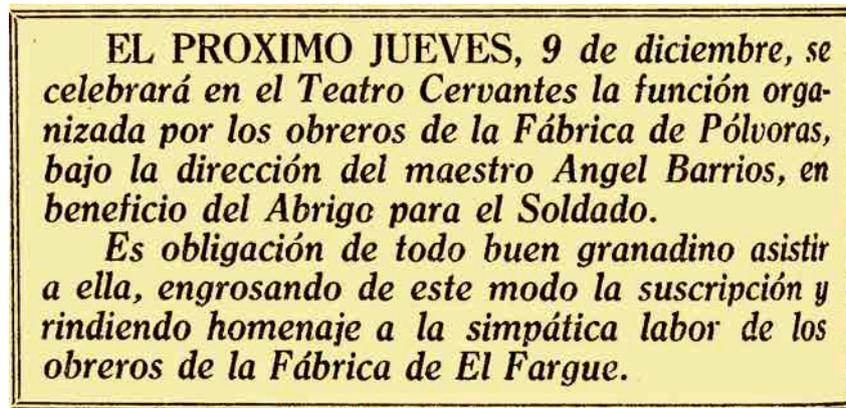


Figura 8. 5 Anuncio del estreno de *Estampas gitanas* *Ideal*, 9 de diciembre de 1937

Con ocasión del estreno de *Estampas gitanas*, la prensa subrayó la importancia de la rondalla participante, agrupación a la que Barrios dedicó gran parte de su esfuerzo y dedicación, tanto desde el podio, como en la transcripción de obras para su repertorio. Consideramos de interés la reproducción de la nota alusiva aparecida en la prensa, tanto por la relevancia que cobró dentro de las «entidades artísticas» de la Fábrica de El Fargue, como por su vigencia durante la posguerra.

La rondalla de la Fábrica, dirigida por el maestro Barrios, es algo definitivo y su arte y perfección es tal que no puede igualar con nada de lo que hemos oído en conciertos de su género, y se puede afirmar de que ella que será asombro de los públicos cuando salga en tournée de conciertos, cosa que, según tenemos

<sup>86</sup> «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)». En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo. Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 87-88.

<sup>87</sup> Al respecto, es interesante la reflexión de Martí i Pérez, Josep. «Discursos musicológicos como constructos etnicarios». *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 1998, pp. 125-136.

entendido, se tiene en proyecto. El mayor valor artístico que encontramos en la rondalla —aparte de los méritos personales, que son muchos, de sus componentes— es el aditamento que ha hecho Ángel Barrios al introducir en ella ciertos instrumentos que parecen extraños por inadecuados, pero que le prestan un concurso tan maravilloso que demuestra una vez más el exquisito gusto del maestro Barrios; otra cosa que avalora este eminente conjunto es los arreglos que ha hecho el maestro de las obras que ejecutan y la audición de ellas es algo que impresiona y deja imborrable recuerdo.<sup>88</sup>

La parte del baile corrió a cargo de «la notabilísima bailarina de pura cepa cañí» Lola Medina y la flamenquísima Tere [Amaya] «que baila, como ella sabe hacerlo, un tango y la zambra gitana de la última estampa»,<sup>89</sup> además de un nutrido elenco de actores y actrices procedentes de la compañía de teatro de la fábrica,<sup>90</sup> que compartieron escenario con gitanos, gitanas y comparsas.<sup>91</sup> El protagonismo de Ángel Barrios dentro del programa del festival fue prácticamente absoluto. Además del estreno de su obra, también actuó la Orquesta Andaluza Española, bajo su dirección, que interpretó diversas composiciones del granadino, coreografiadas en el marco del recital de danzas que cerró el acto.

«Éxito rotundo» es la expresión predominante en la crítica sobre el estreno de *Estampas gitanas* y sobre el festival en la que fue presentada. Pero, con independencia de esta previsible complacencia de la crítica, merece destacarse el carácter militarizado de aquel festival. Fue el diario *Ideal* el medio que dio noticia de esta militarización. En referencia a la decoración del Teatro Cervantes, estuvo «adornado por el Centro Artístico con banderas en el vestíbulo y banderas, gallardetes, tapices y escudos de las provincias de

---

<sup>88</sup> «Una obra de ambiente castizo granadino será estrenada en la función a beneficio del vestuario de los combatientes». *Ideal*, 28 de noviembre de 1937, p. 3.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Entre los actores y actrices figuraban los obreros María Fernández, Antonia Vílchez, Ascensión Cambil, Encarnación M. Herrera, Rafael León, Manuel López, Ramón Moreno, Antonio Heredia, Francisco Ortega, Sanz Vidal, Manuel Arjona, Manuel Quesada, Antonio Herrera, Ramón Peral y Enrique Pareja. Como apuntador figuró J. Giner.

<sup>91</sup> «Programa para el festival de esta tarde». *Ideal*, 9 de diciembre de 1937, p. 7.

nuestra zona, en la sala. Entre las banderas figuraban algunas de las naciones amigas». <sup>92</sup> La asistencia de militares fue notoria: el coronel del Regimiento de Lepanto, varios tenientes coroneles, comandantes, jefes de milicias y, por descontado, Rafael Jáimez Medida, en su condición de director de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos, sede de cuanto se ofrecía en el escenario. Como colofón de aquel espíritu castrense, esta crónica de *Ideal* detalló: «La orquesta que dirige nuestro ilustre paisano Ángel Barrios interpreta el himno nacional, que es escuchado brazo en alto por el público, en medio del mayor silencio». <sup>93</sup>

El ballet de Barrios y León tuvo al menos tres representaciones más. La primera se celebró el 17 de enero de 1938 con idéntico elenco que el de su estreno y en el mismo escenario: el Teatro Cervantes. Las siguientes dos actuaciones (celebradas los días 13 y 14 de agosto de ese mismo año 1938) ofrecieron importantes novedades: la denominación de «ballet gitano» cambió a «zarzuela» y su escenario se trasladó a un lugar con mayor aforo: la Plaza de Toros del Triunfo. Esta nueva localización permitía multiplicar exponencialmente el aforo, en relación a la capacidad del teatro, y permitía además la asistencia «patriótica» de vecinos de poblaciones cercanas a Granada, para los que se habilitaron tranvías, en aras de multiplicar la recaudación, la propaganda y la cohesión de la «masa».

La conversión de *Estampas gitanas* en zarzuela es un ejemplo de los intentos de revitalización de este género que se potenciaron entre 1938 y 1951 como resultado de la búsqueda de un elemento musical genuinamente nacional. <sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> «El festival de ayer constituyó un éxito rotundo». *Ideal*, 10 de diciembre de 1937, p. 5.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)». En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo. Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada, 2001, p.102.

**Plaza de Toros del Triunfo**  
**Sábado día 13 de agosto de 1938. III Año Triunfal**  
**A LAS DIEZ Y MEDIA DE LA NOCHE**

**ESTAMPAS GITANAS**

La zarzuela de Granada, original de Rafael León y música del maestro  
**ANGEL BARRIOS**

Acción en el Albayzín y en la feria de ganados. Bailes andaluces.  
 Cante flamenco. Tratos. Zambras gitanas, etc., etc.

Cantaores: «Niño de las Saetas» (predilecto de la afición granadina)  
 y Manuel Palma (rival de Marchena). Tocaor: Miguel López «El  
 Santos». Lola Medina. Teresa Amaya «La Tere», «La Golondrina», «El  
 Cotorrero». Gitanas y gitanos del Sacro Monte.

COMPANIA DE PRIMER ORDEN. Concierto de música española por  
 la GRAN ORQUESTA dirigida por el ilustre MAESTRO BARRIOS.  
 No deje de ver

**ESTAMPAS GITANAS**

Precios incluidos toda clase de impuestos

**SILLA, 3 Pesetas -- GENERAL, 1,50 Ptas.**

NOTA.—Habrà tranvías de todos los pueblos.

Figura 8. 6 Anuncio de *Estampas gitanas* (zarzuela)

*Ideal*, 13 de agosto de 1938

Por otra parte, el uso de la zarzuela por Falange fue también un terreno abonado para la construcción de metáforas y situaciones proyectivas que perseguían tocar la fibra sensible del público. Para ello, se escenificaba — utilizando material lírico preexistente o modificando su sentido original—<sup>95</sup> algunas de las situaciones que padecían las familias asistentes. Así por ejemplo, fueron temas recurrentes la exaltación del patriotismo y el orgullo de los soldados españoles, la nostalgia, el amor —incidiendo en el distanciamiento— la soledad e incluso en determinados aspectos más específicos, como la penosa situación de los soldados durante las «entrañables» fiestas navideñas, para las que se crearon las campañas del aguinaldo o del abrigo del combatiente, que acapararon los grandes titulares del acto y servía de objetivo central al espectáculo.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Nelly Álvarez ha estudiado el caso de sustitución de la letra de la jota final de *La alegría de la Huerta* de Federico Chueca, por otro texto de carácter más patriótico, para lo que se convocó un concurso dirigido a los poetas vallisoletanos interesados.

<sup>96</sup> A modo de ejemplo «Una obra de ambiente castizo granadino será estrenada en la función a beneficio del vestuario de los combatientes». *Ideal*, 28 de noviembre de 1937, p. 3.

Volviendo a la reposición de *Estampas gitanas*, ahora como zarzuela, al elenco inicial se sumó la zambra más famosa del Sacromonte, en la que intervinieron Lola Medina y Teresa Amaya, los cantaores el Niño de las Saetas, el Niño Palma (imitador de Marchena) y el guitarrista Miguel López, *el Santo*.<sup>97</sup> Por último, la novedad más sobresaliente fue la participación de la recién creada Orquesta Sinfónica de la Falange Española y de las JONS.

La crítica de la propaganda oficial del Movimiento sentenció que el festival lírico en el que se había representado *Estampas gitanas* «constituyó un éxito sin precedentes», en el que destacó tanto el papel de la música del maestro Barrios que «es de un sentido expresivo muy notable», como la participación de una Orquesta «compuesta por elementos de la agrupación sinfónica de Falange»,<sup>98</sup> agrupación musical de la que ocuparemos a continuación.

### 8.2.2. La Orquesta Sinfónica de la Falange de Granada

Uno de los devastadores efectos de la guerra fue la destrucción del tejido cultural de Granada, hecho que se produjo con mayor virulencia durante los primeros años del conflicto. Este patrimonio, que en determinados momentos de su historia había situado a Granada a la cabeza del arte y la intelectualidad de su época, se encontraba desarticulado y a la espera de mejores momentos para poder revitalizarse. Lamentablemente, muchas de las personas que hicieron posible los días dorados de la cultura granadina, en especial durante los años veinte, habían iniciado una diáspora sin retorno, otras perdieron sus vidas y, los menos, intentaban sobrevivir ocultando sus inclinaciones o pasado político, aceptando cualquier forma de empleo a fin de que este le permitiera mantenerse mínimamente. Un ejemplo de esta tragedia lo encontramos en las agrupaciones musicales de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de El Fargue,

---

<sup>97</sup> Para conocer la trayectoria artística de algunos de estos artistas ver Guardia Rodríguez, José. *La ópera flamenca en Granada*. Hagerty, Miguel (prol.). Granada: Comares, 1997.

<sup>98</sup> «En la Plaza de Toros del Triunfo». *Patria*, 14 de agosto de 1938, p. 4.

antes estudiadas y que, como ya comentamos, contaban entre sus filas con eminentes figuras de la vida musical granadina.

La precaria situación por la que atravesaban estos artistas —algunos de ellos profesores de música, además de notables solistas— hizo que aceptaran trabajos poco cualificados en la Fábrica, donde estaba germinando un importante proyecto musical para la ciudad. Estos músicos y la Jefatura Provincial de Propaganda de la Falange Tradicionalista y de las JONS, asistida por la Jefatura Provincial del Movimiento, decidieron fundar una agrupación sinfónica conocida inicialmente con el nombre de «Orquesta de la Falange».

El 30 de junio de 1938 tuvo lugar en la sede social de la Masa Coral granadina una reunión que traería importantes repercusiones para la futura vida musical de la ciudad. Allí fueron convocados Francisco Prieto Moreno (jefe provincial de FET y de las JONS), Alfonso Moreno (jefe provincial de Propaganda de FET y de las JONS), Ángel Barrios (como director del proyecto) y los más destacados profesores granadinos.<sup>99</sup> La reunión tuvo un doble objetivo. El primero, hacer real la consigna falangista de «pan y justicia» en aquellos músicos que atravesaban una grave crisis económica, precariedad a la que los responsables falangistas estaban estudiando dar solución. El segundo objetivo, implementado sobre el anterior, fue crear una Orquesta Sinfónica que, al decir de Ángel Barrios, debería estar animada por el espíritu nacionalsindicalista y ser un lugar de encuentro para «todos los valores musicales más destacados» de aquella Granada.<sup>100</sup>

Según la Jefatura de Propaganda de FET y de la JONS, con aquella orquesta no solo se pretendía revitalizar la música granadina y atenuar la crisis económica de sus músicos, sino que además, se creaba con la pretensión de ser una vía para «educar al pueblo en la música pura», paso previo a la creación de un Conservatorio y una Escuela Musical «al objeto de depurar el

---

<sup>99</sup> «Se reúnen los profesores de orquesta granadinos para constituir la Orquesta de la Falange». *Patria*, 1 de julio de 1938, p. 8.

<sup>100</sup> *Ibíd.*

gusto artístico y hacer que de nuevo vuelva a renacer la afición por aprender a ejecutar la música en los instrumentos típicamente españoles».<sup>101</sup>

Para satisfacer esta última idea, Barrios creó una orquestina de instrumentos de pulso y púa que insertó en el conjunto sinfónico.<sup>102</sup> De este modo, bajo la denominación de Orquesta de la Falange quedaron aglutinadas las «entidades musicales» fundadas en El Fargue, a las que se sumaron otros prestigiosos intérpretes que no pertenecían a la plantilla de obreros de la Fábrica de Explosivos.

El día escogido para la presentación de la Orquesta de la Falange no fue al azar. Fue el 25 de julio de 1938, festividad de Santiago, patrón de España. La presentación de la agrupación fue considerada por la propaganda como el mayor exponente del resurgimiento musical de Granada, acontecimiento al frente del cual «aparece el maestro Ángel Barrios, figura eminente del arte granadino, hoy al servicio de la España azul [...]».<sup>103</sup> Integrada por casi medio centenar de músicos granadinos se presentó en el patio de Ayuntamiento granadino donde se presentó como «la orquesta sinfónica de la España liberada».<sup>104</sup> Al precio de 1,50 pesetas se podía adquirir el lujoso programa del concierto inaugural,<sup>105</sup> en cuyo interior la Jefatura Provincial de Propaganda justificó las razones —unas de carácter general y otras de carácter local— por las que veía la luz aquel proyecto.

---

<sup>101</sup> «El próximo día 25 hará su presentación oficial la Orquesta de la Falange». *Patria*, 22 de julio de 1938, p. 4.

<sup>102</sup> Aquella agrupación llamada Orquestina Andaluza Española estuvo formada por reconocidos intérpretes de pulso y púa. Formaron parte de la orquestina José Recuerda y Manuel Carrillo (bandurrias), José Molina (laúd), Gabriel Zúñiga y José Corrales (guitarras).

<sup>103</sup> «El lunes dará el primer concierto la Orquesta de la Falange». *Ideal*, 22 de julio de 1936, p. 8.

<sup>104</sup> *Ibíd.*

<sup>105</sup> La profesora Gemma Pérez Zalduondo ha llevado a cabo un interesante análisis del contenido de este programa a cuya lectura remitimos. Véase Pérez Zalduondo, Gemma. «La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coords.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 407- 449.

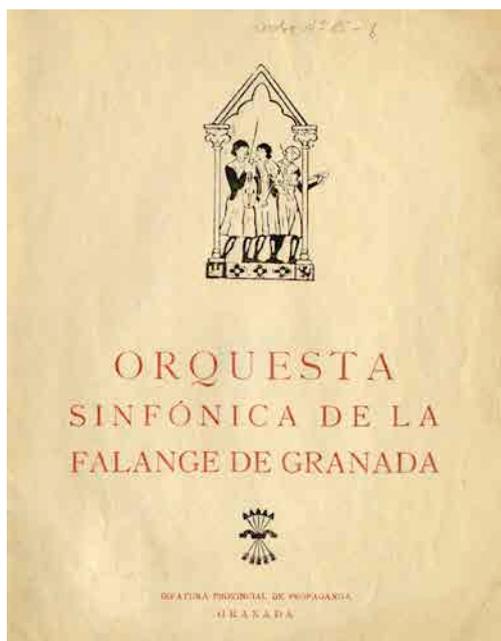


Figura 8. 7 Programa del concierto de presentación de la Orquesta Sinfónica de la Falange de Granada Patronato de la Alhambra y Generalife

Entre las primeras se encontraba la educación musical y su proyección social. A grandes rasgos, la propaganda falangista defendía que la educación musical no era efectiva si no existía un contacto directo con el medio sonoro que produce la música. Para fundamentar esta teoría, en el texto se citan las *Memorias* de Stravinsky, reflexiones en las que el compositor ruso defiende «la necesidad de que a la audición musical acompañe la visión del medio que la produce».<sup>106</sup> En este sentido, y siempre al decir de la propaganda falangista, los reproductores mecánicos de la música resultaban un medio precario e insuficiente respecto a la audición directa de la música. En un plano igualmente social —aunque con tintes menos pedagógicos y más políticos— la propaganda defendía que el estudio de la música, en concreto el de un

<sup>106</sup> La cita a Stravinsky en el programa es indicio de que el autor (¿Ángel Barrios?) desconocía las consignas que aparecían en aquel momento en la revista *Vértice*. En este sentido, se encontraba alejado de los discursos de Otaño y Sopeña que, en aquel momento, consideraban a Palestrina, Bach, Beethoven y Wagner «los cuatro puntos cardinales» de la música, compositores más identificados con la ideología falangista que la estética del compositor ruso. Ver Martínez del Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 40.

instrumento musical, contaba con paralelismos con los principios que inspiraban su discurso ideológico, esto es, una constante disciplina y una participación activa.

Otra razón, esta de carácter local, era la necesidad de llenar el vacío de audiciones sinfónicas en la ciudad que, a excepción de las ofrecidas en el Corpus, constituía una «falta [que] se dejaba sentir demasiado».<sup>107</sup>



Figura 8. 8 Publicidad del programa del primer concierto de la Orquesta Sinfónica de la Falange  
*Patria*, 24 de julio de 1938

Cubierto aquel vacío con la Orquesta falangista, la crítica al servicio de la propaganda fue coincidente en sus juicios sobre su presentación. «Éxito», se proclamaba desde las páginas de *Ideal* y «brillante éxito» desde las de *Patria*. A pesar de la corta vida con que contaba la agrupación musical, cumplió las expectativas musicales de los críticos falangistas que asistieron a su debut el día 25 de julio de 1938 y, en particular, las de la Jefatura de la Propaganda que se expresó en este sentido:

<sup>107</sup> Programa de mano del concierto de presentación de la Orquesta Sinfónica de FET y de las JONS, ofrecido el 25 de julio de 1938. PAG LEG-AB 530-713.

El público aficionado de la música puede a buen seguro, estar contento y muy agradecido a la Jefatura de la Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.. Hemos de añadir para satisfacción de los amantes de la buena música, que esta Jefatura de Propaganda está en contacto directo con el jefe de la Sección de Musicología de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda afecta al Ministerio de Interior, que es Cubiles, gran artista y entusiasta colaborador del Gobierno Nacional en todo lo que a carácter musical se refiere, de cuya actitud reconocida universalmente en el mundo musical se esperan, con razón, resonantes éxitos y los más felices resultados en bien de la Música y en general de la cultura patria [...] <sup>108</sup>

El «camarada» Ángel Barrios, promotor e impulsor de la Orquesta de la Falange, <sup>109</sup> expresó su satisfacción con la agrupación y propuso llevar a cabo con ella un importante proyecto personal: «que por esta orquesta y en Granada se estrene su magnífica obra de gran envergadura *La Lola se va a los Puertos*, cuyo libro es de Machado, y que es una de las más perfectas y acabadas obras del compositor granadino». <sup>110</sup> Aquel estreno no vio la luz hasta algunos años más tarde (1951), cuando el compositor ya había abandonado Granada para instalarse definitivamente en Madrid, pero este ofrecimiento es significativo para conocer el grado de implicación y las expectativas que el músico granadino había depositado en «su» Orquesta.

La agrupación sinfónica siguió su andadura y desde su presentación fueron frecuentes sus actuaciones en diversos escenarios. El 13 y 14 de agosto de 1938 actuó en el «festival de arte» que repuso *Estampas gitanas* y del que nos hemos ocupado en el apartado 8.2.1.2 de este capítulo.

El 17 de agosto de ese mismo año, la Orquesta de la Falange apareció en el pintoresco escenario del Campo del Príncipe, donde ofreció un multitudinario

---

<sup>108</sup> «Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de la Falange.». *Patria*, 26 de julio de 1938, p. 5.

<sup>109</sup> Ángel Barrios fue delegado por la Jefatura de la Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. para la creación y dirección de la Orquesta de la Falange.

<sup>110</sup> «El próximo día 25 hará su presentación oficial la Orquesta de la Falange.». *Patria*, 22 de julio de 1938, p. 4.

concierto: el de su presentación ante las «clases populares». El concierto fue un baño de multitudes. Según la prensa «en los laterales de la plaza había colocados varios millares de sillas que se vieron ocupadas. También acudieron en coches particulares numerosas familias distinguidas y algunas autoridades granadinas». Como si de un macro-concierto de nuestros días se tratara, se montó una amplia vigilancia policial cuya intervención no fue necesaria «pues el público abstraído por la música estuvo correctísimo, no obstante haber la mayor concurrencia de personas de humilde condición».<sup>111</sup> Sin comentarios.

Convertido en costumbre, cada fin de año se programaba un acto patriótico-artístico-musical destinado a los damnificados por la guerra. La actuación programada para la Navidad de 1938 —organizada por el Departamento de Música de la Jefatura Provincial de la Propaganda— estaba específicamente dirigida a recaudar fondos para la Asistencia a Frentes y Hospitales. Aquel concierto multitudinario —en el que participaron más de 130 intérpretes— reunió en un mismo escenario a las agrupaciones musicales civiles más importantes de la ciudad: la Orquesta Sinfónica de Falange, el Orfeón de Granada y al Sexteto Iberia. Al frente de la Sinfónica y del Sexteto estuvo Ángel Barrios y el sacerdote Valentín Ruiz Aznar en la dirección del Orfeón. Al decir de José Luis Entrala, la Falange Española Tradicionalista y de las JONS pretendía con la organización de aquel acto, al margen de su fin benéfico, «hacer una demostración de la potencialidad de Granada con la actuación conjunta de los grupos patrocinados por el partido».<sup>112</sup> En nuestra opinión, en este despliegue de medios, rayano en la megalomanía, podemos encontrar asimismo un ejemplo de la influencia que el ideario nazi ejerció sobre Falange.

La Orquesta Sinfónica falangista ofreció un programa totalmente renovado en el que incluyó obras de autores del repertorio sinfónico europeo, en perfecta coherencia con el papel de la música en las relaciones con los

---

<sup>111</sup> «La orquesta sinfónica de la Falange se consagró anoche como una de las mejores». *Ideal*, 17 de agosto de 1938, p. 3.

<sup>112</sup> Entrala Fernández, José Luis. *Granada sitiada 1936-1939*. Granada: Comares, 1996, p. 318.

países amigos: Mascagni, Mozart y Wagner;<sup>113</sup> únicamente figuró el autor de *La vida breve* como compositor español, cuya «marca Falla» estaba fraguándose como propia por el ideario falangista, situación que puso de manifiesto la profesora Pérez Zalduondo al afirmar que «en los primeros momentos del franquismo fue prioritaria la búsqueda del prestigio que el nombre de Falla podía prestar a la acción de los sublevados».<sup>114</sup>

Además de interpretar su programa, la Sinfónica participó junto al Orfeón en el gran colofón propuesto para ese concierto: la interpretación del *Himno nacional*, en su versión himnódica de la *Marcha Granadera*, compuesto por Nemesio Otaño, obra que acaparó la mayor parte de atención de la crítica y recibió los vivas, arribas y saludos esperados.<sup>115</sup>

Durante el año que puso fin a la Guerra Civil, la Orquesta de la Falange ofreció dos actuaciones que, por su especial significado, merecen nuestra atención. El primero de ellos fue el «Concierto Sacro», organizado por el Servicio de Propaganda de la Falange, celebrado en el granadino Teatro Cervantes y que además fue la primera actuación tras oírse el esperado parte de guerra del 1 de abril de 1939: «La guerra ha terminado».<sup>116</sup>

Cuatro días más tarde, el Orfeón de Granada, la Schola Cantorum de la Santa Iglesia Catedral de Granada —ambas agrupaciones dirigidas por Valentín Ruiz Aznar— y la Orquesta Sinfónica de la Falange —dirigida por

---

<sup>113</sup> En particular la obra de Wagner contaba con una devoción casi religiosa por parte del público y la crítica, en especial durante la posguerra. Según la profesora Martínez del Fresno «la música wagneriana era el producto de un ser mesiánico, que creía en el destino de la nación (alemana, claro está), capaz de arrastrar a públicos multitudinarios». Véase Martínez del Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 41.

<sup>114</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 215.

<sup>115</sup> La cuestión de los himnos como aglutinante identitario y, en especial, el *Himno Nacional* fue un tema que centró la atención de Nemesio Otaño y ocupó un lugar destacado en su discurso. Véase Otaño, Nemesio. «El Himno Nacional español». *Ritmo*, abril de 1940, N° 133, pp. 4-6.

<sup>116</sup> Último parte de guerra firmado por el General Franco en Burgos, el 1 de abril de 1939 con el que se puso fin de manera oficial a la Guerra Civil Española.

Ángel Barrios— dedicaron un programa de música sacra organizado por el Servicio Nacional de Propaganda. La Sinfónica interpretó junto a las voces un «sorprendente» arreglo del *Miserere* de Palacios y, en solitario, una adaptación de «Meditación» de Bach (arreglo de Gounod) y la *Sinfonía incompleta* de Schubert.<sup>117</sup>

Para obedecer las órdenes del Ministerio de la Gobernación, la Jefatura de Propaganda de FET y de las JONS organizó diversos actos para los días 18 y 19 de mayo de 1939, con el solemne motivo de festejar el Día de la Victoria. A tal fin, la Jefatura Provincial de Propaganda proyectó una «Gran fiesta de arte» para la que el maestro diseñó un programa al más «puro estilo castizo granadino». Tres fueron los elementos que intervinieron en la aquella «gran fiesta»: la Orquesta Sinfónica de la Falange, un cuadro de baile flamenco y la actuación del Trío Albéniz, que alternó su intervención en escena con la Sinfónica.

Este mismo formato de concierto-danza, pero sustituido el Trío Albéniz por el Sexteto Iberia, se celebró el 21 de mayo en el mismo escenario granadino del cine Palermo, con objeto de satisfacer la gran demanda y facilitar la asistencia al espectáculo para quienes no pudieron presenciarlo el Día de la Victoria. Tuvo lugar una doble sesión de tarde y noche.

Aquellos dos conciertos de la agrupación sinfónica fueron los últimos ofrecidos por esta agrupación. Con toda probabilidad, el cambio de residencia de Ángel Barrios a Madrid, a partir del otoño de 1939, y los motivos que supuestamente lo provocaron fueron decisivos para la continuidad de la Orquesta, cuyos miembros se integraron en las diversas agrupaciones musicales que surgieron durante los primeros años de la posguerra.

Finalmente y a modo de conclusión, el caso de Ángel Barrios es un ejemplo de músico «adaptado» a los nuevos ideales impuestos por el bando sublevado en su ciudad. A diferencia de lo ocurrido con otras personas de su esfera personal más cercana, permaneció en su ciudad durante todo el tiempo

---

<sup>117</sup> «Concierto Sacro del Servicio de Propaganda de la Falange». *Ideal*, 6 de abril de 1939, p. 3.

que duró el conflicto civil y gozó de la consideración de los grupos de poder instalados en la ciudad como una persona afín a los ideales del Movimiento. Una serie de circunstancias personales permitieron que pudiera continuar su labor musical durante el periodo bélico. La relación familiar y de afinidad artística con sus inmediatos superiores de la Fábrica de Pólvoras de El Fargue fue determinante para que el músico granadino pudiera llevar a cabo importantes proyectos musicales en aquel centro militar. En este enclave, el granadino aglutinó a muchos de los profesionales de la música granadina creando diversas «entidades musicales» que formaron parte del mosaico musical de la Granada de la guerra. Aquellas «entidades» son uno de los escasos ejemplos de música surgida en centros de producción españoles y fueron fiel reflejo de la propaganda falangista: la banda de música representaba la exaltación de la musical militar sublimada por los himnos, las agrupaciones de pulso y púa entroncaban con los principios de búsqueda de una identidad nacional para lo que, a modo de ejemplo, los falangistas llegaron a encumbrar, con rango de héroe, al bandurrista «camarada» Antonio Sáenz-Ferrer.<sup>118</sup> Por otra parte, la Orquesta Sinfónica de Falange fue el vehículo idóneo para exaltación de la música sinfónica y más en concreto del repertorio de las naciones amigas. Igualmente, llenó el vacío existente en la tradición sinfónica en la ciudad que tanto esplendor cosechó en tiempos precedentes y, finalmente, para exhibición del potencial y de los resultados de la actividad falangista.

La escasa creación compositiva de Barrios durante esta época —*Camisas azules* (1936) y *Estampas gitanas* (1937)— son un ejemplo de adecuación a los preceptos políticos y artísticos del momento. Con la primera, el granadino llevó a la escena el canto colectivo y el formato himnódico utilizado como propaganda. El ballet gitano *Estampas gitanas*, convertido más tarde en zarzuela, constituye un ejemplo del desarrollo de este género durante este sensible periodo como símbolo de elemento genuinamente español y de su

---

<sup>118</sup> Para una aproximación a esta figura ver Pérez Zaldondo, Gemma. «Music, Totalitarian Ideologies, and Musical Practices under Francoism (1938-1959)». *Diagonal, Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, febrero 2011. <<http://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Gemma.pdf>> [consulta: 9 de marzo de 2015].

poder de congregación de masas. Para ello, la representación de esta zarzuela abandonó el tradicional escenario de la ciudad —Teatro Cervantes— para instalarse en un lugar con un aforo mayor, en aras de potenciar la imagen de apoyo a los sublevados y de normalidad en las ciudades ocupadas que, a pesar de programar espectáculos de entretenimiento para la población, no daban la espalda a sus mártires combatientes, continuamente recordados en estos espectáculos en los que se propagaban los principios ideológicos de muy diversas formas.

Como reflexión final, consideramos que el análisis de la actividad del músico granadino durante la Guerra Civil es un ejemplo válido para estudiar, de un modo crítico, esta sensible época de nuestra historia que trazó las vías del futuro del país, punto de partida para la construcción de un «Nuevo Estado».



**PARTE CUARTA**

**ÁNGEL BARRIOS EN MADRID  
Y LA VIGENCIA DE SU LEGADO**



## 9. LOS AÑOS DE MADRID (1939-1964)

Esta cuarta y última parte de nuestro trabajo tiene como objetivo interpretar históricamente la etapa de la vida de Ángel Barrios acaecida durante los años 1939 y 1964, así como la vigencia de su obra desde la muerte del compositor. El marco cronológico que estudiaremos es una época especialmente compleja de la historia española, momento en el que el país tuvo que afrontar las consecuencias de una devastadora guerra civil y la instauración de un régimen dictatorial que decidió el futuro y el destino de toda una nación durante décadas.

Dada la influencia directa de esta época en nuestro momento actual, el periodo cuenta con una ingente bibliografía dedicada al estudio de la historia y la cultura de esta época en general<sup>1</sup> y de la musicología en particular,<sup>2</sup> cuyas

---

<sup>1</sup> Hemos consultado las siguientes referencias bibliográficas: Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010; Montoliú, Pedro. *Madrid bajo la dictadura, 1947-1959. Trece años que cambiaron una ciudad*. Madrid: Sílex, 2010; Gracia, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006; Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004; *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*. Mechthild Albert (coord.). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998.

conclusiones son objeto de continua revisión y de nuevos planteamientos metodológicos. Somos conscientes de que una detallada aproximación a esta época, insistimos, profusamente estudiada, nos alejaría de nuestro propósito inicial, si bien aludiremos a aquellos sucesos históricos y musicológicos que incidieron en la vida del maestro.

Para el estudio de esta parte de su biografía estableceremos dos periodos cronológicos, seguidos de una reflexión a modo de epílogo. El primero estudiará la actividad del músico durante los años cuarenta y el segundo se centrará en los años cincuenta. La parte final describirá sus últimos años, seguida de un recorrido por la vigencia de su obra. Hay que señalar que, al margen de la tradicional división para el estudio de esta época en dos décadas, la actividad profesional del músico aconseja respetar esta estructura cronológica, ya su labor musical durante la inmediata posguerra y los años cuarenta fue distinta de la desarrollada una década más tarde.

En cualquier caso, esta etapa estuvo marcada por importantes cambios que afectaron a diversos planos. En lo personal, el cambio más significativo fue su cambio de residencia a Madrid, ciudad en la residió desde el otoño de 1939 hasta su fallecimiento el 26 de noviembre de 1964. El segundo fue la paulatina

---

<sup>2</sup> Entre otras fuentes bibliográficas hemos consultado las siguientes monografías: *Music and propaganda in the short Twentieth Century*. Turnhout: Brepols. 2014; *Music and Francoism*. Pérez Zaldondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013; Pérez Zaldondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013; *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012; *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012; *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zaldondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coords.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010; *Joaquín Rodrigo y la creación musical de los años cincuenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2008; *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.).Valladolid: SITEM-Glares, 2005; *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez Pajares, Javier (ed.).Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002; *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zaldondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). 2 volúmenes. Granada: Universidad de Granada, 2001; Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

pérdida de visión que limitó sobremanera su labor musical y condicionó múltiples aspectos de su vida. En cuanto al plano artístico-profesional, durante los años cuarenta entró en contacto directo con la intelectualidad falangista activa de la capital y continuó desarrollando su actividad profesional como intérprete y compositor, lo que le permitió estrenar algunas obras para la escena madrileña. La década de los cincuenta estuvo unida a su creación musical para el cine y en la realización de algunos proyectos de madurez como la compilación y composición de gran parte de su obra para guitarra y la composición de *Canciones*.

Finalmente, queremos señalar que para el estudio de esta etapa madrileña (1939-1964) nos hemos encontrado con algunas limitaciones derivadas de la escasez de información personal sobre la vida del maestro, sensiblemente inferior en comparación con la existente de etapas anteriores. En este sentido, el valiosísimo fondo documental de su correspondencia se ve drásticamente reducido: apenas una veintena de documentos conservados, cantidad ínfima en comparación con los centenares de cartas, papeles y documentos de años anteriores que tuvimos la oportunidad de catalogar.<sup>3</sup> Por esta razón, el testimonio de Ángela Barrios será, en este punto, una de nuestras fuentes de mayor consideración que, junto a la correspondencia conservada, algunas notas dispersas en la prensa y unos algunos documentos oficiales constituyen las únicas fuentes directas con que contamos, al margen del auxilio prestado por la bibliografía que citaremos a lo largo de nuestro discurso.

El cambio de residencia del maestro a Madrid despierta una serie de interrogantes. Recordemos que durante el tiempo que duró el conflicto, el maestro gozó de la protección, respaldo y aún del aplauso de las autoridades falangistas granadinas por su labor artística al servicio del Movimiento. Durante este tiempo, consiguió ocupar un lugar prominente en la escena local y llevó a cabo una serie de proyectos de hondo calado en la cultura de la ciudad, entre

---

<sup>3</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zalduondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

los que destaca la creación y dirección de la Orquesta Sinfónica de Falange. Todo esto nos hace plantearnos el motivo por el que Barrios dejó atrás su ciudad, a la que siempre estuvo estrechamente vinculado, en un momento en que las circunstancias le eran favorables.

En el testimonio Alfonso Ruano, superviviente y testigo de aquella época, podemos encontrar respuesta a algunos de nuestros interrogantes. Según este ex empleado en la Fábrica de Pólvoras y casero de la familia Barrios, para dotar de mejores instrumentos musicales a la recién formada agrupación sinfónica de Falange, se llevó a cabo una operación militar a fin de incautarse de los instrumentos de la banda de Órgiva recién adquiridos. Al finalizar la guerra, un responsable de esta localidad se personó en la instalación militar para reclamarlos. Al parecer de Ruano, Ángel Barrios se opuso a su devolución, lo que derivó en un episodio violento. Esta situación —siempre según palabras de Ruano— fue la causa por la que el músico se vio obligado a abandonar su ciudad.<sup>4</sup>

En cualquier caso, en octubre de 1939, cursó un permiso para ausentarse de la dirección del Conservatorio de Granada, puesto que ocupaba desde 1928 y al que nunca se reincorporó.<sup>5</sup> Asimismo, en una carta dirigida a Marín Ocete, rector de la Universidad de Granada, el compositor justificó su ausencia debido a los estrenos de sus obras en la capital española.<sup>6</sup> No obstante, según testimonio del músico, su cambio de residencia no tenía la intención de ser permanente: «nunca pensé por un momento, el dejar mi tierra [...]»<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Entrevista de Francisco González Arroyo a Alfonso Ruano, s.f. [grabación con respaldo digital]. Cfr. González Arroyo, Francisco. *El Fargue (Frutífero y deleytoso). Un paseo por la historia*. Granada: Ediciones Albaida y Caja Sur, 1996, p. 141.

<sup>5</sup> Certificado del secretario del Conservatorio de Música y Declamación de Granada, firmado el 17 de julio de 1948. AUG. Leg. 4660.

<sup>6</sup> Los estrenos a los que alude Barrios fueron la música incidental para la obra de teatro *Los pescadores de reúma* (1940) y las zarzuelas *Juan Lucero* (1941) y *En nombre del Rey* (1946).

<sup>7</sup> Carta manuscrita de Ángel Barrios a Antonio Marín Ocete, fechada en Madrid «1 de septiembre de 1948». AUG. Leg. 4660. Cfr. García Alonso, Dámaso. «Ortega Blanco nos habla de Ángel Barrios». *Patria*, 18 de marzo de 1966.

Ángela Barrios, en cambio, señala que existió otra razón por la que su padre se trasladó a Madrid. Según la hija del compositor, le ofrecieron la cátedra de Armonía del Conservatorio de Madrid, pero «al final se la concedieron a alguien recomendado desde El Pardo».<sup>8</sup> Como expone Federico Sopeña, en su *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, aquella época fue un tanto incierta para la institución musical madrileña que inició un importante periodo de reajuste:

Hubo necesidad, después de la guerra, de nombrar muchos interinos. Los compositores exilados no habían tenido tarea en el Conservatorio, salvo en el caso de Esplá, al que se da como «desaparecido» en el primer anuario. Antes de marchar Falla a América, en el otoño de 1939, se pensó en traerle al Conservatorio, pero él nunca se sintió llamado a esa tarea. [...] <sup>9</sup>

Gracias a este mismo trabajo de Sopeña, quien por otra parte fue director del Conservatorio de Madrid durante los años 1951-1956, conocemos la nómina de docentes que integraron el claustro del Conservatorio durante la inmediata posguerra, entre los que no se cita al granadino:

En la primera lista de interinos aparece en primer lugar, Joaquín Rodrigo [...] Muy lógica y oportuna es la incorporación de Jesús Guridi, «interina» la cátedra de armonía [...] Entre otros nombres que se incorporan tenemos a Leopoldo Querol [...] En el violín, Enrique Iniesta, primerísimo. La generación que quedó como «premiada» al terminar la guerra, aparece representada por Moreno Bascuñana y Victorino Echevarría. Tarde, [...] se incorpora [...] Francisco Calés Pina [...] Importantísimo es el nombramiento interino para canto de Lola Rodríguez de Aragón [...] <sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Entrevista personal a Ángela Barrios grabada en vídeo el 28 de febrero de 2014.

<sup>9</sup> Sopeña, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 167.

<sup>10</sup> Sopeña, op. cit., 167-168.

Sea cual sea la razón —los estrenos, el conflicto en la Fábrica o la oferta frustrada de un puesto docente en el Conservatorio de Madrid— es un hecho que, desde el otoño de 1939, Ángel Barrios fijó su residencia en la madrileña calle General Goded, 1-5º derecha.

### 9.1. Ángel Barrios en la década de los años cuarenta

Desde el primer momento en que se instaló en la capital española entró en contacto la cultura madrileña. De este modo, localizamos a Barrios en la célebre tertulia<sup>11</sup> del Café Lyon d'Or de Madrid,<sup>12</sup> entorno que Javier Suárez-Pajares ha descrito en este sentido:

Si había un lugar en los primeros años 40 donde pudiera coincidir Rodrigo, con Machado, Diego, Sopeña y todo un amplio grupo de intelectuales y artistas del máximo relieve en la reconstrucción cultural de la España de posguerra, ése era la tertulia del Café Lyon en la calle de Alcalá, precisamente el lugar donde se había producido en 1923 el primer encuentro entre Manuel de Falla y Ernesto Halffter.<sup>13</sup>

Aquel café y su tertulia fueron los mimbres para un cenáculo de artistas, poetas e intelectuales reunidos en torno a la Academia Mvsa Mvsae, de la que

---

<sup>11</sup> Para una aproximación a las principales tertulias del Madrid de la posguerra y a la actividad de los intelectuales y artistas en torno a ellas es recomendable la lectura de Martínez Cachero, José María. «Tertulias literarias y tertulianos en el Madrid de la posguerra». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 2008, nº 738, (ejemplar dedicado a las tertulias literarias), pp. 25-27.

<sup>12</sup> La historia de su tertulia y la interminable galería de personajes que participaron en ella inspiraron la monografía de Díaz-Cañabate, Antonio. *Historia de una tertulia*. Valencia: Editorial Castalia, 1953.

<sup>13</sup> Suárez-Pajares, Javier. «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM-Glares, 2005, p. 49.

formó parte Ángel Barrios.<sup>14</sup> En poco tiempo, aquel grupo congregó a un notable número de escritores, poetas, artistas e intelectuales, como puso de manifiesto José Montero Padilla:

Aunque [Mvsa Mvsae] concebida como acéfala y sin presidencia, los asistentes a la tertulia consideraron desde el primer momento como presidente de ella a Manuel Machado, y como secretario a José María de Cossío. Entre los contertulios más asiduos —personalidades varias del mundo de la cultura, con claro predominio de escritores y poetas— estaban Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Ricardo Gullón, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Luis Alonso Luengo, Dionisio Ridruejo, Pedro Murlane Michelena, Eduardo Lloset Marañón, José Antonio Pérez Torreblanca, José Escassi, Primitivo de la Quintana, Ángel Barrios, Federico Sopeña, Darío Fernández Flórez...<sup>15</sup>

De la anterior relación, podemos afirmar que el maestro granadino estuvo relacionado con el falangismo intelectual del Madrid de la época, grupo que, como sostiene José-Carlos Mainer, «tuvo como más destacados promotores a los principales dirigentes del inicial aparato de propaganda del régimen, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar y Pedro Laín Entralgo»,<sup>16</sup> personajes afines al entorno de la Academia, además de ser los impulsores de revistas como *Vértice* o *Escorial*,<sup>17</sup> publicaciones que recogieron el pensamiento de algunos

---

<sup>14</sup> Como evidencia, en el PAG se conserva el carné expedido a nombre de Ángel Barrios con el que se identificaban los contertulios de Mvsa Mvsae. El documento está ilustrado por el dibujante José Romero Escassi y firmado por el presidente, Manuel Machado, y el secretario, José María Cossío. El original se conserva en PAG LEG-AB 530-408. Existe una copia del documento en CDMA C 5 0 (7).

<sup>15</sup> Montero Padilla, José. «Una tertulia literaria: “Ocio atento”». *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes. [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/septiembre\\_06/13092006\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_06/13092006_02.htm) [consulta: 4 de mayo de 2015].

<sup>16</sup> Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010, pp. 306-307.

<sup>17</sup> Al respecto puede consultarse Pérez Zalduondo, Gemma. «La música en la revista *Vértice* (1937-1946)». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 1995, Vol. 11, Nº 1-2, (Ejemplar en homenaje a Pedro Calahorra Martínez), pp. 407-426; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel. «Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico

de los miembros de *Mvsa Mvsae*, comenzando por Manuel Machado, su presidente.<sup>18</sup>

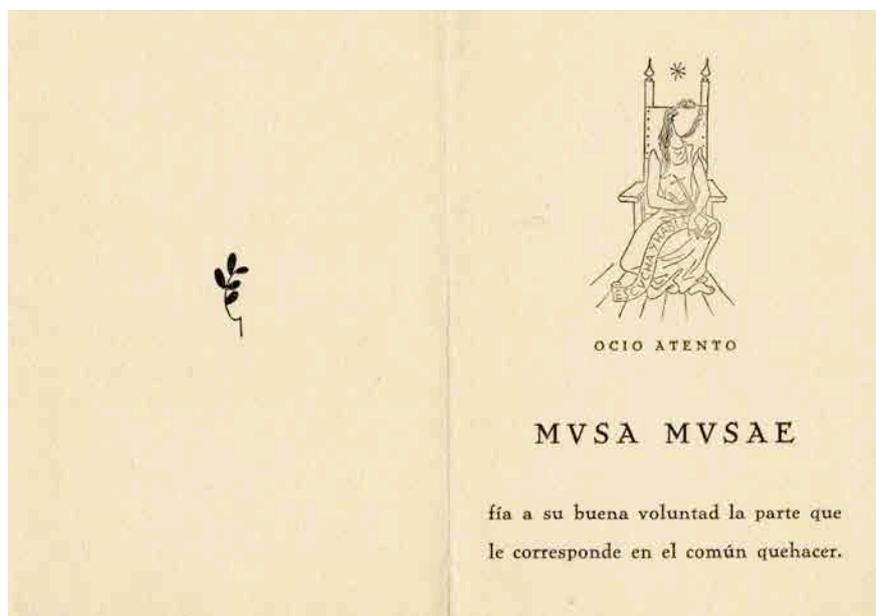


Figura 9. 1 Carné de de *Mvsa Mvsae*  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Gracias a las fuentes hemerográficas consultadas sabemos que el maestro participó en la actividad artística de la Academia. Así por ejemplo, en la sesión oficial de la inauguración de *Mvsa Mvsae*, celebrada el 17 de enero de 1940, el granadino acompañó a la guitarra el recitado de *Cante jondo* que Machado hizo en su acto inaugural.<sup>19</sup> Aquella sesión reunió a personalidades de la política como el ministro y vicepresidente de la Junta Política de FET y de las JONS, Rafael Sánchez Mazas, el subsecretario de Prensa y Propaganda, José María Alfaro, y el consejero nacional, Dionisio Ridruejo, quienes

---

del primer franquismo: la revista *Escorial*». *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000) / coord. por Lolo Herranz, Begoña (coord.). Barcelona, 2002, Vol. 2, pp. 1099-1114.

<sup>18</sup> Ors, Miguel d'. «Senderos que se encuentran: Manuel Machado y el Grupo de *Escorial*». En *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Renacimiento, 2000, pp. 211-220.

<sup>19</sup> Utrera, Federico. «La academia poética *Mvsa Mvsae*». *Castilla. Estudios de Literatura*, 2012, núm. 3, pp. 241-242.

acompañaron al entonces académico de la Academia Española, Manuel Machado y al secretario de Mvsa Mvsae, José María Cossío. La prensa madrileña se hizo eco de aquel acto, con mención expresa a la intervención del músico:

Se ha celebrado la sesión inaugural de la Academia “Musa Musae”, que nace bajo el lema “Ocio atento” y que integran académicos de la Lengua, de la Historia y de San Fernando; escritores y artistas prestigiosos y gente joven que comienza su labor literaria bajo el signo de la nueva España. Más de un centenar de escritores acudió a esta gratísima reunión [...] <sup>20</sup> Después de expuestos por el Sr. Machado los fines de la nueva institución literaria [...] recitó poesías de su “Cante jondo” acompañado a la guitarra por Ángel Barrios. <sup>21</sup>

Aunque es evidente que Mvsa Mvsae estuvo integrada por intelectuales afectos al régimen franquista, el profesor Federico Utrera advierte signos que diferenciaron a aquel cenáculo. Según este autor, su finalidad fue «establecer una tertulia literaria, a la vieja usanza de las que tenían lugar durante la República, pero driblando las dificultades y obstáculos que la dictadura imponía para ejercer el derecho de reunión». <sup>22</sup> Como apostilla a lo anterior, sostiene que el espíritu que gobernaba la academia trascendía a la ideología de sus miembros, lo que le ha llevado a afirmar que este proyecto fue «el primer intento serio de reencuentro entre las dos Españas una vez acabada la guerra

---

<sup>20</sup> Entre los asistentes estuvieron estas destacadas personas de la cultura de la época: Eugenio d’Ors, Eduardo Marquina, Gerardo Diego, José del Río Sáinz, E. Rosales, Vivanco, Alfredo Marquerie, Sáinz de la Maza, Francisco de Cossío, Zunzunegui, Antonio de Obregón, Antonio Marichalar, Manuel de Góngora, Santiago Magariños, Pedro Laíz, Juan Beneyto, Manuel Augusto, Antonio Tovar, fray Justo Pérez de Urbel, Sentis, Entrambasaguas, Claudio de la Torre, Mariano Rodríguez de Rivas, Cañavate, J. A. Maravall, M. Guinard, Miguel Artigas, Félix Ros, Salvador Lissarrague, Lloset y Marañón y Pedro Murlane Michelena.

<sup>21</sup> «Vida académica. La Academia “Musa Musae”». *ABC*, 19 de enero de 1940, p. 11.

<sup>22</sup> Utrera, Federico. «La academia poética Musa Musae». *Castilla: Estudios de Literatura*, 2012, Nº. 3, 2012, p. 241.

civil».<sup>23</sup> En esta misma línea, Ricardo Gullón subrayó, años más tarde, el predominio del espíritu conciliador e integrador de Manuel Machado<sup>24</sup> durante su presidencia de Mvsa Mvsae: «No admitía don Manuel la distinción oficial entre rojos y azules[...]. Suya fue la idea de fundar una academia literaria, Mvsa Mvsae, donde coincidieran y convivieran escritores de diferentes ideología».<sup>25</sup> Por otra parte, según el biógrafo de la tertulia, «la vida de Mvsa Mvsae fue efímera,<sup>26</sup> pero productiva y beneficiosa».<sup>27</sup>

Desaparecida la academia, Ángel Barrios y Manuel Machado continuaron su colaboración artística conjunta. Dando fin el verano de 1942, la prensa madrileña reseñó las actuaciones del poeta y del músico quienes, junto a dos artistas más, llevaron a la escena un espectáculo de música, danza y poesía de inspiración andaluza: «El insigne poeta D. Manuel Machado, el mago de la guitarra Ángel Barrios, Carmelita Sevilla y la bailarina Pilar Abellán, que dentro de unos días debuta en Berlín, compondrán una estampa andaluza».<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Utrera, op. cit., p. 245.

<sup>24</sup> Sobre la posición ideológica de Manuel Machado es interesante la lectura de Ors, Miguel d'. *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Renacimiento, 2000. En particular los artículos «Manuel Machado, crítico del franquismo», pp. 125-131; «Manuel Machado y la República (Ilusiones y desengaños de un liberal ingenuo)», pp. 149-155; «Manuel Machado, otoño de 1936: una polémica a través de los textos y los contextos», pp. 157-167 y «Manuel Machado en Burgos (1936-1939)», pp. 203-211. Es igualmente interesante la lectura de Stauder, Thomas. «La repercusión del 18 de julio de 1936 en la vida y la obra de Manuel Machado». En *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*. Mechthild Albert (coord.). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 199-220.

<sup>25</sup> Gullón, Ricardo. «Manuel Machado». *ABC*, 22 de octubre de 1984, p. 3.

<sup>26</sup> Su actividad no superó la decena de sesiones. La fecha de la última acta data de fines de 1941.

<sup>27</sup> Díaz-Cañabate, Antonio. *Historia de una tertulia*. Valencia: Editorial Castalia, 1953, p. 313.

<sup>28</sup> «En el parque de la Universidad. Esta noche el festival de escritores y artistas». *ABC*, 28 de agosto de 1942, p. 12; «El festival de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles». *ABC*, 2 de septiembre de 1942, p. 14.

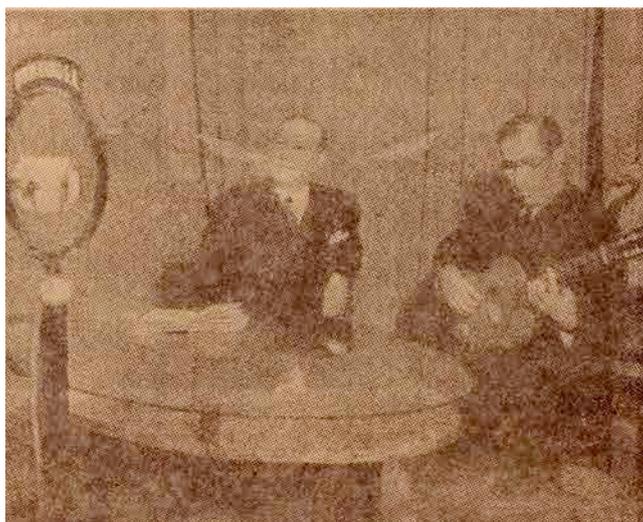


Figura 9. 2 Manuel Machado y Ángel Barrios  
Archivo personal de Ángela Barrios

Durante los años cuarenta, el maestro mantuvo un ritmo intenso de trabajo que vio su reflejo en su doble faceta de intérprete y compositor. En cuanto a la primera, ofreció diversos recitales de guitarra, acompañó a la bailarina Ana de España y continuó tocando esporádicamente junto a su Cuarteto Iberia. En relación con su actividad compositiva, llevo su música a la escena en tres ocasiones: *Los pescadores de reúma* (1940), *Juan Lucero* (1941) y *En nombre del Rey* (1946).

El granadino volvió a la composición de zarzuelas después de tras quince años de inactividad: los transcurridos entre el estreno de *Seguidilla Gitana* (1926) y *Juan Lucero* (1941), época en la que, como ha explicado la profesora Pérez Zalduondo, la política «nacional» del nuevo Estado, en su búsqueda de un género de identidad nacional, impulsó

la recuperación de otras fórmulas y géneros, como la zarzuela y el sainete que, una vez fracasado el intento de “creación” de la ópera española, pasaron a ser considerados y defendidos como los “auténticamente nacionales”, no por la

lengua, como el caso de la ópera, sino debido al éxito en su recepción, a su carácter realmente popular.<sup>29</sup>

No obstante este repunte del género, Víctor Sánchez Sánchez sostiene que la zarzuela continuó en crisis,<sup>30</sup> ante la competencia que le ofrecían otras formas de entretenimiento como el cine o la radio, en particular esta última, aparecida como «el más importante e influyente medio de comunicación social de la posguerra».<sup>31</sup> A esta competencia hay que sumar la penosa situación económica en que se encontraba el país tras una guerra intestina. Sin embargo, como señala este mismo autor, fueron numerosos los estrenos durante estos años y destacados los compositores que cultivaron este género, como Julio Gómez, Jesús Guridi y, en particular, Federico Moreno Torroba quien, entre 1940 y 1945, estrenó dieciséis zarzuelas en los teatros madrileños de la Zarzuela y Calderón.<sup>32</sup>

Las dos zarzuelas compuestas por Barrios en esta época, *Juan Lucero* (1941) y *En nombre del Rey* (1946), son paradigma de la estética definida por Tomás Marco como «Nacionalismo casticista»,<sup>33</sup> plenamente ajustadas a los gustos en boga.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM-Glares, 2005, p. 75.

<sup>30</sup> Sánchez Sánchez, Víctor. «La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen». *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, p. 181.

<sup>31</sup> Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010, p. 332.

<sup>32</sup> Sánchez Sánchez, Víctor. «La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen». *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 183-184.

<sup>33</sup> Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 173-193.

<sup>34</sup> Los temas gravitaron en torno «al mundo de la burguesía, con lo aristocrático por medio, a tiempos pasados, a nuestros clásicos, a lo exótico con aires de opereta, sin faltar las connotaciones patrióticas y las alusiones, directa o indirectamente, a las bondades del régimen, y gustan las llamadas obras de época

La estética y ambientación de estas obras, así como las circunstancias que rodearon a su composición, estreno y recepción fueron expuestas con anterioridad en el capítulo 5 de este trabajo, por lo que para evitar reiteraciones, señalaremos que el músico granadino, al igual que otros muchos de sus colegas, no encontró en la composición de este género un campo en el que seguir desarrollando su labor creadora, sobre todo, después del discreto reconocimiento obtenido con su última zarzuela (*En nombre del Rey*), estrenada el mismo año que el profesor Víctor Sánchez ha señalado como punto de inflexión en la decadente la actividad zarzuelística.<sup>35</sup> Paradójicamente, uno de los mayores éxitos del maestro granadino vendrá de la mano de una zarzuela todavía inédita: *La Lola se va a los Puertos*.

Durante los años cuarenta, el músico no perdió el contacto con su ciudad a la que regresó ocasionalmente para actuar como guitarrista. Un ejemplo de esto último lo tenemos en su aparición en Granada, junto a la bailarina y coreógrafa Ana de España durante las fiestas del Corpus granadino en 1943:

La Delegación provincial de Educación y Descanso organizó anoche una fiesta íntima en honor de la genial artista Ana de España, que por primera vez actuará en Granada. Además del carácter de homenaje la fiesta tuvo su fundamento artístico en el hecho de mostrar a Ana de España los bailes típicos de los gitanos granadinos en su adecuado ambiente, ya que se celebró en la cueva sacromontana de Lola Medina. Asistieron [...] el compositor granadino don Ángel Barrios que acompañará, como hecho excepcional, a Ana de España a la guitarra.<sup>36</sup>

---

con sus llamativos vestuarios y ambientes elegantes». Ver Regidor Arribas, Ramón. *Aquellas zarzuelas...* Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 7.

<sup>35</sup> Sánchez Sánchez, op. cit., 183.

<sup>36</sup> «Fiesta típica en honor de Ana de España». *Ideal*, 26 de junio de 1943, p. 4.

A los pocos días de esta actuación, la prensa granadina reprodujo una carta del músico dirigida al presidente de la Asociación Granadina de la Prensa en la que ofrecía el estreno de su nueva obra *Ester*:

«Al marchar hoy a Madrid, reitero a usted [...] el ofrecimiento [...] del estreno en Granada, y primero en España, de mi obra poema dramático musical “Ester”, letra de la ilustre escritora Piedad de Salas [...] a mediados del próximo enero [...]»<sup>37</sup>

El estreno no llegó a realizarse y desconocemos la localización del poema dramático, pero vemos en este hecho una muestra del vínculo afectivo que unía al músico con su ciudad natal.

En línea con lo anterior, cabe recordar el papel que desempeñó en Madrid como «embajador cultural» de su ciudad. Una muestra fue su participación en los actos para celebrar el «aniversario de la conquista de Granada por los Reyes Católicos en 1492», organizados por la «colonia granadina» en Madrid.<sup>38</sup> Otra fue su colaboración como guitarrista en la entrega de la Medalla de Honor de Bellas Artes a Granada, presidida por el conde de Romanones, cuya clausura corrió a cargo del poeta Gerardo Diego, la orquesta de Radio Nacional con José Cubiles y Ángel Barrios, quien ilustró con su guitarra el recital literario ofrecido por la Compañía del Teatro Español.<sup>39</sup>

En suma, aunque Ángel Barrios estuvo en contacto directo con la «cultura de élite» del Madrid de los años cuarenta, su presencia en este círculo fue discreta y marginal, «encapsulada» en su condición de músico identificado con la cultura local granadina, esto es, con lo «gitano» y la zambra, lo «granaíno» y

---

<sup>37</sup> «El maestro Barrios reitera el ofrecimiento de su obra “Ester” a la Asociación de la Prensa». *Ideal*, 3 de julio de 1943, p. 6.

<sup>38</sup> Logos. «Los granadinos en Madrid celebraron...». *Ideal*, 4 de enero de 1949, p. 2.

<sup>39</sup> «Entrega de la medalla de honor de Bellas Artes». *ABC*, 4 de mayo de 1949, p. 8; Logos. «Los actos en honor de Granada, recogidos con gran extensión en los periódicos de Granada». *Ideal*, 5 de mayo de 1949, p. 1.

la guitarra. El granadino quedó lejos de ser considerado, por aquella intelectualidad, un compositor «serio» como se infiere de la semblanza que Federico Sopeña le dedicó tras su muerte.

## 9.2. Ángel Barrios en la década de los años cincuenta

Finalizado el aislamiento autárquico, la escena musical experimentó una serie de transformaciones significativas que han sido resumidas por la profesora Gemma Pérez Zalduondo en este sentido:

A lo largo de los cincuenta se produjeron cambios en la música española que implicaron la incorporación de repertorios internacionales que el discurso del nacionalcatolicismo de la primera posguerra había ignorado o rechazado, así como la elaboración de un planteamiento teórico-estético que los justificaban. Fueron la liberación intelectual, los comienzos de la apertura internacional y las conexiones con el pensamiento europeo que se produjeron en la cultura española entre 1951 y 1956 los factores que sentaron las bases de los acontecimientos musicales de los años posteriores, cuando se implantaron los lenguajes de vanguardia de la mano de músicos jóvenes.<sup>40</sup>

Estos cambios encontraron su raíz en la conciencia de fracaso por la política cultural llevada a cabo por el nuevo régimen durante la autarquía que sumió a la cultura española en un «páramo»,<sup>41</sup> como consecuencia del bloqueo económico, social y artístico impuesto. Aquello trajo graves consecuencias para la vida musical española, lo que hizo necesario buscar nuevas vías y virar la

---

<sup>40</sup> Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 231.

<sup>41</sup> En sentido contrario es interesante la lectura del, ya clásico, artículo de Marías, Julián. «Tribuna de *La Vanguardia*. No hay verdad oculta. La vegetación del páramo». *La Vanguardia Española*, 19 de noviembre de 1976, p. 7.

política cultural a fin de reanimar la atonía que el pensamiento represivo de la posguerra había provocado.<sup>42</sup> Desde que Franco constituyera su primer gobierno regular en enero de 1938, se reactivaron algunas iniciativas políticas y diversos proyectos surgidos durante la República, como por ejemplo la organización de la Orquesta Nacional Española y la Agrupación Nacional de Música de Cámara, la creación del Instituto de Musicología, la reforma de la enseñanza y los intentos de promoción del repertorio a través de los concursos nacionales.<sup>43</sup>

Precisamente fue la continuidad y la existencia de estos concursos de composición lo que reportó el mayor reconocimiento profesional al maestro Barrios casi al final de su carrera. Como ha explicado Víctor Pliego, estos concursos fueron herencia de la dictadura de Primo de Rivera que, en su política de intervencionismo estatal en la vida musical, los creó con el ánimo de emancipar la actividad creadora individual de las iniciativas privadas.<sup>44</sup> En la época que nos ocupa, los concursos recibieron el impulso de las instituciones como resultado de esa nueva conciencia de cambio dirigida a renovar el «páramo» musical.<sup>45</sup> Un ejemplo concreto de estas medidas fue la creación del premio «Samuel Ros», recientemente estudiado por el profesor Fernández Vicedo.<sup>46</sup> Por otra parte y al margen de los objetivos institucionales, gracias a

---

<sup>42</sup> En relación con este aspecto y, en particular, con los factores que promovieron estos cambios ver Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán. «"A modo de esperanza..." Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». En Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. *Música, ideología y política en el primer franquismo*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, pp. 179-208.

<sup>43</sup> Pérez Zalduondo, op. cit., p. 138.

<sup>44</sup> Pliego de Andrés, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, p. 339.

<sup>45</sup> Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán. «"A modo de esperanza..." Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». En Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»*. *Música, ideología y política en el primer franquismo*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, pp. 138-143.

<sup>46</sup> Fernández Vicedo, José Francisco. «La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición "Samuel Ros" como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas». En *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, 2014, pp. 265-287.

estos premios los compositores podían ver atenuadas las dificultades económicas por las que atravesaban, como lo ha puesto de manifiesto la profesora Beatriz Martínez del Fresno en este sentido:

En esos tiempos de dificultades económicas, los concursos, más que nunca, eran el único medio de sacar algún rendimiento a la música. Otros compositores que permanecieron en España después de la guerra civil también siguieron presentándose a los certámenes sin importarles su edad o su reconocido prestigio, dándose incluso la circunstancia de que los mismos compositores alternasen las funciones de jurado con las de concursante en sucesivas convocatorias.<sup>47</sup>

En línea con lo anterior, Julia Lastra ha señalado el impacto de estos concursos y la heterogeneidad de compositores que concurrieron a ellos, como Arturo Dúo Vital, Julio Gómez, Fernando Remacha o Rafael Rodríguez Albert.<sup>48</sup> A esta relación sumaremos el nombre de Ángel Barrios quien, no sin presiones externas, presentó al Concurso Nacional de Obras Líricas de 1950 su zarzuela *La Lola se va a los Puertos*, sobre original de los Machado y letra de los Fernández-Shaw. Aunque en un primer momento fue reacio a entregar la obra a un concurso, diversas circunstancias personales como su mala situación económica y personal,<sup>49</sup> agravada por su creciente pérdida de visión, junto a la insistencia de los libretistas y su familia lograron finalmente que presentara la partitura al concurso.

---

<sup>47</sup> Martínez del Fresno, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999, p. 390.

<sup>48</sup> Lastra Calera, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964): Travesías por la música*. Santander: Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013, pp. 262-263.

<sup>49</sup> Ángela Barrios afirma que en aquella época se vieron obligados a vender algunos cuadros de la pinacoteca familiar para subsistir. Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en vídeo].

Gracias a las memorias de Guillermo Fernández-Shaw, conocemos las circunstancias que rodearon a la participación del maestro en el Concurso Nacional de Obras Líricas de 1950:

Providencialmente, estábamos en 1950. Se anunció un concurso oficial de obras líricas para premiar la mejor zarzuela, sin estrenar, que se presentase. Nosotros, Rafael y yo, vimos con claridad que aquella era una ocasión participativa de nuestras esperanzas: el músico se mostraba escéptico y se resistía a que su partitura fuese examinada por un jurado del que formaban parte Argenta, José Luis Lloret, Jacinto Guerrero,... y no me acuerdo quién más. La esposa y la hija de Barrios nos daban la razón a nosotros, y consiguieron al fin, decidir a Ángel, a que presentase su obra.<sup>50</sup>

Como Fernández-Shaw esbozó en sus memorias, el tribunal estuvo formado por Gerardo Diego, Ataúlfo Argenta, Jacinto Guerrero, Julio Gómez, Víctor Ruiz Albéniz, José Luis Lloret Peral, Manuel Parada y Antonio Fernández-Cid,<sup>51</sup> quienes concedieron el primer premio a la zarzuela de Barrios dotado con 50.000 pesetas, y sendos accésit a las obras *Lola la piconera* (música de Conrado del Campo y letra de José M<sup>a</sup> Pemán), *Con el ole y el ole* (música de Francisco Balaguer y letra Guillermo y Rafael Fernández-Shaw), y *El diablo en Sierra Morena* (música de Federico Moreno Torroba y letra de Luis Fernández Arvín).<sup>52</sup> La institución responsable de la convocatoria del concurso fue la Subsecretaría de Educación Popular «que venía

---

<sup>50</sup> Fernández-Shaw, Guillermo. *La aventura de la zarzuela. (Memorias de un libretista)*. Prieto Marugán, José (prol.). Madrid: Ediciones del Orto, 2012, p. 416.

<sup>51</sup> Orden de 1 de julio de 1950 (Subsecretaría de Educación Popular). BOE del 14 de junio de 1950, núm. 165.

<sup>52</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán. «"A modo de esperanza..." Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». En Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013, p. 186.

desarrollando sus actuaciones en el ámbito de la música desde años antes con responsabilidades sobre el teatro lírico y la zarzuela». <sup>53</sup>

Otro cambio que los años cincuenta trajeron para el compositor fue su incursión en la creación para el cine, labor que dio como fruto las bandas sonoras musicales para las producciones cinematográficas *La Tauromaquia* (José López Clemente, 1954) y *Un fantasma llamado amor* (Ramón Torrado, 1957).

Durante esta época el cine se convirtió en el entretenimiento favorito para las familias españolas fuera de su hogar. Borja de Riquer sostiene que aquella forma de distracción contaba con numerosas ventajas que la convirtieron en la principal forma de ocio durante el franquismo. Algunas de estas fueron un precio de entrada asequible, la variedad de la programación y las largas sesiones continuas que incluían dos largometrajes, el NODO e Imágenes y, ocasionalmente, un espectáculo final de «varietés». A lo anterior hay que añadir el confort de las salas de cine, en contraste con las frías casas de la posguerra. <sup>54</sup>

Por otra parte, el cine fue un elemento activo al servicio de la propaganda franquista, hecho que justifica el auge durante esta época de la producción cinematográfica. El dirigismo de Franco estuvo presente en este género para el que se diseñaron una suerte de arquetipos como «los niños prodigio, personajes religiosos e históricos o amables comedias». <sup>55</sup> El cine, por tanto, fue una industria pujante necesitada de la colaboración de diversos creadores para la pantalla, entre los que se encontraban los compositores, que encontraron en este género una fuente de ingresos con los que atenuar la precariedad económica y laboral que padecían. Muchos de ellos contaban con

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9.* Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010, p. 335.

<sup>55</sup> Sanz García, José Miguel. «El oficio del compositor cinematográfico. Un campo de experimentación estética en la España de los años 60». En *Musicología global, musicología local.* Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coords.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, p. 468.

un extenso currículum en la vida musical española, como Jacinto Guerrero, José Padilla, Arturo Dúo Vital, Pablo Sorozábal, Joaquín Turina, Jesús Guridi, Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter, Fernando Remacha, Ángel Barrios y un largo etcétera. Es significativo que una gran mayoría de estos autores procediera de la composición zarzuelística, género que, según José Miguel Sanz, «puede entenderse como un antecedente del cinematográfico».<sup>56</sup> Según este autor, la naturaleza de las primeras producciones cinematográficas del franquismo compartía elementos comunes con la zarzuela, bien porque en ocasiones las cintas eran adaptaciones de algunas preexistentes, bien por la presencia de canciones populares, coplas o bailables, habituales en este género lírico.<sup>57</sup>

El maestro granadino no fue ajeno a la composición para el cine, industria en la que comenzó a trabajar poco antes de mediados los años cincuenta, en un momento de cambios visibles para la música cinematográfica. En este sentido, el profesor Joaquín López González, en referencia a esta época en particular, ha señalado que

encontramos, por un lado, la continuidad de estructuras heredadas de la década anterior pero, por otra parte, se inician corrientes renovadoras que anticipan tímidamente la búsqueda de nuevos horizontes estéticos e ideológicos, normalmente bajo la crítica velada y sutil de la comedia.<sup>58</sup>

El granadino debutó en la composición para la pantalla en 1954 con su música para el cortometraje documental *La Tauromaquia* de José López Clemente. Al decir de Julia Lastra, la composición para trabajos de esta índole estaba bien remunerada, si bien «carecían de excesivo reconocimiento y

---

<sup>56</sup> Sanz García, op. cit., p. 470.

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> López González, Joaquín. «La magia de la sala oscura: *Joaquín Rodrigo y el cine*». En *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2008, p. 146.

repercusión pública»<sup>59</sup> al igual que ocurría con la colaboración cinematográfica en general.<sup>60</sup> En cualquier caso, el maestro «sucumbió» ante la gran pantalla y puso su oficio de compositor e intérprete en el «documental de arte» *La Tauromaquia*, uno de los innumerables trabajos de esta naturaleza que el régimen franquista produjo y que son muestra de la importancia de este formato en el contexto ideológico de la época.<sup>61</sup>

Al margen del valor propagandístico residente en el cine, donde se calibraba ideológicamente cualquier mensaje aparecido en la gran pantalla,<sup>62</sup> el ideario franquista utilizó estos documentales como recurso formativo para instruir a la población. Este hecho dio lugar a la proliferación de cintas que presumían del patrimonio nacional y mostraban elementos artísticos de diversa naturaleza, junto a tradiciones y costumbres, deportes o fiestas locales entre otros.<sup>63</sup> Inserto en este ámbito se encuentra *La Tauromaquia* de José López

---

<sup>59</sup> Lastra Calera, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964): Travesías por la música*. Santander: Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013, p. 491.

<sup>60</sup> Sanz García, José Miguel. «El oficio del compositor cinematográfico. Un campo de experimentación estética en la España de los años 60». En *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coords.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, p. 473.

<sup>61</sup> Julia Lastra ha contextualizado normativamente la importancia de estas producciones: «el documental fue un género especialmente cultivado durante el régimen franquista desde que se publicara en el BOE de 22 de diciembre de 1942 la Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular, de 17 de diciembre de 1942, por la que se creaba la entidad de carácter oficial NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) y se le otorgaba, además, el monopolio de la producción y la obligatoriedad de exhibición de noticiarios en salas cinematográficas». Véase Lastra Calera, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964): Travesías por la música*. Santander: Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013, p. 492.

<sup>62</sup> Según Borja de Riquer: «Toda la programación estaba sometida a una rígida selección y censura, y se ofrecía una visión notablemente sesgada de la realidad: había una continua exaltación de Franco, una clara apología de las obras del régimen, una descarada propaganda sobre el progreso español, una escasa y seleccionada información internacional y numerosas referencias a las principales actividades de ocio: el fútbol, los toros y los espectáculos folclóricos». Véase Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010, p. 336.

<sup>63</sup> Ver Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española, 2002; Rodríguez, Saturnino. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

Clemente, proyecto con el que se ponía en valor la obra pictórica homónima de Francisco de Goya, como señalamos en el epígrafe 5. 6. 2 de esta tesis.

El segundo proyecto cinematográfico en el que colaboró Ángel Barrios fue en el largometraje *Un fantasma llamado amor* (1957), dirigido por Ramón Torrado. En un registro distinto al de *La Tauromaquia*, este nuevo trabajo es paradigma de película incardinada en las orientaciones estéticas del franquismo. En concreto, se trata de una adaptación edulcorada de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare,<sup>64</sup> historia de amor que en la cinta de Torrado está protagonizada por los niños-trasunto de Romeo y Julieta Elías Rodríguez y Concha Goyanes. La película responde a la tendencia surgida en el cine español a fines de los años cuarenta, momento en que se versionaron éxitos literarios,<sup>65</sup> mezclada con elementos del «marcelinismo», consistente en utilizar a niños-actores<sup>66</sup> como protagonistas del filme.<sup>67</sup>

El formato de «cine con niño» fue uno de los recursos explotados por la productora Suevia-Films, responsable de *Un fantasma llamado amor*, que puso su sello a cintas como *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956) protagonizada por el joven José Jiménez, *Joselito*, a la que le siguieron otros catorce títulos protagonizados por el niño cantante.

---

<sup>64</sup> El tema abordado en *Un fantasma llamado amor*, adaptación libre de la tragedia de Shakespeare *Romeo y Julieta*, fue durante la época que nos ocupa un tema recurrente en el cine español e internacional, iniciado con la parodia homónima protagonizada por Cantinflas, *Romeo y Julieta* (Miguel M. Martín, 1943), y continuado en numerosas cintas hasta llegar a la célebre versión compuesta por Leonard Bernstein para *West Side Story* (Robin y Wise, 1961), que conoció su réplica en versión flamenco-gitana con la película *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963).

<sup>65</sup> Riquer Permanyer, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010, p. 338.

<sup>66</sup> La atribución del protagonismo absoluto a los niños en la pantalla sigue la estela iniciada con Pablito Calvo en 1955 con la célebre película *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda), continuada por otros jovencísimos actores como Miguelito Gil, Miguel Ángel Rodríguez o Pepito Moratalla. Lluís i Falcó, Josep; Radigales, Jaume. «*Música, políticas y canciones en el cine español franquista: estudio de casos*». *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, p. 486.

<sup>67</sup> En relación con las diversas temáticas del cine durante el franquismo ver García Escudero, José María. *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat-Alianza, 1970, pp. 148-149.

Mediados los años cincuenta, la progresiva pérdida de visión limitó sobremanera las actividades diarias del maestro granadino, situación que provocó que se «refugiara» en su casa, donde ultimó las obras para el cine que hemos citado, además de trabajar en la conversión en ópera de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* —estrenada como ópera en Gran Teatre del Liceu en 1955— y llevar al papel algunas de sus obras para guitarra con el ánimo de crear una edición didáctica para este instrumento. Leopoldo Neri de Caso ha señalado la existencia de otros proyectos similares a este como fue la colección «Guitarreo-Archiv», iniciada por Andrés Segovia con la editorial alemana Schott, o la oferta hecha por Unión Musical Española a Regino Sainz de la Maza para la creación de una biblioteca musical para guitarra, que se vio culminada con la publicación del *Método de guitarra* de Dionisio Aguado refundido por el guitarrista burgalés.<sup>68</sup>

Durante la segunda mitad de los años cincuenta, aparecieron algunas obras para piano y guitarra: *Albaycinera*, *El Madroño*, *Marianela*, *Bajo la parra* y *Tango*. Los últimos años de su vida, en los ya se encontraba ciego y enfermo, los dedicó a dictar música para guitarra a su discípulo José Corrales, a improvisar al piano melodías junto a su hijo político Agustín Valdivieso —de cuyas letras nacieron *Canciones*— así como a revisar y poner al día trabajos anteriores que dieron lugar a algunas de sus obras-mosaico, como el ballet inédito *La gruta y el mago*.

El análisis de su actividad nos permite afirmar que su producción musical fue considerable durante la recta final de su carrera. Aunque todavía es un aspecto a concretar, se han cifrado en cincuenta obras las que permanecían inéditas en el momento de su muerte<sup>69</sup> y en sesenta las que dictó para guitarra

---

<sup>68</sup> Neri de Caso, Leopoldo. «Regino Sainz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, p. 372.

<sup>69</sup> Según Alberto Carazo, cuando Ángel Barrios falleció dejó una cincuentena de composiciones musicales sin estrenar. Carazo, Alberto. «Ángel Barrios dejó al morir unas cincuenta composiciones musicales inéditas, escritas a partir de 1955». *Ideal*, 2 de diciembre de 1964, p. 16.

durante sus últimos años de vida,<sup>70</sup> repertorio que Manuel Cano, guitarrista y discípulo de Ángel Barrios, fue el primero en dar a conocer como señalaremos más adelante.

Durante estos últimos años, la interpretación de su música gozó de mejor salud que el recuerdo personal de su autor. Excepción hecha a los estrenos de los años cuarenta —*Los pescadores de reúma* (1940), *Juan Lucero* (1941) y *En nombre del Rey* (1946)— su obra lírica anterior no fue interpretada, salvo algunos números instrumentales de la ópera escrita con Del Campo, *El Avapiés*, y de su zarzuela *Seguidilla Gitana* extractados por el propio autor. Estas adaptaciones fueron interpretadas y grabadas por agrupaciones de pulso y púa,<sup>71</sup> en especial por el Trío Albéniz,<sup>72</sup> que difundieron gran parte de las primeras composiciones del granadino en transcripciones para bandurria, laúd y guitarra como *Cantos de mi tierra*, *Tango «Angelita»*, «Danza de la Manola» de *El Avapiés*, *Zacateque*, *Guajiras*, «Danza árabe» de *Aben-Humeya*, *Danza de la gitana* y un largo etcétera.<sup>73</sup>

En cuanto a la interpretación de su obra para guitarra durante los años cuarenta, corrió a cargo del propio Barrios en los recitales que ofreció, y más tarde, fue difundida por otros solistas como Luis Sánchez Granada o Regino Sainz de la Maza, quien llevó a cabo una de las primeras grabaciones existentes de la obra para guitarra solista del maestro granadino.<sup>74</sup>

Peor suerte corrió su música orquestal, que no fue programada ni estuvo presente —como ejemplo significativo— en el escenario del granadino palacio de Carlos V, hasta que el 30 de junio de 1965, para conmemorar la muerte del

---

<sup>70</sup> García, Dámaso. «Ortega Blanco nos habla de Ángel Barrios». *Patria*, 18 de marzo de 1966.

<sup>71</sup> Sexteto Albéniz. *Angelita: tango; Farruca gitana de Ángel Barrios*. [Grabación sonora]. San Sebastián: Discos Columbia, 1954.

<sup>72</sup> Trío Albéniz. *Andalucía en los músicos españoles*. [Grabación sonora]. Madrid: Hispavox, 1958.

<sup>73</sup> En el archivo del Trío Albéniz, propiedad de José Luis Recuerda, figuran los programas de los conciertos ofrecidos por la agrupación granadina desde sus primeros años hasta la actualidad, en cuyo repertorio siempre figuran programadas obras de Ángel Barrios.

<sup>74</sup> *Recital de Regino Sainz de la Maza*. [Grabación sonora]. Madrid: R.C.A., 1958.

compositor, Rafael Frühbeck de Burgos colocó en los atriles de la Orquesta Nacional<sup>75</sup> su única obra sinfónica conservada: *Zambra en el Albayzín* (1917).

### 9.3. A modo de epílogo

#### 9.3.1. De la oscuridad al olvido

El maestro fue prácticamente olvidado durante los últimos años de vida. Muy de tarde en tarde, recibía visitas de algunos paisanos, pocos, que todavía recordaban que seguía vivo. Así lo testimonian estas palabras de Alberto Carazo escritas pocos días después de su muerte:

Ha muerto Ángel Barrios y las generaciones de después de la guerra se han preguntado: Pero ¿cómo es posible, si el gran compositor de *Cantos de mi tierra*, de *Angelita* y *Aben-Humeya* había muerto antes del 36? Nadie se acuerda de él, una figura legendaria de la Granada que fue, de la Granada de papa Antonio, el Polinario, su padre, cuando la Alhambra de noche, quedaba aislada al cerrar las puertas de la Justicia y de los Carros. [...] Ángel Barrios ha muerto por segunda vez; pero su amor a Granada vivirá eternamente en su obra.<sup>76</sup>

De entre los testimonios que la prensa publicó tras su muerte hay uno con un especial significado: el de Eduardo Molina Fajardo, quien aseguró haber

---

<sup>75</sup> En la monografía dedicada a la historia de los primeros cincuenta años de la Orquesta Nacional no aparece programada ninguna obra de Ángel Barrios en el periodo estudiado, ver Franco Manera, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario*. Madrid: Inst. Nacional de Artes Escénicas y de Teatro, 1992.

<sup>76</sup> Carazo, Alberto. «Ángel Barrios dejó al morir unas cincuenta composiciones musicales inéditas, escritas a partir de 1955». *Ideal*, 2 de diciembre de 1964, p. 16.

sido una de las últimas personas que visitó al maestro.<sup>77</sup> En esta última visita, el compositor tuvo la oportunidad de desgranar los recuerdos de su vida que más honda huella dejaron en él. Músico y periodista hablaron de los Polinarios, padre y casa del músico, de Albéniz y de Falla, de los Concursos de Cante Jondo y el de «Canto Alto». No se olvidaron ni de Lorca ni de Trend. En su conversación salieron a relucir Zuloaga, Rusiñol, Sargent y la Karsávina bailando mientras Picorreondo tocaba la guitarra... Lugares lejanos como París o Londres, y otros muy cercanos: la Alhambra, el Carmen de los Mártires y el de las Vistillas... el Fargue.

El artículo de Molina Fajardo es un completo recorrido por la intensa historia y la intrahistoria del maestro, de quien el periodista extrajo recuerdos muy humanos de personas que habitaban en su memoria; personas muy diferentes y sin los atributos, casi divinos, que los biógrafos en ocasiones atribuyen a sus vidas. Aquí encontramos a un Falla goloso que el día de su onomástica era obsequiado con una sopera de batatas dulces y al genio hipocondríaco que besaba a su ahijada con los labios hacia dentro para no dejar microbios. En sus recuerdos permanecían su padre, en su grado y calidad de «Cónsul del Arte de la Alhambra» tocando la guitarra en mangas de camisa; Fernández Arbós «el Batuta», derrotado en duelo flamenco por aquel otro «Chico de las Ramblas», el genial Rusiñol, quien durante su estancia en Granada, se encariñó de su burra Cipriana, heredera de aquella otra Polinaria... Aquel crisol de recuerdos, intrahistoria de una vida, dio como resultado la visión de un hombre sensible que «se llevó un amplio pañuelo blanco a los ojos», al igual que Albéniz, en presencia del joven Barrios, muchos años antes.

Recuerda Ángela Barrios que en sus últimos momentos de vida pidió escuchar música. *Daphnis et Chloé* de Ravel fue la obra escogida. Así, escuchando música, Ángel Barrios murió el 26 de noviembre de 1964 en

---

<sup>77</sup> Molina Fajardo, E. «Recuerdos: Ángel Barrios en mi última visita». *Patria*, 29 de noviembre de 1964, pp. 12 y 24.

compañía de su familia y la de su confesor, el sacerdote y musicólogo Federico Sopeña, quien le dedicó esta semblanza:

Había en Madrid un anciano ciego, bondadoso, rudo y entrañable a la vez, que sólo podía ya recordar y dictar su música, una música para guitarra popular y honda a la manera de las coplas de Machado. Ese anciano que hablaba de Dios con singular ternura, era el compositor y guitarrista Ángel Barrios, granadino cien por cien, con rostro de campesino pero entusiasta de Debussy, músico que con su guitarra, su señorío y su gracejo fue hace cincuenta, sesenta años, personaje del mundo modernista, personaje de la España de Albéniz, que ya le quiso mucho y amigo, compadre, discípulo y como hermano de Manuel de Falla. Vecino suyo en el carmen de la Antequeruela, en la Alhambra, contaba él, contaba y no paraba, las florecillas del franciscanismo de don Manuel, de su religiosidad, pero también de sus grandes y hermosas cóleras contra el desarreglo y la injusticia. Ángel Barrios, a quien tanto quisimos, se nos murió cristianamente en Madrid hace meses: antes, yo pude recibir como regalo sus recuerdos, aquellas cartas, el resumen de un mundo lejano, fabuloso ya.<sup>78</sup>

Las últimas palabras que Sopeña dedicó a Barrios son evidencia de la figura desdibujada del granadino. La descripción del sacerdote-musicólogo gravita en torno a Granada, Albéniz, la guitarra popular, la Alhambra y el vínculo personal con Manuel de Falla, en lo que podemos interpretar como un «encapsulamiento» temporal del músico. Toda su actividad artística desplegada durante «los años de Madrid», incluida la obtención del primer premio con *La Lola* en el Concurso de 1950, quedó eclipsada por los recuerdos de un personaje anclado en la España modernista.

Federico Sopeña conocía bien a Ángel Barrios, según sus propias palabras: «a quien tanto quisimos». Diversas fuentes,<sup>79</sup> entre las que se

---

<sup>78</sup> Sopeña, Federico. «Festival de Granada: Homenaje a Ángel Barrios». *ABC*, 4 de julio de 1965, p. 84.

<sup>79</sup> A modo de ejemplo véase Montero Padilla, José. «Una tertulia literaria: “Ocio atento”». *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes. [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/septiembre\\_06/13092006\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_06/13092006_02.htm) [consulta: 4 de junio de 2014].

encuentran los testimonios de Ángela Barrios, sitúan al compositor en el entorno cercano a Sopeña, incluso contamos con indicios de que participaron en proyectos comunes, como por ejemplo el intento de crear un ballet español.<sup>80</sup> Sin embargo, si nos desligamos de la relación personal, el musicólogo condenó al olvido la labor musical del granadino en sus trabajos musicológicos. Nos referimos a *Diez años de música en España* (1949), *Historia de la Música Española Contemporánea* (1958), *Historia de la música en cuadros esquemáticos* (1970) o *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española* (1974) obras en las que el granadino no se cita, como señalamos en el primer capítulo introductorio de esta tesis. Este olvido nos conduce a pensar que Sopeña no consideró el trabajo de Barrios como una opción válida para su concepto de música española.

---

<sup>80</sup> Pombo, Ana de. *Mi última condena*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971, p. 233.

# ROMANCE A ANGEL BARRIOS

A solas va Gerineldo — por un carmen granadino, — igual que aquella mañana, — «tan pálido y abatido», — iba por otros jardines — «cogiendo rosas y lirios».

Un músico de la tierra — al encuentro le ha salido. — En el corazón le arden — coplas, risas y suspiros; — le están hirviendo en la frente — ilusiones y delirios, — y lejanos ruiseñores, — en la floresta perdidos, — hacen noche de la aurora — para regarle trinos. — Al revolver una senda, — Gerineldo que lo ha visto...

«¿Cómo vienes, caminante, — a estos jardines floridos?»

«Voy persiguiendo quimeras — por donde jugué de niño: — bajo las frondas del bosque, — en el arroyo escondido, — en el llorar de la fuente, — en las mimbreras del río, — en el fragor de los truenos — y del viento en los gemidos.»

«No te burles, caminante, — por verme humilde y sencillo.»

«No me burlo, Gerineldo, — que de veras te lo digo. — Las cuerdas de mi guitarra — me exigen nuevos motivos, — y en busca de melodías — a los campos he salido...»

«¡Que Dios te acompañe hermano! — ¡Que su amor vaya contigo! — Que se te logren los sueños — y no te mires hundido — en rumbas de negrera, — gallipavos y relinchos, — enloquecidos tambores — y estridencias de platillos.»

«Que Dios me ciegue los ojos, — y tapone mis oídos, — y me estruje la garganta, — y a mis dedos quite brío. — y me detenga en el pecho — del corazón los latidos, — antes de que yo me entregue — al estruendo y al bullicio — en que pierde la armonía — su resplandor peregrino — y, entre el chin-chín de la orquesta — y el torpe sonar del gíiro, — las que eran voces del cielo — se hacen diabólicos gritos.»

«Márchate en paz, compañero. — Vete por esos caminos — buscando arpegios y notas, — como yo rosas y lirios. — Que en coplas te siga ardiendo — el corazón encendido, — que no deje la Esperanza — de brindarte sus hechizos,

— y que el bordón y la prima — sean halago de tu oído.»

«¡Que Dios premie tus palabras — y me salve de suplicios!»

«¡Que Dios proteja los pasos — del músico y el amigo!»

«¡Que Dios guarde a Gerineldo, — el camarero pulido!»

Angel Barrios, Angel Barrios: — por la Santa Trinidad — rechazaste la Mentira — y aprendiste la Verdad. — El bosque te dio sus ecos. — y el pájaro su trinar, — y sus blanduras el aire, — y el cielo su claridad, — y su murmullo la fuente, — y el arroyo su cristal, — y sus bramidos el trueno, — y sus embates el mar, — y nuestra tierra española, — compasiva y maternal, — luz y sombra, flor y fruto. — risa y llanto, sol y sal. — Se te escaparon del alma — tanto ensueño y tanto afán, — en torrentes de cadencias — y en catarata triunfal, — con el ímpetu lozano — y el fuego de mocedad — con que te vio Gerineldo — la mañana de San Juan. — Donosuras madrileñas — en «El Avapiés» están, — las coplas de «Juan Lucero» — tienen zumba popular, — y hacia nuevas aventuras, — nuevos dolores quizá, — «La Lola se va a los puertos» — por el camino real...

Angel Barrios, Angel Barrios: — se ha acabado el pelear. — Amarguras y tristezas — fueron quedándose atrás, — y, con la conciencia en calma, — libre de temores ya, — aguardas a que te lleven — al único Tribunal. — Se te inundaron los ojos — de luces de Eternidad. — que así curó tu ceguera — Quien todos los premios da... — Y en las puertas del Olimpo, — abiertas de par en par, — tiembla de gozo Turina, — se emociona don Isaac — y Falla sale a tu encuentro — a darte el beso de paz.

(En el carmen granadino — de tu alegre mocedad — las cuerdas de tu guitarra — han aprendido a llorar, — y el pulido Gerineldo, — de una princesa galán, — recuerda el tiempo lejano — y andando sin rumbo va.) — F. SERRANO ANGUIA.

(De «MADRID»)

Figura 9. 3 Francisco Serrano Anguita, *Tartarin. Romance a Ángel Barrios*

*Ideal*, 5 de diciembre de 1964

### 9.3.2 Del olvido a la memoria: la vigencia de su legado

Tras los primeros ecos de la muerte del compositor, se proyectó el primer homenaje de carácter institucional en su memoria. En el marco del Festival de Música y Danza de 1965, la Orquesta Nacional de España interpretó *Zambra en el Albayzín*, pero a pesar de ello, en opinión de algunos músicos amigos — como fue el caso del guitarrista Ortega Blanco— aquel concierto no hizo justicia a la memoria del maestro:

Hasta la presente hace más de quince meses que dejó de existir [Ángel Barrios], el único indicio de homenaje que se le ha tributado ha sido la inclusión de una de sus obras en el programa del XIV Festival de Granada, lo que, a todas luces, no es nada para lo que merece un hombre que ha dedicado toda su vida artística al motivo granadino. Su última obra lleva por título *Arroyos de la Alhambra*.<sup>81</sup>

Con ocasión del traslado de sus restos a su ciudad en 1969, la Facultad de Medicina de su Universidad de Granada, su Cátedra de Música, Juventudes Musicales y, algo más tarde, el Centro Artístico organizaron un «Homenaje a Ángel Barrios». Este homenaje se concretó en dos conciertos en los que intervinieron el Trío Albéniz —en su condición de heredero de aquel otro Iberia— la soprano Toñy Rosado, junto al pianista José Tordesillas y el guitarrista Luis Sánchez Granada. En aquel homenaje se ofreció un variado abanico del repertorio de Barrios, entre el que destacó el estreno de las *Canciones* que compuso durante los últimos años de su vida. En concreto, *Mañana de luz y fuego*, *Hechizo* y *Nostalgia*, *Sin estrellas y sin cielo* y *Con puñales de cariño*.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> García, Dámaso. «Ortega Blanco nos habla de Ángel Barrios». *Patria*, 18 de marzo de 1966.

<sup>82</sup> Los conciertos se ofrecieron el 4 de octubre de 1969 en el Hospital Real de la Universidad de Granada y al día siguiente en el Centro Artístico de Granada. El programa de las actividades del Homenaje a Barrios puede consultarse en PAG LEG-AB 753.

Los primeros años setenta fueron de silencio para la obra de Barrios, producto de la efervescencia de la vanguardia y su rechazo a los tópicos nacionalistas y localistas que se identificaban con el franquismo, a excepción de su obra para guitarra, que encontró en Manuel Cano<sup>83</sup> a uno de sus más leales intérpretes. Si, como ya expusimos, esta parte de su obra estuvo presente en los programas de concierto de Regino Sainz de la Maza o Luis Sánchez Granada,<sup>84</sup> con Manuel Cano, su corpus guitarrístico fue incorporado al repertorio de concierto y fue grabado.<sup>85</sup> Afortunadamente, la labor de este solista ha tenido continuidad en su hijo, José Manuel Cano, que continúa difundiendo la obra del compositor como lo hizo su padre.

Junto a la guitarra, las agrupaciones de pulso y púa —con el Trío Albéniz a la cabeza— también mantuvieron vigente la música del granadino durante esta época, gracias a las transcripciones de una notable parte de su obra, algunas de ellas heredadas del repertorio del Cuarteto Iberia. Algunos de estos conjuntos estrenaron en los años setenta diversas obras póstumas, como fue el caso del Cuarteto Alhambra, que presentó *Polinario*, una de sus últimas composiciones, dedicada a los guías de turismo del Patronato de la Alhambra.<sup>86</sup>

En el año 1978 se despertó de nuevo el interés por Ángel Barrios a raíz de la inauguración de la casa-museo del compositor. El granadino expresó su voluntad «de legar todo a Granada sin pedir nada a cambio»,<sup>87</sup> deseo que se materializó con la entrega de «un auténtico tesoro [formado por] cartas personales de notables artistas de la época así como un buen número de recuerdos de su “compadre” Manuel de Falla [...]»,<sup>88</sup> a lo que debemos sumar

---

<sup>83</sup> «La guitarra de Manuel Cano, en Salobreña». *Patria*, 28 de agosto de 1971, p. 8.

<sup>84</sup> «Ha muerto, en Barcelona, Luis Sánchez Granada». *Ideal*, 21 de octubre de 1979, p. 21.

<sup>85</sup> Manuel Cano Tamayo. *Temas andaluces de Ángel Barrios*. [Grabación sonora]. Madrid: Hispavox, 1972.

<sup>86</sup> «Ayer se estrenó la obra póstuma de Ángel Barrios». *Ideal*, 5 de diciembre de 1970, p. 11.

<sup>87</sup> L. P. «Mi padre quería legar toda su obra a Granada». *Ideal*, 3 de julio de 1998, p. 49.

<sup>88</sup> Ortiz, Tito. «Granada, con Ángel Barrios». *Patria*, 27 de junio de 1978, p. 9.

una importante colección de cuadros, libros, muebles y demás objetos personales.<sup>89</sup>

El acto de inauguración de la casa-museo contó con la presencia de Enrique Franco, quien dictó una conferencia sobre Barrios, al que siguió un concierto ofrecido por la soprano Pura Martínez, acompañada al piano de Esteban Sánchez.<sup>90</sup> Asimismo, en el XXVII Festival de Música y Danza de Granada se interpretó *Zambra en el Albayzín* por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, bajo la dirección de Enrique García Asensio.<sup>91</sup> Esta interpretación fue grabada y editada en 2001 por RNE en un trabajo discográfico titulado *Granada*.<sup>92</sup>

Un año más tarde de aquella inauguración, se realizaron dos grabaciones con obras de Barrios: *Clásicos españoles en bandurria, laúd y guitarra*<sup>93</sup> por el Trío Albéniz para la discográfica CBS,<sup>94</sup> y otra que lleva por título *Motivos andaluces*.

Habrá que esperar hasta 1982 para ver revitalizado el interés por el músico granadino, dado que ese año se conmemoraba el centenario de su nacimiento. La efeméride se celebró con un discreto homenaje: una conferencia titulada «Ángel Barrios en la Granada de su tiempo», pronunciada por el comisario del Festival de Música y Danza, Antonio Gallego Morell, a la que siguió un recital de guitarra a cargo de José Luis Rodrigo.<sup>95</sup> Algunos años más tarde, el solista y compositor Ricardo Iznaola ofreció en Granada un interesante concierto dedicado a la guitarra de la Generación del 27, en cuyo programa, junto a Bautista, Pittaluga y Ernesto Halffter, apareció el nombre de

---

<sup>89</sup> Relación de bienes propiedad de la familia Barrios entregados al PAG LEG-AB 755.

<sup>90</sup> La actuación se celebró el 26 de junio de 1978.

<sup>91</sup> El concierto tuvo lugar el 26 de junio de 1978 en el Palacio de Carlos V.

<sup>92</sup> Barrios, Ángel. *Zambra en el Albayzín. Granada*. Orquesta Nacional de Española, Enrique García Asensio (dir.). Madrid: Radiotelevisión Española, 2001.

<sup>93</sup> Trío Albéniz. *Clásicos españoles en bandurria, laúd y guitarra*. [Granación sonora]. Madrid: CBS, 1979.

<sup>94</sup> *Motivos andaluces*. [Grabación sonora]. Madrid: R.C.A., 1979.

<sup>95</sup> La conferencia y el recital se celebraron el día 1 de julio de 1982 en el Auditorio Manuel de Falla.

Barrios, de quien interpretó «Tonadilla» de *Arroyos de la Alhambra y Bulerías del Macaco*.<sup>96</sup>

Durante gran parte de los años ochenta, la obra y la figura de Barrios perdió interés. En numerosas ocasiones la hija del compositor denunció en la prensa aquel hecho: «Granada olvidó a mi padre y ahora tampoco lo recuerda». <sup>97</sup> Las palabras de Ángela Barrios sobre este olvido obtuvieron respuesta: el 9 de abril de 1994 se rescataron del olvido las *Canciones*, estrenadas en su versión para orquesta por la soprano María José Montiel en el Auditorio Manuel de Falla.

Un año más tarde, su obra para guitarra conoció la edición de un disco doble compacto grabado por el guitarrista Gabriel Estarellas<sup>98</sup> (1995) y poco después apareció la edición de su obra completa para este instrumento.<sup>99</sup>

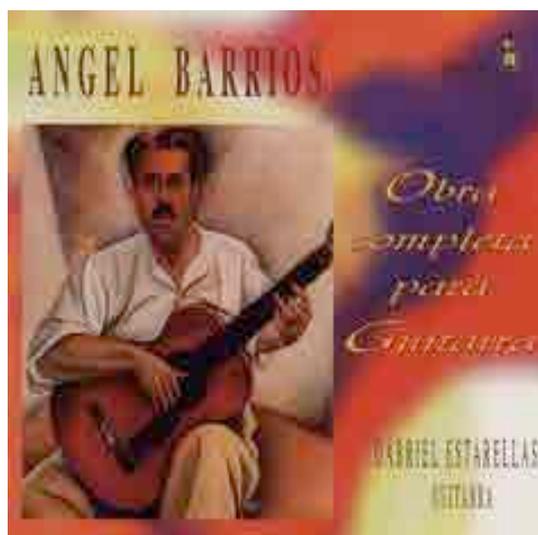


Figura 9. 4 *Obra completa para guitarra* de Ángel Barrios  
Grabación discográfica

<sup>96</sup> Lacárcel, José Antonio. «Un buen recital de Ricardo Iznaola». *Ideal*, 8 de julio de 1986, p. 35;

<sup>97</sup> Sanz, Julia. «"Granada olvidó a mi padre y ahora tampoco lo recuerda", afirma Ángela Barrios». *Ideal*, 11 de abril de 1994.

<sup>98</sup> Barrios, Ángel. *Obra completa para guitarra*. Madrid: Ópera tres, 1995.

<sup>99</sup> Barrios, Ángel. *Obra completa para guitarra*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Madrid: Ópera tres, Ediciones Musicales, 1996. 2 volúmenes.

A fines de 1998, la Junta de Andalucía y la Diputación de Granada colaboraron para realizar la grabación de un doble disco compacto que recogió la obra para piano, interpretada por Esteban Sánchez, y las *Canciones*, en interpretación de la soprano María José Montiel junto al pianista Fernando Turina.<sup>100</sup> Al poco tiempo, fue de nuevo parte de la obra pianística la que Eugenia Gebrieluk grabó para el sello Marco Polo.<sup>101</sup>

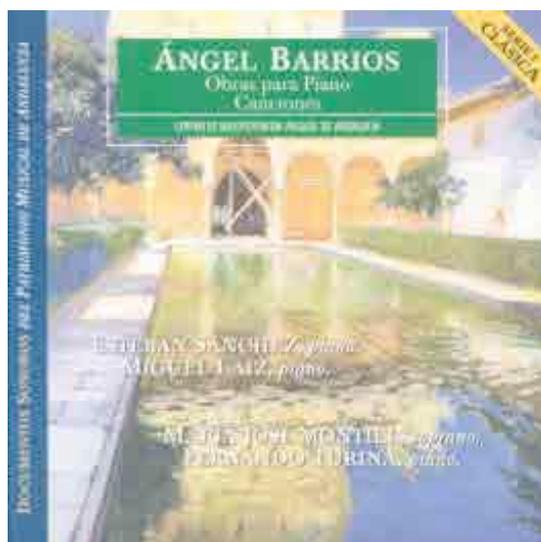


Figura 9. 5 Obra para piano y *Canciones* de Ángel Barrios  
Grabación discográfica

En 1999 aparecieron dos títulos biográficos dedicados al maestro, ambos autoría del profesor Manuel Orozco Díaz: *Ángel Barrios*,<sup>102</sup> y *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo*,<sup>103</sup> este último editado en colaboración con el CDMA.

Con el cambio de siglo la figura y la obra del compositor granadino recibió el apoyo de las instituciones, especialmente, el del CDMA. Bajo el nombre

<sup>100</sup> Barrios, Ángel. *Obras para piano. Canciones*. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programa, 1998.

<sup>101</sup> Barrios, Ángel. *Music for piano*. Munich: Marco Polo, 2000

<sup>102</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios*. Granada: Editorial Comares, Colección Biografías Granadinas, 1999.

<sup>103</sup> Orozco Díaz, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999.

*Evocación andaluza. Ángel Barrios y los instrumentos de plectro*,<sup>104</sup> el Trío Chamorro grabó un disco compacto monográfico con algunas creaciones del compositor granadino transcritas para bandurria, laúd y guitarra. Un año más tarde (2003), el CDMA inició la edición de la «Colección Trío Iberia», en la que se editan transcripciones para instrumentos de pulso y púa, ediciones de la que es autor el de esta tesis.

El guitarrista José Manuel Cano y la soprano Carmen García Segura realizaron en 2006 una gira de conciertos monográficos dedicados a la obra de Barrios que tuvieron como colofón la grabación de un disco compacto editado bajo el título *Canciones para voz y guitarra flamenca*.<sup>105</sup>

Su obra sinfónica también ha conocido una edición crítica en 2007. En concreto, «Intermedio» de *La Suerte y Zambra en el Albayzín*, editadas junto a las versiones para voz y piano/voz y orquesta de *Seis Canciones* dentro de la colección «Música Hispana» del ICCMU para celebrar el 125 aniversario del nacimiento del compositor.<sup>106</sup>

En 2009, el ballet *La Preciosa y el viento* fue estrenado en el Gran Teatro de La Habana en Cuba, y un año más tarde (2010), el CDMA llevó a cabo la edición crítica de *Aben-Humeya*,<sup>107</sup> de la que es autor el de esta tesis.

En 2012 la compañía de teatro Histrión dramatizó la obra *Ángel Barrios: latidos de la Alhambra*, de la que es autor el de este trabajo, publicada por la Junta de Andalucía para su difusión en la Biblioteca Virtual de Andalucía.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Barrios, Ángel. *Evocación andaluza. Ángel Barrios y los instrumentos de plectro*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002.

<sup>105</sup> Barrios, Ángel. *Canciones para voz y guitarra flamenca*. Granada: Ámbar, 2006.

<sup>106</sup> Barrios, Ángel. *Zambra en el Albayzín, «Intermedio» de la Suerte, Seis Canciones*. Sobrino, Ramón; Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

<sup>107</sup> Barrios, Ángel. *Aben-Humeya. Momentos Musicales*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

<sup>108</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Ángel Barrios: latidos de la Alhambra*. Histrión Teatro, dramatización. Granada: Junta de Andalucía-Biblioteca Virtual de Andalucía, 2012.

[[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos\\_hablan/037-angel\\_barrios.html](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos_hablan/037-angel_barrios.html)]

En noviembre de 2013, la Junta de Andalucía programó un espectáculo de música y danza dentro de su ciclo de flamenco que tuvo como escenario el granadino Teatro Alhambra. En este espectáculo, en el que tuvimos la oportunidad de participar, se rindió homenaje a la faceta flamenca de Ángel Barrios y, en especial, al entorno flamenco de El Polinario.

El año 2014 tuvo un especial significado dentro de las efemérides de Barrios, ya que se cumplió el 50 aniversario de su muerte. Con este motivo, el Festival de Música y Danza de Granada programó tres actos en los que se homenajeó al músico granadino: el estreno en Granada del ballet *La Preciosa y el viento*, con la música original del compositor para piano y coreografía de Lola Greco. Junto a esta actuación se interpretó «Intermedio» de *La Suerte* por el alumnado de los Cursos Manuel de Falla y *Canciones* por la soprano Mariola Cantarero, composiciones que han sido grabadas en un disco compacto que lleva por título *Canciones en la Alhambra* (2014).<sup>109</sup> Dentro del marco de los XX Encuentros Manuel de Falla, las *Canciones* fueron estudiadas en el «Curso de Análisis Musical sobre la canción en torno a 1914: Ángel Barrios, Manuel de Falla y otros compositores españoles», celebrado durante los días 21 a 23 de noviembre de 2014.

Ese mismo año, el Patronato de la Alhambra y Generalife y el CDMA organizaron una exposición en torno a la figura del músico granadino titulada *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra* para la que se editó un catálogo en el que intervinieron destacados especialistas de diversas áreas convergentes en el «universo Barrios».<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Barrios, Ángel. *Canciones en la Alhambra*. Granada: Ibs, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Festival Internacional de Música y Danza de Granada y Ayuntamiento de la Zubia, 2014.

<sup>110</sup> *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014.

## Latidos del agua

Coreografía y baile: **PATRICIA GUERRERO**  
 Dirección escénica: **RUBÉN OLMO** Decano del pulso y  
 púa español: **TRIO ALBÉNIZ**. Artista invitado: **ARCÁNGEL**

LA BAILAORA GRANADINA PATRICIA GUERRERO, FIGURA EMERGENTE DEL BAILE FLAMENCO, NOS PRESENTA *LATIDOS DEL AGUA*.

La joven artista (Granada, 1990) atesora ya una sólida trayectoria en el baile con premios como el Desplante 2007, del Festival del Cante de las Minas de La Unión, y El Giralillo a la Artista Revelación, en la Bienal de Flamenco de Sevilla 2012, entre otros.

*Latidos del agua* es un compromiso. Es el reconocimiento de una deuda de gratitud contraída con Ángel Barrios, con Ángela Barrios, porque quizás, sin saberlo, hemos heredado un hermoso legado aún por descubrir.

*Latidos del agua* es también arrebatarse al olvido los ecos del Polinario, un lugar de leyenda en la Alhambra, bañado por el agua de los reyes árabes y por el palpitante de sus fuentes siempre vivas que fluyen como una oración. Una isla oculta en aquella taberna anclada en el corazón del milagro nazarí, donde arribaban, venidos de todos los rincones del mundo, naufragos enfermos de arte: pintores, poetas, músicos, danzarinas, flamencos antiguos y nuevos... y el agua, como diapasón de su guitarra.

El Polinario fue también cuna para Ángel Barrios. Allí fraguó, en su crisol de pentagramas, mundos árabes, gitanos, goyescos, de zambras y lágrimas... sutiles y frescos, como el agua.

El agua, siempre el agua.

Dijo allí la gran Karsavina: "Quiero tener entre mis manos el corazón de esta fuente para transportar sus latidos a mis danzas".

Sea.

Ismael Ramos



Figura 9. 6 Programa de *Latidos del agua*  
 Archivo personal de Ismael Ramos

En noviembre de 2014, coincidiendo con la fecha de la muerte de Barrios, el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada organizó un concierto-homenaje que corrió a cargo del guitarrista José Manuel Cano y del Trío Albéniz, cuyos programas estuvieron íntegramente dedicados a la obra del maestro granadino.

En el momento en que redactamos esta revisión, nos consta la existencia de diversos proyectos sobre la figura y la obra del compositor granadino: la edición crítica de la obra pianística por el ICCMU y el CDMA llevada a cabo por el profesor Ramón Sobrino; el estudio de la partitura de *La Preciosa y el viento*, en la que está trabajando el profesor de la Universidad de Granada Francisco J. Giménez Rodríguez, la publicación de un doble disco compacto con grabaciones históricas, en el que hemos tenido la oportunidad de participar con la grabación de *Cantos de mi tierra*, *Zambra gitana* y una selección de algunos números de los actos I y II de *El Avapiés* de Conrado del Campo y Ángel Barrios y Del Campo y, finalmente, el PAG tiene prevista la edición de una biografía parcial sobre el compositor titulada *Ángel Barrios y Granada, la estela de una época* por el autor de esta tesis.

Actualmente existen tres grandes motores que mantienen activa la figura y la obra del compositor. En primer lugar, su hija Ángela quien, además de ser fiel mandataria de la voluntad de su padre y entregar su patrimonio artístico a la ciudad de Granada, continúa impulsando esta labor asesorando a cuantas personas nos acercamos a ella en busca de información sobre aspectos relacionados con su padre y la época en que vivió. En segundo lugar, el PAG, institución que conserva el legado del compositor y lo difunde con la organización de diversas exposiciones, edición de monografías, etcétera, sin olvidar la gestión de conservación y difusión que realiza en torno a la casa-museo del músico. En tercer y último lugar, y no por ello menos importante, el CDMA, institución que desde hace años viene desarrollando una encomiable actividad de apoyo a la figura y obra de Ángel Barrios. En este sentido, conserva y estudia la música escrita por este músico e impulsa la investigación sobre todos los ámbitos de conocimiento que este personaje histórico ofrece, expresados en la edición de partituras, grabaciones y estudios monográficos,

en la organización de conciertos, cursos y conferencias, así como en prestar su apoyo a la investigación y documentación de trabajos académicos como el presente.



Figura 9. 7 Ángel Barrios (c. 1955)  
Patronato de la Alhambra y Generalife



## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo nos proponíamos como primer objetivo ofrecer una biografía crítica que estudiara de un modo holístico la figura de Ángel Barrios y, como segundo objetivo, analizar pormenorizadamente cada una de las facetas de su vida en el contexto artístico, sociopolítico y cultural de su época. Como resultado de la investigación hemos presentado un estudio biográfico que ofrece una visión general del protagonista, vertebrada en diversas facetas.

Los diferentes campos de estudio implicados en el discurso biográfico nos han conducido a aproximarnos al biografiado a través de su faceta como personaje de la cultura local de la Granada del primer tercio del siglo XX, de la musical e institucional y, finalmente, a través del estudio del periodo de su etapa madrileña y la vigencia de su obra. El análisis de estos elementos, interrelacionados a modo de vasos comunicantes, nos ha permitido evaluar la relevancia del personaje en su marco histórico.

Asimismo, el estudio integral de la vida de Ángel Barrios mediante fuentes de diversa naturaleza, nos ha revelado elementos inéditos o poco investigados en su biografía, que subrayaremos en este capítulo.

## Personaje de la cultura local

El análisis de la primera faceta, la del personaje local, sitúa al compositor en un primer plano de la escena cultural de su ciudad, en un momento marcado por una bonanza económica y una profunda modernización de la Granada del primer tercio del siglo XX, factores que propiciaron la aparición de una joven intelectualidad crítica con el pensamiento decimonónico y tendencias regeneracionistas en el ámbito social, político y cultural.

Durante la denominada Edad de Plata, Barrios estuvo inmerso y participó del discurso de aquella intelectualidad granadina, reunida en torno a tertulias (El Rinconcillo y El Polinario) e integrada por algunos precursores de la futura Generación del 27. Esta circunstancia favoreció que Barrios estrechara lazos de amistad con artistas locales de diferentes disciplinas artísticas (Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz, Miguel Pizarro), y más tarde, con otros protagonistas de la escena musical (Manuel de Falla, Adolfo Salazar, Julián Bautista, Fernando Remacha, Oscar Esplá), lo que le permitió conocer y participar en algunas de las grandes propuestas culturales del momento.

Por otra parte, el músico granadino es ejemplo de fusión entre la expresión artístico-popular de su ciudad (el flamenco), heredada de su entorno más cercano (los Polinario), y las nuevas inquietudes artísticas de la época. Esta circunstancia lo convierte en un interesante exponente de convergencia de elementos opuestos que tanto interés despertó en el pensamiento estético de la época, inclinado hacia la síntesis de lo local y lo universal, lo culto y lo popular o la tradición y la vanguardia.

Por tanto, podemos afirmar que Ángel Barrios tuvo un destacado papel en la cultura granadina del primer tercio del siglo XX, en parte, gracias a su personalidad sintética, que facilitó su presencia en los diferentes discursos culturales concurrentes en la Granada de su época.

## Faceta musical

La segunda faceta analizada, la musical, se ha articulado en torno a tres elementos: su formación musical, la actividad como intérprete-director de agrupaciones instrumentales y su obra.

### *Formación musical*

La formación musical de Ángel Barrios se extiende a lo largo de un extenso periodo (25 años aproximadamente) en el que intervinieron varios discursos pedagógicos. En este sentido, el niño Barrios entró en contacto simultáneamente con dos ámbitos de aprendizaje diferentes. El primero —bajo la tutela de su padre— estuvo relacionado con la guitarra, el flamenco y la música popular granadina. El segundo —bajo el magisterio de Antonio Segura— obedeció a una formación más académica, centrada en el estudio del violín.

Ya adulto, con ocasión de su estancia en París (1907-1910), estudió procedimientos armónicos con André Gedalge, enseñanzas que lo pusieron en contacto con la música impresionista. Más tarde, estudiaría armonía y orquestación con el maestro Conrado del Campo, con quien culminó su proceso de formación. El magisterio de este último estuvo indisolublemente ligado a la actividad compositiva de las primeras obras líricas de Barrios; es más, resulta complejo precisar el momento en que la formación, en sentido estricto, del granadino concluyó para dar paso a su actividad como compositor independiente. En todo caso, el estudio de la relación de magisterio de Del Campo con Barrios resulta interesante para conocer, de un modo directo, la metodología utilizada por el compositor madrileño y los fundamentos libertarios de sus enseñanzas.

En resumen, la multiplicidad de registros que intervinieron en la formación del músico granadino lo pusieron en contacto con diversos procedimientos, técnicas compositivas y estéticas que encontraron su expresión en la amplia paleta de recursos musicales utilizados en sus obras.

### *Intérprete*

La interpretación fue para nuestro biografiado una actividad constante y continuada a lo largo de su vida. Esta labor musical estuvo diversificada en dos ámbitos: como integrante-director de agrupaciones camerísticas de pulso y púa y como solista.

### *Integrante-director del Trío Iberia y del Cuarteto Iberia*

Ángel Barrios fundó y dirigió dos agrupaciones de pulso y púa, de las que formó parte como intérprete de guitarra: el Trío Iberia y el Cuarteto Iberia.

Con el Trío Iberia el músico dio a conocer sus primeras composiciones, que fueron incluidas en el repertorio de música española contemporánea interpretada por este conjunto instrumental en escenarios nacionales e internacionales (París, Londres y Roma) durante los primeros años del siglo XX.

Aquel proyecto musical de Ángel Barrios fue trascendental para la nueva visión de los instrumentos de pulso y púa españoles (bandurria, laúd español y guitarra), tradicionalmente ligados a la música popular, y que adquirieron, gracias al Trío Iberia, naturaleza de «serios y cultos», hasta elevarlos a la categoría de instrumentos de concierto de cámara en un sentido académico. En paralelo al nuevo curso estético de estos instrumentos, su repertorio estuvo formado por obras de música española contemporánea de compositores consolidados. El ejemplo más destacado lo encontramos en la vinculación del Trío Iberia con la obra de Albéniz, de quien el conjunto instrumental difundió con éxito parte de su obra y ofreció las primeras audiciones públicas de las transcripciones de *Iberia*.

En definitiva, la labor de Ángel Barrios como intérprete y director del Trío Iberia fue clave para la transformación de los instrumentos de pulso y púa en instrumentos de cámara concertantes y para la difusión de la música española, en particular, de la obra de Isaac Albéniz y las primeras creaciones de Barrios.

Por su parte, el Cuarteto Iberia continuó la labor emprendida por el Trío homónimo en la difusión de la música española de su tiempo (Manuel de Falla,

Ernesto Halffter, Óscar Esplá). Igualmente, gracias a esta agrupación, la interpretación de la obra del músico granadino se mantuvo vigente en la escena española durante los años treinta y cuarenta. En concreto, la interpretación de transcripciones instrumentales por este conjunto hizo posible la recuperación de parte de su obra lírica (*El Avapiés*, *Seguidilla gitana*) y su continuidad en la vida musical española.

Al margen de lo anterior, el Cuarteto Iberia contribuyó significativamente a la difusión de la danza española y a la promoción de algunas de sus bailarinas (Nati Morales, Fränlei Lenchu), cuyas actuaciones fueron incorporadas a los conciertos de la agrupación granadina. Este formato mixto de danza y música fue una incipiente manifestación de «danza de cámara» y, con toda probabilidad, la primera colaboración entre una agrupación instrumental de esta naturaleza y una bailarina de danza española.

### *Solista*

La actividad de Ángel Barrios como intérprete solista fue cuantitativamente menor y menos relevante en su carrera artística que la desarrollada en las agrupaciones de pulso y púa. Su labor como guitarrista en solitario presenta una paradójica lectura marginal al itinerario histórico de la guitarra de su época. El músico se mantuvo al margen de la metamorfosis experimentada por la guitarra, a pesar de que la historiografía de fines de los años veinte lo cite entre los «libertadores» de la guitarra que contribuyeron a su evolución, y de que estuvo en contacto directo con quienes hicieron posible la eclosión del instrumento durante el primer cuarto del siglo XX (Manuel de Falla, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Julián Bautista, Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza). Una evidencia de esta impasibilidad fue el repertorio interpretado en sus actuaciones como solista: variaciones e improvisaciones sobre temas flamencos y populares, en un momento en que estaba surgiendo un nuevo repertorio fundamental para el renacer de la guitarra.

De todo lo anterior podemos deducir que el maestro concedió mayor interés a la guitarra en su práctica camerística que como solista, ámbitos que mantuvo totalmente separados, incluso en su repertorio, de modo que la

música «culta» encontró su espacio en las transcripciones para los conjuntos de pulso y púa, mientras que la popular y el flamenco lo encontraron en su práctica como solista, anclando técnica y repertorio en un contexto estético distinto del discurso propuesto por las corrientes renovadoras del instrumento.

### *La obra*

Barrios fue un prolífico compositor que exploró diversos géneros: lírico, música teatral, para la danza, sinfónica, creaciones para piano y guitarra, canción y música cinematográfica.

La obra de Barrios creada para la escena lírica presenta dos momentos estéticamente diferentes, determinados por la influencia de su maestro Conrado del Campo: la «etapa tutelada» (1914-1920) y la «etapa de emancipación» (1924-1946).

En la primera etapa podemos distinguir dos tipos de obras: las creadas como resultado directo del proceso de formación (*Alma serrana* [1914-1915], *Zambra en el Albayzín* [1917]), y sus obras de formación implementada, entre las que se encuentran *La culpa* (1914-1915), *La Neña* (1916), *La romería* (1917), *La máscara* (1917), *El Avapiés* (1919) y *El hombre más guapo del mundo* (1920). Estas últimas fueron compuestas junto a Conrado del Campo, quien continuó ejerciendo su magisterio en un plano de coautor. Las obras de esta «etapa tutelada» están imbuidas y definidas por las directrices estéticas y autárquicas del compositor madrileño, en las que se expresaron sus inquietudes germanófilo-nacionalistas y su defensa de la ópera española, anhelo que se vio culminado con la ópera *El Avapiés* (1919), de factura conjunta entre el maestro y el discípulo.

En la «etapa de emancipación», situada cronológicamente a partir de la zarzuela *La suerte* (1924), se evidencia la definición estética personal del compositor granadino. Sin abandonar la trayectoria nacionalista ni la técnica de orquestación heredadas de su maestro, Barrios focalizó dicho nacionalismo en un contexto más local, para lo que empleó fórmulas orquestales más simples y utilizó recursos habituales de la música popular, giro estético hacia un

«nacionalismo andalucista» y un «populismo casticista». Este planteamiento estético tuvo idéntica evolución en la música compuesta para el teatro.

La creación del granadino para el drama carece de la relevancia adquirida por su obra lírica, tanto por su número, cuantitativamente inferior, como por el discreto lugar, casi testimonial, que ocupó su música, evidenciado en el análisis de las siguientes obras: *Aben-Humeya* (1913), *La maja de Goya* (1917) o *La danza de la cautiva* (1921). No obstante, esta experiencia brindó al maestro granadino la oportunidad de colaborar con insignes literatos de la época como Francisco Villaespesa, Tomás Borrás, Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Eduardo Marquina, los hermanos Álvarez Quintero y los Machado, López Monís, los Fernández-Shaw o Federico Romero. Esto le permitió ser receptor de las innovaciones dramáticas y que se situara en un lugar de excepción desde el que colaboró con algunas de las expresiones literario-dramáticas de mayor impacto en la época, tales como el romanticismo tardío, el modernismo, el «teatro poético» o el simbolismo, entre otras.

En cuanto a la música para la danza, Ángel Barrios fue un compositor profundamente interesado en esta expresión artística, a cuya difusión contribuyó de un modo constante desde sus inicios como compositor (*Tango*, *Cantos andaluces*) hasta el final de su carrera (*La gruta y el mago*). Su entusiasmo por la música para la danza se vio incrementado con la presencia de los *Ballets Russes* en España, que dejaron su impronta en él. Como muestra de ello, el granadino produjo *Danzas de arte gitano* (1923), proyecto en el que adaptó el planteamiento estético de Diaguilev a la música española de inspiración gitana, y replicó algunos de sus elementos plásticos (decorados, vestuario), a los que añadió el carácter original de su elenco de baile (gitanas del Albayzín).

La obra sinfónica de Barrios conservada, *Zambra en el Albayzín* (1917), constituye uno de los escasos ejemplos en los que se aprecia una discreta influencia de su formación en París y el contacto con los recursos y técnicas propios de la música impresionista, lenguaje que sería poco explorado por él en el conjunto de su producción posterior.

Por otra parte, el compositor granadino compuso la mayor parte de su obra para guitarra durante la recta final de su carrera. Para explicar este hecho,

coincidimos con la hipótesis del profesor Javier Suárez-Pajares de que el maestro veía en la guitarra un recurso más ligado a la interpretación que a la composición. De hecho, solo cuando Barrios tuvo la posibilidad de editar su obra para guitarra consideró la necesidad de llevar al papel su producción para este instrumento. La composición para piano, en cambio, fue más frecuente a lo largo de su carrera. No obstante, las coincidencias entre la obra para piano y el repertorio guitarrístico hacen complejo determinar el instrumento para el que fue compuesta la obra originalmente, dado que comparten idénticos planteamientos estéticos, temáticos, compositivos e incluso una misma fuente de inspiración.

La canción, sin embargo, recibió la mayor atención del maestro durante la etapa final de su carrera. En esta época, abordó la composición de *Seis Canciones* a partir de las letras creadas por su hijo político, el escritor Agustín Valdivieso de Ceballos. Este género tiene una presencia testimonial e insular en el catálogo de Barrios, si bien, desde un punto de vista estético, cuenta con un importante significado, ya que se trata de un valioso testimonio del interés del músico granadino por el canto popular, la música española antigua y la de su tierra natal. Estos elementos conforman la materia prima con la que Barrios construyó sus *Canciones* y evidencian la lealtad a su credo estético hasta el final de su carrera.

Mención aparte merece la experiencia cinematográfica de Ángel Barrios, quien puso música a dos producciones: *La Tauromaquia* (1954) y *Un fantasma llamado amor* (1957). En el conjunto de su breve producción para la gran pantalla, la banda sonora musical para el documental *La Tauromaquia* constituye un documento de extraordinario valor, por ser una de las escasas fuentes en las que se recoge la interpretación de Barrios como guitarrista solista. Por tanto, este documento es de importancia capital, ya que permite conocer su técnica y el repertorio flamenco que continuó creando e interpretando hasta el final de su carrera artística como solista.

Finalmente cabe advertir que, si bien el conjunto de la obra de Ángel Barrios está integrado por diversos géneros, su corpus lírico cuenta con mayor relevancia, tanto por el número y continuidad de obras concebidas durante su época más creativa, como por el reconocimiento otorgado por la escena

española. El resto de géneros explorados (música sinfónica, teatral, cinematográfica...) constituye una parte circunstancial de su obra que, a diferencia de la lírica, fue compuesta en diferentes momentos de su vida y responde a distintos objetivos e intereses, lo que nos lleva a considerar a Ángel Barrios como un compositor fundamentalmente lírico.

## La faceta institucional

La relación de Barrios con las instituciones y la actividad desarrollada en ellas constituyen un aspecto de la biografía del compositor que no ha sido estudiado como tal por la historiografía. Supone, además, uno de los elementos más destacados en su vida, tanto por los resultados directos de su gestión, como por su labor de enlace y «correa de transmisión» de algunos acontecimientos en los que, sin figurar como uno de sus protagonistas, fue un «cooperador necesario».

El extenso periodo durante el que Ángel Barrios formó parte de algunas instituciones granadinas (1909-1937) y la labor llevada a cabo en ellas revelan el perfil de una persona profundamente comprometida con la cultura, la promoción y la defensa del patrimonio de su ciudad. Este compromiso se desarrolló en las tribunas que le ofrecieron algunas instituciones locales (Centro Artístico, Conservatorio, Universidad de Granada, Ayuntamiento, Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada), escenarios que situaron al compositor en el núcleo de la cultura local de su época.

El compositor ejerció su primer cargo de responsabilidad en el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, entidad que abanderó gran parte de la actividad cultural granadina durante el primer tercio del siglo XX. En el seno de esta entidad, desempeñó un papel muy activo, tanto en su condición de músico, como por su gestión al frente de la Sección de Música. Esta sección llevó a cabo numerosas actividades que situaron al granadino en el epicentro de una época significativamente efervescente para la vida musical granadina. Desde el Centro Artístico pudo impulsar actuaciones de trascendencia como la promoción de jóvenes músicos (Andrés Segovia) o la organización de

temporadas de conciertos y actuaciones de figuras destacadas de la escena musical (Emilio Pujol, Regino Sainz de la Maza, Arthur Rubinstein, Paul Loyonnet, Wanda Landowska). También inició la formación musical de los socios y participó en la organización de los conciertos sinfónicos. Igualmente, le permitió ser testigo de excepción, cuando no partícipe, de otras propuestas de resonancia histórica surgidas en esta institución como el I Concurso de Cante Jondo (1922), la iniciativa de la resurrección de los autos sacramentales (1927) o su representación institucional en el extranjero con ocasión de la Exposición Internacional de Arte de 1911, celebrada en Roma. Estos ejemplos nos permiten afirmar que Ángel Barrios fue un elemento clave en el engranaje de la cultura y la vida musical granadina durante una de sus épocas de mayor esplendor.

Otro ejemplo que confirma la relevancia del personaje en la cultura granadina fue su labor como director del Conservatorio, decisiva para la continuidad de la institución, dadas las numerosas crisis que amenazaron su permanencia. No obstante, gracias al tesón de Barrios, apoyado por los órganos de gobierno de la institución, fue posible que el Conservatorio continuara su actividad y obtuviera el reconocimiento oficial de sus estudios.

La dirección del Conservatorio por el compositor llevó aparejados cambios estructurales en su organización que afectaron a todos sus órdenes: económico, administrativo, de ordenación docente e interno. Introdujo modificaciones con un notable impacto en la práctica docente: exámenes parciales, la creación de la figura del profesor ayudante, la confección del calendario lectivo del Centro o el establecimiento del régimen de clases. En cualquier caso, uno de los mayores logros de su gestión fue el incremento de la oferta de enseñanzas musicales y la propuesta de incluir nuevas disciplinas hasta entonces ausentes en los planes de estudio de la institución como, por ejemplo, la danza, mímica y cinematografía. Asimismo, Ángel Barrios logró cumplir su objetivo de que la actividad musical del Conservatorio formara parte de la agenda cultural de la ciudad. Para ello, impulsó la creación de agrupaciones musicales y de danza, organizó conferencias sobre temas musicales y extendió a la escena local diversas actuaciones multidisciplinares.

En definitiva, Barrios llevó a cabo una profunda reforma del Conservatorio granadino, dirigida hacia la modernización de las enseñanzas, e incrementó las líneas de colaboración con otras instituciones, lo que convirtió a esta institución en un elemento activo de la escena cultural de la ciudad.

La faceta institucional del compositor cobró su mayor relieve en el Ayuntamiento de Granada, donde fue teniente de alcalde coincidiendo con la reestructuración de las corporaciones municipales llevada a cabo durante la Dictadura primorriverista. Como teniente de alcalde, abanderó numerosos proyectos dirigidos a la protección del patrimonio, la proyección exterior de la ciudad y la organización institucional de su vida cultural.

El análisis de la actividad de Barrios en la corporación municipal revela que fue un activista defensor del patrimonio granadino. En su desempeño, procuró la protección y conservación patrimonial de la ciudad en aras de transformarla en un destino turístico de masas. Para ello, impulsó la redacción de una reforma reglamentaria que afectó a elementos del urbanismo granadino y fomentó el paisajismo local mediante la creación de concursos populares. Igualmente, esbozó el concepto jurídico de «derecho al paisaje», que sirvió de fundamento para la protección de zonas de extraordinario valor artístico y patrimonial de Granada.

Derivada de la anterior destacamos su labor como promotor del turismo granadino. Su presencia en el Ayuntamiento coincidió con un momento de bonanza económica tras la Gran Guerra, que hizo del turismo una industria floreciente a partir de los años veinte. Ángel Barrios advirtió el potencial económico del turismo, para lo cual impulsó algunos de los primeros proyectos de gestión sobre los que implementó el patrimonio musical local como atractivo turístico-cultural.

No obstante, su responsabilidad como munícipe que contó con mayor proyección en la vida artística de la ciudad fue el diseño de su oferta cultural, en la que se incluyeron los festejos del Corpus Christi y la organización de los conciertos de las grandes agrupaciones sinfónicas del país: la Orquesta Filarmónica y la Orquesta Sinfónica de Madrid. El legado documental de Barrios conserva un valioso fondo epistolar de los directores de las agrupaciones (Enrique Fernández Arbós y Bartolomé Pérez Casas), cuyas

cartas nos han servido para reconstruir las circunstancias de cada una de las «excursiones» de aquellas orquestas a Granada y para constatar que eran una réplica, a menor escala, de la vida institucional discurrida en Madrid.

El estudio de esta gestión nos ha llevado a conocer, entre otros aspectos, el repertorio y la recepción de la Nueva Música en la escena granadina y la paulatina introducción del repertorio vanguardista, cuya programación se vio equilibrada con la de repertorios más tradicionales como el sinfónico romántico europeo. La labor del compositor en este sentido se desarrolló en una constante oscilación entre la tradición y la vanguardia. Por una parte, fue el responsable de organizar los grandes homenajes sinfónicos conmemorativos en honor de Beethoven y Schubert y, por otra, fue quien presentó en Granada a la recién creada Orquesta Bética de Cámara que, en muestra de ese balanceo clásico-vanguardista, ofreció un doble concierto para satisfacción de todos los gustos locales: uno «clásico» y otro «moderno».

Otro aspecto a destacar en su gestión fue el cambio estructural que impulsó en la organización de los festejos del Corpus, competencia exclusiva, hasta entonces, del Ayuntamiento de Granada. Fue Ángel Barrios quien, a raíz de diversas propuestas, abrió la participación en la organización de los festejos del Corpus a otras instituciones locales, con lo que satisfizo un mayor número de intereses divergentes.

Igualmente, propició una política de popularización de los conciertos sinfónicos en la línea iniciada por el madrileño Círculo de Bellas Artes o los directores Bartolomé Pérez Casas o Ricardo Villa. Para ello, estableció una serie de medidas dirigidas a facilitar el acceso a personas con recursos económicos limitados a los conciertos sinfónicos, tradicionalmente considerados elitistas. Otro ejemplo de su política de difusión del patrimonio musical entre la ciudadanía fueron las giras de la banda municipal granadina por diversos barrios de la ciudad, también proyectadas por el municipio.

Por lo tanto, podemos afirmar que Ángel Barrios, en su condición de teniente de alcalde, desempeñó un papel trascendental en la defensa del patrimonio local y fue precursor en la visión de Granada como ciudad turístico-cultural. En relación con su gestión musical, popularizó la oferta sinfónica favoreciendo el acceso a los conciertos sinfónicos a sectores de la ciudadanía

con escasos recursos económicos, e impulsó la diversidad en los programas sinfónicos, conciliando la introducción paulatina del repertorio vanguardista con aquel otro más tradicional y demandado.

Durante la Guerra Civil, su entorno artístico cambió radicalmente de escenario, ya que se desarrolló en una institución militar, la granadina Fábrica de Pólvoras y Explosivos de El Fargue, lo que supone un excepcional ejemplo de práctica musical en un centro de producción español.

Una serie de circunstancias y coincidencias personales del compositor favorecieron que ejecutara múltiples proyectos artísticos que se materializaron en dos ámbitos: el primero, en la composición y puesta en escena de obras para exaltación del Movimiento (*Camisas azules* y *Estampas gitanas*), y el segundo, en la creación y dirección de diversas «entidades musicales» como una banda de música, una agrupación de pulso y púa y la Orquesta Sinfónica Granadina de Falange y de las JONS, que canalizaron la mayor parte de la vida musical granadina durante los años de la guerra.

El estudio de la biografía del granadino durante esta etapa revela que tuvo un destacado papel en la escena musical granadina, cuya actividad en pro de la propaganda hizo que fuera considerado un «camarada» por las autoridades falangistas locales. Ángel Barrios es ejemplo de «músico adaptado» que, tras ser depurado no sin mácula, se integró en el discurso local de la propaganda falangista, a cuyo servicio puso su oficio de músico, componiendo, impulsando y desarrollando diferentes agrupaciones musicales que fueron los mimbres para la escena musical granadina surgida tras la guerra.

## La etapa madrileña de Ángel Barrios y la vigencia de su legado

La parte cuarta de nuestro trabajo se ha centrado en el estudio de las circunstancias personales y artísticas del compositor desde la posguerra hasta su fallecimiento en 1964. Este periodo coincide con su cambio de residencia a Madrid, donde entró en contacto con la élite cultural de los años cuarenta y formó parte de algunos de los cenáculos que reunían a figuras prominentes de

la cultura falangista (Manuel Machado, José María Cossío, Federico Sopeña, Joaquín Rodrigo, Eugenio d'Ors).

A pesar de la cercanía con esta intelectualidad, su figura quedó relegada a un plano marginal, como lo evidencia su ausencia en los discursos y estudios musicológicos de aquel momento. Esto nos lleva a concluir que la identidad artística de Ángel Barrios fue estigmatizada al no ser considerada una opción válida para el modelo estético de la época, a consecuencia de su trayectoria incardinada en la genuina cultura gitana y de su obra escrita para los «tabladillos zarzueleros».

La producción de Barrios durante esta época en Madrid sirve de paradigma, tanto para el análisis de la estética de la composición lírica de la posguerra, como para la aparición de nuevas fórmulas de entretenimiento (el cine) que reorientaron la labor artística de muchos compositores con una larga trayectoria creadora en otros campos.

Su trabajo lírico durante los años cuarenta evidencia la asimilación de la propaganda franquista. La temática de la zarzuela se vio definida por esta ideología, que buscaba la exhibición de símbolos identitarios, como los presentes en obras del compositor en esta época: la exaltación del mundo taurino y de sus figuras, elementos tradicionalmente asociados a «lo español», en el caso de *Juan Lucero* (1940), o episodios históricos que reverencian el «pasado glorioso de España», tema desarrollado en la zarzuela *En nombre del rey* (1946), contextualizada en la Guerra de la Independencia. Por tanto, el compositor granadino abandonó los temas que habían ocupado la mayor parte de sus zarzuelas, relacionados con lo «andaluz» y el mundo gitano, para abrazar las preferencias del nuevo régimen.

El «canto de cisne» de la zarzuela y la crisis personal del músico, expresada en lo económico y en su deteriorado estado de salud, lo llevaron a participar en uno de los premios de composición que procuraron la revitalización del «páramo musical» de los años cuarenta, el Concurso Nacional de Obras Líricas que, en 1950, premió su zarzuela *La Lola se va a los Puertos*, iniciada muchos años antes junto a los Machado. Aquel reconocimiento, llegado en su madurez, fue accidental en su carrera y supuso el colofón a una larga trayectoria como compositor lírico, género entonces sin

futuro que lo obligó a buscar nuevas vías de creación como las que encontró en el cine.

A pesar de la escasa consideración con que contaban entre los músicos las colaboraciones con el mundo cinematográfico, las circunstancias personales de Barrios hicieron que pusiera su oficio de compositor al servicio de la gran pantalla. La presencia de Barrios en la composición para el cine fue muy discreta, pero gracias a su trabajo para el documental *La Tauromaquia* (1954) contamos con un interesante testimonio en el que se funden el Barrios guitarrista y el Barrios compositor. Igualmente, su labor sinfónica para *Un fantasma llamado amor* (1957) evidencia un necesario cambio estético en su modo de componer, acorde a los condicionantes estéticos de la época.

Como reflexión final sobre este punto, el estudio de la figura de Barrios durante los años cuarenta y cincuenta constituye un interesante ejemplo para aproximarnos a la precaria situación en la que se encontraban los compositores españoles que decidieron permanecer en España y las escasas posibilidades de supervivencia económica con las que contaban. Barrios es, además, un ejemplo de compositor con un vasto currículum en la escena española que tuvo que adaptarse a las nuevas circunstancias, revisando su credo estético y probando fortuna en nuevos ámbitos hasta entonces nunca antes frecuentados.

Nuestro trabajo se cierra con un epílogo en el que hemos descrito las circunstancias personales del compositor en su recta final y la vigencia de su obra. Al igual que en otras tantas ocasiones, en la vida de Barrios coinciden los opuestos como en un Jano bifronte. En este sentido, el personaje fue prácticamente olvidado durante sus últimos años de vida, pero en cambio, la interpretación de su obra estuvo vigente con mejor o peor fortuna a largo de los años, desde su fallecimiento hasta nuestros días, en que asistimos a una revitalización sin precedentes de la figura de Barrios y de su obra.

A modo de reflexión autocrítica, este trabajo no agota el estudio de las facetas propuestas del personaje. Somos conscientes de que, al abordar todos los elementos biográficos-clave de una figura tan proteica como Ángel Barrios, corremos el riesgo de dar una visión, en ocasiones superficial, sobre

determinados aspectos de su vida, si bien consideramos que este trabajo ha destacado los más relevantes que ponen en relación a Barrios con su época.

Finalmente, esta tesis no ha sido el único fruto de nuestra investigación y de nuestro interés por profundizar en la figura de Ángel Barrios en su época. Este proyecto ha sido complementario a la divulgación de su legado musical mediante la edición crítica de sus partituras y a la práctica como intérprete de su obra. En paralelo a la redacción de esta tesis, su autor ha grabado y editado parte de la obra de Ángel Barrios y ha publicado diversos trabajos de investigación en publicaciones especializadas,<sup>1</sup> que culminarán con la aparición de una biografía parcial del compositor de carácter divulgativo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> A modo de ejemplo, citamos «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)». *Música oral del Sur*, 2014, Nº 11, pp. 274-301; «Aspectos biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 57-76; *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zalduondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005; y *Trio Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003. Asimismo hemos editado las siguientes partituras de Ángel Barrios: *Aben-Humeya. Danza Árabe*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009; *Aben-Humeya. Danza Gitana*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009; *Pequeña Suit Infantil*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006; *Angelita*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004 y *Cantos de mi tierra*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

<sup>2</sup> Ramos Jiménez, Ismael. *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, [en prensa].

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES DOCUMENTALES  
Y RECURSOS WEB



## **BIBLIOGRAFÍA, FUENTES DOCUMENTALES Y RECURSOS WEB**

### **Bibliografía**

AA.VV. *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014.

AA.VV. *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Huesca: Editorial Doble J, 2014.

AA.VV. *Music and propaganda in the short Twentieth Century*. Turnhout: Brepols. 2014.

AA.VV. *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

AA.VV. *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica: ensayos*. Villafranca Jiménez, María del Mar; Fernández-Baca Casares, Román (eds.). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013.

AA.VV. *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coords.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

AA.VV. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 7. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012.

AA.VV. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Carredano Fernández, Consuelo; Eli Rodríguez, Victoria (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012.

AA.VV. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012.

AA.VV. *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coords.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010.

AA.VV. *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Berlanga Fernández, Miguel Ángel (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2009.

AA.VV. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Nagore, María; Sánchez, Leticia (eds.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

AA.VV. *El pueblo gitano en la Guerra Civil y la posguerra. Andalucía oriental*. Granada: Asociación de Mujeres Gitanas ROMI, 2009.

AA.VV. *Gallo. Interior de una revista 1928*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Patronato de la Alhambra y Generalife, 2008.

AA.VV. *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Alonso González, Celsa; Gutiérrez González, Carmen Julia; Suárez-Pajares Javier (coords.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2008.

AA.VV. *Joaquín Rodrigo y la creación musical de los años cincuenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2008.

AA.VV. *Granada 1936. Relatos de la Guerra Civil*. Granada: Caja Granada, 2006.

AA.VV. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005.

AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2005.

AA.VV. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1905-2005.

AA.VV. *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005.

AA.VV. *Catálogo del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Catálogos 3. Música impresa*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

AA.VV. *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924)*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

AA.VV. *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las Jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*. Madrid: Editorial Alpuerto, Fundación Caja de Madrid, 2004.

AA.VV. *Granada*. Madrid: Agedime, SL-Editorial Mediterráneo, 2004.

AA.VV. *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

AA.VV. *Música y jardines*. Aracil, Alfredo (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2003.

AA.VV. *Image in Time. A century of Photography at the Alhambra 1840-1940*. Madrid: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2003.

AA.VV. *Catálogo de autores dramáticos andaluces, 1800-18979*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2002.

AA. VV. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.

AA.VV. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

AA.VV. *Universo Manuel de Falla. Exposición permanente*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.

AA. VV. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zaldondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coords.). 2 volúmenes. Granada: Universidad de Granada, 2001.

AA.VV. *Manuel de Falla en Granada*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001.

AA.VV. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). La mirada de un músico*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.

AA.VV. *Pensar la Alhambra*. González Alcantud, J. A.; Malpica Cuello, A. (eds.). Granada: Anthropos Editorial y Diputación Provincial de Granada, 2001.

AA.VV. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Nomnick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

AA.VV. *The New Grove Dictionary of Music*. Stanley Sadie (ed.). (2ª ed.). Londres: Macmillan. 2000, 20 vols.

AA.VV. *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Stanley Sadie (ed.). Madrid: Ediciones Akal, 2000.

AA.VV. *Veinte siglos de Historia de Granada*. Granada: Ediciones Osuna, 2000.

AA.VV. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares Rodicio, Emilio (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 2000-2001, 10 tomos.

AA.VV. *Granadinos siglo XX*. Granada: Ediciones Osuna, 2000.

AA. VV. *La Granada de Gómez-Moreno un siglo después. 1892-1998*. Granada: Ideal, 1999.

AA. VV. *Reglas de catalogación*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1999.

AA.VV. *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Álvarez Cañibano, Antonio; Gutiérrez Dorado, Pilar y Marcos Patiño, Cristina (eds.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999.

AA.VV. *Historia Económica de Granada*. Titos Martínez, Manuel (ed.). Granada: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Granada, 1998.

AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*. Granada: Diputación de Granada, Fundación Federico García Lorca, 1998.

AA.VV. *Catálogo General de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1998.

AA.VV. *Generación del 27. Artistas en los años de preguerra*. Oropesa, Marisa (com.). Madrid: Fundación Caja de Granada, 1997.

AA.VV. *Manuel de Falla a través de su música: (1876-1946)*. Andrade Malde, Julio; Lopez Calo, José; Villanueva, Carlos (eds.). A Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1996

AA. VV. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart . allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ludwig Finscher (ed.). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996, 20 vols.

AA.VV. *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996.

AA.VV. *Manuel Ángeles Ortiz*. Granada-Madrid: Consejería de Cultura, 1996.

AA.VV. *Enciclopedia del flamenco*. Navarro García, José Luis; Roperó Núñez, Miguel (dir.). Sevilla: Ediciones Tartessos, 1995, 6 volúmenes.

AA. VV. *Granada, un siglo de pintura (1892-1992). Exposición, Granada, noviembre-diciembre, 1992*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1992.

AA.VV. *La Guerra Civil en Andalucía Oriental*. Granada: Ideal y Diputación de Granada, 1987.

AA.VV. *Granada en 1892*. Granada: Urania, 1987.

AA.VV. *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*. Casares Rodicio, Emilio (com.). Oviedo: Ministerio de Cultura, 1986.

AA.VV. *Homenaje al poeta Federico García Lorca*. Prados, Emilio (selec.); García Montero, Luis (prol.). Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario de la Muerte de Federico García Lorca y otros, 1986.

AA.VV. *Juan Cristóbal 1898-1961. Exposición homenaje*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

AA.VV. *Correspondencia entre Falla y Zuloaga (1915-1942)*. Sopeña Ibáñez, Federico (ed.). Granada: Excelentísimo Ayuntamiento de Granada, 1982.

AA. VV. *Poesía, Otoño-Invierno 1991-1992. Revista ilustrada de información poética*. Madrid: Ministerio de Cultura y Gran Vía Gestión Artística y Editorial, 1991, nº 36 y 37.

AA.VV. *Casa Museo de Manuel de Falla*. Granada: Centro Cultural Manuel de Falla, 1980.

AA.VV. *La canción tradicional. Aproximación y antología*. Beltrán, Vicente (selección y estudio). Tarragona: Ediciones Tarraco, 1976.

AA.VV. *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. Málaga, 1973.

AA.VV. *La música contemporánea. La música del siglo XX*. Navarra: Salvat Editores, 1974.

AA.VV. *A Dictionary of Modern Music and Musicians*. London and Toronto: J. M. Dent and Sons, Ltd., 1924.

ABAD, Juan José. *Manuel de Falla*. Madrid: Urbión, 1984.

ACOSTA MEDINA, José. *La Granada de ayer*. Granada: Imp. Márquez, 1973.

AGUILAR, Carlos. *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, 2006.

AGUILERA MOLINA, Antonio. *Granada. Cómo fue y cómo está (1930-2001)*. Granada: Proyecto Sur Ediciones, 2002.

ALBÉNIZ, Isaac. *Impresiones y diarios de viaje*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

— *Iberia*. (Facsimil). González, Guillermo; Torres Mulas, Jacinto (eds.). Madrid: EMEC, 1998.

— *Impresiones y diarios de viaje*. Franco, Enrique (ed.). Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990.

ALBÉNIZ, Víctor. *Isaac Albéniz*. Madrid: Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1948.

ALÉN, María Pilar. «Música Sinfónica en A Coruña. Los conciertos de la "Orquesta Sinfónica de Madrid" y la "Orquesta Municipal de Bilbao"». *Revista de Musicología*, 2000, Vol. 23, Nº 2, pp. 465-508.

ALFONSO GARCÍA, Juan. *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada: Junta de Andalucía, 1991.

ALIER, Roger. *El libro del Liceu*. Barcelona: Carroggio, 1999.

ALONSO, Miguel. *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Juan March-Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1986.

ALONSO, Miguel; GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *Catálogo de compositores. Conrado del Campo*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

ALONSO GÓMEZ, José. *Centro Artístico. Algo sobre su historia y sus problemas actuales*. Granada: 1984.

— *La vida del Centro Artístico. Segunda parte. (De 1908 a 1923)*. Granada: s.f.

— *La vida del Centro Artístico. Primera parte: de 1885 a 1908*. Granada: s.f.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2014.

— «Nación Política y cultura». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010, pp. 19-38.

ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

— *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «El viaje de Glinka por España». En *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Álvarez Cañibano, Antonio; Gutiérrez Dorado, Pilar y Marcos Patiño, Cristina (ed.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999, pp. 81-100.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Nelly. «El uso propagandístico de la música durante la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936-1939)». *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 415-428.

ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa*. Madrid: Santillana, 2007.

ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín. *La suerte. Sainete*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1924.

— *Cancionera*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1924

— *Teatro completo. La pena*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1923.

ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid: ICCMU, 1998.

ÁNGELES ALARCON, Isabel; DAVIDOV, David. *A la sombra de un olivo*. Madrid: Fundación Universidad Rey Juan Carlos, 2006.

ANGLÉS, Higinio. *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1941.

ANGUITA CASTILLO, Manuel J. *Los alcaldes del siglo XX en Granada*. Granada: 2003.

ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2008.

ARIZAGA, R. *Manuel de Falla*. Buenos Aires: Goyanarte, 1961.

ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Crítica, Barcelona, 1995.

ARREBOLA, Alfredo. *El flamenco en los escritores granadinos*. Granada: Editorial Zumaya, 2011.

— *El sentir flamenco en Falla y Picasso*. Málaga: Universidad de Málaga, 1986.

ASENJO SEDANO, Carlos. *Aben Humeya*. Granada: Comares, 1999.

ASENSIO CAÑADAS, María Soledad; MORALES JIMÉNEZ, Inmaculada. «Los nuevos ingenios de la época de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 223- 239.

AVIÑO, Xosé. *Falla*. Barcelona: Daimon, 1985.

AZNAR SOLER, Manuel. «El teatro español durante la II República». *Monteagudo*, 1997, nº 2, 3ª época, pp. 45-58.

BALLESTEROS EGEA, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de musicología*, 2012, Vol. 35, Nº 2, pp. 239-262.

— *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, [tesis doctoral].

BALSAMEDA GONZÁLEZ, Manuel. *Primer Cancionero de Coplas Flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, jaleo, cantos de soledad (vulgo soleares) y playeras o seguidillas gitanas*. Sevilla: Signatura ediciones, 2001.

BALTANÁS, Enrique. *Los Machado: una familia, dos siglos de cultura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

BARBERÁ SOLER, José Miguel. «La música en Granada durante el siglo XIX». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 1993, nº 7, segunda época, pp. 227-250.

BARBERO, David. «*El amor brujo* a través de la crítica». *Musicalia*, 2007, nº 5.

BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel. *Aben-Humeya. Danza Árabe*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

— *Aben-Humeya. Danza Gitana*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009.

— *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte, Seis Canciones*. Sobrino, Ramón y Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

— *Pequeña Suit Infantil*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006.

— *Angelita*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

— *Cantos de mi tierra*. Ramos Jiménez, Ismael (ed.). Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.

— *Obra completa para guitarra*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Madrid: Ópera tres, Ediciones Musicales, 1996. 2 volúmenes.

BAYÓN, Damián. *Correspondencia recibida*. Ariztondo, Salvador (ed.). Granada: Diputación de Granada, 2000.

BAZÁN DE HUERTA, Moisés. «La exposición internacional de 1911 en Roma y el arte español». *Norba: revista de arte*, 1988, nº8, pp. 231-250.

BEARDLSEY, Theodore S. «Manuel de Falla's score for Calderon's *Gran teatro del mundo: The autograph manuscript*». *Kentucky Romance Quartelr*, 1969, Vol. XVI, Nº 1.

BELZA, Julio. *Los granos de la granada*. Granada: Comares, 1997.

BENNAHUM, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé: el flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhytm Press, S.L., 2009.

BERENGUER, Ángel. «Villaespesa del simbolismo radical al teatro poético». En *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Andújar Almansa, José; López Bretones, José Luis (coord.). Almería: Universidad de Almería, 2004, pp. 201-212.

BERGADÁ ARMENGOL, Montserrat. «La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo». En *Manuel de Falla e Italia. Manuel de Falla e Italia*. Nommick, Yvan (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. XX-XX.

— «Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1998, Vol. 5, pp. 109-128.

BERGAMÍN, José; FALLA Manuel de. *El Epistolario (1924-1935)*. Dennis, Nigel (ed.). Valencia: Pre-textos, 1995.

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*, Impresor: Luis Sánchez, Madrid, 1608.

BERTOMÉU FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Ofelia Nieto. Soprano (1898-1931)*. Granada: Junta de Andalucía, 2009.

BLANCO, Alda. *María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid, Ediciones del Orto, 1999.

BLANCO GARZA, José Luis; RODRÍGUEZ OJEDA, José Luis; ROBLES RODRÍGUEZ, Francisco. *Las letras del cante*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1998.

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel. *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2000.

BORRÁS, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

— *El Avapiés. Drama lírico en tres actos*. Madrid: La novela Teatral, 1922.

— *El hombre más guapo del mundo. Cuento burlesco en tres actos*. Madrid: Estrella, 1920.

BROWN, G. G. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Madrid: Ariel, 1980.

BUCH, Esteban. «De la musique au politique, en passant par la culture». En *L'institution musicale*, Bardez, J.-M.; Donegani, J.-M.; Mahiet, D.; Moysan, B. (eds.). Sampzon: Éditions Delatour France, 2011, p. 112-121.

BUENO PORCEL, Pablo. *Granada en el siglo XX (1931-1939)*. Granada, 2006.

— *Granada en el siglo XX (1939-1975)*. Granada, 2006.

BUKACZEWSKI, C. *Manuel de Falla et le nationalisme musical en Espagne*. París: [s.n.], 1987-1988.

BUSTOS RODRÍGUEZ, Juan. *Granada. Un caudal de emociones*. Granada: Ideal, 2003.

— *Granada. Un siglo que se va*. Granada: Ideal, 1996.

— *Viaje al centro de Granada*. Granada: Albaida, 1996.

— *Entrevistas granadinas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.

— *Granada, laberinto de imágenes y recuerdos*. Granada: Periódico Ideal, 1989.

— *Granada en pasos perdidos*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1982.

CABRERA GARCÍA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2004, N° 35, pp. 183-196.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 1989.

CALERO AMOR, Antonio María. *Historia del movimiento obrero en Granada (1909-1923)*. Madrid: Tecnos, 1973.

CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral].

CAMPO, Ricardo del. [Biografía de Conrado del Campo]. Inédito. Legado Miguel Alonso. Archivos originales de la SGAE.

CAMPO DE LOS REYES, Felipe. *La Gran Vía: memoria*. Granada: Paulino V. Travesset, [1903].

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, A. *Manuel de Falla, 1876-1946*. Madrid: Sedmay, 1976.

CAMPODONICO, Luis. *Manuel de Falla*. Barcelona: Edicions 62, 1991.

CANO, José Luis. *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1962.

CANO TAMAYO, Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006.

CARR, Raymond. *España 1808-1975*. Barcelona: RBA, 2005.

CARRASCOSA SALAS, Miguel J. *El Albayzín. En la leyenda, las tradiciones y la literatura*, Proyecto Sur de Ediciones, S. L., 2003.

— *El Albayzín en la historia (I)*. Proyecto Sur de Ediciones, S. L., 2001.

CASANOVAS, J. *Manuel de Falla. Cien años*. Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1976.

CASARES RODICIO, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 123-150.

— «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 261-322.

CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglo: Una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona». En *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Huesca: Editorial Doble J, 2014, pp. 1-30.

CAVÍA NAYA, Victoria. «Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2013, vols. 25-26, pp. 51-73.

— «Vicente Escudero: Baile y Vanguardia». En *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003, pp. 123-175.

CAVÍA NAYA, Victoria; GIMENEZ RODRIGUEZ, Francisco J. «Algunas aportaciones del franquismo a la consolidación de la imagen de la música española fuera de España». En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 189-206.

CHRISTOFORIDIS, Michael. «Domenico Scarlatti y Manuel de Falla's construction of hispanic neoclassicism». En *The past in the present*. Budapest y Visegrád: Liszt Ferenc Academy of Music, 2000, pp. 531-544.

— «Barrios Fernández, Ángel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999, vol. II, pp. 269-272.

— «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

— *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997.

— «Manuel de Falla y la guitarra flamenca». *Concerto*, feb.-marzo 1995, 5, pp. 19-26.

— «Manuel de Falla y la guitarra flamenca». *La Caña. revista de flamenco*, 1993, 4.

— «Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the guitar». *Context*, invierno 1992, 3, pp. 3-8.

CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002.

COLLINS, Christopher Guy. *Manuel de Falla and his European contemporaries encounters, relationships and influences*. Bangor: 2002, [Tesis Univ. of Wales].

COLOMÉ Y PUJOL, Delfín. *La guerra civil española en la Modern Dance 1936-1939*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.

CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. «Un ejemplo de reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de musicología*, 2009, XXXII, 1, pp. 568-583.

CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor; DENIZ SILVA, Manuel. «"Obligados a convivir pared con pared". Los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del franquismo (1939-1944)». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

CORTIZO, María Encina. «Hechizo y nostalgia: el corpus cancionístico del compositor Ángel Barrios (1882–1964)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 165-180.  
— «Barrios Fernández, Ángel». En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. I, pp. 232-233.

CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón. «Asociacionismo musical en España». En *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Autor, 2001, pp. 11-16.

COSTAS, Carlos José. «Manuel de Falla. Casi una biografía». *La Estafeta Literaria*, jul.-ag. 1976, 592-593, pp. 13-14.  
— *Falla. cincuenta años después del "Retablo"*. Madrid: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973.

CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla*. London: Chester, 1993.

CRUZ ARTACHO, Salvador. *Caciques y campesinos. Poder político, modernización agraria y conflictividad rural en Granada (1890-1923)*. Córdoba: Ediciones Libertarias-Ayuntamiento de Córdoba, 1994.

CUENCA, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura, 1927.  
— *Biblioteca de Autores Andaluces*. La Habana: 1925.

CURESES, Marta. The Institutionalization of the Avant-Garde in Catalonia as of 1939». En *Music and Francoism*. Pérez Zaldondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. París: Flammarion, 1963.

DÍAZ-CAÑABATE, Antonio. *Historia de una tertulia*. Valencia: Editorial Castalia, 1953.

DÍAZ AZNARTE, Juan José. «Granada durante el reinado de Alfonso XIII». *Historia de Granada*. Granada: Diputación de Granada e Ideal, 2003, pp. 397-408.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus, 1930

DÍAZ PÉREZ, C. *Manuel de Falla*. [Madrid]: Museo Nacional de la Música, 1986.

DIEGO, Gerardo; RODRIGO, Joaquín; SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.

DÍEZ HUERGA, María Aurelia. «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 2003, 58, pp. 253-277.

DOUGHERTY, Dru. «El legado vanguardista de Tirso de Molina». En *V Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, vol. II, 1983.

DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.

DOMÍNGUEZ OLANO, Antonio. *Vivir en Marbella*. Madrid: Visión Libros, 2009.

ELI, Victoria. «Las sociedades artísticas-musicales». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Carredano Fernández, Victoria Consuelo; Eli Rodríguez, Victoria (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 270-311.

ENTRALA FERNÁNDEZ, José Luis. *Granada. Un siglo de anécdotas (1890-1990)*. Granada: Dauro, 2014.

— *Granada sitiada 1936-1939*. Granada: Comares, 1996.

ESCORIZA ESCORIZA, Emilio J. «La taberna del Polinario y el Rinconcillo. Dos tertulias de la Edad de Plata granadina». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 101-120.

— «La generación de plata. Primeros pasos de la vanguardia en Granada». En *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007, pp. 61-121.

ESTEVE SECALL, Rafael; FUENTES GARCÍA, Rafael. *Economía, historia e instituciones del turismo en España*. Madrid: Pirámide, 2000, p. 23.

FALCES SIERRA, Marta. *El pacto de Fausto*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1993.

FALLA, Manuel de. *Cartas a Segismundo Romero*. Recuerdo, Pascual (ed.). Granada: Excmo. Ayuntamiento de Granada, Patronato «Casa-museo Manuel de Falla», 1976.

— *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, el cante jondo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

FALLA, Manuel de; TREND, John B. *Epistolario (1919-1935)*. Nigel Dennis (ed.). Granada: Universidad de Granada – Archivo Manuel de Falla, 2007.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Granada. Historia de un festival*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1984.

— *Cien años de Teatro Musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical, 1975.

— *La música española en el siglo XX. "Colección Compendios"*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

— *Músicos que fueron nuestros amigos (Toldrá, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arambarri, Leoz, Argenta...)*. Madrid: Editora Nacional, 1967.

— *Panorama de la música en España*. Madrid: Dossat, [1950].

FERNÁNDEZ-FÍGARES, M<sup>a</sup> Dolores; GIRÓN LÓPEZ, César. *Nuevas siluetas granadinas*. Granada: Comares, 1999.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo. *La aventura de la zarzuela. (Memorias de un libretista)*. Prieto Marugán, José (prol.). Madrid: Ediciones del Orto, 2012.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *La Granada de Melchor Fernández Almagro. Antología*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor; GALLEGO BURÍN, Antonio. *Melchor Fernández Almagro. Antonio Gallego Burín. Literatura y Política. Epistolario (191-1940)*. Gallego Morell, Antonio; Viñes Millet, Cristina (ed. introd. y notas). Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada, 1986.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, José. *Curso de Derecho Administrativo turístico*. Madrid: Editora Nacional, 1974.

FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Arbós*. Madrid: Ediciones Cid, 1963.

FERNÁNDEZ CASTRO, José. *La sonrisa de los ciegos y a la sombra del árbol de los besos*. Granada: 1984.

FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Nicolás Antonio. *Federico García Lorca y el grupo de la revista gallo*. Granada: Diputación de Granada, 2012.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. «Ángel Barrios y el flamenco en el entorno de la Alhambra». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 195-210.

— «Rayuela de visiones imaginarias del flamenco». Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte, 2008, N.º. 1, pp. 183-199.

— «La música de la Alhambra». En *Pensar la Alhambra*. González Alcantud, J. A.; Malpica Cuello, A. (eds.). Granada: Diputación Provincial. Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet», 2001.

— «El asociacionismo flamenco las peñas en Andalucía». *Cuadernos de música iberoamericana*, 2001, Vol. 8-9, pp. 307-312.

— «El orientalismo en la música europea». *Revista de musicología*, 1991, Vol. 14, N.º 1-2, pp. 423-428.

— «Notas metodológicas para el estudio de los instrumentos musicales populares». *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional*. Sevilla, 1988, pp. 221-228.

FERNÁNDEZ VICEDO, José Francisco. «La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición "Samuel Ros" como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas». En *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 2014, pp. 265-287.

FONT BATALLÉ, Montserrat. *Blanche Selva y el noucentisme musical en Cataluña*. Pérez Zalduondo, Gemma; Aviñoa Pérez, Xosé (direc.). Granada: Universidad de Granada, 2012, [tesis doctoral].

FRAGA IRIBARNE, Manuel. *Ramiro de Maeztu en Londres*. Madrid: Ediciones Cultura Hispana, 1976.

FRANCÉS, José. *Miradas sobre la vida*. Madrid: Biblioteca Hispania, 1925.

FRANCO MANERA, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario*. Madrid: Inst. Nacional de Artes Escénicas y de Teatro, 1992.

— *Albéniz y su tiempo*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990.

— «Falla y sus mundos». En *El amor brujo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.

— *Manuel de Falla y su obra*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1976.

GAGO RODÓ, Antonio. «Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al Corpus en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)». *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, 2014, N.º. 28, pp. 132-160.

GALLEGO BURÍN, Antonio. *La Granada de Antonio Gallego Burín. Antología*. Viñes Millet, Cristina (ed.). Granada: Universidad de Granada, 1995.

— *Epistolario 1918-1940*. Gallego Morell, Antonio; Viñes Millet, Cristina (eds.). Granada: Diputación Provincial de Granada, 1986.

— *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1987.

— *El turismo en Granada. Memoria que, sobre la importancia y las necesidades de éste, presenta al Subdelegado del Patronato en Andalucía*. [Granada], 31 de octubre de 1928.

GALLEGO MORELL, Antonio. *Sobre Falla*. Granada: Universidad, 1999.

— «Rusiñol en Granada y Falla en el Generalife». En *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1996, pp. 39-46.

— «Introducción». En: *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

- «Prólogo». En Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico Literario y Científico de Granada (su labor científica) 1885-1989*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989.
- «El "Libro de Granada" de Ganivet y sus amigos de la "Cofradía del Avellano"». En *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Carbonell, Marta Cristina; Sotelo Vázquez, Adolfo (coord.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, vol. 2, pp. 243-256.
- «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927». En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, tomo III, pp. 1411-1420.
- «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927». En *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*. Granada: Universidad de Granada, 1981.
- *Festival Internacional de Música y Danza*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1976.
- *Antonio Gallego Burín (1895-1961)*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1973.
- *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968.

GAMBOA, José Manuel. «La musicalización de la Sonanta». *Música oral del Sur*, 2002, Nº 5, pp. 153-166.

GAN QUESADA, Germán. «Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica». En *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Huesca: Editorial Doble J, 2014, pp. 161-188.

- «A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 174-232.

GANIVET, Ángel. *Ángel Ganivet. Correspondencia familiar. (Cartas inéditas) (1888-1897)*. Javier Herrero (ed.). Granada, Lit. Anel, 1967.

— *Granada la Bella*. García Lara, Fernando (ed.). Granada: Diputación Provincial de Granada y Fundación Caja de Granada, 1996.

GAOS, José. «Notas sobre la historiografía». En Matute, Álvaro. *La teoría de las historia en México, 1940-1973*. México: Sepentas, septiembre 1974, núm 126.

GARBAYO MONTABES, Francisco Javier; VILLANUEVA, Carlos. *Jesús Bal y Gay, 1905-1993: tientos y silencios*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Amigos de la Residencia, 2005.

GARCÍA, Juan Alfonso. *Valentín Ruiz-Aznar*. Granada: Editorial Comares, 2001.

— *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.

— *Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972)*. Granada: Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 1982.

GARCÍA ALONSO, Dámaso. *50 años de Música clásica en Granada 1941-1990*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

GARCÍA AVELLO, Ramón. «Campo Zabaleta, Conrado del». En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. 2, pp. 982-993.

GARCÍA CARRETERO, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2003.

GARCÍA CARRIÓN, Marta. «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931». En *Nuevos horizontes del pasado culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Publican, 2011, pp. 15- 30.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo: de ayer a hoy*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

— *Falla*. Madrid: Alianza, 1995.

— *Turina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

GARCÍA ESCUDERO, José María. *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat-Alianza, 1970, pp. 148-149.

GARCÍA FERRER, Alberto. «1931: El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2001, 617, pp. 57-68.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. «La imposible inocencia del musicólogo». En *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Nagore, María; Sánchez Leticia (eds.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009, pp. 39-47.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1978.

GARCÍA LAVERNA, Joaquín. *El libro del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.

GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*. Anderson Andrew, A.; Maurer, Christopher (eds.). Madrid: Cátedra, 1997.

— *Obras completas*. García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, 4 volúmenes.

— *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*. Enrique Martínez López (ed.). Granada: Miguel Sánchez, 1971.

— *Cartas postales, poemas y dibujos*. Gallego Morell, Antonio (ed.). Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Granada: Comares, 1996.

GARCÍA LORCA, Isabel. *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

GARCÍA MORALES, Pedro. «Ángel Barrios». En *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: J.M. Dent & Sons, 1924.

— «Chamber Music-Players-Spain». En *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1924.

GARCÍA RUÍZ, Víctor. *Continuidad y ruptura en el teatro español de posguerra*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

GARCIA RUÍZ, Víctor; TORRES NEBRERA, Gregorio. *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. 3. 1951-1955*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

— *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. 1 1940-1945*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

— *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. 2 1945-1950*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

GARMS, Thomas. *Der flamenco und die spanische folklore in Manuel de Falla's werken*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.

GARRIDO LOPERA, J. M. *Músicos granadinos (primera parte)*. Granada: Excelentísima Diputación Provincial de Granada, 1982.

GARRIDO LOPERA, J. M.; HIGUERA, E. D. de la. *Biografía de Manuel de Falla*. Granada: Juventudes Musicales Españolas - Comisión Pro-Centenario Manuel de Falla, 1977.

GARZÓN CARDENETE, José Luis. *Granada recuerda a su gente. La historia de la ciudad a través de sus placas conmemorativas*. Granada: Albaida, 1997.

GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*. Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada, 1981.

GAUTHIER, André. *Albéniz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

GAY ARMENTEROS, Juan. *Granada contemporánea. Breve historia*. Granada: Comares, 2001.

GAY ARMENTEROS, Juan; VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.

— *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Ediciones Folio, 2003, 2 vol.

— «Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado». *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*. Madrid, marzo de 1996, Año XXI, núm. 232.

— *En Granada, su Granada... Guía de la Granada de Federico García Lorca*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997.

— *Federico García Lorca*. Barcelona, Grijalbo, 1987.

— *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 1979.

GIL BRACERO, Rafael. «Granada: Zona Nacional». En *La Guerra Civil en Andalucía Oriental*. Granada: Ideal y Diputación de Granada, 1987, pp. 281-320.

GIL BRACERO, Rafael; BRENES, María Isabel. *Jaque a la República. (Granada, 1936-1939)*. Granada: Ediciones Osuna, 2009.

GIL BRACERO, Rafael; LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario Nicolás. «La represión masónica en Granada durante la Guerra Civil y la postguerra». *Masonería, política y sociedad*. Ferrer Benimeli, José Antonio (coord.). Córdoba: Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española. 1989, Vol. 2, pp. 679-695.

GILARDINO, A. «Manuel de Falla e la chitarra». *Il Fronimo*, 1985, 53, pp. 27-34.

GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 153-170.

— «Del Romanticismo pintoresco a la tendencia historiográfica: una aproximación al concepto de "andalucismo" en la música española». En *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Giménez Rodríguez, Francisco J.; López González, Joaquín; Pérez Colodrero, Consuelo (coords.), 2008, pp. 15-54.

GIRÓN LÓPEZ, César. *Miscelánea de Granada. Historia, personajes, monumentos y sucesos singulares de Granada*. Granada: Comares, 1998.

GÓMEZ-NAVARRO, José Luis; GONZÁLEZ CALBET, María Teresa; PORTUONDO, Ernesto. «Aproximación al estudio de las élites políticas en la dictadura de Primo de Rivera». *Cuadernos Económicos del I.C.E.* 1979, nº 10, pp. 183-208.

GÓMEZ AMAT, Carlos. «Barrios (Fernández), Ángel». En *The New Grove Dictionary of Music*. Londres: Macmillan. 2000, vol. II, pp. 770-771.

— *Notas para conciertos imaginarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

GÓMEZ OLIVER, Miguel. *José Palanco Romero. La pasión por la RES PÚBLICA*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. «Andalucía en la obra del irlandés Walter Fitzwilliam Starkie (1894-1976), "Don Gitano"». En *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Berlanga Fernández, Miguel Ángel (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 113-136.

GONZÁLEZ-CASTELAO, Juan. *Ataúlfo Argenta. Claves de un mito de la dirección de orquesta*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2008.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. «Medio siglo de atmósfera alhambreña. El espíritu del lugar a través de la familia Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 77-92.

— «Valladar o los adarves del non nato movimiento folclorista granadino». En *Los sueños de un romántico. Francisco de P. Valladar Serrano 1852-1924*. Granada: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2004, pp. 106-119.

— «La coronación de Zorrilla en la Alhambra como hipérbole social del héroe tardorromántico». En *Pensar la Alhambra*. González Alcantud, J. A.; Malpica Cuello, A. (eds.). Granada: Diputación Provincial. Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet», 2001, pp. 292-306.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio; BARRIOS AGUILERA, Manuel (eds.). *Las Tomas: Antropología histórica de la ocupación territorial de Granada*. Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 648-654.

GONZÁLEZ ARROYO, Francisco. *El Fargue (Frutífero y deleytoso). Un paseo por la historia*. Granada: Ediciones Albaida y Caja Sur, 1996.

— *La Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada. De la Real Hacienda al Instituto Nacional de Industria pasando por Artillería. 1850-1961*. Cortés Peña, Antonio Luis; Fernández Bastacherre; Fernando. Universidad de Granada, 2013, [tesis doctoral].

GONZÁLEZ CALBET, María Teresa. *La Dictadura de Primo de Rivera. El Directorio Militar*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1987.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «Hacia la heterogénea realidad presente». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 233-334.

— «El gran escenario: Madrid». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 423-511.

— «La ópera nacional: antecedentes decimonónicos». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 513-609.

— «La zarzuela y sus derivados». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 423-512.

— «El dorado teatral». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 513-610.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José. «Algunos apuntes y otras historias. Entre primas y bordones (II)». *Boletín de Juventudes Musicales de Granada*, marzo 2010, Año XXV, pp. 4-5.

— «Algunos apuntes y otras historias. Entre primas y bordones (I)». *Boletín de Juventudes Musicales de Granada*, febrero 2010, Año XXV, pp. 4-5.

— *Café, copa y música. Cafés, hoteles y cine mudo con música en Granada*. Granada: Caja Granada, 2008.

— *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005.

GONZÁLEZ PEÑA, María Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Madrid: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. «La escenificación de "El gran teatro del mundo" (Granada, 1927). Consideraciones sobre la "vuelta a Calderón"». En *Boletín Millares Carlo*, 2009, N.º. 28, pp. 305-334.

GONZÁLEZ RUANO, César. *Memorias: mi medio siglo se confiesa*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.

GRACIA, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006.

— *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004.

GRANDE, Félix. *Memorias del Flamenco. Raíces y prehistoria del Cante*. Madrid: 1987.

— *Agenda Flamenca. Ensayo*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

— Manuel de Falla y el flamenco. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978,11, 331, pp. 40-74.

GUARDIA RODRÍGUEZ, José. *La ópera flamenca en Granada*. Hagerty, Miguel (prol.). Granada: Comares, 1997.

— *El flamenco en Granada a través de sus voces*. Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1988.

GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique *et alii*. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2005.

GUERRERO MARTÍN, José. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios: El azar, la equidistancia y la fuerza del destino*. Barcelona: Témenos Edicions, 2012.

HALFFTER, Ernesto. *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973.

HARVEY, G. *Cómo se citan las fuentes*. Madrid: Nuer, 2001.

HEINE, Christiane. «El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27. El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-132.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia (1880–1930)». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 93-100.

HERAS, Antonio de las. *Vida de Albéniz*. Barcelona: Ediciones Patria, 1940.

HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio. *Franquismo a ras de suelo: zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

— *La construcción de la «Cultura de la Victoria» en el primer franquismo*. Granada: Comares, 2011.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (Siglos XIX y XX)*. Madrid: Ediciones Lira, 1997.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. «Falla y el flamenco». Jornadas «Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)». Cádiz: 1996.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel. *La festa reinventada: calendari, política i ideologia en la València franquista*. València : Universitat de València, 2002.

HESS, Carol A. *Sacred Passion: The life and work of Manuel de Falla*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.

— *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

HIERRO CALLEJA, Rafael. *Granada en la música clásica universal*. Granada: [edición del autor] colabora Centro de Documentación Musical de Andalucía y otros, 2010.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. «Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República». En *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. (Dougherty, Dru; Vilches de Frutos, María Francisca (ed.)). Madrid: CSIC, 1992, pp. 401-414.

IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio. *En torno a Isaac Albéniz y su "Iberia"*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

— *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1984.

— *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.

INZENGA, José. *Colección de Aires Nacionales para guitarra*. Madrid: J. Campo y Castro, (ca. 1879).

ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel. *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada 1951-2009*. Granada: Universidad de Granada, 2009.

— *Historia urbana de Granada*. Granada: Diputación de Granada, 2007.

— «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín: el informe de 1932». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1996, Nº 27, 1996, pp. 217-227.

— «La reforma burguesa de la ciudad desde sus inicios hasta Gallego y Burín (1850-1951)». *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pp. 373-390.

— «Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del "plano geométrico" (1846) el gran parque (1929)». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1987, Nº 18, pp. 207-230.

IZQUIERDO, Francisco. *Aproximación iconográfica a Manuel de Falla*. Granada: Fundación Caja Granada, 1996.

JANÉS NADAL, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Madrid: Vaso Roto, 2012.

JIMÉNEZ, Luis. *Mi recuerdo humano de Manuel de Falla*. Granada: Universidad de Granada, 1980.

— *Manuel de Falla y Granada*. Jofré García, R. (ed.). Granada: Centro Artístico, Literario y Científico-Ayuntamiento, 1963.

KASTIYO, José Luis; PINO, Rafael del. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 1952-2001*. Granada: Comares, 2001, 2 vol.

— *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952*. Granada: Comares, 2000.

KENSAKU, O. *Manuel de Falla. vida y obras*. Tokio: Ongaku, 1988.

KHAN, Omar. «Quiero que me asombres: la fantástica aventura de "Les Ballets Russes" de Diaghilev». En *París 1900*. Andrés, Ramón (coord.). Madrid: INAEM, 2011, pp. 214-235.

LANG, Paul Henry. *Reflexiones sobre música*. Madrid: Editorial Debate, 1998.

LAREDO VERDEJO, Carlos. *Joaquín Rodrigo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2012.

LARRINAGA CUADRA, Itziar. «"Dura lex, sed lex"». *La depuración franquista en las instituciones musicales dependientes del Ayuntamiento de Donostia-San*

*Sebastián (1936-1940)* ». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

LASTRA CALERA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964): Travesías por la música*. Santander: Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013.

LAVAUUR, Luis. *Teoría Romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1999.

LÁZARO SEBASTIÁN Francisco Javier; SANZ FERRERUELA, Fernando. «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos». *Artigrama*, 2010, núm. 25, pp. 185-208.

LE BORDAYS, Christiane. *La música española*. Madrid: EDAF, 1978.

LEAL PINAR, Luis F. *Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2004.

LEVI, Eric. «The Reception of Spanish Music in Germany during the Nazi Era». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

LIVERMORE, Ann. *Historia de la música española*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

LLANO, Samuel. «Starkie y el British Council en España: música, cultura y propaganda». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 185-218.

LLUIS I FALCÓ, Josep; RADIGALES, Jaume. «*Música, políticas y canciones en el cine español franquista: estudio de casos*». *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 481-496.

LÓPEZ, Nicolás María. *El veneno de la Alhambra*. Madrid: Imp. Gómez, 1971.

LÓPEZ-CALO, José. *Nemesio Otaño: Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

LÓPEZ CASIMIRO, Francisco. *Masones en Granada. Último tercio del siglo XIX*. Granada: Comares, 2000.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. *Música popular española*. Barcelona-Buenos Aires: Labor, 1927.

LÓPEZ CLEMENTE, José. *Cine documental español*. Madrid: Ediciones Rialp, 1960.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. «Las bandas sonoras musicales de Ángel Barrios». En: *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 211-224.

— «Melodías visuales. Compositores andaluces en el cine». En *Andalucía en la historia*, 2012, enero-marzo, Año X, núm. 35, pp. 78-81.

— «Apuntes para una historia de la música cinematográfica andaluza (1936-1975)». En *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Giménez Rodríguez, Francisco J.; López González, Joaquín; Pérez Colodrero, Consuelo (coords.), 2008, pp. 213-232.

— «La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine». En *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2008, pp. 143-169.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario. *Granada (1930-1931). De la dictadura a la República*. Labella, Ignacio (ed.). Granada: 1990.

— «Granada durante la dictadura de Primo de Rivera (un intento de aproximación)». *Actas del IV Congreso sobre el Andalucismo Histórico*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1990, pp. 649-680.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario; GIL BRACERO, Rafael. *Caciques contra socialistas. Poder y conflictos en los ayuntamientos de la República. Granada 1931/1936*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997.

LÓPEZ POVEDA, Alberto. *Andrés Segovia: vida y obra*. Jaén: Universidad de Jaén, 2010.

LORENTE RIVAS, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura*. Granada: Universidad de Granada, 2001.

MACHADO, Antonio. *Epistolario*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2009.

— *Obras completas*. Oreste Macrí (ed.). Madrid: Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989.

MACHADO, Manuel. *Cante hondo*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1923.

— *Alma. Apolo*. Carballo Picazo, Alfredo (ed.). Madrid: Ediciones Alcalá, 1967.

MACHADO, Antonio y Manuel. *La Lola se va a los Puertos. Comedia en 3 actos*. Madrid: La Farsa, 1930.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *El Folk-lore andaluz*. Sevilla: Editoriales Andaluces Unidas, 1986.

MAC-KINLAY, Alejandro. *La danza de la cautiva. Comedia poética, dividida en tres actos y en verso*. Madrid : L. Rubio, 1925.

MADARIAGA, Salvador de. *Manuel de Falla. Españoles de mi tiempo*. Barcelona: Planeta, 1974.

MAINER BAQUE, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1968.

MANJÓN-CABEZA SÁNCHEZ, Antonio. *Guía de la prensa de Granada y Provincia (1706-1989). Hemeroteca del Museo de la Casa de los Tiros. Catálogo General y Análisis de Publicaciones*. Granada, 1995, 2 vol.

MARCO, Tomás. «Manuel de Falla y la música española, cincuenta años después». En *Jornadas "Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)"*. Cádiz: 1996.

— *Granada, una ciudad musical. Conferencia pronunciada con motivo de las Séptimas Jornadas de Música Contemporánea de Granada*. Granada: Fundación Caja de Granada, 1996.

— «Los años cuarenta». En *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 399-412.

— *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

— *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones española, 1970.

MARQUEZ VILLEGAS, Antonio. «Apunte para su biografía». En Cano Tamayo, Manuel. *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones del arte flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006, pp. V-XXVI.

— *Granada en mi memoria*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 1997.

MARTÍ I PÉREZ, Josep. «Discurso musicológicos como constructos etniciarios». En *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco. Actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 1998, pp. 125-136.

MARTÍN MORENO, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 41-56.

— «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la música en Granada». En *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924)*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004, pp. 68-90.

— *La música histórica*. Colección. Al sur, Granada [DVD]. Granada: Granada Hoy, 2003.

— *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel. *La Gran Vía de Granada. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1986.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel; GIMÉNEZ YANGUAS, Miguel; PIÑAR SAMOS, Javier. «El azúcar de remolacha: la industria que transformó la Vega de Granada». En *Historia Económica de Granada*. Titos Martínez, Manuel (ed.). Granada: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Granada, 1998.

MARTÍNEZ, Julia. *Falla, Granados, Albéniz*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1959.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. «Tertulias literarias y tertulianos en el Madrid de la posguerra». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 2008, nº 738, (ejemplar dedicado a: Las tertulias literarias), pp. 25-27.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel. *Historia de España. La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Women, Land, and Nation: The Dances of the Falange's Women's section in the Political Map of Franco's Spain (1939-1952) ». En *Music and Francoism*. Pérez Zaldondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013, pp. 99-125.

- «Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)». *Quintana*, 2011, Nº 10, pp. 29-63.
- «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927». En *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Nagore, María; Sánchez, Leticia (eds.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009, pp. 455-478.
- «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 31-82.
- *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1999.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz; MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (eds.). Granada: Archivo Manuel de Falla; Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000, pp. 149-214.

MATA, Juan. *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*. Granada: Diputación de Granada, 2003.

— *Granada abierta*. Granada: Edilux, 1994.

MATAMOROS OCAÑA, Elena. «Reportaje Les Ballets Russes». *Por la danza*, 2009, nº 83, pp. 106-111.

MATEOS MIERA, Eladio. *Rafael Alberti y la música*. Granada: Junta de Andalucía, 2004.

MATUTE, Álvaro. «Heurística e historia». En *El concepto de heurística en ciencias y humanidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 149-163.

MAURER, Chistopher. «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los Ballets Russes». *La mirada joven: (estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*. Soria Olmedo, Andrés, (coord.), 1997, pp. 43-62.

MEIEROVICH, Clara. «Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Carredano Fernández, Victoria, Consuelo; Eli Rodríguez, Victoria (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 323-366.

MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «La imagen de la danza española a través de la crítica europea del primer tercio del siglo XX». En *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos*. Caramés Lage, José Luis; Escobedo de Tapia, Carmen; Bueno Alonso, Jorge Luis (coords.). 1998, vol. 2, Tomo 13, pp. 575-587.

— «Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1996-1997, vols. 2-3, pp. 281-286.

MÉRIDA DE SAN ROMÁN, Pablo. *El cine español*. Barcelona: Larousse, 2003.

MILTON, JOHN W. *El ruiseñor abatido. Enric Granados, una vida apasionada (1867-1916)*. Lleida: Milenio Editorial, 2007.

MIRANDA, Laura. «Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un imperio». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2010, pp. 143-168.

MOLFULLEDA, Conxita. «El impacto de las representaciones de la compañía de Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917-1918)». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 2004, N° 8, pp. 7-42.

MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada, 1990.

— *Los últimos días de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1983.

— «Manuel de Falla en su intimidad». *Cuadernos de la Asociación Hispano Alemana*, 1979, pp. 1-40.

— *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Miguel Sánchez editor, 1974.

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas del Cante Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2004.

MOLINARI, Andrés. *Dramaturgos granadinos*. Granada: Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Granada, 2008.

MONTERO ALONSO, José. *Albéniz. España en "suite"*. Madrid: Sílex, 1988.

— *Francisco Alonso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

MONTIJANO RUÍZ, Juan José: *Historia del teatro olvidado: la revista (1865-2009)*. Argente del Castillo, Concepción (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2009, [tesis doctoral].

MONTOLIU, Pedro. *Madrid bajo la dictadura 1947-1959. Trece años que cambiaron una ciudad*. Madrid: Sílex, 2010.

MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1998.

— «Granada y el Polinario». *Poesía*, 1991-1992, Otoño-Invierno. Ministerio de Cultura, Madrid: 1991.

MORALES VILLAR, M<sup>a</sup> del Coral; RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. *Catálogo de las obras granadinas de Francisco Alonso*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

MORÁN, Alfredo. «En torno al Archivo Joaquín Turina». En *El esplendor de la música española (1900-1950)*. Madrid: Juan March, 2004.

— *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997.

MORENO GARRIDO, Ana. «Turismo de élite y Administración turística de la época (1911-1936)». *Estudios turísticos*, 2005, nº 163-164, pp. 31-54.

MOSER, WOLF. *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Valencia: Piles, Editorial de Música, 2010.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín. «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX». *Teatro: revista de estudios teatrales*, 2004, Nº 20, pp. 69-86.

MUÑOZ SECA, Pedro; PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro. *Seguidilla Gitana. Zarzuela en dos actos*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1932.

MURGA CASTRO, Idoia. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CISC, 2009.

MURRAY, Kenneth James. «From an Andalusian point of view: Manuel de Falla's compositional advice to Angel Barrios». *Context*, num. 11, 1996, pp. 33-39.

— *Ángel Barrios. Granada, the guitar and Manuel de Falla*. University of Melbourne, 1993.

NAVARRETE, Luis. *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. *De Theletusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla, Portada Editorial, 2002.

— «Francisco Rodríguez, El Murciano». En *Enciclopedia del flamenco*. Navarro García, José Luis; Ropero Núñez, Miguel (dir.). Sevilla: Ediciones Tartessos, 1995, 6 volúmenes.

NERI DE CASO, José Leopoldo. «Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX». *Revista de musicología*, 2010, Vol. 33, Nº 1-2, pp. 555-562.

— «La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)». En *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia; Torres Clemente, Elena (coord.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2009, pp. 297-314.

— «En torno al estreno del *Concierto para guitarra y orquesta* de Fernando Remacha». En *Joaquín Rodrigo y la creación musical de los años cincuenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2008, pp. 239-257.

— «Regino Sainz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 371-402.

— «Federico García Lorca-Regino Sainz de la Maza. Una amistad». *Musicalia, Revista del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco*. Córdoba, enero de 2006, nº 4, pp. 95-111.

NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla: medio siglo de fascinación». En *Manuel de Falla y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, pp. 71-97.

— «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición. el influjo de su enseñanza sobre el grupo de los ocho de Madrid». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 39-70.

OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.

OROZCO DÍAZ, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999.

- *Ángel Barrios*. Granada: Editorial Comares, Colección Biografías Granadinas, 1999.
- *Granada y Manuel de Falla*. Granada: Ayuntamiento, 1996.
- *Falla*. Barcelona, Salvat, 1988.
- *Falla y Granada*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1976.
- «La Alhambra, el alhambrismo y Manuel de Falla». *Cuadernos de la Alhambra*, 1973,9, p. 67-99.
- *Falla. biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, 1968.

ORS, Eugenio d'. *Paliques (1922-1925)*. Barcelona: Áltera, 2005.

- *Calendario y lunario. La vida breve por Un Ingenio de esta Corte 1925-1926*. Alicia García-Navarro (ed.). Valencia: Pre-Textos, 2003.
- *Epos de los destinos*. Madrid: Editora Nacional, 1943.

ORS, Miguel d'. *Posrománticos, modernistas, novencentistas. (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005.

- *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Renacimiento, 2000.
- «Cartas, postales y papeles de Santiago Rusiñol Antonio Barrios». En *Homenaje a José María Martín Calero. Investigación y crítica, II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000.
- «Más cartas y papeles de escritores modernistas dirigidos a Ángel Barrios». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998, 14 -1.
- «Cartas y papeles de Villaespesa dirigidos a Ángel Barrios». En *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1997.
- *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*. Granada: Método Ediciones, 1996.

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Sociedad Española de Musicología, 2011.

PACO DE MOYA, Mariano de. *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

— «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 2000, Nº 5, pp. 97-112.

— «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano». *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas : actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico* Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000, 2001, pp. 365-388.

PADILLA MANGAS, Ana. «Introducción». En Machado, Antonio y Manuel. *La Lola se va a los Puertos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

PAGÈS, Mónica. *Gaspar Cassadó: la veu del violoncel*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2000.

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956.

PALACIOS, María. *El Grupo de los Ocho y la nueva música (1920-1936)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010.

— *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

PANYELLA, Vinyet. *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol (París, Sitges, Granada)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau, 1958, 4 vol.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés. «Cien años de escenarios para Calderón». Peláez Martín, Andrés; Díez Borque, J. M. (eds.). En *Calderón en escena: siglo XX*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2000, pp. 101-121.

PERANDONES LOZANO, Miriam. «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales la mandolina española y el pedalier sistema Cateura». *Recerca musicològica*, 2007, 17-18, pp. 299-322.

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo. *Dionisio Aguado y la guitarra Clásico-Romántica*. Madrid: Alpuerto, 2003.

PÉREZ FERRERO, Miguel. *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. "La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla". *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*. 1996, 25, pp. 17-43.

— «El París que vivió Manuel de Falla y sus concomitancias estéticas». *Revista de ideas estéticas*, 1977, 35, 138, pp. 115-135.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «De las alharacas totalitarias a las proclamas anticomunistas: la música en las revistas literarias y de pensamiento a finales de los años cuarenta». En *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Huesca: Editorial Doble J, 2014, pp. 105-134.

— *Una música para el «Nuevo Estado»*. Cádiz: Libargo Editorial, 2013.

— «“Que nada parezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del estado: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)». En *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

- «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 101-173.
- «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo». En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 339-361.
- «La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942)». En *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coord.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 407- 449.
- «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 57-78.
- «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)». En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo. Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 83-102.
- «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1990 y 1996». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2001, vol. 8-9, pp. 323-336.
- «La música en la revista *Vértice* (1937-1946)». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 1995, Vol. 11, Nº 1-2, (Ejemplar dedicado a: En homenaje a Pedro Calahorra Martínez), pp. 407-426.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; CABRERA GARCÍA, María Isabel. «Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista *Escorial*». *Campos interdisciplinarios de la musicología : V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Lolo Herranz, Begoña (coord.). Barcelona, 2002, Vol. 2, pp. 1099-1114.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; GAN QUESADA, Germán. «"A modo de esperanza..." Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». En Pérez Zaldondo, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. [Cádiz]: Libargo Editorial, 2013, pp. 179-208.

PERSIA, Jorge de. «Del modernismo a la modernidad». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 23-100.

— *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación, 2003.

— *Joaquín Turina. Notas para un compositor*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1999.

— «La guitarra y la renovación musical». En *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996.

— «Una reflexión crítica». En *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

— *Manuel de Falla. Imágenes de su tiempo*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

— *Diálogos con la cultura del siglo XX*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, 1991.

— *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1989.

PINO, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952. Orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada, Comares, 2000.

— *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952. Orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010.

— *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Nagore Ferrer, María (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, [tesis doctoral].

PIZARRO, Águeda. *Miguel Pizarro, flecha sin blanco*. Granada: Diputación de Granada, 2004.

PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

PLIEGO de ANDRÉS, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 335-422.

POMBO, Ana de. *Mi última condena*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

POZO FELGUERA, Gabriel. *La Gran Vía de Granada: un siglo*. Granada: Caja Rural, 1997.

PRAT CANOS, Joan. «Aspectos simbólicos de las fiestas». En Velasco Maíllo, Honorio. *Tiempo de fiesta: Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Alatar, 1982.

QUEIPO GUTIÉRREZ, Carolina. «Música para guitarra: castellanismo frente a andalucismo en torno a los años cuarenta». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 117-130.

QUEREXETA, Jaime de: «Bezunartea». En *Diccionario Onomástico y Heráldico Vasco*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, 1971, tomo II, p. 66.

QUEROL, Miguel. «La dimensión musical de Calderón». En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, tomo II, pp. 1156-1160.

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. «La actividad musical de Ángel Barrios durante la Guerra Civil Española (1936-1939)». *Música oral del Sur*, 2014, Nº 11, pp. 274-301.

— «Aspectos biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 57-76.

— *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Pérez Zalduondo, Gemma (prol.). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

— *Trío Iberia*. Granada: Centro de Documentación Musical, 2003.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. «Introducción». En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ramos López, Pilar (ed.). La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 9-24.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón. *Aquellas zarzuelas...* Madrid: Alianza Editorial, 1996.

REYES, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: FCE, 1983.

REY, Juan José; NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y «laúdes españoles»*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

REYES MESA, José Miguel; GIMÉNEZ YANGUAS, Miguel. *Miradas desde el ferrocarril del azúcar*. Granada: Axares, 2014.

RIQUER PERMANYER, Borja de. *Historia de España. La dictadura de Franco. Volumen 9*. Fontana, Josep; Villares, Ramón (dir.). Barcelona: Crítica-Marcial Pons, 2010.

GARCÍA, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Jaén: Zumaque, 2010.

— *La Huerta de San Vicente y otros paisajes y gente*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1997.

— *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz - Federico García Lorca*. Granada: Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada. Casa-Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros, 1993.

RODRÍGUEZ, Saturnino. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. «Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)». *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1171-1192.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Zorrilla, comentador póstumo de sus biógrafos: cartas íntimas e inéditas del gran poeta español (1883-1889)*. Madrid: C. Bermejo, impresor, 1934.

ROLAND-MANUEL. *Manuel de Falla*. Paris: Cahiers d'Art, 1930.

ROMERO, Justo. *Isaac Albéniz*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

ROMERO GALLARDO, Aroa. «Conjunto arquitectónico del Baño del Polinario, casa nazarí y vivienda de la familia Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 25-40.

RUIZ ALBÉNIZ, Víctor. *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana, 1953.

RUIZ CARNERO, Constantino. *Siluetas de Constancio*. Granada: Tip. Lit. Paulino Ventura Travest, 1931.

RUIZ DE ALMODÓVAR SEL, Miguel. *El 98 granadino: (a propósito de dos discursos a la Academia)*. Granada: 1994.

RUIZ MOLINERO, Juan José. *Granada, la bella y la bestia*. Granada: Comares, 1999.

RUIZ MONTES, Francisco; MARTÍN MARTÍN, Manuel Francisco. «La producción musical de Valentín Ruiz-Aznar 1935 y 1960». En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 335-374.

RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter*. México: CENIDIM, 1990.

RUIZ TARAZONA, Andrés. *Albéniz, soñar España*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

— *Manuel de Falla, un camino de ascesis*. Madrid: Real Musical, 1975.

RUSIÑOL, Santiago. *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 1956.

SÁEZ LACAVE, Pilar. «José María Sert y les Ballets Russes». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 2000, nº 6, pp. 17-34.

SAINZ DE LA MAZA, Regino. *La guitarra y su historia*. Madrid: Ateneo, 1955.

SALA ROSE, Rosa; GARCÍA-PLANAS, Plàcid. *El marqués de la esvástica*. Barcelona: Anagrama, 2014.

SALAS, Roger. «Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1996, Vol. 1, pp. 87-95.

SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

— *La música de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 2 vol.

— *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

— *Los grandes compositores de la Época Romántica*. Madrid: Aguilar, 1955.

— *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930.

SALVADOR, Álvaro. *Granada 1900*. Madrid: Sílex, 1997.

SALVADOR, Gregorio. *Granada. Recuerdos y retornos*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

SÁNCHEZ GARCÍA, Fernando. *La correspondencia inédita entre Falla y Pemán*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1991.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel Esther. «La coronación de José Zorrilla en 1889, negocio y espectáculo en la España de la Restauración». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2011, N° 41, 2, pp. 185-203.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014.

— «El “germanismo violento” en la obra de Conrado del Campo». En: *Relaciones musicales entre España y Europa occidental en el contexto artístico-cultural de la primera mitad del siglo XX*. Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García, María Isabel (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2009, pp. 217-261.

— «La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen». *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 181-198.

SANCHO GARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003, [Tesis doctoral].

SANZ GARCÍA, José Miguel. «El oficio del compositor cinematográfico. Un campo de experimentación estética en la España de los años 60». En *Musicología global, musicología local*. Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; Ramos López, Pilar (coord.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 467-480.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1994.

SCHMITT, THOMAS. *Eduardo Sáinz de la Maza. Guitarrista, compositor, profesor*. Logroño: El Gato Murr, Ediciones, 2012.

SECO DE LUCENA, Luis. *Mis memorias de Granada*. Granada: Imp. Luis F. Piñar, 1941.

— *Guía breve de Granada*. Granada: Vázquez y Prieto, 1923.

— *Anuario de Granada*. Granada: Tip. de El Defensor de Granada, 1917.

SEITZ, Elisabeth Anne. *Manuel de Falla's years in Paris, 1907-1914*. Boston University, 1995.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. «La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 181-194.

— «Andalucismo y Alhambrismo sinfónico en el siglo XIX». En *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Giménez Rodríguez, Francisco J.; López González, Joaquín; Pérez Colodrero, Consuelo (coords.), 2008, pp. 15-54.

— «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, 2004-2004, XIV-XV, pp. 155-175.

— «La música en España a la llegada de Glinka». En *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Álvarez Cañibano, Antonio; Gutiérrez Dorado, Pilar; Marcos Patiño, Cristina (eds.). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999, pp. 61-76.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón; CORTIZO, María Encina. «Introducción». En Barrios Fernández, Ángel. *Zambra en el Albayzín*, «Intermedio» de la *Suerte, Seis Canciones*. Sobrino, Ramón; Cortizo, María Encina (ed. crítica). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2007.

SOCIAS I PALAU, Jaume. *Rusiñol*. Barcelona: Thor, s.f.

SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner, 1988.

— *Correspondencia entre Falla y Zuloaga. 1915-1942*. Granada: Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1982.

— *Música y Literatura*. Madrid: Rialp, 1974.

— *Historia de la música. En cuadros esquemáticos*. Madrid: EPESA, 1970.

— *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Arte, 1967.

— *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.

SORIA OLMEDO, Andrés. «El “Rinconcillo” (y Federico)». En *La generación de plata*. Granada: Junta de Andalucía-Caja Granada, 2007, pp. 17-35.

— «Polifemo de Oro». En *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Huerta de San Vicente, Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996.

— *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988.

— *García Lorca y Granada*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1978.

STARKIE, Walter. *Don Gitano*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.

STAUDER, Thomas. «La repercusión del 18 de julio de 1936 en la vida y la obra de Manuel Machado». En *Vencer no es convencer : literatura e ideología del fascismo español*. Mechthild Albert (coord.). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998, pp. 199-220.

STEIN, Louise Kathrin. «Música existente para comedias de Calderón de la Barca». En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, tomo II, pp. 1161-1172.

STEINGRESS, Gerhard. *Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1998.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s». En: *Music and Francoism*. Pérez Zalduondo, Gemma; Gan Quesada, Germán (eds.). Turnhout: Brepols, 2013.

— «Federico Moreno Torroba (1891-1982): entre la zarzuela y la guitarra». En *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Alonso González, Celsa; Gutiérrez González, Carmen Julia; Suárez Pajares Javier (coord.). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2008.

— «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: SITEM-Glares, 2005, pp. 15-56.

— «Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 7-18.

— Joaquín Rodrigo. *Imágenes de una vida plena. Iconografía*. Madrid: Fundación Autor, 2001.

— «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27». En *La guitarra en la historia*. Córdoba: Centro de Documentación Música de Andalucía, 1998, pp. 37-47.

— «Ángel Barrios». En *Ángel Barrios. Obra completa para guitarra*. Madrid: Ediciones Musicales Madrid, 1996.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.

SUBIRÁ, José; CASANOVAS, J. *Breve historia de la Música*. Barcelona: Ediciones Daimon, 1964.

TAMAMES, Ramón. *Historia de España. La República. La Era de Franco*. Madrid: Alianza Editorial Universidad, 1977.

TEMES, José Luis. *El siglo de la zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014.

TIERSOT, Julien. *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*. París: Fischbacher, 1889.

TINNEL, Roger. *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*. Granada: Comares, 2001.

TITOS MARTÍNEZ, Manuel. *Música y finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*. Granada: Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.

TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Arguval, 2009.

— «La música en los autos sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española». En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Henares Cuéllar, Ignacio Luis; Castillo Ruiz, José; Pérez Zalduondo, Gemma; Cabrera García María Isabel (coords.). Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 351-376.

— «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». En *Manuel de Falla e Italia*. Nommick, Yvan (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 63-122.

TORRES CORTÉS, Norberto. «La guitarra flamenca a principios de siglo a luz del método Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas». En *La guitarra en la historia. VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pp. 79-122.

TORRES MULAS, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001.

TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española, 2002.

TREND, John Brande. *Federico García Lorca*. Cambridge: R. I. Severs, LTD., 1951.

— *Manuel de Falla and Spanish music*. New York: Alfred A. Knopf, 1929.

— «Falla in Arabia». *Music & Letters*, abr. 1922, 2, pp. 133-149.

— *A picture of modern Spain men & music*. London: Constable & Company Limited, 1921.

TSENG, T.H. *The biography of Manuel de Falla y Matheu*. Taiwan: Buffalo Book, 1981.

TURINA, Joaquín. *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*. Morán, Alfredo (ed.). Granada: Junta de Andalucía, 2002.

— *Enciclopedia abreviada de la Música*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000.

VALES VÍA, José-Domingo. *Enrique García Asensio. Biografía incompleta*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2009.

VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la “Historia de la Música en Granada” desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922.

VALLS GORINA, Manuel. *Aproximación a la música. Reflexiones en torno al hecho musical*. Madrid: Salvat Editores, S. A., 1970.

— *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

VARELA, Juan. *Cartas íntimas. 1853-1897*. Sáenz de Tejada, Carlos (ed.). Madrid: Taurus, 1974.

VÁZQUEZ DÍAZ, Mariano: «Francisco Rodríguez Murciano. Apuntes biográficos». En INZENGA, José. *Colección de Aires Nacionales para guitarra*. Madrid: J. Campo y Castro, ca. 1879.

VEGA RODRÍGUEZ, Margarita. «Identidad nacional y subjetividad moderna en el pensamiento español de fines del siglo XIX». En *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003, pp. 69-82.

VERGILLOS GÓMEZ, Juan. *Conocer el Flamenco, sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2002.

VIGUERAS ROLDÁN, Francisco. *Granada, 1936. Muerte de un periodista*. Granada: Editorial Comares, 1998.

VILAR, Pierre. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 1985.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DOUGHERTY, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.

VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos. «Contribución de la Alhambra a las Exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona en 1929». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 1990, Nº. 4, pp. 297-310.

VILLAESPESA, Francisco. *Aben-Humeya*. Madrid: Sucesores de Hernando, Imprenta Hispano Alemana, 1914.

— *Obras selectas*. Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar y CAES, 2001.

— *La maja de Goya. Episodio dramático en tres actos y en verso*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja Editores, [1917].

— *Aben-Humeya*. Madrid: Galería Dramática de autores españoles, s.f.

VILLAR YEBRA, E. *Recuerdos granadinos. La ciudad y la gente*. Granada: Ediciones Albaida, 1993.

VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, Juan J. *Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu*. Cádiz: Diputación, 1966.

VIÑES MILLET, Cristina. *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

— *Antonio Gallego Burín*. Granada: Comares, 2003.

— *Granada y Marruecos. Arabismo y africanismo en la cultura granadina*. Granada: Sierra Nevada, 95 - El Legado Andalusí, 1995.

— *Figuras granadinas*. Granada: Sierra Nevada 95 – El Legado Andalusí, 1995.

— *La Granada de Melchor Fernández Almagro. Antología*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

WEBER, Eckhard. «Ahora voy a ocuparme de los clarines y timbales que exige el Auto... Pedro Calderón de la Barca: libretista del teatro musical en el siglo

XX». En *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*. Pinillo, M. Carmen; Escudero, Juan Manuel (ed.). Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger, 2000, pp. 149- 171.

WHELBOURN, Hubert. *Diccionario de músicos célebres*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1952.

ZAFRA, Rafael. «Calderón y la música: los autos sacramentales». *Scherzo. Revista de música*, 2000, Vol. 15, Nº 142, pp. 154-157.

ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de pedagogía musical*. Barcelona: Ediciones Quiroga, 1973.

## **Fuentes documentales**

### **Documentos epistolares**

#### **[1908]**

Carta de Isaac Albéniz a Ángel Barrios, fechada: «Nice, 2 de febrero de 1908».  
PAG LEG-AB 530-160.

Carta de Ángel Barrios a su padre Antonio Barrios Tamayo, fechada: «24 de abril de 1908». Archivo personal de Ángela Barrios.

Carta manuscrita de Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar, fechada: «London, 6-6-88» [pero 1908]. Archivo de, Archivo del Museo Casa de los Tiros, documento: A-2, 1 Ref. 1457.

Carta de Laura Albéniz a Ángel Barrios, fechada: «19 de septiembre de 1908».  
PAG LEG-AB 530-163.

#### **[1909]**

Carta de Ignacio Zuloaga a Ángel Barrios, fechada: «10 febrero de 1909». PAG LEG-AB 582.

Carta de Ángel Barrios a Francisco de Paula Valladar, fechada «París, 10-2-09». Archivo Francisco de Paula Valladar, Archivo del Museo Casa de los Tiros, documento: A, 310

Carta de Ignacio Zuloaga a Irusta, fechada en Segovia «25 agosto de 1909». PAG LEG-AB 586.

Carta de Tomás Bretón a Ángel Barrios, fechada: «7-X-1909». PAG LEG-AB 530-237.

### **[1912]**

Tarjeta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «13-XII-[1]912». PAG LEG-AB 530-245.

### **[1915]**

Tarjeta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, s.f., pero [1915]. PAG-LEG AB 530-274.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «24-Julio-1915». PAG LEG-AB 530-246.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «6-IX-[1]915». PAG LEG-AB 530-247.

### **[1916]**

Carta manuscrita de Francisco Villaespesa a Ángel Barrios, fechada «27-5-1916». PAG LEG-AB 530-576.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «18-Junio-[1]916». PAG LEG-AB 530-272.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «16 – Agosto- [1]916». PAG LEG-AB 530-250.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en San Sebastián «27-IX-[1]916». PAG LEG-AB 530-252.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid a «24-XII- [1]916». PAG LEG-AB 530-248.

**[1917]**

Carta manuscrita de Melchor Fernández Almagro a Antonio Gallego Burín, fechada en Madrid «18-I-[19]17».

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «Enero, 2 de 1917». PAG LEG-AB 530-544.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «4-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-47.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-258.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4-VIII-[1]917». PAG LEG-AB 530-260.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «22-VII-[1]917». PAG LEG-AB 530-259.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «11-October de [1]917». PAG LEG-AB 530-261.

**[1918]**

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid a «2-I-[1]918». PAG LEG-AB 530-262.

Carta manuscrita de Tomás Borrás a Ángel Barrios, fechada el «29-Febrero-1918». PAG LEG-AB 530-625.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «3-VII-[1]918». PAG LEG-AB 530-264.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-septiembre-[1]918». PAG LEG-AB 530-265.

**[1919]**

Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «11 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-321.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «13 abril [1]919». PAG LEG-AB 530-288.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «23-abril-[1]919». PAG LEG-AB 530-266.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «6 mayo [1]919». PAG LEG-AB 530-289.

Postal manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-junio-[1]919». PAG LEG-AB 530-322.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4 agosto [1]919». PAG LEG-AB 530-290.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «4 septiembre [1]919». PAG LEG-AB 530-291.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7 septiembre [1]919». PAG LEG-AB 530-292.

Carta de Federico García Lorca a sus padres, fechada en [Madrid, después del 9 de diciembre de 1919].

### **[1920]**

Carta mecanografiada de Julio Romero de Torres y Antonio Arévalo a Ángel Barrios, fechada en Córdoba «1º-ENERO de 1920». PAG LEG-AB 530-259.

Carta manuscrita de Raoul Laparra a Ángel Barrios, fechada en París «4 de Febrero 1920». PAG LEG-AB 530-380.

Carta manuscrita de Enrique Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «11-Febrero-[1]920». PAG LEG-AB 530-193.

Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «15-6-[1]920». PAG LEG-AB 530-323.

Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «30-6-[1]920». PAG LEG-AB 530-325.

### **[1921]**

Tarjeta postal manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, fechada en Granada «18-MAY-1921». AMF 6749-016.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Londres «8-junio-[1]921». PAG LEG-AB 530-303.

Carta manuscrita de Luis Pichot a Ángel Barrios, fechada en Perpignan «9-Mayo-1921». PAG LEG-AB 530-506.

**[1922]**

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Granada la Bella «1-2-[1]92[2]». PAG LEG-AB 530-299.

Copia manuscrita de Manuel de Falla de la carta enviada por Ángel Barrios, fechada «1º Marzo [1]922». AMF B/22.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada en Madrid «12-mayo-1922». PAG LEG-AB 530-270.

Carta manuscrita de Luis Pichot a Ángel Barrios, fechada en Perpignan «19-Julio-1922». PAG LEG-AB 530-508.

Carta mecanografiada de Pedro García Morales a Ángel Barrios, fechada en Londres, «Diciembre 15, 1922». PAG LEG- AB 530-433.

**[1923]**

Tarjeta manuscrita de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «26 de Febrero de 1923». PAG LEG-AB 530-174.

Carta manuscrita de Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «19-Abril-1923». PAG LEG-AB 530-195.

Carta manuscrita de José López Rubio et al. a Ángel Barrios, fechada en Madrid «18 de octubre del año de gracia de 1923» PAG LEG-AB 530-386.

Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «23-12-1923». PAG LEG-AB 530-492.

**[1924]**

Carta mecanografiada de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Ángel Barrios, fechada en Madrid «2 enero [19]24». PAG LEG-AB 530-177.

Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7-abril-1924». PAG LEG-AB 530-495.

Carta manuscrita de Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «10-Abril-1924». PAG LEG-AB 530-197.

Tarjeta manuscrita de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero a Ángel Barrios, fechada en [Madrid] «27 de abril de 1924». PAG LEG-AB 530-175.

Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «24-julio-1924». PAG LEG-AB 530-494.

Tarjeta postal manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Granada «18-8-[19]24». PAG LEG-AB 530-329.

Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «14-oct-[19]24». PAG LEG-AB 530-498.

### **[1925]**

Postal manuscrita de Pedro Muñoz Seca a Ángel Barrios, fechada «9-ENE-[19]25». PAG LEG-AB 530-448.

Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada en Madrid «28-octubre-[19]25». PAG LEG-AB 530-499.

### **[1926]**

Carta manuscrita de Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Madrid «28-Abril-1926».PAG LEG-AB 530-199.

Carta manuscrita de Enrique Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada en Gijón «28 de mayo de 1926». PAG LEG-AB 530-199.

### **[1927]**

Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. [pero 1927] AMF B/[27] 6749-040.

Carta manuscrita de Juan José Santa Cruz a Ramón María del Valle-Inclán, fechada en Granada «24 de enero de 1927».

Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «9-Mayo-1927». PAG LEG-AB 530-458.

Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «28-5-[19]27». PAG LEG-AB 530-331.

Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en París «30-mayo-[19]27». PAG LEG-AB 530-304.

Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «8-Junio-1927». PAG LEG-AB 530-460.

**[1928]**

Carta mecanografiada de Miguel Orozco [Presidente de la Filarmónica Granadina] a Ángel Barrios, fechada en Granada, «7 de febrero de 1928». PAG LEG-AB 631.

Carta manuscrita de Bartolomé Pérez Casas a Ángel Barrios, fechada en Madrid «25 de abril del 1928». PAG LEG-AB 530-464.

**[1930]**

Carta manuscrita de María Gay a Ángel Barrios, fechada en Cannes, el «4-8-[19]30». PAG LEG-AB 530-362.

Carta manuscrita de María Gay a Ángel Barrios, fechada en Cannes «24 agosto [1]930». PAG LEG-AB 530-224.

**[1931]**

Carta manuscrita de Pedro Pérez Fernández a Ángel Barrios, fechada «8 enero [19]31». PAG LEG-AB 530-504.

Carta manuscrita de Julián Bautista a Ángel Barrios, fechada en París «15 Enero 1931». PAG LEG-AB 530-223.

Carta manuscrita de Julián Bautista a Ángel Barrios, fechada en París «3 Febrero 1931». PAG LEG-AB 530-224.

**[1932]**

Carta manuscrita de Antonio Flórez Urdapilleta a Ángel Barrios, fechada «10-Agosto-1932». PAG LEG-AB 530-357.

**[1933]**

Carta manuscrita de Regino Sainz de la Maza a Ángel Barrios, fechada en Madrid «enero 5 abril 1933». PAG LEG-AB 530-266.

**[1934]**

Carta manuscrita de Antonio, Manuel y José Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «1-Marzo-1934». PAG LEG-AB 530-397.

Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «20-Mayo-1934». PAG LEG-AB 530-398.

Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «1-Junio-1934». PAG LEG-AB 530-399.

Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «28-Junio-1934». PAG LEG-AB 530-400.

Carta manuscrita de Antonio y Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «1-October-1934». PAG LEG-AB 530-402.

### **[1939]**

Carta manuscrita de Manuel Machado a Ángel Barrios, fechada en Madrid «7-Julio-1939». PAG LEG-AB 530-403.

### **[1946]**

Carta mecanografiada de Eduardo Marquina a Ángel Barrios, fechada en Madrid «15-7-1946». PAG LEG-AB 530-420.

### **[1948]**

Carta manuscrita de Ángel Barrios a Antonio Marín Ocete, fechada en Madrid «1 de septiembre de 1948». AUG-4660.

### **[1955]**

Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «26 Agosto 1955». PAG LEG-AB 530-618.

Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «20 Septiembre 1955». PAG LEG-AB 530-620.

Carta mecanografiada de Rafael Pou Calvet a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «29 Octubre 1955». PAG LEG-AB 530-620.

Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «22 Noviembre 1955». PAG LEG-AB 530-623.

**[s.f.]**

Carta manuscrita de Andrés Segovia a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-536.

Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF 6749-036.

Carta manuscrita de Ángel Barrios a Manuel de Falla, s.f. AMF 6749-038.

Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada «17-Agosto». PAG LEG-AB 530-275.

Carta manuscrita de Enrique Fernández Arbós a Ángel Barrios, fechada «24-Oct». PAG LEG-AB 530-257.

Carta manuscrita de Federico García Lorca a Ángel Barrios, s.f. en Granada. PAG LEG-AB 360.

Carta manuscrita de Federico García Lorca a Ángel Barrios, s.f. en Granada. PAG LEG-AB 359.

Carta manuscrita de Tomás Borrás a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-347.

Carta manuscrita de Tomás Borrás a Ángel Barrios, s.f. PAG LEG-AB 530-352.

**Fuentes hemerográficas****[1883]**

«Una estudiantina española en Génova». *La Unión*, 23 de agosto de 1883, p. 3.

**[1891]**

«Liceo de Granada». *El Defensor de Granada*, 13 de octubre de 1891, pp. 1-2.

C. «El concierto del Liceo». *El Defensor de Granada*, 24 de marzo de 1891, p. 2.

**[1892]**

«La Estudiantina». *El Defensor de Granada*, 18 de octubre de 1892, p. 2.

**[1897]**

«La exposición». *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1897, p. 2.

**[1900]**

Valladar, Francisco de Paula. «Granada en la Exposición de París». *El Defensor de Granada*, 22 de abril de 1900, p. 1.

Jorge. «España en la Exposición de París». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de noviembre de 1900, p. 518.

**[1902]**

Palacio, M. «Páginas sueltas. La Cuerda granadina. Su origen y antecedentes». *Los lunes del Imparcial*, 6 de enero de 1902, p. 1.

**[1904]**

«Teatro Español». Diario oficial de avisos de Madrid, 30 de noviembre de 1904, p. 3.

Bueno, Manuel. «Teatro Español. La Neña». *Noticiero Granadino*, 30 de noviembre de 1904, p. 1.

Palomero, Antonio. «Teatro. Madrid. La Neña». *La Lectura*, septiembre de 1904, p. 418.

**[1905]**

[V]alladar, Francisco de Paula. «Crónica Granadina». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de marzo de 1905, p. 143.

Surtac. «Les Reformes du Conservatoire». *Musica*, 1905, núm. 38, p. 166;

A. P. «Les Reformes au Conservatoire». *Le Menestrel*, 1905, núm. 40, p. 346.

**[1906]**

«Alcaldes de Barrio». *Noticiero Granadino*, 19 de enero de 1906, p. 1.

**[1908]**

Maeztu, Ramiro de. «Granada en Londres». *La Correspondencia de España*, 20 de julio de 1908, p. 1.

Valladar, Francisco de Paula. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*. 16 de septiembre de 1908, p. 2

C. R. «Trío Iberia». *Noticiero Granadino*, 27 de septiembre de 1908, p. 2.

V[alladar]. «Crónica de espectáculos. En Cervantes». *El Defensor de Granada*, 27 de septiembre de 1908, p. 2.

V[alladar]. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*, 16 de septiembre de 1908, p. 2.

Valladar, Francisco de Paula. «En el Centro Artístico. El Trío Iberia». *El Defensor de Granada*. 16 de septiembre de 1908, p. 2;

«El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 16 de marzo de 1908, p. 1.

Castillo, Aureliano del. «El Centro Artístico y la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 24 de marzo de 1908, p. 1.

### [1909]

«Albéniz y el Trío Iberia». *El Defensor de Granada*, 26 de febrero de 1909, p. 2.

«El “Trío Infantil Albéniz”». *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1909, p. 1.

Castillo, Aureliano del. «El concierto del domingo». *El Defensor de Granada*, 26 de noviembre de 1909, p.1.

V[alladar]. «Crónica Granadina. El Trío Iberia». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de noviembre de 1909, nº 281, pp. 567-568.

Valladar, Francisco de Paula. «Isaac Albéniz». *El Defensor de Granada*, 21 de mayo de 1909, p.1.

### [1910]

Maqueda Sabatinos, R[icardo]. «Galería de Hombres Populares. D. Antonio Barrios». *El Clamor*, 1910.

Jemain, J. «Revue des grands concerts». *Le Menestrel*, 1910, núm. 12, p. 92.

«El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 31 de marzo de 1910, p. 2.

«Crónica de las fiestas. En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 7 de junio de 1910, p. 2.

«El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 8 de marzo de 1910, p. 1.

### [1911]

«En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 14 de abril de 1911, p. 1.

Darqui, Luis. «El Arte. En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 24 de octubre de 1911, p. 1.

V[alladar]. «Crónica granadina. El Sexteto Iberia». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de junio de 1911, p. 362.

V[alladar]. «Crónica granadina». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de enero de 1911, pp. 47-48.

V[alladar]. «Dos conciertos». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de abril de 1911, p. 164.

V[illaespesa]. «Crónica Granadina. En honor de Villaespesa». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de noviembre de 1911, p. 603.

### [1912]

«Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 22 de septiembre de 1912, p. 1.

«Concierto de música religiosa». *El Defensor de Granada*, 31 de marzo de 1912, p. 1.

«En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 5 de marzo de 1912, p. 1.

### [1913]

«Crónica de espectáculos. Teatro Cervantes. Beneficio de Muñoz». *El Defensor de Granada*, 17 de noviembre de 1913, p. 1;

«Teatro Cervantes». *El Defensor de Granada*, 17 de noviembre de 1913, p. 1;

Castillo, Aureliano del. «La representación». *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1913, p. 1.

Castillo, Aureliano del. «La tragedia "Aben-Humeya"». *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1913, p. 1.

Guillén Sotelo, Juan. «Aben-Humeya. Añoranza». *El Defensor de Granada*, 18 de noviembre de 1913, p. 1;

S. «Solemnidad teatral. "Aben-Humeya" en Cervantes». *Gaceta del Sur*, 19 de noviembre de 1913, p.1.

Valladar, Francisco de P.: *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 30 de octubre de 1913, p. 490

**[1915]**

«Centro Artístico. Clases de idiomas». *Noticiero Granadino*, 23 de noviembre de 1915, p. 1.

«El concierto de mañana». *El Defensor de Granada*, 4 de marzo de 1915, p.

«En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 2 de junio de 1915, p. 1.

«Entre bastidores. Zarzuela». *El Liberal*, 25 de enero de 1915, p. 5.

«Labor del Centro Artístico en su segunda época». *Boletín del Centro Artístico, revista mensual literatura y arte*. Abril de 1915, nº 1, p. 2.

«Notas teatrales. Novedades “Alma serrana”». *ABC*, 21 de febrero de 1915, p. 17.

«Novedades. “Alma serrana”». *Noticiero Granadino*, 20 de febrero de 1915, p. 2.

«Novedades. “Alma serrana”». *El País*, 20 de febrero de 1915, p. 4.

Borrás, Tomás. «Los músicos nuevos. El maestro Conrado del Campo». Por esos mundos, abril de 1915, Año XVI, núm. 243, p. 448.

El curioso impertinente. «Lo que dicen los músicos. Conrado del Campo». *Arte Musical*, 1 de abril de 1915, Año I,

**[1916]**

V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina. El maestro Segura y otros muertos ilustres». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de mayo de 1916, pp. 238-239.

V[alladar], Francisco de Paula. «Crónica granadina». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*. 31 de mayo de 1916, p. 240.

**[1917]**

«*Arte Musical*. Madrid». *La vida musical*, 15 de septiembre de 1917, año III, núm, 65, p. 8.

«Centro Artístico. Un concierto». *El Defensor de Granada*, 13 de mayo de 1917, p. 1.

«Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 11 de marzo de 1917, p. 1.

«Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 15 de junio de 1917, p. 2.

«Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 8 de abril de 1917, p. 2.

- «Crónica musical de la quincena. Madrid. Memoranda». *Música*, 1 de septiembre de 1917, Año I, núm. 17, p. 20.
- «En honor de Zorrilla. En el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 22 de febrero de 1917, p. 1.
- «Músicos españoles. Conrado del Campo». *La Ilustración Española y Americana*, julio de 1917, Año 65, núm. 25, p. 390.
- «Veladas teatrales. En Price. La romería». *La Época*, 9 de septiembre 1917, p. 1.
- Alsina, José «Crónicas Teatrales. Inauguración de temporada. La zarzuela en Price». *Mundo Gráfico*, 19-9-1917, año VII, núm. 308, p 20.
- Casares, Julio. «Música. La Sinfonía doméstica». *La Nación*, 15 de mayo de 1917, p. 2.
- Fesser, J. «Revista de música». *El Sol*, 19 de diciembre de 1917, p. 2.
- Gabaldón, Jesús J. «La vida escénica. En Price. "La romería"». *La Nación*, 9 de septiembre de 1917, p. 11.
- J.G.M. «Informaciones teatrales. "La Romería"». *La Correspondencia de España*, 9 de septiembre de 1917, p. 5.
- Miquis, Alejandro. «Semana teatral. La maja de Goya». *Nuevo Mundo*, 2 de febrero de 1917, año XXIV, núm. 1.204, p. 18.
- R. de C. «Orquesta Sinfónica. Conciertos Populares». *La Correspondencia de España*, 16 de diciembre de 1917, p. 3.
- S[alazar], Ad.[olfo]. «Orquesta sinfónica. (Segunda serie de conciertos)». *Revista Musical Hispano Americana*, 31 de diciembre de 1917, núm 12, p. 11.
- Serrán, J. «Estrenos. La maja de Goya». *La Correspondencia de España*, 25 de enero de 1917, p. 6.
- Tristán. «Orquesta Sinfónica. La Sinfonía doméstica». *El Liberal*, 13 de mayo de 1917, p. 2.
- Valladar. «Crónica Granadina. La romería». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 15 de septiembre de 1917, Año XX, núm. 467, p. 407.

**[1919]**

- «Centro Artístico. Recital de violín y piano». *El Defensor de Granada*, 16 de noviembre de 1919, p. 2.
- «Centro Artístico. Trío Albéniz». *El Defensor de Granada*, 15 de septiembre de 1919, p. 1.
- «Concierto Segovia». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1919, p. 3.
- «El teatro. Apolo. ¡Granada mía!». *La Acción*, 11 de diciembre de 1919, p. 2.
- «Homenaje a don Fernando de los Ríos». *El Defensor de Granada*, 16 de junio de 1919, p. 1.
- «Triunfo de un granadino». *El Defensor de Granada*, 11 de diciembre de 1919, p. 1.
- B. «El teatro. Real. “El Avapiés”. *La Acción*, 19 de marzo de 1919, p. 2.
- Castillo, Aureliano del. «En “Carlos V”. El quinto concierto». *El Defensor de Granada*, 29 de junio de 1919, p. 2.
- Castillo, Aureliano del. «El cuarto concierto». *El Defensor de Granada*, 27 de junio de 1919, p. 2.
- Castillo, Aureliano del. «En Carlos V. El quinto concierto». *El Defensor de Granada*, 29 de junio 1919, p. 2.
- Ce Ele Hache. «Concierto en el Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 16 de septiembre de 1919, p. 2.
- Salazar, Adolfo. «Una nueva ópera española. El Avapiés». *El Sol*, 19 de marzo de 1919, p. 3.
- V[alladar]. «Crónica granadina. ¡Granada mía!». *La Alhambra*, 15 de diciembre de 1919, Año XXII, núm. 521 p. 405.

**[1920]**

- «Centro Artístico. Concierto». *El Defensor de Granada*, 4 de julio de 1920, p. 2.
- «Centro Artístico. Concierto Prieto-Pérez Díaz». *El Defensor de Granada*, 19 de junio de 1920.
- «Centro Artístico. Concierto Sainz de la Maza». *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1920, p. 1.
- «El Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1920, p. 1.
- «Gacetilla Musical. La Orquesta Sinfónica». *El Sol*, 26 de marzo de 1920, p. 10.

- «Informaciones teatrales de Madrid». *ABC*, 8 de mayo de 1920, p. 15.
- «L'enseignement de la musique obligatoire. Interview de M. Gabriel Pierné». *Le Menestrel*, 1920, núm. 43, pp. 404-405.
- «Próximo estreno». *La Época*, 28 de abril de 1920, p. 4.
- L. B. V. «Estrenos y beneficio. El hombre más guapo del mundo». *La Correspondencia de España*, 8 de mayo de 1920.
- S[alazar]. «Los teatros. Centro. El hombre más guapo del mundo». *El Sol*, 8 de mayo de 1920, p. 11.

### [1921]

- «Honores a la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 14 de diciembre de 1921, p.1.
- «Los soberanos belgas en Madrid». *La Voz*, 3 de febrero de 1921, p. 3.
- A. «Veladas teatrales. Español. La danza de la cautiva». *La Época*, 6 de enero de 1921, p. 1.
- Castillo, Aureliano del. «Los conciertos del Casino». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de diciembre de 1921, pp. 377-379.
- F. «Informaciones y noticias teatrales. La danza de la cautiva». *ABC*, 6 de enero de 1921, p. 1.
- Mesa, Enrique de. «Informaciones teatrales». *La Correspondencia*, 17 de noviembre de 1921, p. 4.
- V[alladar]. «Otra "españolada", El sombrero de tres picos». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 1921, XXIV, pp. 62-63.

### [1922]

- «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 18 de octubre de 1922, p. 1.
- «Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 2 de diciembre de 1922, p. 1;
- «El concurso de "Cante jondo"». *El Defensor de Granada*, 18 de febrero de 1922, p. 1.
- «Por los niños rusos. Festival en el Teatro del Centro». *El Imparcial*, 22 de febrero de 1922, p. 2.
- «Real conservatorio de Victoria Eugenia de Granada». *El Defensor de Granada*, 7 de abril de 1922, p. 2.

«Real Conservatorio de Victoria Eugenia de Granada». *Noticiero Granadino*, 3 de marzo de 1922, p. 1.

Falla, Manuel de. «La proposición del “Cante jondo”». *El Defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922, p. 3.

H[eugel], J[acques]. «Echos et Nouvelles». *Le Menestrel*, 1922, núm. 17, p. 191.

### [1923]

«Bailes gitanos en la Zarzuela». *La Época*, 30 de abril de 1923, p. 2.

«Danzas de arte gitano». *La Acción*, 25 de abril de 1923, p. 2.

«El concurso de zarzuelas. Fallo del jurado». *La Época*, 19 de febrero de 1923, p. 3.

«El Marqués de Casablanca, es nombrado alcalde de Granada». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1923, p. 1.

«En el Ayuntamiento ». *El Defensor de Granada*, 4 de octubre de 1923, p. 1.

«Informaciones y noticias musicales. En Segovia no se pone *El Sol*». *ABC*, 18 de diciembre de 1923, p. 28.

«La vida municipal. Por Granada y para Granada». *El Defensor de Granada*, 7 de octubre de 1923, p. 1.

«Las inspecciones de Ayuntamientos». *La Correspondencia de España*, 18 de octubre de 1923, p. 4.

Febus. «Festival en Granada». *La Voz*, 6 de junio de 1923, p. 8.

J. F. «Danzas gitanas en la Zarzuela». *El Heraldo del Madrid*, 30 de abril de 1923, p. 4.

N[arciso] de la F[uente]. «La gran fiesta del Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 6 de junio de 1923, p. 2.

P. Drito. «Teatro de la Zarzuela. Danzas gitanas». *La Correspondencia de España*, 30 de abril de 1923, p. 5.

Ruiz Carnero, C[onstantino]. «Comentarios. La crisis de los valores morales». *El Defensor de Granada*, 18 de enero de 1923, p. 1.

Ruiz Carnero, Constantino. «Cantos y bailes andaluces. El encanto de la danza gitana». *El Defensor de Granada*, 2 de junio de 1923, p. 1.

Ruiz Carnero, Constantino. «El encanto de la danza gitana». *El Defensor de Granada*, 2 de junio de 1923, p. 1.

V[alladar]. «De la Granada que se demuele». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de octubre de 1923,

Villa, Antonio de la. «Zarzuela. Danzas de arte gitano». *La Libertad*, 29 de abril de 1923, p. 6.

### [1924]

«Beneficio a Pepita Martínez». *Ideal*, 24 de abril de 1924, p. 6.

«Detrás del telón. Cómicos y autores. Planes del Apolo». *La Libertad*, 4 de mayo de 1924, p. 5.

«Dimes y diretes». *Noticiero Granadino*, 15 de marzo de 1924, p. 3.

«Dos conciertos en el Centro Artístico los días de la subasta de objetos». *Ideal*, 30 de diciembre de 1924, p. 5.

«En el Ayuntamiento. Acuerdos de la Comisión Permanente». *El Defensor de Granada*, 27 de noviembre de 1924, p. 1

«Intereses granadinos». *La Voz*, 17 de marzo de 1924, p. 2.

«Notas bibliográficas». *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 31 de enero de 1924, p. 29.

Díaz-Canedo, E. «Teatro. Eslava. Castigo de Dios». *El Sol*, 12 de marzo de 1924, p. 8.

J. L. M. «Novedades teatrales. En Eslava. Castigo de Dios». *La Voz*, 12 de marzo de 1924, p. 2.

Marín Alcalde, Alfonso. «El Teatro. Eslava». *La Acción*, 12 de marzo de 1924, p. 4.

R. H. B. «El Teatro. Apolo». *El Sol*, 18 de mayo de 1924, p. 2.

### [1925]

«Las fiestas del Corpus». *El Defensor de Granada*, 22 de enero de 1925, p. 1.

«Los Carteles del Corpus». *El Defensor de Granada*, 28 de febrero de 1925, p. 1.

«Un camino que conduce al fracaso». *El Defensor de Granada*, 26 de marzo de 1925, p. 1.

- «Asunto interesante. Los espectáculos públicos en la Alhambra». *El Defensor de Granada*, 5 de mayo de 1925, p. 1.
- «El suceso de anoche. Cargas y piedras en la Alhambra. Interviene la fuerza pública». *El Defensor de Granada*, 26 de junio de 1925, p. 1.
- «En el Ayuntamiento. A la Comisión Permanente le ha gustado las fiestas». *El Defensor de Granada*, 24 de junio de 1925, p. 1, [ed. tarde].
- «En el Ayuntamiento. La comisión permanente». *El Defensor de Granada*, 29 de abril de 1925, p. 1, [ed. tarde.]
- «En el Centro Artístico. Elección de Junta Directiva». *El Defensor de Granada*, 3 de febrero de 1925, p. 1.
- «Granada tributa a los restos de Ángel Ganivet un grandioso homenaje». *El Defensor de Granada*, 31 de marzo de 1925, p. 1.
- «La tacita de plata. Granada y sus pavimentos». *Noticiero Granadino*, 29 de noviembre de 1925, p. 1. Año XXVI, Núm. 568 pp. 287-289.
- «Los Conciertos de Carlos V». *El Defensor de Granada*, 17 de junio de 1925, p. 1.
- «No habrá Homenaje a la Mujer, pero habrá bastante música». *El Defensor de Granada*, 9 de abril de 1925, p. 1.
- «Por el frío se suspende el concierto Fleta». *El Defensor de Granada*, 25 de junio de 1925, p. 2 [ed. tarde]
- «Preludios de fiestas. El camino que conduce al fracaso». *El Defensor de Granada*, 26 de marzo de 1925, p. 1
- Bueno, Pedro. «Vida Musical. Un concierto y dos artistas». *El Defensor de Granada*, 29 de noviembre de 1925, p. 1.
- de junio de 1925, p. 3.
- F[uentes], N[arciso] de la. «En Carlos V. La Orquesta Bética de Cámara. Segunda audición». *El Defensor de Granada*, 21 de junio de 1925, p. 1.
- F[uentes], N[arciso] de la. «En Carlos V. Los conciertos de la Bética. Primera audición». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1925, p. 3.
- F[uentes], N[arciso] de la. «En Carlos V. Los conciertos de la Bética. Primera audición». *El Defensor de Granada*, 20
- Fuente, N[arciso] de la. «En la Alhambra. Primer Concierto de Fleta». *El Defensor de Granada*, 26 de junio de 1925, p. 1 [ed. tarde].

**[1926]**

«Detrás del telón. Cómicos y autores. Picoteo». *La Libertad*, 29 de octubre de 1926, p. 3.

«Granada en fiestas». *El Defensor de Granada*, 3 de junio de 1926, p. 1.

«Las fiestas del Corpus. ¿Tendremos ópera?». *El Defensor de Granada*, 31 de enero de 1926, p. 1.

«Las fiestas del Corpus». *Noticiero Granadino*, 17 de junio de 1926, p. 1.

«Los teatros. Apolo. Seguidilla Gitana». *La Libertad*, 31 de octubre de 1926, p. 3.

«Un comentario. Después del “trueno gordo”». *El Defensor de Granada*, 15 de junio de 1926, p. 1.

«Una iniciativa loable. Un homenaje al maestro Falla». *El Defensor de Granada*, 15 de diciembre de 1926, p. 1.

Ad.[olfo] S[alazar]. «La vida musical». *El Sol*, 17 de marzo de 1926, p. 4. Citado en Palacios, 2008: 69.

F. G. «Concierto en el Palacio de Carlos V. Segundo concierto». *Gaceta del Sur*, 10 de junio de 1926, p. 1.

F[uente], [Narciso] de la. «En Carlos V. El segundo concierto de la Sinfónica». *El Defensor de Granada*, 9 de junio de 1926, p. 1.

La Chica, Manuel. «Intereses granadinos. Algo sobre turismo». *Reflejos*, abril de 1926, p. 11.

Laparra, Raoul. «Le Mouvement musical à l'Étranger. Espagne». *Le Menestrel*, 1926, núm. 9, p. 101.

M. «Información teatral. Un estreno en Apolo». *La Voz*, 1 de noviembre de 1926, p. 2.

N[arciso] de la [F]uente. «En Isabel la Católica. El primer concierto de la Banda municipal de Madrid». *El Defensor de Granada*, 3 de junio de 1926, p. 1.

N[arciso] de la [F]uente. «En la Plaza de Toros. El segundo concierto de la Municipal de Madrid». *El Defensor de Granada*, 5 de junio de 1926, p. 1.

S[alazar]. «Información teatral. Apolo». *El Sol*, 1 de noviembre de 1926, p. 2.

**[1927]**

«Ateneo de Granada». *El Defensor de Granada*, 17 de enero de 1927, p. 1.

«Centro Artístico. Los Conciertos en la Alhambra». *El Defensor de Granada*, 21 de junio de 1927, p. 1.

«Después de las fiestas». *El Defensor de Granada*, 28 de junio de 1927, p. 1.

«En el Ayuntamiento. Se reúne la Comisión Permanente. Un resumen municipal de las fiestas del Corpus». *El Defensor de Granada*, 30 de junio de 1927, p. 1.

«En la Alhambra. Se representa el Auto de Calderón “El Gran Teatro del Mundo”. La fiesta alcanzó un enorme éxito artístico». *El Defensor de Granada*, 29 de junio de 1927, p. 3.

«Gaceta teatral madrileña. Seguidilla Gitana». *Noticiero Granadino*, 14 de septiembre de 1927, p. 7.

«Las fiestas del Corpus. Los conciertos». *El Defensor de Granada*, 6 de mayo de 1927, p. 1.

«Un comentario. Después de las fiestas». *El Defensor de Granada*, 28 de junio de 1927, p. 1.

Álvarez Cienfuegos, Valentín. «Temas de actualidad. Los autos sacramentales». *El Defensor de Granada*, 14 de enero de 1927, p. 1.

Constancio. «Silueta del día. Música». *El Defensor de Granada*, 23 de abril de 1927, p. 1.

Rodríguez Alonso de Narbón, L. «Una tarde el maestro Barrios me contó...». *El Defensor de Granada*, 14 de mayo de 1927, p. 1.

Sostenido. «En el Palacio de Carlos V. Los conciertos de la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 23 de junio de 1927, p. 1.

## [1928]

«Después de las fiestas. Una memoria del señor Barrios». *El Defensor de Granada*, 18 de julio de 1928, p. 1.

«El Albayzín y el turismo». *El Defensor de Granada*, 27 de enero de 1928, p. 1.

«El Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 26 de septiembre de 1928, p. 1.

«En el Real Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 11 de octubre de 1928, p. 1.

«Las fiestas del Corpus. Lo que nos dice el delegado municipal de funciones públicas». *El Defensor de Granada*, 3 de marzo de 1928, p. 1.

«Las fiestas del Corpus. Un breve comentario». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1928, p. 1.

«Los Autos Sacramentales». *El Defensor de Granada*, 24 de junio de 1928, p. 1.

F[uente], N[arciso] de la. «En Isabel la Católica. El Conservatorio Victoria Eugenia celebra con una velada la fiesta de Santa Cecilia». *El Defensor de Granada*, 11 de octubre de 1928, p. 1.

Salazar, Adolfo. «Una Suite de Rodolfo Halffter». *El Sol*, 21 de marzo de 1928, p. 1.

Sostenido. «En el Palacio de Carlos V. Los conciertos de la Filarmónica». *El Defensor de Granada*, 20 de junio de 1928, p. 1.

V[alladar]. «La exposición de plantas y flores». *El Defensor de Granada*, 27 de mayo de 1883, p. 1.

### [1929]

«Un acto cultural. La inauguración del Curso en el Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 15 de octubre de 1929, p. 1.

Bambalina. «En Isabel la Católica. La función pro beneficio a la Vejez». *El Defensor de Granada*, 29 de mayo de 1929,

Sostenido. «Concierto García Carrillo». *El Defensor de Granada*, 12 de marzo de 1929, p.1.

Sostenido. «En la Universidad. Solemne sesión de música». *El Defensor de Granada*, 28 de mayo de 1929, p. 1.

### [1930]

F[uente], N[arciso] de la. «La velada del Conservatorio Victoria Eugenia. En Isabel La Católica». *El Defensor de Granada*, 24 de diciembre de 1930, p.1.

Sostenido. «En la Universidad. Inauguración del curso de Música». *El Defensor de Granada*, 22 de octubre de 1930, p. 1.

**[1931]**

«Centro Artístico. Concierto de piano». *El Defensor de Granada*, 8 de marzo de 1931, p. 1.

«Centro Artístico. Recital de piano». *El Defensor de Granada*, 20 de mayo de 1934, p. 1.

«Conservatorio de Música y Declamación de Granada». *El Defensor de Granada*, 3 de octubre de 1931, p. 2.

«El cuarteto Iberia». *El Defensor de Granada*, 14 de noviembre de 1931, p. 1.

«Inauguración del curso en el Conservatorio de Música y Declamación». *El Defensor de Granada*, 27 de octubre de 1931, p. 1.

«Isabel la Católica. El cuarteto Iberia». *El Defensor de Granada*, 16 de noviembre de 1931, p. 1.

Fuente, N[arciso] de la. «En Isabel la Católica. El cuarteto Iberia». *El Defensor de Granada*, 24 de noviembre de 1931, p. 2 (ed. de la tarde).

Sánchez, Luis. «Granadinos que triunfa». *El Defensor de Granada*, 27 de noviembre de 1931, p. 1.

**[1932]**

«Apertura del curso en el Conservatorio». *Ideal*, 13 de octubre de 1932, pp. 3-4.

«El compositor Ángel Barrios en Granada». *Ideal*, 23 de mayo de 1932, p. 4.

«El Cuarteto Iberia y Nati Morales». *ABC*, 22 de diciembre de 1932, p. 43.

«Español. El cuarteto Iberia». *La Libertad*, 10 de diciembre de 1932, p. 4.

«Sabio es el cante hondo». *Informaciones*, 10 de diciembre de 1932, p. 5.B. «El Cuarteto Iberia. En el Español.». *La Voz*, 10 de diciembre de 1932, p. 5.

Bosch, Carlos. «Vida musical. Cuarteto Iberia y la danzarina Nati Morales.» *El Imparcial*, 10 de diciembre de 1932, p. 4.

Turina, Joaquín. «Música y danza». *El Debate*, 10 de diciembre de 1932, p. 4.

**[1933]**

«Baile y música en el Español. Brillantísima presentación de la bailarina Nati Morales y el cuarteto Iberia». *Noticiero Granadino*, 2 de junio de 1933, p. 6.

«Centro Artístico y las fiestas del Corpus». *Ideal*, 31 de mayo de 1933, p. 21.

«Centro Artístico. Concierto Luis Sánchez Granada». *El Defensor de Granada*, 29 de octubre de 1933, p.1.

«Cuarteto Iberia y Nati Morales» *Noticiero Granadino*, 16 de marzo de 1933, p. 1.

«Desamparo oficial del Conservatorio». *Ideal*, 7 de septiembre de 1933, p. 5

«Hoy comienzan las fiestas del Corpus». *Ideal*, 14 de junio de 1933, p. 5.

«Teatro Cervantes. Presentación del Cuarteto Iberia y de Nati Morales» *El Popular*, 24 de marzo de 1933.

«Vida cultural. Conservatorio de Música y Declamación de Granada». *El Defensor de Granada*, 8 de septiembre de 1933, p. 1.

Athos. «Fiesta de Arte en Carlos V» *Ideal*, 17 de junio de 1933, p. 6.

Dosa, J. «Concierto de danzas de la señorita Lenchu en el Círculo de Bellas Artes». *ABC*, 26 de noviembre 1933, p. 55.

J. S. «Música y libros». *Musicografía*, julio de 1933, Año I, núm. 3, p. 62.

Ollone, Max d'. «Mélodie et harmonie». *Le Menestrel*, 1933, núm. 28, pp. 285-286.

S[erna], R[amón] de la. «En el círculo de Bellas Artes». *Noticiero Granadino*, 27 de noviembre de 1933, p. 4.

Sostenido. «En el cine Olympia. El festival del Centro Artístico». *El Defensor de Granada*, 16 de marzo de 1933, p. 3.

### [1934]

R. de la S. «La música y los músicos». *Noticiero Granadino*, 10 de diciembre de 1934, p. 4.

S[alazar]. «Las artes y los días». *El Sol*, 9 de diciembre de 1934, p. 3.

### [1935]

«Ayer regresó a Granada el teatro universitario. Anteayer dio una representación en Guadix». *Ideal*, 3 de julio de 1935, p. 1.

«Centro Artístico. Recital de Arte andaluz». *Ideal*, 27 de abril de 1935, p. 10.

«Las representaciones de hoy y mañana, germen de un verdadero teatro universitario». *Ideal*, 9 de junio de 1935, p. 3.

«Una bella iniciativa de arte. Excursión turístico-musical a través de España». *ABC*, 4 de mayo de 1935, p. 48.

Bastos. «Anoche, en la Universidad. Representación de “La moza de Cántaro”». *El Defensor de Granada*, 12 de junio

Bastos. «Representación de “La moza de cántaro”». *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1935, p. 1.

R. «Concierto de Carmen Salinas y Ángel Barrios». *Ideal*, 28 de abril de 1935, p. 7.

### [1936]

«Centro Artístico». *Ideal*, 6 de octubre de 1936, p. 4.

«Desde hoy habrá también comida nocturna en la Asociación Granadina de Caridad». *Ideal*, 25 de agosto de 1936, p. 7.

«El lunes dará el primer concierto la Orquesta de la Falange». *Ideal*, 22 de julio de 1936, p. 8.

«Esta tarde, el festival a beneficio del Aguinaldo d*El Soldado*». *Ideal*, 15 de diciembre de 1936, p. 8.

«Gran festival en el Coliseo Olympia el día 15». *Ideal*, 11 de diciembre de 1936, p. 4.

«La función para “Aguinaldo del Soldado” constituyó un completo éxito artístico y económico». *Ideal*, 16 de diciembre de 1936, p. 6.

### [1937]

«Ayer se conmemoró el 445 aniversario de la Toma de Granada». *Ideal*, 3 de enero de 1937, p. 3.

«C. Artístico celebra Junta general». *Ideal*, 31 de octubre de 1937, p. 7.

«El festival de ayer constituyó un éxito rotundo». *Ideal*, 10 de diciembre de 1937, p. 5.

«Este año no habrá fiestas en el Corpus, sino actos de patriotismo y de fe en la causa de España». *Ideal*, 6 de mayo de 1937, p. 10.

«Las entidades artísticas que han organizado los empleados y obreros de El Fargue tienen grandes proyectos». *Ideal*, 22 de abril de 1937, p. 8.

«Programa para el festival de esta tarde». *Ideal*, 9 de diciembre de 1937, p. 7.

«Una guitarra y dos soberbios gramófonos». *Ideal*, 14 de noviembre de 1937, p. 6.

«Una manifestación patriótica, de adhesión al Caudillo, recorrió anoche las calles de Granada». *Ideal*, 18 de julio de 1937.

«Una obra de ambiente castizo granadino será estrenada en la función a beneficio del vestuario de los combatientes». *Ideal*, 28 de noviembre de 1937, p. 3.

«Van recaudadas más de 50.000 pesetas para el “Aguinaldo del Soldado”». *Ideal*, 1 de diciembre de 1937, p. 5.

Bacarisse, Salvador. «Varios conciertos. Ángel Barrios y el Cuarteto Iberia». *Luz*, 17 de diciembre de 1937, p. 8.

### [1938]

«El próximo día 25 hará su presentación oficial la Orquesta de la Falange». *Patria*, 22 de julio de 1938, p. 4.

«En la Plaza de Toros del Triunfo». *Patria*, 14 de agosto de 1938, p. 4.

«Gran éxito, en su presentación, del Orfeón de Granada». *Ideal*, 27 de septiembre de 1938, p. 5.

«La música. Orquesta Nacional de Conciertos». *La Vanguardia*, 31 de mayo de 1938, p. 2.

«La orquesta sinfónica de la Falange se consagró anoche como una de las mejores». *Ideal*, 17 de agosto de 1938, p. 3.

«Se reúnen los profesores de orquesta granadinos para constituir la Orquesta de la Falange». *Patria*, 1 de julio de 1938, p. 8.

«Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de la Falange.». *Patria*, 26 de julio de 1938, p. 5.

Góngora, Luis. «Función social de la música. La Orquesta Nacional de Conciertos». *Música*, 5, mayo-junio, 1938, p. 51.

### [1939]

«Concierto Sacro del Servicio de Propaganda de la Falange». *Ideal*, 6 de abril de 1939, p. 3.

**[1940]**

«Vida académica. La Academia “Musa Musae”». *ABC*, 19 de enero de 1940, p. 11.

**[1941]**

«La labor artística de la Obra Sindical Educación y Descanso. Primer concierto de Empresa». *ABC*, 26 de enero de 1941, p. 13.

Rodenas, Miguel. «Notas teatrales. Estreno de “Juan Lucero”. En el Alcázar». *ABC*, 31 de octubre de 1941, p. 13.

**[1942]**

«El festival de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles». *ABC*, 2 de septiembre de 1942, p. 14.

«En el parque de la Universidad. Esta noche el festival de escritores y artistas». *ABC*, 28 de agosto de 1942, p. 12;

«Música y Teatros. El maestro Ángel Barrios». *La Vanguardia Española*, 18 de febrero de 1942, p. 5.

«Música y Teatros. Tívoli. Estreno de “Juan Lucero”». *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1942, p. 5.

Cifra. «Notas teatrales. “La mariposa llama” y “Juan Lucero” en Barcelona». *ABC*, 20 de febrero de 1942, p. 15.

E. M. «“Juan Lucero”, en el Tívoli». *Barcelona Teatral*, 19 de febrero de 1942, p. 4.

Sainz de la Maza, R[egino]. «Informaciones musicales. Sainz de la Maza, en el Español. Concierto de guitarra». *ABC*, 10 de diciembre de 1942, 16.

**[1943]**

«Ana de España en Granada». *ABC*, 23 de junio de 1943, p. 12

«Ana de España, A. Barrios y el Cuarteto Iberia triunfaron en sus dos actuaciones». *Ideal*, 29 de junio de 1943, p. 5.

«Arte y artistas». *ABC*, 26 de marzo de 1943, p. 12.

«Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Danzas clásicas por ». *ABC*, 14 de abril de 1943, p. 14.

- «Cartelera madrileña. Teatros». *ABC*, 23 de noviembre de 1943, p. 28.
- «El maestro Barrios reitera el ofrecimiento de su obra “Ester” a la Asociación de la Prensa». *Ideal*, 3 de julio de 1943, p. 6.
- «En el parque de la Universidad. Esta noche el festival de escritores y artistas». *ABC*, 28 de agosto de 1943, p. 12.
- «Fiesta típica en honor de Ana de España». *Ideal*, 26 de junio de 1943, p. 4.
- «Música. Emisión musical organizada por Educación Popular para las provincias andaluzas, mañana». *Ideal*, 11 de diciembre de 1943, p. 2.
- «Teatros. Reposición de “La alsaciana” y “La canción del olvido”». *ABC*, 28 de noviembre de 1943, p. 42.
- B. «Éxito completo del Festival de E. y Descanso. Ángel Barrios y Recuerda, ovacionados con entusiasmo». *Ideal*, 27 de junio de 1943, p. 4.
- Sainz de la Maza, R. «Informaciones musicales». *ABC*, 16 de abril de 1943, p. 17.

**[1944]**

- Cirre, José. «Teatros y cines. “Ramadán”, nueva obra de Ángel Barrios y Arijita». *Ideal*, 1 de septiembre de 1944, p. 6.

**[1945]**

- «Nati Morales, la bailarina madrileña». *ABC*, 26 de junio de 1945, p. 17.
- «Sainz de la Maza, en el Colegio Ximenes de Cisneros». *ABC*, 9 de diciembre de 1945, p. 38.

**[1946]**

- «Extraordinario éxito de Sainz de la Maza en el Español». *ABC*, 20 de febrero de 1946, p. 18.
- Acorde. «Novedades teatrales. Se estrenan una zarzuela y tres comedias con éxito... relativo». Hoja oficial del lunes, 11 de marzo de 1946, p. 2.
- Sainz de la Maza, R[egino]. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Teatro Albéniz: estreno de la zarzuela “En nombre del Rey”». *ABC*, 7 de marzo de 1946, p. 19.

**[1949]**

«Entrega de la medalla de honor de Bellas Artes». *ABC*, 4 de mayo de 1949, p. 8; Logos. «Los actos en honor de Granada, recogidos con gran extensión en los periódicos de Granada». *Ideal*, 5 de mayo de 1949, p. 1. Logos. «Los granadinos en Madrid celebraron...». *Ideal*, 4 de enero de 1949, p. 2.

**[1950]**

«El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de julio de 1950, pp. 5-6. «Musicales. Sainz de la Maza, en el Colegi Mayor Santa Teresa». *ABC*, 12 de febrero de 1950, p. 38.

**[1951]**

«Un auténtico homenaje a Ángel Barrios». *Ideal*, 4 de noviembre de 1951, p. 7. Barrios, Ángel. «Autocrítica», en *ABC*, 19 de octubre de 1951, p. 21. Sainz de la Maza, R[egino]. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Se estrenó la versión lírica de “La Lola se va a los Puertos”, premio nacional de zarzuela, con música del maestro Barrios». *ABC*, 20 de octubre de 1951, pp. 21-22.

**[1955]**

Carazo, Alberto. «Ángel Barrios dejó al morir unas cincuenta composiciones musicales inéditas, escritas a partir de 1955». *Ideal*, 2 de diciembre de 1964, p. 16. Montaner, J. «Estreno de dos obras líricas en el Liceo de Barcelona», en *ABC*, 18 de diciembre de 1955, pp. 90-91. Zanni, U. F. «Música, teatro y cinematografía. Estreno de la ópera “La Lola se va a los puertos”, del maestro Barrios», en *La Vanguardia*, 20 de diciembre de 1955, p. 30.

**[1960]**

Gallego Morell, Antonio. «Resurrección de los autos sacramentales». *ABC*, 20 de noviembre de 1960, p. 43.

**[1964]**

Carazo, Alberto. «Ángel Barrios dejó al morir unas cincuenta composiciones musicales inéditas, escritas a partir de 1955». *Ideal*, 2 de diciembre de 1964, p. 16.

Molina Fajardo, E. «Recuerdos: Ángel Barrios en mi última visita». *Patria*, 29 de noviembre de 1964, p. 12

**[1965]**

Sopeña, Federico. «Festival de Granada: Homenaje a Ángel Barrios». *ABC*, 4 de julio de 1965, p. 84.

Bellver Cano, José. «En memoria del granadino Ángel Barrios». *Ideal*, 30 de junio de 1965, p. 10.

**[1966]**

García, Dámaso. «Ortega Blanco nos habla de Ángel Barrios». *Patria*, 18 de marzo de 1966.

**[1969]**

García [Alonso], Dámaso. «Un granadino, don José Corrales, la persona más vinculada a Barrios en sus últimos años». *Patria*, 4 de octubre de 1969, p. 9.

García Alonso, Dámaso. «Los conjuntos instrumentales de José Recuerda, los más fieles divulgadores de la música de Barrios». *Patria*, 9 de octubre de 1969, p. 9.

**[1970]**

«Ayer se estrenó la obra póstuma de Ángel Barrios». *Ideal*, 5 de diciembre de 1970, p. 11.

«El maestro Ángel Barrios». *El Faro*, 3 de noviembre de 1970, p. [10].

Ors, Juan Pablo d'. «Mi tiempo libre con el maestro granadino Ángel Barrios». *El Faro*, 3 de noviembre de 1970, p. 6.

**[1971]**

«La guitarra de Manuel Cano, en Salobreña». *Patria*, 28 de agosto de 1971, p. 8.

**[1978]**

Ortiz, Tito. «Granada, con Ángel Barrios». *Patria*, 27 de junio de 1978, p. 9.

**[1979]**

«Ha muerto, en Barcelona, Luis Sánchez Granada». *Ideal*, 21 de octubre de 1979, p. 21.

**[1983]**

Rodrigo, Antonina. «"La historia del tesoro", según Lorca». *El País*, 20 de marzo de 1983.

**[1994]**

«Ángel Barrios, granadino universal». *Pico Veleta*, 1 de junio de 1994, p. 30.

**[1998]**

L. P. «Mi padre quería legar toda su obra a Granada». *Ideal*, 3 de julio de 1998, p. 49.

## **Programas de conciertos**

**[1908]**

Trío Iberia. 20 de marzo de 1908.

Patronato de la Alhambra y Generalife.

**[1911]**

Sexteto Iberia. 7 de mayo de 1911.

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1917]**

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Estreno de *Zambra en el Albayzín*.

Patronato de la Alhambra y Generalife.

**[1919]**

*El Avapiés*

Patronato de la Alhambra y Generalife.

Trío Albéniz. 15 de septiembre de 1919.

Archivo personal de José Luis Recuerda.

**[1920]**

Programa del Homenaje a Ofelia Nieto. 4 de marzo de 1920.

Patronato de la Alhambra y Generalife.

**[1923]**

Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas de Arte Gitano (1923)

Patronato de la Alhambra y Generalife.

**[1924]**

Orquesta Filarmónica de Madrid. 14 de diciembre de 1924.

Patronato de la Alhambra y Generalife.

**[1925]**

Programa oficial de las fiestas del Corpus (1925)

Archivo Municipal de Granada

Programa de la Orquesta Bética de Cámara

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1927]**

Programa de *El gran teatro del mundo* (1927)

Archivo Manuel de Falla

**[1929]**

Programa de la presentación de la Orquestina del Conservatorio

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1930]**

Programa de mano del Acto Inaugural de la Cátedra de Música. Curso 1930-1931

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1931]**

Cuarteto Iberia en el Teatro Isabel la Católica, 22 de noviembre de 1931.

Archivo personal de José Luis Recuerda.

**[1932]**

Cuarteto Iberia y Nati Morales. 19 de diciembre de 1932.

Archivo personal de José Luis Recuerda.

**[1933]**

Cuarteto Iberia y Fränleu Lenchu. 25 y 26 de noviembre de 1933.

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1938]**

Orquesta Sinfónica de FET y de las JONS. 25 de julio de 1938.

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1956]**

Recital de Luis Sánchez Granada. 16 de diciembre de 1956.

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[1969]**

Homenaje a Barrios. 4 de octubre de 1969.

Patronato de la Alhambra y Generalife

**[2013]**

*Latidos del agua*. 22 de noviembre de 2013.

Archivo personal de Ismael Ramos

**Fuentes documentales institucionales****[Ayuntamiento de Granada]**

Expediente del Negociado de Fomento nº 449, AMGR, L. 2283, pieza 151.

Acta de sesión ordinaria de Junta Municipal de 21 de marzo de 1922, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L. 00371, p. 180.

Acta de sesión ordinaria 31 de marzo de 1923, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 230.

Acta de la sesión ordinaria de 5 de enero de 1924, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 234.

Acta sesión ordinaria del pleno del Ayuntamiento de Granada, 6 de mayo de 1925, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00372, pp. 34 y ss.

Acta de sesión extraordinaria 3 de septiembre de 1928, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L. 00371, p. 74.

Acta de sesión extraordinaria de constitución del Excmo. Ayuntamiento de Granada de 6 de septiembre de 1928, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L.00371, p. 75.

Acta de sesión ordinaria de 7 de mayo de 1927, AMGR, Libro de Actas del Cabildo de Granada, L. 00371, p. 198.

Instancia de Ángel Barrios dirigida al Cabildo, 29 de marzo de 1928, AMGR, L. 2283, pieza 151.

**[Conservatorio de Música y Declamación de Granada]**

- Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 18 de abril de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 89.
- Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 4 de octubre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 94.
- Acta de la Junta de Patronato de 13 de diciembre de 1928. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 97.
- Acta de la Sesión de la Junta de Patronato de 10 de septiembre de 1929. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 106.
- Acta de la Junta del Patronato de 27 de septiembre de 1929. Libros de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 108.
- Acta de la Junta de Patronato de 9 de enero de 1930. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 115.
- Acta de la Junta de Patronato de 18 de marzo de 1930. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 116-117.
- Acta de la Junta de Profesores de 20 de octubre de 1931. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 135.
- Acta de la Junta de Patronato de 27 de febrero de 1932. Libros de Actas 1 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada, p. 149.
- Acta de la Junta de Profesores de 24 de noviembre de 1932. Libro de Actas 1 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 167-168.
- Acta de la Sesión de la Junta Directiva de 6 de octubre de 1934. Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, p. 16.
- Acta Junta de Profesores de 12 de julio de 1937, Libro de Actas 2 del Real Conservatorio Música y Declamación de Granada, pp. 55-56.
- Acta de Constitución del Conservatorio Profesional de Música y Declamación «Victoria Eugenia» de Granada. Junta de Profesores de 8 de febrero de 1949.

**[Universidad de Granada]**

Acta nº 43 de la Junta de Gobierno del Patronato de la Universidad de Granada. AUG-2749, p. 208.

Acta nº 83 de la Junta de Gobierno del Patronato de la Universidad de Granada. AUG-2750, pp. 142-143.

Certificado del secretario del Conservatorio de Música y Declamación de Granada, firmado el 17 de julio de 1948. AUG. Leg. 4660.

Instancia de Ángel Barrios dirigida al Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Granada, 3 de noviembre de 1928. AUG-1829.

**[Otras instituciones]**

Partida de nacimiento de Ángel del Barrio Fernández. Registro Municipal del Distrito de El Salvador de Granada. Folio 68 del libro 371 de la Sección de Nacimientos.

Expediente personal de Ángel Barrios Fernández. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras de Granada, legajo nº 2, expediente nº 12.

Expediente personal de Ricardo Devalque Barea. Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos. CEMLA 7503541.

Expediente personal de Cándido Bezunartea. National Archives and Records Administration (NARA); Washington, D.C.; Naturalization Records of the U.S. District Court for the Southern District of California, Central Division (Los Angeles), 1887-1940; Microfilm Serial: M1524; Microfilm Roll: 82.

Cuadro lógico de la Resp.: Log.: Numantinos núm. 283 al Oriente de Granada que trabaja bajo los auspicios del Grande Oriente Nacional de España.

Documento manuscrito de autorización de Ángel Barrios a Manuel de Falla para la venta de la partitura de *En el Albayzín. Zambra*. Firmado en Granada el 14 de mayo de [1]921. AMF 6749-014.

Inventario del patrimonio musical del Centro Artístico de Granada. (14 de agosto de 1988). CDMA.

Escritura de compraventa de 27 de septiembre de 1934. PAG. Expediente de bienes inmuebles Leg. C-1456.

Inventario de bienes entregados por Agustín Valdivieso de Ceballos al Museo de la Alhambra el 6 de marzo de 1967. PAG LEG-AB 755 (3).

Oficio de 7 febrero de 1928 por el que se nombra socio de honor y mérito del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada a Ángel Barrios Fernández. PAG LEG-AB 632.

### **[Legislación]**

Real Decreto, de 6 de octubre de 1905, por el que se creó la Comisión Nacional para Fomentar las Excursiones Turísticas y de Recreo del Público Extranjero.

*Reglamento de Banda Municipal de Música*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid: Imprenta Municipal, 1909

Real Decreto-Ley, de 8 de marzo de 1924, aprobando el Estatuto Municipal y disposiciones complementarias. Madrid: Editorial Reus, 1925.

Orden, de 14 de septiembre de 1928. *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, núm. 74. p. 366.

Orden, de 8 de octubre de 1936. Artillería-Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada. Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada.

Orden, de 1 de junio de 1950, por la que se designa el Jurado que ha de enjuiciar las partituras musicales inscritas en el Concurso Nacional de Género Lírico. *Boletín Oficial del Estado*, de 14 de junio de 1950, núm. 165.

### **Recursos web**

CHECA PUERTA, Julio E. «Claves 1941. Modelos y espacios». *Documentos para la historia del teatro español*. Centro de Documentación Teatral.

<http://teatro.es/contenidos/documentosparalahistoria/Docs1941/texto.php?pag=4&anio=1941&sec=1&sub=3>

GEDALGE, André. «André Gedalge (1856-1926)».

<http://www.musimem.com/gedalge.htm>

MANZANO ALONSO, Miguel. «El folklore musical en España, hoy». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. Madrid, noviembre de 1990.

<[http://www.miguelmanzano.com/pdf/EI\\_FOLKLORE\\_MUSICAL\\_EN\\_ESPANA.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/EI_FOLKLORE_MUSICAL_EN_ESPANA.pdf)>

MONTERO PADILLA, José. «Una tertulia literaria: “Ocio atento”». *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes.

<[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_06/13092006\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_06/13092006_02.htm)>

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Music, Totalitarian Ideologies, and Musical Practices under Francoism (1938-1959)». *Diagonal, Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, febrero 2011.

<<http://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Gemma.pdf>>

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. *Ángel Barrios: latidos de la Alhambra*. Histrión Teatro, (dramatización). Sevilla: Junta de Andalucía, Biblioteca Virtual de Andalucía, 2013.

<[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos\\_hablan/037-angel\\_barrios.html](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/valor-escuchar/04-musicos_hablan/037-angel_barrios.html)>

RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. «Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: El Murciano. Su Malagueña o Rondeña para guitarra».

<<http://www.flamencoenmalaga.es/gestion/investigacion/imgs/3/FRodriguezMurciano.pdf>>

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. Zorrilla, comentador póstumo de sus biógrafos: cartas íntimas e inéditas del gran poeta español (1883-1889). Madrid: C. Bermejo, impresor, 1934.

<[http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10067397](http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067397)>

ROMERO DE SOLÍS, Pedro. «La taberna en Espagne et en Amerique».

*Terrain*, 1989. <<http://terrain.revues.org/2953>>



ANEXOS



## ANEXO I

### CRONOLOGÍA HISTÓRICO-BIOGRÁFICA

- 1882 Nace en Granada el 4 de enero.
- 1907 Funda el Trío Iberia. Gira de conciertos en París.
- 1908 Gira de conciertos del Trío Iberia por París y Londres.
- 1909 Gira de conciertos del Trío Iberia por París y Londres.  
Vocal del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada.  
Fallece Isaac Albéniz.
- 1910 Obtiene el primer de composición del Centro Artístico con *Guajiras*.  
Contrae matrimonio con Encarnación Pavía Ganivet.
- 1911 Participa en la Exposición Internacional de Arte de Roma con el Sexteto Iberia.
- 1913 Estreno de *Aben-Humeya. Momentos Musicales*.
- 1915 Estreno de *Alma serrana* y *La culpa*.
- 1917 Estreno de *La maja de Goya, Zambra en el Albayzín, La romería* y *Una copla en la Fuente del Avellano*.
- 1918 Participa en *La historia del tesoro*.
- 1919 Socio de honor del Centro Artístico.  
Estreno de *El Avapiés*.  
Estreno de *Granada mía*.
- 1920 Estreno de *El hombre más guapo del mundo*.  
Recibe a Falla en Granada y colabora en la composición de su *Homenaje a Debussy* para guitarra.
- 1921 Estreno *La danza de la cautiva*.

- 1922 Actúa como guitarrista acompañante de Antonia Mercé, *la Argentina*.
- 1923 Estreno de *Danzas de arte gitano*.
- Es nombrado teniente de alcalde del Ayuntamiento de Granada.
- Premio de composición de la Sociedad de Autores por *La alquería del Fargue*.
- 1924 Es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.
- Estreno de *Castigo de Dios y La suerte*.
- 1926 Estreno de *Seguidilla Gitana*.
- 1927 Director musical en *El gran teatro del mundo*.
- 1928 Dimite de su cargo en el Ayuntamiento de Granada.
- Es nombrado director del Conservatorio de Granada
- Es nombrado profesor de la Cátedra de Música de la Universidad de Granada.
- 1931 Presentación del Cuarteto Iberia.
- 1932 Presentación de Nati Morales junto al Cuarteto Iberia.
- 1933 Actuación del Cuarteto Iberia en el XXV Aniversario del Centro Artístico.
- Presentación de Fränlei Lenchu junto al Cuarteto Iberia.
- 1934 Participa como guitarrista en el estreno de *Suite Madrileña* de Conrado del Campo.
- 1935 Actuación del Cuarteto Iberia en el III Centenario de Lope de Vega.
- 1936 Ingresa en la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de El Fargue.
- Estreno de *Camisas azules*.
- 1937 Funda las «entidades artísticas» en la Fábrica de Pólvoras.
- Estreno de *Estampas gitanas* (ballet gitano).

- 1938 Estreno de *Estampas gitanas* (zarzuela).  
Funda el Sexteto Iberia.  
Director de la Orquesta Sinfónica de Falange.
- 1939 Cambio de residencia a Madrid.
- 1940 Estreno de *Los pescadores de reúma*.  
Acompaña a la guitarra a Manuel Machado.
- 1941 Estreno de *Juan Lucero*.
- 1943 Acompaña a la guitarra a Ana de España.
- 1946 Estreno de *En nombre del rey*.
- 1948 Cesa oficialmente como director del Conservatorio.
- 1950 Primer premio del Concurso Nacional de Género Lírico por *La Lola se va a los Puertos*.
- 1951 Estreno de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos*.
- 1954 Compone e interpreta la banda sonora de *La Tauromaquia*.
- 1955 Estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos*.
- 1957 Compone la banda sonora de *Un fantasma llamado amor*.
- 1964 Fallece en Madrid el 26 de noviembre.



## **ANEXO II**

### **CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE OBRAS DE ÁNGEL BARRIOS**

El presente catálogo ofrece una relación de obras del compositor granadino de las que hemos tenido conocimiento durante el transcurso de nuestra investigación. Para su catalogación descriptiva hemos establecido un total de diez descriptores:

- 1.- ***Título. Subtítulo*** (año de composición/registro)
- 2.- Partes de la obra
- 3.- Género
- 4.- Coautoría
- 5.- Texto / libreto
- 6.- Orquestación
- 7.- Plantilla instrumental / vocal
- 8.- Estreno (fecha y lugar)
- 9.- Localización de la fuente<sup>1</sup>
- 10.- Observaciones

---

<sup>1</sup> Consignamos en este campo el lugar (archivo, biblioteca o editorial) donde la fuente se encontraba localizada en el momento de la elaboración de este trabajo. No obstante, tenemos constancia de que algunas fuentes están cambiando su ubicación. En concreto, doña Ángela Barrios está depositando y cediendo obras de su archivo personal a instituciones como el Centro de Documentación Musical de Andalucía o la Sociedad General de Autores.

### Abreviaturas empleadas en el catálogo

AAB	Archivo de Ángela Barrios
AJLR	Archivo José Luis Recuerda
BHR	Biblioteca del Hospital Real. Universidad de Granada.
BNE	Biblioteca Nacional de España
BMM	Biblioteca Municipal de Madrid
CDMA	Centro de Documentación Musical de Andalucía
EMM	Ediciones Musicales Madrid
EME	Editorial Música Española Editorial Música Española
FE	Filmoteca Española
FJM	Fundación Juan March
PAG	Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
SEAL	Sociedad Española de Autores Líricos
SGAE	Sociedad General de Autores de España
UME	Unión Musical Española

### OBRAS

#### ***Aben-Humeya. Momentos Musicales (1913)***

- 1) «Danza árabe»
- 2) «Trova»
- 3) «Villancico»

Drama.

Texto de Francisco Villaespesa Martín.

Piano.

Estreno: 18 de noviembre de 1913. Teatro Cervantes. Granada.

BHR. Caja 2-018 (5).

***Acuarelas***

Drama.

Texto de Enrique Batllella de Aquino.

***Agua del río***

Comedia

CDMA.

***Albaycinera. Danza andaluza*** (1952)

Piano.

BNE MP 13/1120.

***Alcaicería. Farruca***

Piano.

AAB. SGAE 134413.

***Alma Serrana*** (1915)

Sainete.

Texto de Luis Guarnerio y Fernando Díaz Alonso.

Orquesta.

Estreno: 18 de febrero de 1915. Teatro Novedades. Madrid.

SGAE 4372.

***Amanecer en Granada***

Piano.

AAB.

***Amor gitano***

Ballet.

Piano.

CDMA.

**Angelita. Tango** (1932)

Piano.

CDMA. BNE MP 67/1423.

**Angelitos** (1949)

Guitarra.

SGAE.

**Apuntes de serranas** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 12.813/1963.

**Arroyos de la Alhambra** (1964)

Guitarra.

BNE MP 976/49.

**Avapiés, El** (1919)

Ópera (3 actos).

Coautor: Conrado del Campo

Texto de Tomás Borrás.

Orquesta, solistas y coro.

Estreno: 18 de marzo de 1919. Teatro Real. Madrid.

SGAE 4567. FJM (libreto). BNE T. 26986. CDMA (incompleta).

**Baile de los tontos, El. Baile para guitarra** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 16.337/1963

**Bajo la parra. Apuntes para flamenco** (1952)

Guitarra.

SGAE. EMM. BNE MP 1421/72.

***Bambini y Chanchané. Fantasía para guitarra*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 4119/1963.

***Bolero andaluz***

Canto y piano.

AAB. CDMA (piano).

***Bolicho. Bolero clásico*** (1961)

Guitarra.

EMM M. 10758/1961.

***Bulerías del macaco o Bulerías del Albayzín*** (1962)

Guitarra

EMM. M. 2958/1962.

***Camisas azules***

Canción.

Texto de José Gómez Sánchez-Reyna.

Solita (soprano) y coro.

Estreno: 15 de diciembre de 1936. Coliseo Olympia. Granada.

***Canción Playera***

Piano.

CDMA.

***Canción y Danza del Valle de Lecrín*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 3089/1963.

***Cantos andaluces. Aires de mi tierra*** (1912)

Piano.

BNE MP 13/314. CDMA.

***Carnaval gaditano, El. Estampa histórico-popular en dos cuadros***

Canto y piano.

Texto de Ricardo Alpuente.

AAB. CDMA

***Castigo de Dios* (1924)**

Comedia.

Texto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.

Orquesta, coros y solistas.

Estreno: 11 de marzo de 1924. Teatro Eslava. Madrid.

CDMA. Incompleta.

***Chiquita y Bonita. Canción granadina para guitarra.* (1963)**

Guitarra.

EMM. M. 17395/1963. BNE MP 860/7.

***Chufas gitanas***

Guitarra.

***Con puñales de cariño***

Canto y piano.

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

Orquestación: José Olmos.

SEAL.

***Cortijo del aire, El. Preludio* (1963)**

Guitarra.

EMM. 7.670/1963

***Cotorro, El. Bulerías***

Piano.

AAB.

***Cristinilla*** (1962)

Guitarra.

EMM. M. 3525/1962.

***Culpa, La*** (1915)

Ópera (3 actos).

Coautor: Conrado del Campo.

Texto de Gregorio Martínez Sierra.

Orquesta, solistas y coro.

Estreno: 1 de abril de 1915. Teatro de la Zarzuela. Madrid.

FJM. SGAE 4226.

***Cuplé***

Canto y piano.

CDMA.

***Danza de la Cautiva*** (1921)

Drama

Texto de Eduardo Marquina y Alejandro Mac-Kinley.

Piano.

Estreno: 5 de enero de 1921. Teatro Español. Madrid

BNE MP/3224/17.

***Danza de la gitana Rendi***

Guitarra.

SGAE

***Danza del Embrujamiento***

Piano.

CDMA (incompleta). SGAE.

***Danza Española. Zambra.***

Piano.

AAB.

***Danza Oriental***

Piano.

AAB.

***Danza paraguaya***

Guitarra.

SGAE.

***Danzas Gitanas* (1923)**

1) «Zambra»

2) «Tango»

3) «Tus achares»

4) «Soleá»

5) «Bulerías»

Piano.

EME. CDMA.

***De Cádiz a La Habana. Guajiras* (1962)**

Guitarra

EMM. M.729/1962.

***Elisita. El abanico de la abuela* (1944)**

Piano.

Texto de Joaquín Guichot y Rodríguez del Toro.

BNE MP 6/1399. SEAL. SGAE.

***Eloísa. Melodía* (1963)**

Guitarra.

EMM. BNE MP 882/31.

***En la Alhambra. Generalife***

Piano.

CDMA (Incompleta).

***En las cuevas del Darro. Seguidillas.***

Piano.

AAB. SGAE 134412.

***En nombre del Rey* (1945)**

Zarzuela (3 actos).

Texto de López Monis y Peña Ruiz.

Orquesta, solistas y coros.

Estreno: 7 de marzo de 1946. Teatro Albéniz. Madrid.

SGAE 7010. CDMA (incompleta).

***Escena Árabe***

Piano.

AAB.

***Estampa romántica. Vals número 3* (1960)**

Guitarra

BNE MP 602/31.

***Estampas gitanas***

Ballet gitano.

Texto de Rafael León García.

Orquesta.

Estreno: 9 de diciembre de 1937. Teatro Cervantes. Granada.

***Estampas gitanas***

Zarzuela.

Texto de Rafael León García.

Orquesta, rondalla, solistas y coro.

Estreno: 13 de agosto de 1938. Plaza de Toros del Triunfo. Granada.

***Ester***

Poema dramático musical.

Texto de Piedad de Salas.

***Estrellita Marinera. Malagueña antigua (1962)***

Guitarra.

EMM. M. 14556/1962.

***Fandando del candil***

Drama

Texto de Federico Romero

SGAE 6596. CDMA (incompleta).

***Fandango antiguo (1963)***

Guitarra

EMM. M. 12814/1963.

***Fandangos***

Piano y melodía.

CDMA.

***Farruca***

Guitarra.

AJLR.

***Farruca Gitana*** (1931)

Piano.

BNE MP 42/67. UME.

***Fatma. Tango***

Piano.

CDMA.

***Fatouma.***

Piano.

CDMA.

***Flor Granadina. Granadinas*** (1960)

Guitarra.

SGAE 6213.

***Gamboria, La*** (1958)

Guitarra.

EMM.

***Gitanos por siguiரியas*** (1961)

Guitarra.

EMM. M. 958/1961.

***Granada mía. Sainete Granadino*** (1919)

Comedia.

Texto de A. López Monís y Lázaro de O' Lein.

Orquesta, solistas y coro.

Estreno: 9 de diciembre de 1919. Teatro Apolo. Madrid.

SGAE 4643. CDMA (incompleta). FJM (libreto).

***Granadina y Rondeña***

Orquesta.

CDMA.

***Gruta y el mago, La.* (1957)**

Ballet

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

Piano.

CDMA.

***Guajiras* (1910)**

Piano.

CDMA.

***Hechizo y nostalgia***

Canto y piano.

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

SEAL. SGAE.

***Hombre más guapo del mundo, El.* Cuento burlesco en tres actos (1920)**

Zarzuela (3 actos).

Coautor: Conrado del Campo.

Texto de Tomas Borrás.

Orquesta, solistas y coro.

Estreno: 7 de mayo de 1920. Teatro Centro. Madrid.

SGAE 4665. FJM (libreto). CDMA (incompleta).

***Horchatera Madrileña.* Schotis**

Canción.

Texto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw.

Canto y piano.

CDMA.

***Impresiones de Granada. Zambra en el Albayzín***

Obra sinfónica.

Orquesta.

Estreno: 12 de mayo de 1917. Teatro Real. Madrid.

SGAE.

***Jardín granadino.*** (1961)

Guitarra

EMM. M. 279/1961.

***Juan Lucero (El sino de Juan Lucero)*** (1941)

Zarzuela. (2 actos).

Texto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

Orquesta, solistas y coro.

Estreno: 30 de noviembre de 1941. Teatro Alcázar. Madrid.

SGAE 6594. SGAL (cantables). CDMA (incompleta). AAB (partes).

***Juanele. Garrotín*** (1938)

*Piano*

SGAE. EMM. BNE MP 15/1422.

***Lola se va a los Puertos, La*** (1951)

Zarzuela. (3 actos).

Texto de Antonio y Manuel machado.

Orquesta, coro y solistas.

Estreno: 19 de octubre de 1951. Teatro Albéniz. Madrid.

SGAE 7271. BNE MP 87/1421. CDMA (incompleta). PAG. (incompleta)

***Lola se va a los Puertos, La* (1955)**

Ópera (2 actos).

Texto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw. (Adaptación del texto de Antonio y Manuel Machado.

Orquesta, coro y solistas.

Estreno: 17 de diciembre de 1955. Teatro del Liceo. Barcelona.

SGAE 7438. CDMA (Incompleta). PAG.

***Madroño, El. Bolero Andaluz* (1952)**

Piano.

SGAE. BNE MP 12/1120.

***Maja de Goya, La* (1917)**

Canto y piano.

Texto de Francisco Villaespesa Martín.

Estreno: 24 de enero de 1917. Teatro Español. Madrid.

UME.

***Mañana de luz y fuego***

Canto y piano.

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

Orquestación de José Olmos.

SGAL.

***Mañanitas granadinas. Cantos infantiles. Farruca* (1964)**

Guitarra

EMM. M 6.122/1964.

***Marianela. Farruca*** (1952)

- 1) «Farruca»
- 2) «Flamenco»

Piano.

SGAE.

***Más allá del amor***

Obra religiosa

Estreno: 14 de febrero de 1928.

***Máscara, La*** (1917)

Zarzuela (3 Actos).

Coautor: Conrado del Campo.

Texto de Luis León Domínguez y Gregorio Martínez Sierra.

***Melodías de España***

- 1) «Bajo la Parra»
- 2) «Juanele Garrotín»
- 3) «La Petenera»
- 4) «Gamboria» (Tango flamenco).

Guitarra.

EMM.

SGAE.

***Minuetto. Danza*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 17397/1963.

***Modistillas de Madrid, Las. Pasacalle***

Canto y piano.

CDMA.

***Murga, La.***

Obra lírica.

CDMA (incompleta).

***Navidad en La Alpujarra. Villancico* (1964)**

Guitarra.

EMM. M. 6124/1964.

***Neña, La* (1916)**

Drama. (3 actos).

Coautor: Conrado del Campo.

Texto de Federico Oliver.

Orquesta, coro y solistas.

FJM.

***No se preocupe usted***

Fantasia musical (2 actos).

Texto de R. Vázquez Zamora.

CDMA (incompleta).

***Noche, La***

Canto y piano.

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

Orquestación de José Olmos.

SGAL.

***Nostalgia de Petenera. Peteneras* (1962)**

Guitarra.

EMM. M. 6685/1962.

***Novia del aire, La. Bolero andaluz.***

Canto y piano.

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

SGAL.

***Olivaritos, Los*** (1963)

Guitarra.

EMM M.16336/1963.

***Parador de San Francisco. Evocación Granadina*** (1964)

Guitarra.

EMM. M. 19140/1964.

***Paso-Doble***

Banda.

CDMA.

***Pena del gitano, La.***

Ballet.

Piano.

Texto de F. Castillo.

CDMA (incompleta).

***Pequeña Suit Infantil***

1) «Periquín. Polka»

2) «Periquitín enamorado de la luna. Minueto»

3) Periquito y Cascajillo.

Piano.

Archivo José Luis Recuerda. CDMA (copia).

***Pescadores de reúma, Los*** (1940)

Comedia (3 actos).

Texto de Pablo Sánchez Mora y Pedro Sánchez de Neyra.

Orquesta, coro y solistas.

Estreno: 12 de noviembre de 1940. Teatro Maravillas. Madrid.

CDMA.

***Petenera no ha muerto, La*** (1964)

Guitarra.

EMM M. 9267/1964.

***Petenera sacra (Petenera religiosa)***

Guitarra.

***Petenera***

Piano y melodía.

CDMA.

***Pinceladas***

Guitarra.

Archivo personal de Ismael Ramos.

***Pitijolo, El. Tango andaluz*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 12812/1963.

***Preciosa y el Viento, La.***

Ballet.

Piano.

CDMA.

***Pregón de las Fallas***

Guitarra.

EMM.

***Pregón de las flores.*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 7670/1963.

***Primorosa. Habanera para guitarra*** (1963)

Guitarra

EMM. M.16099-1963.

***Princesa Azul, La***

Canto y piano

Texto de José López Ruiz.

BNE MP 70/1422.

***Profecía, La.***

Obra lírica.

Piano, coro y solistas.

CDMA (incompleta).

***Ramadán*** (1929)

Obra teatral (2 actos).

Texto de González Arijita y L. Armiñán Pérez.

CDMA (incompleta).

***Recuerda***

Canto y piano.

Letra de R. Vázquez Zamora.

CDMA.

***Recuerdo de mi jardín***

Guitarra.

EMM. M. 6121/1964. BNE L. 891/47.

***Reguero de luz***

Piano.

Texto de M. Cuenca.

CDMA (incompleta).

***Ronda, La***

CDMA (incompleta).

***Romería, La (1917)***

Ópera (2 actos).

Coautor: Conrado del Campo.

Texto de Luis León Domínguez.

Orquesta, coro y solistas.

Estreno: 8 de septiembre de 1917. Teatro Price. Madrid.

SGAE 3951. FJM. CDMA (incompleta).

***Rosario de la Aurora. Cantos del amanecer (1963)***

Guitarra.

EMM M. 15.156/1963.

***Saeta granadina (1963)***

Guitarra.

EMM. M.4118 -1963.

***Sal y pimienta. Tango gitano (1964)***

Guitarra.

EMM. M.14.323/1964.

***Saludo de mi guitarra***

Guitarra.

EMM. M. 958/1961

***Saludos de España*** (1949)

Comedia

Texto de González Amoroso, A. Smuclir Escoto, G. Ribas Aguirre,

R. Garcia Alpuente, S. Ruiz de Luna.

***Seguidilla Gitana*** (1926)

Zarzuela (2 actos).

Texto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.

Orquesta, rondalla, solistas y coro.

Estreno: 30 de octubre de 1926. Teatro Apolo. Madrid.

SGAE 5227. BNE MP 8/1275. CDMA (incompleta).

***Sin estrella y sin cielo***

Canto y piano

Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

SGAE 121963. SGAL. FJM.

***Sueño juvenil. Sonatina en forma de suite.***

1) «Los niños cantan a los Reyes Magos»

2) «Sueño Infantil»

3) «Llegaron los Reyes Magos»

Guitarra

EMM. M. 3382/1962.

***Suerte, La*** (1924)

Sainete lírico (1 acto).

Texto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Orquesta, coro y solistas.

Estreno: 17 de mayo de 1924. Teatro Apolo. Madrid.

SGAL 4957. CDMA (Incompleta). FJM (libreto).

***Tango*** (1952)

Guitarra

UME.

***Tango gaditano, El***

Piano y melodía.

CDMA.

***Tango Zapateado. Patas Locas*** (1952)

Guitarra.

EMM M. 6679/1962.

***Tauromaquia, La*** (1954)

Banda sonora.

Guitarra.

FE.

***Te llevo en el alma. Soleares*** (1961)

Guitarra

EMM. M. 10759/1961. BNE L. 39/43.

***Te llevo en el corazón***

Canto y piano.

Texto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw.

AAB.

**Telares, Los**

Piano.  
CDMA.

**Tercios Navales. Marcha (1959)**

Canto y piano.  
Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.  
CDMA.

**Tonadilla**

Guitarra.  
CDMA.

**Un fantasma llamado amor (1957)**

Banda sonora.  
Orquesta.  
FE. CDMA.

**Un punto de contrición**

Canción.  
Canto y piano.  
Texto de Agustín Valdivieso de Ceballos.

**Una copla de soleá (1952)**

Guitarra.  
UME.

**Una copla en la Fuente del Avellano (1917)**

Obra sinfónica.  
Orquesta.  
Estreno: 15 de diciembre de 1917. Teatro Real. Madrid.

***Va de cuento*** (1964)

Guitarra.

EMM. M. 6122/1964.

***Vieja canción granadina***

Guitarra.

EMM. M. 3090/1963.

***Viejo Romance*** (1964)

Guitarra.

EMM. M. 9268/1964.

***Villancico Granadino. Vieja canción de Navidad*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 3087-1963.

***Villancicos Granadinos***

Piano.

CDMA.

***Voces infantiles en el Albayzín*** (1963)

Guitarra.

EMM. M. 12811-1963.

***Volandero***

Piano.

CDMA.

***Y así nació la guitarra***

Ballet.

Piano.

Texto de Ricardo Alpuente.

AAB.

***Ya estoy aquí. Habanera.***

Piano.

Texto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw.

AAB. CDMA (Incompleta).

***Yo te quiero para mí sola***

Canto y piano.

CDMA.

***Zacatín. Farruca (1962)***

Guitarra.

EMM. M.15145/1962.

***Zacatín, El***

Piano.

CDMA.

***Zambra, La***

Piano.

AAB.

***Zambra Gitana***

Piano y orquesta.

CDMA.

***Zapapongo (1963)***

Guitarra.

EMM. M. 15.154/1963.

***Zapateado, El***

Piano.

CDMA.



## ANEXO III - ANEXO DOCUMENTAL

### Documento 1

Rusiñol i Prats, Santiago. «Una “juerga” trista». *Luz*, año I, Barcelona, 15 de noviembre de 1897, núm. 1, pp. 3-7.



dar. Rusiñol ha dado un impulso soberano al arte regional: sus cuadros y sus escritos han abonado tanto en la muchedumbre, que cada nota artística que ha visto la publicidad, ha arrancado del vulgo un espíritu artístico que ha seguido la escuela por Rusiñol formada y ha ido a engrosar las filas del modernismo.

Rusiñol no es modernista de escuela: él pinta y escribe, sin amoldarse á ninguna tendencia; describe lo que ve, tal como lo siente, y á este sentir y á este modo de ver las cosas á través de un prisma verdaderamente artístico, se le ha dado el nombre de modernismo.

Rusiñol, cansado de la vida bulliciosa de la ciudad, cansado de respirar el aire de París, que ventos en la mayoría de sus cuadros, ha ido á encerrar sus alientos artísticos en Sitges, «aquesta hermosa población recostada en la llanquina costa», como decía él mismo; y al retirarse á Sitges, ha dado un templo al arte moderno: el *Cau Ferrat*.

En *Anant pel mon*, Rusiñol nos hizo sentir estas páginas de la vida artística; esta obra hizo prosélitos y formó época en su vida literaria, y ahora, Rusiñol, en uno de aquellos momentos de la vida en que «*(1) cansats de portar-nos per la terra, cansats de caminar per les planes esteses de gríaa monòtona, cansats de viure ensejits, no adonant-nos de que vivim, l'ánima mig endormiscada 'i desvetlla de moment i ens obliga á defurarnos*». Se detuvo él, y contemplando la naturaleza tal como es, tal como él la siente, dejándose llevar por aquella imaginación de artista, volió hacia las remotas playas del sentimiento, y luego, vino, llevando un libro nuevo, unas páginas llenas de vibraciones literarias que enseñan de sentir al que no siente, y recuerdan que tiene un alma al que, peregrino en esta tierra, recorre sus paisajes, sin fijarse en su belleza y substituye su alma por un guarismo, páginas llenas de plegarias, de recuerdos, de ilusiones, unas páginas que hacen dudar al ateo, pensar al filósofo; las páginas de Oraciones.

Rusiñol se retrata cuando en este libro dice: *La major part de lo que'n diuen les Conquistes del progrés, no'm actualicen ni m'agraden.*

*Els nos han tret la major part de creencias i no'ls hi agrada per res. Al contrari, renequem de sa memoria i creiem que si no volem altes idees modernes que procuren el benestar del esperit, com fins ara s'han cuidat dels egoismes del cos, més valia no omplir-nos d'una cultura que mata les il·lusions, sense fer néixer esperances.*

Rusiñol ahora, retirado en su *Cau Ferrat*, bajo un cielo azul, sobre un mar que se pierda y rodeado de montañas, trabaja en su próxima obra *Páginas de la vida*, á la que auguramos, como á todas las obras que se propone escribir, el mismo éxito de las que lleva escritas.

J. M. R.

## Una „juerga“ triste

Anar á l' Andalusia, y no veure una *juerga*, es com anar á l' Egipte y no veure las piràmides; á París y no conèixer el Louvre; á Sitges y no platxejar per la ribera.

Al defxarnos caure á n' el país del bon sol, teníam ganas de saber per quí voler de Deu els hi entra la bona sombra á n' els fills d' aquest ditós terreno, y de quin modo es treuen la gracia dels dintres y comunican l'alegría; com s'ho fan per fer moure els sensibles filferros del riare y rebotre els acudits ab aquell maneig de paraula escorredissa; en fi, volíam lo que s' en diu *fer broms*, y posar una vegada á la vida, d' una disbarxa á tot gaste, sense plany i jornals, ni mal d' obra, ni personal ni res de lo que fos necessari p' el flubiment del efecte.

Pleus d' aquets bons desitjos y rosegats p' el clauet de volguernos divertir, coneguerem un taquerne, bon home y persona carahonada, que fou com una blanca coloma baixada de uns nubots color de rosa, qu' ens obría bat á bat les portas de l' esperanza. Ell comexia cantá-

çors, balladors y dames-eynas del oñel, ell eos donaba un local sense vehinat, perquè l'asbalot no tingues tré ni temor dels hòmes, ell eos fogaba un be de Deu de flameccas y flamenos aparellats, qu' ab l'ajuda de una bona voluntat com portabam preparada, tenia d'entonarse el sostre y malmetres molta pisa.

Com no teniam espera, a las yuit d' aquell mateix vespre varem ser citats al primer pis de la taberna, oberta aprop de la Alhambra, y a las set y mitja ja hi eram. El cuarto destinat al espectacle, era petit per cabri la broma que pensabam enquibirhi; modest, arresserat, y suadet, ramolat p'el fregadis d' altres bromas, y patinat de vi negre y fum de cigarro barat. Las parets eran pintadas d' un groch sense modes ni vergonya, mostrejat ab dallas simétricas, y una tallada de cindria y una magrana, al mitx dels plafons penjats hi havia un cromó dels bons, dos sants forasters de litografia y un calendari parat; un armari raconé ab totas las raconarias que s' enquebeixan a n' aquets mobles d' estada, una estoreta, unas cadiras de rengla esperant el be de Deu de la broma, y debant per debant, un moblet abrigat ab un panyo



Retrat de Ramon Casas (1890)

de billar, ab un globo de vidre a sobre, y a dintre un pobre peixet vermell, donant la volta a la peixera y trayent de tant en tant el morro a fora per respirar una estoneta y entornarse a voltar a n' aquella chifra d' aygua.

Sentats nosaltres al mitx, devant d' una tauleta ab tot el gasto de beguda nadant dintre unas copas reforsadas per lo que pogués passar, no ens sentiam pas ab aquella animació que precedeix a la sincera alegria. Parlavam, pero parlavam de cosas de una serietat ridícula per servir de introducció a n' el pas que anabam a dar; semblaba qu' ens haguessim errat de pis, y que fossim a una sala de cassino d' allí dalt d' un poblet de Catalunya, enrahonant las nostres cosas y discutint las nostres caborias; teniam el pensament a tres cuarts de quinze de la juerga, distrets y viatjant ab la conversa gosabam un d' aquells ensopiments que sont potser l' anyoransa inconcient de cosas qu' el cor estima, quant sentirem soroll a baix de l' escala, y ens despertí del insomni, un burgit andalus que s' apropaba.

Va era allí. Tres flamenos y un guitarrista, ya s' havia acabat la pau a n' aquell cuarto. ¡Ah, fills meus! ¡Quin aspatech de xavos! ¡Quina florida de flors a n' aquells caps de bandolina! ¡Quin descaro de colors a n' els vestits, mossegants vermells ab verts, grochs ab morais, y quin garbo y maneig de còs! Alló era una capsa de pansas, qu' entraba ab pas de cuadrilla! Tots cuntra eran colorits, brodats, llampans y ayrosos y de cop enlloernaban com un raig de sol caigut

al mitx de la cara. Però avisada la vista, d'aquell cop el traicció, l'impresso es rebatíaba bona cosa. L'una era grossota y ample, emblanquinada de cara ofegant el color moreno que li debia haber per sola; magras las seyas y continuant el dibuix d'uns bucles, aplanats a sobre las gualtas; boca de cor, però d'un cor obert a todas las compassions, y ulls foscots com las demás; la segona, ¡pobreta! tiraba per lleixa y no lograda; un naset aventurer, una boca posada d'esma, y una mirada qu'habia mort per negra; la tercera, si be no era una hermosa, tenia el cos brincadís y magre, doblantse ab plechs de distinció natural, uns ulls enfonzats sota una cova, y un ayre malaltís que robaba simpátia, y en quant al guitarrista de la colla, era un home de euro; aqueixa cara afeitada de dalt a baix, emmarcada per el llustrós «pan y torros», gurnida de pessas vulgars, era una cara que may reya, may prenta una sombra d'expressió que firmés que daya un'ànima a dintre, may tenia una arruga de vida del esperit. Era, que se'jo, d'un serio difinitiu, d'una serietat gelada, d'un disseccament de nervis, d'un motílla refredat, d'un encarronat de careta de allierro, d'un maniquí movent els brassos per fer parlar la guitarra.

Posats tots quatre de rengla a n'el rengla aquell de cadiras preparadas, vam quedar devant per devant nosaltres mirantlos y esperant qu'en dignessin alguna de cressa que fes riure, y els mirantlos porque donguessim la senyal de l'arrencuda.

Tots callabam. Semblava una casa de compliments. Un aye foraster corria per entremitx de la taula y las cadiras, la sombra del destorp que feya, qu'els uns p'els altres, la brems s'hagués encullat avants de neixer.

Per rompre aquell glas de Andalusia, vam oferir una copeta al personal, que van beure d'un sol glop, y molt serios, van entornarse a seure. La cosa comensaba a ser graciosa. Semblava que compliam una extranya prometença, tots estirats, mirantlos, com aucellots curiosos, y no veyam ja, la cosa com acabaria, quant tot d'una, com si s'haguessin fet l'ullet, va comensar un repicament de mans, y trepitxament de peus, que es vejà que la cosa anaba serla.

Sentir aquell desfici de aplausos acompassats y la grossa de la colla sense avisar a n'els vehins, donar un crit, va ser tot hù. Alló era un cantar d'crema dent, la luxuria y els set pecats capitals esbalotant per medi de aquella boca torçada, un crit d'alerta que va fer alsar a la noya dels ulls foscots, arrencunt-la a ballar, ab l'empenta de una alegre bogeria. Vam apartar la tauleta. ¡Quin brassejar, quin ajupirse, y quin modo de dar la volta de rebolada! ¡Quin cargolament de dita y quin grocament de cos, are estirantse de puntetas, all el cap y els ulls mirant a terra, ara acotantse y deixan caure el cap en terra! ¡Quin somris trist, d'un foch que s'apaga; y quins crits, ¡Deu meu! quins crits que feya aquella bona dona mestressa del xaboi ample, sentida allí a n'el rengla! Ni ab un pa de pessich li hagueran pogut tancar la boca, ni empassantse una espina, ni entrantli un grà d'arrós a la gargamella. Alló no era fer broma. Alló era un esbalot consentit per l'ànima freda d'aquell gransat de guitarrista; alló era un abús de veu, y alló... fou un abús de veure ballar aquella infelís criatura, que comensava a pantejar, suada, groga y somrient sempre, fins qu'estossegant, ab tos fonda, va caure mitx morta, al costat del ninot de la guitarra.

Comemabam ya, a no divertirnos. Aquella pobre flamenca brincantli el seus pobres ossos, bombant ab dalt per aquella boca pintada un aire qu'aquells cansats pulmons, no tenian, guarrota de flors que feyan olor de flors de tumbol, y aquell estaquitrat serio com un cap de tirar pilotas, ens tenian ya neguitosos, eia per simpátia, y ell per antipática aversió, pero ya eram al mitx del ball, y teniam de beure com ballaban, porque el tracte eran tres horas de broma.

S'algú la grossa y canfà la segona, ab uns ¡ay! ¡ay! ¡ay! y «eso es y andá ya» y altres caborias, y el ball de la bona dona, si no era molt distret, al menos no feya engunia. Semblava una bola que rodolaba ab



Fragments de se'nglitz gítar

certa gràcia; volia brincar-se com l'altre i no tenia fronteses, volia frontollets; i feya trontollar las copas, l'armari racons, el cromo, el peix del globo y tot lo d'aquella sala; mecos al suro del guitarrista, que, grata que grata, donant copets a terra; no mogué may els peus del mateix püesto ara sent ballá la segona, y la grossa altre cop, y després altre vegada la mateixa, devant nostre que ab aquell posat de inglesos badant a n' el Jardí de Plantas, vam compendre que la cosa anaba morta y vam fer pujar Manzanilla, com s' a costuma a n' aquets cassos compromesos.

Alló va ser una rebifalla. Vam arriscarnos a parlar una mica d'andaluz; vam dir ¡olé! algunas vegadas, vam trincar a la salud der pue-



Lepido Grassi.—PLACER DEBILITAT.

blo granadino y por el señor presidente» y la cosa anaba preant animada, quant el bretol del guitarrista, que no s' habia mogut del püesto per no esgarriarse la posició adoptada de un principi, y que ya li babian donat beure com si catés ligat de camas, va fer un signo a las flamencas y van tornarse a renglerá, cada una a la mateixa endirra, a estil de gossets sabis, y va continuar la broma apesar nostre, que ya en teniam ben bé prou y no gosabam desairarlas.

La noya magre, animada per el vapor de la Manzanilla tenia una flor a cada galta, una flor esmortuhida sobre aquell groch empolvat de cura malmesa avans de hora; una vermelló soptada pintada ab colors falsos; els ulls més enfonsats que may li brillaban molt més allé de l' ombra de la fosca; y animada per una fòrsa enganyadora, vul-



MARY THIBEL.—CAYGÜE DESMAYADA.

gas que no, va volgué torná a ballar.

[Pobre liri marçit! Prou es brincaba com un bimsc; se doblegaba y ajupla, alsant la mirada ab alegría enguniosa, ó somrient ab una tristesa indehensible. [Pobre liri van doblarse sas tullas! cansada, pantejant y comoguda, va arurarse el seu cos, va doblar encare els dita moguts encare per l' esma, y deixant caure el cap y baixant las hermosas pestanyas, tancá aquells ulls de vida y caygué desmayada.

Tots hi vam corre. Nosaltres no sabiam com retornaria a la vida, el guitarrista es va tombar, el taberné va pujar demanant si voliam més Manzanilla, las dos amigas van descordarli la roba perquè respirés millor, y darrera de aquellas biroladas coloraynas, de aquells espatecs de mocadors llampejants, se vegé una magresa y una grogor mate esgarri-

fosa, uns ossos sostenint una pell morta, un naixement de vida morint-se avants del esclat, com poncella ya marcida p' els petons de la primera rosada.

¡Quina Juerga! Fins el quinqué va anar aclucanse, poc a poc, trist y aburrit y miserable de vida, y mitx a las foscas, figureuvos de que es veyia la pobre noya desmayada voltada de las amigas, el guitarrista com fantasma inanimada, confós a l' ombra maneiant encare els peus, las copas buydus sobre la taula tacada, las parets griseses altuyados p' el fum espés dels cigarros, y entre aquella boyrina d' interior ab un coró de llum sobre el vidre, el peixet vermellós volta que volta, seguint son camí infinit a dintre sa capsá d' aygua.

Allavors, per retornar la desmayada a la vida, varem obrir la

finestra bat à bat, va fugir el fum buscant horitzons més amistosos, y de fora, va entrar un aire de tardor: un soroll de fullas secas arrencadas pel vent de Sierra Nevada, un cruiximent d'ossos d'arbres, una calma de nit desoladora, y fins un rajet de lluna; de mitja lluna grogenca mirant a la depantada sospesa allà en el fondo del blau; y ab sas espurnas platejadas, avergonyat aquell quinqué malalta.

«Deu meu! Quina tristor feya allí dintre! ah un sorris va referse la malalta, obrí els ulls grans y asherats com si s'obrisen las portellas de sa vida, y tots plegats, morts de fret, com si fessim visita, no recordantnos ja qu'eram allí per fer broma yarem escoltar las penas d'aquellas alegres y esbojarradas balladoras. La grossa, no acostumada à ballar, ballaba no mes que per miseria y justament aquell dia tenia una criatura molt malalta, tan malalta que potser no en surtiria; la segona no conexia els seus pares, corria «juergas» com à ofici, portant tancat à dintre l'ensopiment de la costum, l'aire gelat d'una vida de gatzara obligatoria, l'empenta del fatalisme acorralantla broma enlla, com fulla seca; y la pobre malalta, tenia la tos, aquella tos que li esguerraba la carrera; com un destorp als pulmons que no donaba alegria à la parroquia y apartaba els bromistas d'aprop seu, «molestats» per un fatich que no era propi de una «juerga.»

Vam acabarla per ultim, aquella ditxosa «juerga»; y varem baixar las escalas despedintnos per sempre mes. El guitarrista es va quedar à la taberna à fer beguda, ben rebut y mimat per uns companys que l'esperaban; nosaltres, ja sota el cel d'estrellas que coneixiam, no sé perquè no va venir al pensament una canço de la terra que cantarem tristament d'esma, mentres que al peu de l'Alhambra seguint un caminet de boixos y llanús árabes clapejats per la lluna, s'en anaba apoyada la malalta somrientnos de lluny y fen cruixir sota els peus un lilit groc de fullas secas.

SANTIAGO RUBIÓ.

## Las tiples del Eldorado

ANTONIA SEGURA

Nació esta distinguida artista en Valencia. Debutó en Murcia el año 1894, y cuando apenas contaba dieciocho de edad, dedicándose al género grande.



ANTONIA SEGURA

Contratada en la compañía de don Ricardo Ruiz, recorrió los principales teatros de España, alcanzando ruidosos triunfos en el Calderón, de Valladolid; en el Principal, de Zaragoza; y en el Nuevo, de Bilbao.

Trabajó una temporada en el teatro Páris, de Madrid y el invierno pasado en Valencia, cantando con la compañía de don Eduardo Bergés, las mejores obras del repertorio grande.

Al deshacerse la compañía del notable tenor, pensó dedicarse al género chico, y á pesar del corto tiempo que en él actúa, brilla

ya como estrella de primera magnitud.

Hasta aquí su biografía, que á pesar de ser corta, pues que hace apenas tres años que empezó su carrera artística, es abundantísima en aplausos y en triunfos.

Su vocación está en el repertorio grande. Allí alcanzó los primeros laureles y allí encuentran sus facultades artísticas inmenso campo donde desarrollarse.

Al género chico acostumbra dedicarse aquellas artistas faltas de voz y de conocimiento escénico y que tienen como única cualidad sobresaliente, el ponerse más ó menos bien un mantón de Manila ó el saber decir pícarosamente los chistes algo subidos de color.

Antonia Segura no pertenece á este género. En Zaragoza aprendió en



ANTONIA SEGURA





## Documento 4

Vázquez Díaz, Mariano. «Francisco Rodríguez Murciano. Apuntes biográficos». En Inzenga, José. *Colección de aires nacionales para guitarra*. Madrid: J. Campo y Castro, ca. 1879, p. [1]

### FRANCISCO RODRIGUEZ MURCIANO.

#### APUNTES BIOGRÁFICOS.

Francisco Rodríguez Murciano nació en Granada en el barrio del Albaicín el año de 1795. Desde muy niño dio muestras de su talento especial para tocar la guitarra, pues á la edad de 5 años en uno de estos instrumentos, de forma pequeña, que en Granada se conocen con el nombre de *Tiples*, causaba la admiración de cuantos le oían. Cuando poco despues sus padres lo mandaron á la escuela para que aprendiese las primeras letras, siempre hallaba modo de escaparse, é invariablemente se le encontraba en la puerta de alguna barbería, pues en estos establecimientos desde muy antiguo la guitarra hace parte de los útiles del oficio, y es punto de reunión de tañedores. Nuestro joven siguió haciendo progresos en su instrumento predilecto, muchos mas que en la lectura y escritura, que por último abandonó por completo. Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó toda su vida una fantasía independiente tan llena de fuego é inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como despues le oyeron en el curso de su vida, y no podían comprender como la sola naturaleza producía aquel raudal de armonías nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca.

El célebre compositor ruso *Glinka* pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estarse horas enteras oyendo á nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondaña, el Fandango, la Jota aragonesa & c. Algunas veces empezaba acompañándole con el piano, pues *Glinka* por su parte también era excelente como improvisador, pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvía hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra.

Los mas renombrados *cantaóres* de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar de *El Murciano* no tenía semejante, por lá riqueza y novedad de los ritmos, y el sorprendente encadenamiento de acordes.

De caracter excesivamente modesto nunca hizo valer su talento singular, y siempre tocó la guitarra para su propio solaz, ó por complacer á sus amigos que muchos le granjeó su buen carácter y su gracia andaluza.

Si el no haberse nunca sugetado á los preceptos escolásticos del arte músico favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración continuamente se perdía en los espacios, y aun muchas veces al pedirle los que le oían la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni el mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.

Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni este estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan facilmente. Algo consiguió, y á este algo se debe el que hoy podamos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario ejecutaba en la guitarra.

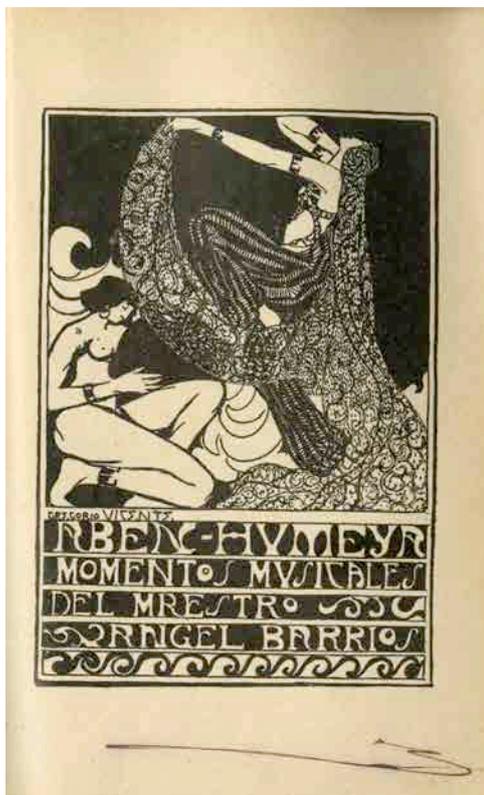
Murió en Granada en Julio de 1848, y todos sus hijos profesan el arte músico, que por mandato y voluntad del padre estudiaron desde la mas tierna edad, y para el cual manifestaron felices disposiciones desde el principio.

Resta solo decir que Rodríguez Murciano fué el primero que en Granada, y bajo su dirección, se hizo construir una guitarra de 7 órdenes, la cual usaba especialmente para tocar una gran Rondaña en *Mi menor*.

Mariano Vazquez.

**Documento 5**

Viñetas de Gregorio Vicente para la partitura *Aben-Humeya. Momentos Musicales* de Ángel Barrios. En Villaespesa, Francisco. *Aben-Humeya*. Madrid: Sucesores de Hernando, Imprenta Hispano Alemana, 1914.

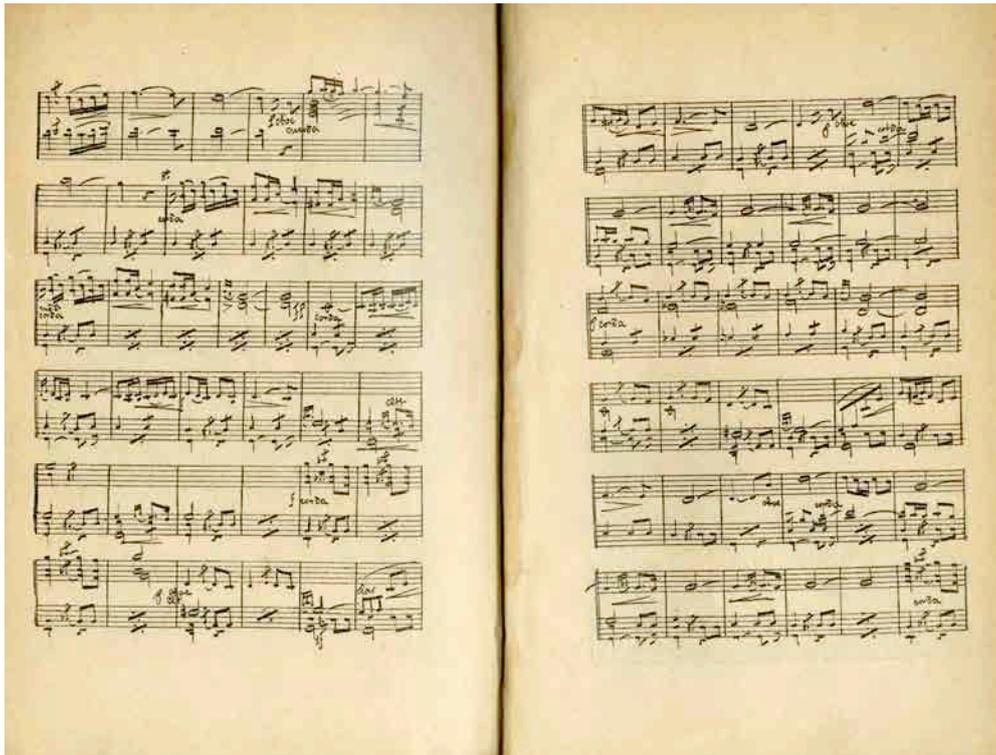


Handwritten musical score on two pages. The left page contains four staves of music with lyrics: "zo-vo en tie-rra de infie-les vi-vo co-", "mun-que se-ñor can- to en na-rra gan-za de", "o-ro an-ente del bien q' a-do-ro en", "tie-rra de infie-les vi-vo co-mun-que se-ñor con-". The right page contains four staves of music with lyrics: "vi-vo en na-rra gan-za de o-ro y an- ce- par con", "en-fo en tu do-za pri-son y co-mun-que se-ñor en", "fue- lo de muere mi co-ra- con co-mun-que se-ñor en", "fue- lo de muere mi co-ra- con co-mun-que se-ñor en". The word "Hemos:" is written above the first staff on the right page.

Handwritten musical score on two pages. The left page contains three staves of music with lyrics: "fue- lo de muere mi co-ra- con". Below the music is a woodcut illustration of a man and a woman in a landscape. The right page contains a woodcut illustration of a woman in a white shawl holding a large circular object, with two other figures below her. Below the illustration is the title "VILLANCICO" and the lyrics "Je- su- cris-".

Handwritten musical score for a vocal piece. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or devotional text. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "lo v-ia al mun-do en las pa- / pas de un pe-se-ore mientras que / por los camin-nos i-va ca-yen- / do la nie-ve / (Cora-gra-fe) / so-per-tad pas-tor- / res can-tad y be-sed / por que en esta / die Je-hu va a ma-cer".

Handwritten musical score for a piece titled "Danza Árabe". The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "DANZA ÁRABE / andantino / o meo / copla". Below the score is a decorative illustration of a woman in a long, flowing dress, possibly a dancer, in a stylized, Art Nouveau or Art Deco style. The illustration is framed by a decorative border.



**Documento 6**

García Lorca, Federico. Colección fotográfica [*¿Fiesta de disfraces en Granada?*], pero *La historia del tesoro*. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Archivo Manuel Ángeles Ortiz, 1918. [Ángel Barrios, Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz y Miguel Pizarro].







