

## DE GRANADA LA BELLA A «GRANADA LA HERIDA»: DOS MÚSICAS

### CONTRAPUESTAS

Francisco J. Giménez-Rodríguez

Universidad de Granada

#### GRANADA LA BELLA

«Aquella única, seca, omnicomprendiva connotación: la bella», en palabras de Loretta Frattale (1997: 62), que intentaba recoger la esencia de la ciudad, desde el pasado árabe hasta la modernidad, parece hoy haber quedado reducida a un calificativo de mera apariencia visual, utilizado de modo superfluo y como atractivo turístico.

En aquella colección de artículos publicada en 1896, el periodista, escritor y diplomático Ángel Ganivet soñaba con una ciudad-mujer recostada que apoya su cabeza en la almohada roja de la Alhambra (Rodríguez, 2013: 131). En realidad, Ganivet estaba buscando «el alma de la ciudad», una supuesta esencia espiritual, que fluctúa entre la estética y la sociología, como una especie de «cronotopo» (González, 2011: 20). Una idea independiente del tiempo y del espacio que libera su imaginación, un espacio sin tiempo: «Mi Granada no es la de hoy: es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será» (Ganivet, 1896: 5). Una ciudad-mujer, con sus curvas y sus pliegues, encerrada en sí misma, amenazada por el peligro de la línea recta (Rodríguez, 2013: 122-123). Así, la ciudad moderna, con sus grandes avenidas y calles anchas, sería una mujer sin curvas. La exterioridad de la línea recta contrasta con lo que Ganivet llama la riqueza de la «casa interior», el alma del Sur arraigada en la estrechez de las calles y en el ritmo de la línea formada por muros y setos. Tampoco la Alhambra es un Edén para Ganivet, ni una gran fortaleza viviendo en una fiesta continua. Al contrario, él siente la profunda tristeza que emana de un palacio desierto, abandonado por sus habitantes, «aprisionado en los hilos impalpables, que teje el espíritu de la destrucción, esa araña invisible, cuyas patas son sueños» (Ganivet, 1896: 85-86).

#### CUENTOS (MUSICALES) DE LA ALHAMBRA

Una lectura estrecha de la obra de Ganivet la sitúa como continuadora de la tradición de viajeros románticos, cuyo paradigma son los «Cuentos de la Alhambra», del «verdadero inventor del mito de Granada para el mundo americano» (Rodríguez, 2002: 135). En *La Alhambra: una serie de cuentos de moros y españoles*, Washington Irving (1835: 60-61) recuerda cómo Boabdil volvió sus ojos para no ver por última vez y

describe la angustia del joven rey ante la visión de su reino perdido, en el lugar que aún se llama «El Suspiro del Moro». Irving enfatiza la pérdida al relatar la reacción de Ayxa, la madre de Boabdil, y su sentencia lapidaria: «haces bien en llorar como una mujer lo que no supiste defender como un hombre», una imagen occidental que magnificó y añadió una nota dramática a este episodio. Junto a otros libros poéticos y de viajes, la fantasía literaria de Irving contribuyó poderosamente a difundir las maravillas de la Alhambra por toda Europa durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX, pero también a perpetuar esta visión romántica de la pérdida hasta la actualidad (Litvak, 2005; Saglia, 2002).

Además de la difusión exterior, entre los artistas españoles esta tradición llevó a su vez a la creación de su propio Oriente, como Makdisi señaló para el imperio otomano al afirmar que «en la era de la modernidad dominada por Occidente, cada nación crea su propio Oriente» (2002: 768). Ya había advertido Edward Said —al reconocer la extrema complejidad de las relaciones entre España y el Islam— que España ofrecía una notable excepción a su análisis cultural de orientalismo francés, británico o norteamericano, porque el Islam había sido por mucho tiempo parte de la cultura española y no un poder externo y distante (2008: 9-10). El Sur de España, y de Andalucía en particular, como un espacio «oriental», se incorporó con frecuencia a la identidad nacional, a la vez que Marruecos ofrecía a España su propia «periferia oriental». Los artistas españoles eran conscientes de la mirada orientalizante de los artistas extranjeros, que consideraban a todos los españoles —ya fuera en el pasado o en la actualidad— como «exóticos», pero a su vez los creadores españoles también fueron capaces de orientalizar partes de su propia cultura y de otras culturas. Esta doble posición de sujetos y objetos de esta mirada orientalizante resulta, al menos, paradójica (McSweeney y Hopkins, 2017: 3). Todas estas tensiones se materializaron en las representaciones de la Alhambra —ya sean españolas o extranjeras— cargadas de semántica: nostalgia, imperios perdidos y melancolía, que ayudaron a transformar la Alhambra en un momento ahistórico, en un eterno lamento del pasado y de la pérdida.

Veinte años después de la obra de Irving, encontramos las primeras obras que inician la moda de los «cuentos musicales de la Alhambra» en los salones españoles. La primera fue *Ecos de Granada*, dos melodías árabes para piano de Martín Sánchez Allú (1852), un joven músico salmantino que se abría camino en Madrid entonces. Se inicia la obra con «Farixa», quizá un nombre femenino de resonancia árabe. Es una pieza breve de estructura sencilla, pensada para aficionados, en la que destaca una melodía acompañada con ritmo de bolero, danza identificada con la ciudad de Granada desde el

siglo XVIII. Además, aparecen una serie de rasgos identificados con el «Alhambrismo musical» (Sobrino, 2005; Cortizo, 2006), como son los ornamentos vocales en la melodía, la alternancia entre los modos mayor y menor y los patrones rítmicos del acompañamiento, especialmente el bolero. Pero la presencia de estos elementos es aún más clara en la segunda melodía, «El suspiro del moro», que hace referencia al lamento de Boabdil. Se inicia con una sección en *Agitato* que imita el galope de los caballos —la llegada de los católicos— y le sigue un *Andante amoroso*, la despedida en tonalidad menor, con indicaciones como *molto espressivo*, o *Lamentoso*. En la sección final vuelve al modo mayor, con *accelerandi* y una escritura cada vez más sonora y rítmica, que hace desaparecer el suspiro para terminar con una sonora victoria.

Hacia 1850, Sánchez Allú era un compositor reconocido en Madrid, por lo que su obra fue publicada por Casimiro Martín, uno de los principales editores de la época, y dedicada a Isabel II. Además, con ocasión de la publicación de otra colección de danzas, la prensa destaca la elegancia y sencillez de sus melodías, sus armonizaciones fáciles e interesantes —«que satisfacen al oído más exigente»— y su futuro prometedor:

El señor Allú es indudablemente uno de los jóvenes en quien con fundados motivos puede formarse las mas halagüeñas esperanzas; su constante laboriosidad, su escetivo amor al arte, y su talento, han sabido conquistarle ya un puesto preferente entre nuestros artistas. El suspiro del moro, Farixa, (...) y otras que pudiéramos citar, revelan una fantasía poética y una esquisita sensibilidad (*El Coliseo*, 1854: 8).

Las dos piezas de *Ecos de Granada* se citan entre las primeras obras de sus composiciones en la prensa madrileña justo dos años después de su publicación. Aún más, en 1874 —ya fallecido Allú, y más de veinte años después de su publicación— *El Arte*, una revista musical semanal que incluía partituras, anunciaba la publicación de las preciosas melodías árabes de Allú, coincidiendo con la moda de canción y música sinfónica arabista desde 1870 en adelante (*El Arte*, 1874: 1).

Pero sin duda, la obra más emblemática del repertorio alhambrista en la década de 1850 fue *Adiós a la Alhambra, Cantiga morisca*, op. 12 de Jesús de Monasterio (1836-1903), en su versión original para violín y piano (1855). Fue compuesta durante la estancia del gran violinista en Bélgica en 1855 y continúa en repertorio hasta hoy (Sobrino, 2005). La sección inicial es el topos mismo de nostalgia / pérdida puesto en música: una melodía adornada y ensoñadora en tonalidad menor, de tempo no muy

rápido, utilizando la ambigüedad modal de la cadencia andaluza. Contrasta con la sección central, un *Allegretto* en modo mayor con una melodía enérgica, fuerte, y un acompañamiento muy rítmico que, como en el caso del galope de los caballos de Allú, hace referencia a la Reconquista, una verdadera exhibición de poder católico. Termina la obra de nuevo el lamento de Boabdil, variado, como un recuerdo que se pierde...

Esta obra fue rápidamente alabada por el público, atravesando todo el repertorio para violín del siglo XIX. De hecho, aparecen más de cien referencias en la prensa española —solo en el XIX— que demuestran la excelente acogida de la obra. La presentación de *Adiós a la Alhambra* al público madrileño tuvo lugar en un concierto en el Teatro del Príncipe el 25 de junio de 1856, con Martín Sánchez Allú al piano. Sin duda, la presencia del compositor de *Ecos de Granada* como pianista de *Adiós a la Alhambra* nos puede hacer reflexionar sobre la existencia de una especie de tradición musical alhambrista compartida en los salones españoles en la década de 1850, siempre con una recepción favorable:

Como compositor el señor Monasterio es asimismo digno de ocupar un lugar distinguido en el mundo del arte. Su Elegía titulada *Adiós a la Alhambra* es una composición llena de gracia y verdad y que el joven artista interpreta con esa melancólica dulzura con ese abandono que es uno de los rasgos mas característicos de nuestra música popular (*Gaceta*, 1856: 210-211)

Diez años después la obra mantenía toda su vigencia, con un significado de profunda emoción: «Monasterio nos hizo sentir y gozar oyéndole su *Adiós a la Alhambra* poética cantiga, llena de amor y melancolía y tocada con la dulzura que Monasterio imprime a su violín cuando quiere hacer llorar al espectador» (Moreno, 1866: 16). Todavía en 1879, la obra era tan popular que Carolina Ferni —cantante, violinista y empresaria de la ópera *El violín del Diablo*— tocó con gran éxito *Adiós a la Alhambra* en su estreno, siguiendo la costumbre decimonónica de introducir música conocida en las óperas (*Crónica*, 1879: 44).

A finales del siglo XIX, la moda alhambrista multiplicó las interpretaciones de esta obra, y su fama. Hay más de cincuenta referencias de prensa a esta obra en las décadas de 1880 y 1890, siendo interpretada por toda España, a veces en ocasiones de gran significación. El 28 de enero de 1890 en la Embajada alemana en Madrid —entonces de luto por la muerte del Emperador Guillermo I— durante la celebración del cumpleaños

del Emperador Guillermo II: «Los Embajadores y el personal de la Embajada que, a causa del luto de la corte no podían permanecer en el concierto, no abandonaron el local hasta después de ejecutado el *Adiós a la Alhambra*, como muestra de consideración hacia España» (*Época*, 1890: 2-3). Un año después, en el Colegio Español en Bolonia, *Adiós a la Alhambra* se interpretó en la celebración del quinto cumpleaños de Alfonso XIII (*Época*, 1891: 3). Ya en 1900, en el Centro del Ejército y de la Armada en Madrid, la obra fue interpretada por la Banda del Regimiento de Infantería de León durante una velada gimnástica en el Salón Árabe (*Liberal*, 1900: 3).

Considerando la naturaleza «oficial» de estas interpretaciones podríamos plantearnos si *Adiós a la Alhambra* no se convirtió una obra representativa de la creación del «propio oriente» que llevaron a cabo los músicos españoles en los salones del siglo XIX. En realidad, los inicios de los primeros «cuentos musicales de la Alhambra» coincidieron con el deseo oficial de restaurar el Palacio nazarí a su gloria primigenia. En una carta a Rafael Contreras —arquitecto y primer restaurador de la Alhambra— fechada el 23 de octubre de 1847, Isabel II detallaba el modo en el que deseaba que Contreras llevase a cabo las restauraciones. El arquitecto debía trabajar especialmente en la decoración de «ese maravilloso monumento de España», devolviéndolo a la forma original que tuvo en la época de la «Conquista» cuando los Reyes Católicos atravesaron su umbral con la Cruz. La Reina deseaba igualar a su antecesora Isabel I, que conquistó la Alhambra, convirtiéndose en la reina que la restauró a su antiguo esplendor (González, 2017: 34). Isabel II concibe la Alhambra —y cualquier otro «sucedáneo artístico»— como un instrumento de propaganda, símbolo del triunfo católico, confiando a Contreras la difícil tarea de traducir su visión de un pasado imperial glorioso en la restauración de la Alhambra. Por estos mismos años, su interés por las decoraciones del palacio nazarí le lleva a encargar al propio Contreras la creación de una habitación alhambrista, el Gabinete Árabe en el Palacio de Aranjuez, que construyó entre 1848 y 1851. El arquitecto y su equipo iniciaron la restauración de la Alhambra —casi una ruina por esos años— con la clara intención de materializar la imagen oriental del palacio creada por los escritores románticos como Irving, recreando en los muros las decoraciones de yeso perdidas, con un afán por rellenar cualquier hueco en blanco. A la vez, Contreras hizo maquetas a escala reducida para mostrar a Isabel II —que quedó muy impresionada— los progresos en el nuevo estilo de restauración de la Alhambra. El arquitecto emprendió entonces un negocio de venta de estos modelos como souvenir para turistas en su estudio privado. La mayoría de las maquetas no son copias exactas del monumento original, pero mostraron

el arquetipo ideal de la Alhambra orientalista —tan popular entre los viajeros románticos— que intentaba representar el «antiguo esplendor» de España.

Precisamente durante esos años de restauración de la Alhambra —y del pasado imperial de España—, Isabel II recibió en el Palacio Real a un joven compositor salmantino, inventor de un «género nuevo»:

El joven profesor de música don Martin Sánchez Allú, que había dedicado unas lindas composiciones a S. M. la Reina, fué admitido a su real presencia el lunes a las siete de la noche con objeto de verselas ejecutar en el piano. Como el señor Allú ademas de compositor, es un buen pianista, S. M. la Reina y S. M. el rey que también se hallaba presente y que conocía otras composiciones, y la ejecución del señor Allú en el piano, quedaron tan sumamente complacidos, que de ellos recibió el joven é inteligente compositor las más honrosas distinciones. Entre las cosas que más agradaron á SS. MM. fue una composición titulada Ecos de Granada que son unas melodias árabes de un género completamente nuevo, particular del señor Allú, música que habla, y que convierte las teclas del piano en lenguas de sentimiento y de pasión, música que agrada y que conmueve a la vez por que pinta y espresa maravillosamente, y toca las mas dulces fibras del corazón (*Heraldo*, 1850: 4).

Y en los años siguientes, tanto Allú como Monasterio recibieron diversos reconocimientos reales. La propia Isabel II nombró a Allú Caballero de la Orden de San Juan en Jerusalén en 1857 (Gil, 1858: 372). Ya unos años antes, Jesús de Monasterio había sido presentado a Isabel II en 1843 como niño prodigio —con tan solo siete años—, y la reina «alhambrista» le había otorgado una beca y un violín de calidad para completar su formación. Monasterio le dedicaría posteriormente su *Fantasia sobre aires nacionales* (1856), y también interpretaría para ella su *Adiós a la Alhambra*. En los años siguientes Monasterio ocuparía una posición destacada en el panorama musical, recibiendo numerosas condecoraciones: Cruz de Carlos III (1858), Caballero de la Orden de Isabel la Católica (1871) y la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica (1879). Todavía en 1894 fue recibido por la Reina Regente como director de la Escuela Nacional de Música e incluso una vez destronados, Monasterio mostró su lealtad a los Borbones al rechazar el puesto de director musical de la corte de Amadeo de Saboya en 1870 (García Velasco, 2003).

*Ecós de Granada y Adiós a la Alhambra* ponen en música el lamento de Boabdil y recogen la visión romántica del «máximo inventor del mito de Granada», pero al mismo tiempo coinciden con la campaña de propaganda de Isabel II para restaurar la Alhambra, pero aún más para conmemorar el triunfo católico y el pasado glorioso de España. Son a la vez obras «políticas» y «suvenires» de la Alhambra: «cuentos musicales» para sueños imperialistas.

#### EL ALMA DE LA CIUDAD

Más allá de la imagen orientalista y fantástica de los viajeros románticos, en *Granada la bella* Ganivet reflexiona sobre el espíritu de la ciudad, sobre el «arte que se propone el embellecimiento de las ciudades por medio de la vida bella, culta y noble de los seres que las habitan» (Ganivet, 1896: 6). El propio autor califica su obra de «espiritual, regeneradora y precursora» (p. 7) y prefiere el criterio del pueblo —que «es más artista y más filósofo de lo que parece» (p. 17)— al de los doctos que se guían únicamente por el libro. Reconoce también elementos propios de la ciudad, como el aguador «hombre de genio» y el agua: «de tal suerte nos llega al alma todo cuanto al agua se refiere, que todos nuestros sentidos se avivan hablando de ella y que por ella somos pensadores sutiles» (p. 24) y reconoce en el granadino «la creación secular de una ciudad cruzada por dos ríos; es un río hecho hombre» (p. 26). No se opone al progreso (ensanches, embovedado del río), sino que busca en todo estar «en armonía con nuestro modo de ser» (p. 33): «Ensanchémonos, pues, y entoldémonos. — Contra un pueblo que renuncia á ver el agua que corre á sus piés y el cielo que tiene sobre sus cabezas no queda más recurso que echarse á llorar» (p. 35). Sin renunciar a los sentidos: «Ver, oír, oler, gustar y áun palpar, esto es, vivir, es mi exclusivo procedimiento; después esas sensaciones se arreglan entre sí ellas solas, y de ellas salen las ideas» (p. 48). Además de funciones políticas y administrativas, la ciudad «tiene también otra misión, más importante porque toca á lo ideal, que es la de iniciar á sus hombres en el secreto de su propio espíritu» (p. 50), reconoce así la valía inicial del arte local, pero evitando encerrarse en la «estrechez de contemplación». La ciudad debe mostrarse como «centro de ideas y de hombres que en la estrechez de la vida comunal obran como hombres de Estado» (p. 63), un gran centro intelectual:

Si Granada consagrara todas sus fuerzas á la restauración de la vida comunal, no sólo prestaría un servicio al país y obtendría bienes materiales, sino que al calor de esa nueva vida brotaría su renacimiento artístico; una ciudad que tiene vida propia, tiene arte propio [...] y nuestra ciudad podría ser un gran centro intelectual (p. 64).

También diferencia entre pueblo y ciudad, porque la ciudad tiene espíritu, «un espíritu que todo lo baña, lo modela y lo dignifica» (p. 66). Reconoce el protagonismo de la Alhambra, sin necesidad de más monumentos, pero frente a la monotonía de la ciudad moderna, defiende el carácter propio de cada núcleo:

El embellecimiento de Granada no exige muchos monumentos, porque tenemos ya un gran renombre adquirido en todo el mundo con nuestra Alhambra; lo que si pide es que se rompa la monotonía de la ciudad moderna y se procure que haya diversos núcleos cada uno con su carácter (p. 84).

Como señala Juan Carlos Rodríguez, «esta es la manera inevitable que Ganivet encuentra para dar sentido a su ciudad: otorgarle un “carácter” que desde los muros se trasladara a las almas, y, en correspondencia, desde el sujeto anímico al carácter de los muros, de las calles, de las metáforas del agua y el pan» (2002: 151). Así, el espíritu de la ciudad, el carácter propio de cada núcleo, se aleja de la visión romántica del cuento de Boabdil, y podemos rastrearlo también en música. Al prologar la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca, Francisco Villaespesa habla de la música andaluza. Después de ensalzar la riqueza musical de Andalucía, su verdadera música popular —amenazada por el flamenquismo rampante— y a autores como Julián Arcas y Georges Bizet, habla de los músicos que se dedican a Andalucía:

[...] pero más que a todos, al catalán Isaac Albéniz debe Andalucía su máxima consagración, porque nadie, musicalmente, interpretó con más justeza y exaltó con más fervor, el alma tan compleja y tan líricamente original de nuestras ciudades y el canto pasional y trágico de nuestros más característicos motivos populares (Villaespesa, 1927: 17).

Villaespesa profundiza en la concepción que tiene Albéniz de Andalucía —y más concretamente de Granada— citando unas cartas del músico a su amigo Enrique Moragas

en 1886 y 1907, que fueron publicadas en *El Defensor de Granada*. En 1866, con motivo de la composición de su serenata «Granada», primera pieza de la Suite Española, Albéniz define a la ciudad como «tesoro de la música andaluza», refiriéndose a su pasado árabe, materializado en los restos de jardines y palacios. Rechaza la visión pintoresca del tablado, las bailadoras y los vestidos de cola, para centrarse en la Granada árabe, llena de belleza y emoción.

[...] alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos, a la que ven contemplándola a través de las bailadoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola del vestido de batista. Granada no es esto, amigo mío, y la Granada que yo pretendo dar a conocer a mis paisanos, los catalanes, debe ser en este momento todo lo contrario. Quiero la Granada árabe, la que toda me parece belleza y emoción (p. 18).

En 1907, Albéniz escribe de nuevo a Enrique Moragas sobre «El Albaicín», obra que inicia el tercer cuaderno de la *Suite Iberia*, compuesta en Niza en noviembre-diciembre de 1906. El compositor, como Ganivet, se adentra en el carácter del barrio granadino:

Aunque algo enfermo por desgracia, sigo teniendo sano y amplio el corazón para guardar «mi Granada». He concluido para «Iberia», una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa, Guitarra, sol y piojo. Pero he sabido [...] aureolar «El Albaicín», que así se llama la composición, de mucha ternura y de mucha ternura elegante [...] al leer «El Albaicín» por vez primera, sorprendí en él algo así como el despertar gallardo del sentimiento artístico que duerme en el barrio granadino [...] Ya está listo «El Albaicín». Me propuse mirar cara a cara a Granada y me he llevado su espíritu (p. 19).

Otro «núcleo» —en términos ganivetianos— con su propio carácter, en el que nos podemos adentrar también musicalmente, lo constituye la Alhambra y sus jardines. En 1916 Manuel de Falla estrena en Madrid su obra para piano y orquesta *Noches en los jardines de España*, una partitura en la que llevaba trabajando en París desde 1909, resultado de una combinación de estímulos literarios, pictóricos y musicales, que en ocasiones se han relacionado con el simbolismo y el impresionismo. En su forma final, la composición queda estructurada en tres movimientos con sugerentes títulos: «En el

Generalife» (I), «Danza lejana» (II) y «En los jardines de la Sierra de Córdoba» (III), que hacen referencia a jardines reales e imaginados. Antes de trasladarse a Granada en 1921, el anhelo de Falla por el Generalife y los jardines de la Alhambra proviene principalmente de dos obras, una literaria y otra pictórica. La inspiración literaria la halla en *Granada: Guía emocional*, un libro evocador de las vistas, sonidos y perfumes de la ciudad, en la que el jardín cobra una dimensión espiritual:

¿Quién no ha comparado la vida a un jardín? ¿Quién no ha dicho alguna vez que el alma es un huerto? ¿Quién no ha cortado rosas en los rosales de su propio espíritu? ¿Quién no ha oído, en su rumor de fuente, la voz inquieta y viva de sus propios deseos? [...] Pues todo esto, huerto, jardín, rosas, rumor de fuentes, inquietud de agua que va corriendo, se encuentra en esta maravilla del mundo que los clasificadores de belleza olvidan incluir en la lista: «El Generalife de Granada» (Martínez Sierra, 1910: 135).

De hecho, María Lejárraga, esposa de Gregorio y al menos «coautora» de esta guía, señala que Falla compró la *Guía emocional* en París en un momento de esterilidad compositiva y que la lectura de esta obra encendió de nuevo su imaginación (Martínez Sierra, 1953: 123-124). Sin duda, esta *Guía* tiene ciertas correspondencias en la obra de Manuel de Falla. Se conserva un ejemplar con anotaciones en el Archivo Manuel de Falla y contiene también un capítulo dedicado al Generalife, que coincide con el primer movimiento de la obra de Falla: *En el Generalife*. En él se describe los jardines de la Alhambra en un plano espiritual que coincide con las aspiraciones religiosas del propio Falla:

Es una casa con un jardín, o mejor dicho, es una escalinata de jardines que lleva a un mirador, —grados de contemplación cada vez más perfecta—, que llevan a la visión última de la serenidad espiritual. Pienso yo que si Teresa de Jesús hubiera conocido este huerto, no hubiese llamado «castillo», ni «moradas», al alma y a sus pasos camino de la perfección, sino torre y jardines (Martínez Sierra, 1910: 136).

El estímulo pictórico lo hallamos en las maravillosas imágenes de *Jardins d’Espanya*, un suntuoso álbum de cuarenta cuadros de Santiago Rusiñol (1903), diecisiete de ellos dedicados a jardines de Granada —cuatro a la Alhambra y el Generalife—. En

estos cuadros la prosa de María Lejárraga, que enciende la imaginación con emociones, encuentra su equivalente en los setos, arriates y fuentes que pinta Rusiñol. Desde 1887 el pintor catalán realiza varias estancias en Granada y concretamente en la Alhambra, donde reside mes y medio. Allí «encontrará lo que en aquellos momentos buscaba con tanto empeño: el arte que, basándose en la naturaleza, la representa en sus horas misteriosas, sin caer en un claro realismo, y le da un velo de sentimiento, el carácter escogido y la más íntima expresión» (Coll, 1992: 102). Esa representación de la naturaleza «en sus horas misteriosas», se enmarca dentro de una estética del jardín finisecular, que tiende al decadentismo y al simbolismo, y que en el caso de Rusiñol algunos autores califican de jardín melancólico (Ponce, 2013). También ha sido objeto de una lectura en clave regeneracionista, en la que el jardín abandonado constituye una clara metonimia de la situación histórica, política y cultural de la España finisecular, que había perdido su grandeza igual que en los jardines se borran las señales más visibles de su existencia plena. Estos símbolos encontraron amplia resonancia entre aquellos sectores intelectuales que aspiraban a la regeneración de España a través de la modernización de las estructuras políticas y económicas (Casacuberta, 1997).

El misterio, el alejamiento del realismo y la búsqueda de la expresión, son puntos comunes entre las *Noches* y cuadros como *Granada al vespre* (*Granada al atardecer*). En ellos, la evocación de la música y la pintura despierta nuestros sentidos y excitan nuestra imaginación. Hallamos una afinidad espiritual con la impresión musical de Falla en los cuadros en que Rusiñol representa jardines árabes al anochecer. *Arquitectura verde* retrata las figuras caprichosas de los cipreses, ensombrecidas, y en el corazón de los árboles, los surtidores de agua. *Brolladors del Generalife* atrapa el agua en movimiento, su caída y su reflejo...en juegos de luces y sombras, un primer plano con el surtidor y los cuatro chorros que caen, polifónicos.

En su aproximación a lo popular, Falla nos habla en sus notas de la estilización de efectos sonoros peculiares de los instrumentos populares. Así, el propio compositor reconoce una intención de imitar la sonoridad de bandurrias y guitarras de rondallas populares por medio del arpa y las violas al comienzo de «En el Generalife» (Nommick, 1996: 34). Inicia así la obra con un motivo ondulante en las cuerdas, de sonoridad grave, en el que Falla parece atrapar las horas misteriosas de los cuadros de Rusiñol. De este modo, la entrada del piano, emergiendo del misterio de la noche con arpegios y *glissandi* — cual pincelada luminosa—, traduce en sonidos el agua que brota de los surtidores.

## «GRANADA LA HERIDA»

Si *Granada la bella* se ha identificado con la visión de los viajeros románticos o —en una visión más organicista— con el alma de la ciudad, surge una aparente contradicción si tratamos de hallar esta idea en *Rimado de Ciudad* (1983), una aventura gráfica, poética y musical que unió poemas de Luis García Montero con la música de MAGIC y TNT, las fotografías de José Garrido y Javier Algarra, el diseño de Juan Vida, la producción musical de Fernando Miranda y la producción y edición del Ayuntamiento de Granada. El proyecto —ideado y dirigido por Mariano Maresca— pretendía:

Convertir la mítica «Granada, la bella», de Ángel Ganivet, en «Granada, la herida», de los años ochenta. No retratar la hermosura de postal de La Alhambra, no iluminar los rincones más entrañables del Albaicín, no pergeñar aquellos retratos que los pintores románticos ingleses y franceses del siglo XIX hacían de la ciudad. Nada de eso: se trataba de mostrar el otro lado de Granada, su lado más descarnado, el lado más oscuro, su suburbio. (Arias, 2014)

En otoño de 1982 «Granada era ya un hervidero de grupos de rock: 091, KGB, JOHNNY ROLL y LOS TRAVIOSOS, LOS DISCRETOS, NEO ZELANDA, DISEÑO CORBUSIER... De entre todos, Maresca había seleccionado a dos de los que parecían ser los más revoltosos de la ciudad para el proyecto, los heavy-metaleros de MAGIC y los punkies de TNT». Tras un concierto en la Plaza Larga del Albaicín, Maresca les presentó a un grupo de poetas, entre los que se encontraban también Javier Egea y Álvaro Salvador, y le ofreció a poner música a poemas de Luis García Montero. Eran una serie de poemas que utilizaban las métricas del Siglo de Oro: sonetos, églogas, coplas de pie quebrado, pero con temática actual. El reto era imbuirse en esa estética para adaptarla a las músicas urbanas y la protesta social del siglo XX.

Era casi un proyecto de gestación conjunta, y García Montero pasó las copias de sus manuscritos a ambos grupos para que pusieran música al que más les gustase (Jürgen, 2018). El título final del proyecto, *Rimado de Ciudad*, combinaba ecos de *Rimado de Palacio* de López de Ayala, una diatriba contra los vicios del siglo XIV, que se parodia irónicamente en la ciudad de la transición. El primer tema, «Coplas a la muerte de su colega», es una brutal reinterpretación de Jorge Manrique (Arias, 2014). El propio García Montero concibe las «Coplas» de Manrique como la expresión de una época de tensión histórica: en esa prudencia sostenida frente a la cercanía de la muerte, aparecen las

paradojas de dos formas diferentes de concebir el mundo y la individualidad (García Montero, 2000, p. 61). Manrique no quiso defender la importancia del futuro frente a la melancolía del pasado, sino criticar las mentiras del pasado, la fama de los héroes y la cultura clásica —que llenaba entonces los versos cortesanos—, para identificarlos con las miserias del presente, con la fugacidad del mundo inestable que pasa ante nuestros ojos (p. 69).

García Montero reconoce a sus coplas, a la vez, un origen anecdótico y una raíz profunda. La anécdota la narra como que «algunos grupos de rock de mi ciudad quisieron hacer un disco con poemas míos, y a mí se me ocurrió hacer versiones de poemas clásicos [...] para poner en medio de las cuerdas de una guitarra eléctrica o encima de una batería un eco de Jorge Manrique». La raíz profunda de *Rimado de ciudad* se halla en su admiración por los clásicos, pues, aunque reconoce el tono coloquial de su propia poesía, «la formación en la música de los clásicos es fundamental para cualquier poeta». Homenajea a Jorge Manrique escribiendo unas manriqueñas al estilo de las «Coplas a la muerte de su padre»:

Pero en realidad eran unas coplas melancólicas a la muerte de un colega, un personaje típico de la movida de las ciudades más radicalmente de cultura urbana españolas de los años ochenta. La primera parte tiene mucho de satírico, de glosa, pero después mi intención era que a partir del poema fuese profundizando el lirismo y sustituyese a la sátira. Y que no fuese simplemente una glosa, sino que los versos poéticos empezasen a pesar, empezasen a tener enjundia poética propia (García Montero, 2018).

A diferencia de la estructura tripartita que planteó Manrique, García Montero divide el poema en solo dos partes. En la primera (coplas 1-8), expone el carácter universal y filosófico del sentido de la vida, individualizando en la segunda (coplas 9-13) el discurso a un caso concreto, conduciendo al lector, como ya hizo Manrique, de lo general a lo particular (Andrés, 2008: 100). En realidad, García Montero reflexiona sobre el valor de la vida, la precariedad laboral y los suburbios en la primera parte, para relatar la muerte y ensalzar el legado del colega en la segunda.

La música sigue de cerca la estructuración y la semanticidad del poema. Es una composición estrófica, basada en una melodía que se repite en las trece estrofas, con ligeras modificaciones para adaptarse al sentido de cada verso y a la concepción general

del texto. Se inicia con una melodía instrumental de arpeggios con sonido de organillo y tempo lento que parece retrotraernos a la infancia, a juegos infantiles, a ferias y tivovivos... Esta melodía instrumental reaparece tras la octava estrofa para dar fin y separar la primera parte del poema, volviendo de nuevo a la infancia. También reaparece tras la última estrofa, esta vez con el sonido de un piano desafinado porque «aunque la vida perdió, / dejónos harto consuelo / su memoria». Tras esta introducción lenta, se inicia un tempo rápido que se va intensificando a medida que avanzamos en las estrofas. En la primera parte del poema, las estrofas se van intercalando con pequeños interludios con una vocalización sobre la sílaba «ah». Cuando la música quiere intensificar el sentido del texto se cantan dos estrofas seguidas (3-4, 6-7), alternando el cantante un comienzo de la melodía piano y tranquilo con otras frases de mayor intensidad —que van desde un tono inquisitivo, de queja, hasta un grito— para enfatizar el final de la primera parte del poema sobre la palabra diferen-TE.

En la segunda parte, en la que se relata la muerte del colega y se ensalza su legado, se cantan todas las estrofas seguidas, logrando una continuidad e intensificación que culmina en un añadido final a modo de conclusión con la palabra «canalla» y los sonidos de sirenas perdiéndose. El piano desafinado desfigura la memoria en una suerte de *flash-back*, interrumpido súbitamente por dos disparos.

y recuerdo la culebra  
de la vida, fría, inerte  
por su cara,  
empapado de ginebra,  
esperando que la muerte  
lo besara.  
se lo llevó con desgana  
la canción de una ambulancia  
malherida,  
las grúas de la mañana  
recogieron su arrogancia,  
ya sin vida.

La intensa relación con el texto y los elementos narrativos —organillo, piano, sirenas, disparo— llevaron a afirmar que TNT «cometieron la audacia de crear una suerte de ópera punk» (Tébar, 2015). Posteriormente grabaron una versión más reducida

proveniente de un directo en el X Festival de Rock del Zaidin en 1990, en la que cantan solo las cinco últimas coplas y sustituyen el piano desafinado original por un solo de guitarra más rockero.

En el segundo tema, «El Aguilucho», el modelo es el soneto «Mientras por competir con tu cabello» de Luis de Góngora, que trata el tema del *carpe diem*. Góngora establece la competencia entre la belleza femenina y la naturaleza, pero es el tiempo el vencedor de la contienda. En el soneto de García Montero, en cambio, se recontextualiza el topos dentro de un ambiente urbano y la competencia se traduce en una persecución entre policía y héroe. Se transforman las imágenes barrocas, convirtiendo el carro alado que representa el tiempo en un coche de policía, el rojo de las rosas en los semáforos, la guerra en una pistola o el cristal del catálogo de belleza en una insinuante botella de coca-cola. La parodia comparte con el original la angustia existencial por la fugacidad de la vida, común al desengaño barroco y la posmodernidad (Saldarriaga, 2007: 359). El poema de García Montero se compone de cinco partes, y en la segunda el soneto de Góngora es el punto de partida encabezándola con el último verso del poema barroco: «...en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». García Montero hace bajar la metáfora gongorina a la ciudad y cambia el orden de las palabras del verso original para introducirlo en su poema:

No solo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra,  
[en nada.

Y la velocidad del parabrisas  
que la ciudad convierte ante sus ojos  
en tierra, en polvo, en humo, en sombra,  
[en nada.

En su conjunto, el poema recrea la vida oscura de un personaje de los suburbios que vive la ciudad al límite, pasa por la cárcel y al final muere: «¡Viejo príncipe azul sin cenicienta! / Demasiada pasión para una noche, / sobre todo si es noche de tormenta.» La estética heavy de MAGIC les lleva a una aproximación diferente, donde prima un sonido de gran volumen, distorsionado y frenético, coherente con su discurso inconformista, transgresor y rebelde (Martínez, 1997: 251). A diferencia de TNT, no utiliza todo el texto del poema, sino que selecciona algunos versos de cada estrofa, intercalando extensas secciones instrumentales, para articular el tema en una primera parte más rítmica, rocanrolera, y otra a modo de balada.

El inicio viene marcado por unos ruidos de truenos y tormenta. Comienza inmediatamente un tema muy rítmico y vivo en guitarras y batería —que va a reaparecer transformado entre las secciones cantadas de la primera parte— sobre versos de los dos primeros sonetos, narrando la persecución y detención del protagonista. La sección instrumental que cierra esta primera parte sirve para hacer desaparecer el ritmo, fundir las sonoridades y desembocar en la segunda —más lenta, a modo de balada— que canta el dolor de la prisión y la inadaptación a la salida. Acelera el ritmo para cantar la huida después de la muerte (Soneto 5, v. 9-11) y termina redoblando la conclusión y añadiendo una vocalización en «ah - Aguilucho». Tras un solo de guitarra vuelve a repetir esos versos finales en tempo lento, para terminar apoteósicamente con riffs en las guitarras, redoble en la batería y un volumen sonoro distorsionado, como «El Aguilucho».

La presentación inicial del proyecto tuvo lugar el 31 de mayo de 1983 con un concierto de TNT y MAGIC en la Plaza de toros de Granada, que vino precedido por artículos a doble página en la prensa local. También se presentó en septiembre de ese mismo año en las fiestas del barrio granadino del Zaidín, que darían origen al festival Zaidín Rock (Rama, 2016). Sin embargo, no se registra ninguna otra interpretación hasta la versión reducida de las *Coplas* que TNT incluyó en su concierto del Zaidín Rock del 90.

El maxi-single con el vinilo, cuidadosamente diseñado por Juan Vida con las fotografías de Javier Algarra y José Garrido, se convirtió rápidamente en objeto de coleccionista, más aún cuando, al parecer, se perdieron la mayoría de las copias debido a unas inundaciones en los sótanos del Ayuntamiento de Granada. Desde 2010 comienzan a aparecer también críticas y referencias en la red que apuntan la significación de este trabajo en su época y su validez actual (Rama, 2016). En 2014 la revista en la red *Olvidos.es* dedicó uno de sus «Procesos» a *Rimados de ciudad: 30 años después*, con

nueve fases o partes que incluyen textos de los protagonistas en la época y actuales, fotografías, textos de los poemas, etc. que supone el material más completo disponible sobre la obra.

El disco *Rimado de Ciudad*, gestado originalmente en el invierno de 1982 y lanzado en la primavera de 1983, sigue siendo hoy un proyecto de tal envergadura musical y artística que muy pocos conocen todavía su alcance. Fue el germen de algo. Su repercusión sigue recóndita y oculta, al acecho, como esas semillas que caen en campo contrario y tardan meses, años, o décadas, en fructificar.

Resulta curioso que, 31 años después de su publicación por el Ayuntamiento de Granada, sean profesores universitarios de Literatura de cualquier extremo del país, investigadores, estudiantes que hacen una tesis, coleccionistas, amantes de discos raros o gente ávida de rock lleguen a pagar, en subastas por Internet, hasta 300 euros (50.000 pesetas de las de entonces) por un disco que con sólo dos canciones, en formato maxi-single, apenas tuvo eco en su momento. Algo tiene ese disco que sigue atrayendo tanto (Arias 2014).

Este texto de Jesús Arias pone de relieve la complejidad de concepción, el escaso eco en su momento y la atracción que produjo más de treinta años después *Rimado de ciudad*. En 2017 se inauguró una exposición dedicada a *Rimado de ciudad* dentro del programa Los Rincones del Rock, del proyecto *Granada Ciudad del Rock*, «con fotografías de Javier Martín Ruiz y una charla-coloquio con algunos de los autores de aquella obra en un acto pensado para homenajear a sus creadores y reivindicar la rebeldía y la disidencia como elementos imprescindibles del debate social» (Rico, 2017). La intensidad artística de la propuesta, la fuerza de los versos de García Montero entre las guitarras y baterías de MAGIC y TNT como expresión del desencanto urbano entre los entonces jóvenes de la transición no ha perdido su vigencia: «Al fin y al cabo, volvemos a vivir los mismos tiempos de desolación y angustia» (Arias, 2014).

En aquel soñado viejo tiempo tradicional al menos parecía haber un orden, un sentido. Ahora todo se estaba borrando, como bajo la niebla. Ganivet se nos presenta así como un titubeante ciudadano «libre», un pequeñoburgués «flotante» que no tenía más remedio que buscar un *nuevo orden* en el caos de la vida que le rodeaba o enfrentarse a una vida sin sentido y por tanto proyectarla como suicidio (Rodríguez, 2002: 151)

Si —con Juan Carlos Rodríguez— tratamos «de recuperar a Ganivet leyéndolo de otra manera, asumiendo todas sus contradicciones» (p. 153), si ignoramos su visión poliédrica y moderna, podríamos encasillarlo en la tradición de los viajeros románticos, y entonces *Adiós a la Alhambra* sería la música de esa «Granada la bella». Si buscamos «el alma de la ciudad», con una visión algo más espiritual y ascética —sin renunciar al pasado árabe— escuchamos en «El Albaicín» de Albéniz el «espíritu» del barrio granadino, o en «En el Generalife» de Falla los sonidos y colores del agua «clara y fresca» de la Alhambra que pintó Rusiñol, de la que «la mayoría es partidaria» (Ganivet, 1896: 25).

«Viajes, paseos, mitos, encantos y desencantos: ¿pero es que Granada era bella?» (Rodríguez, 2002: 138). El otro lado de Granada —descarnado, oscuro y suburbial— en la desencantadora transición democrática de los ochenta suena distorsionado en «Granada la herida»: ritmos urbanos con tiovivos, disparos y sirenas.

Y es que —leyendo a Ganivet de otra manera— podemos encontrarlo más cerca de *Rimado de ciudad* que de los «inventores del mito de Granada».

#### OBRAS CITADAS

«Advertencia», *El Arte*, 29 marzo 1874, p. 1.

«Centro del Ejército y de la Armada», *El Liberal*, 23 febrero 1900, p. 3.

«El aguilucho de Magic», *Rock español. Blog de grupos de Rock y Heavy en español*, 19 mayo 2017, en: <https://conociendorock.blogspot.com/2017/05/el-aguilucho-de-magic.html> (consulta: 08/06/2022).

«El álbum del buen tono», *El Coliseo*, 10 marzo 1854, p. 8.

«El cumpleaños del Emperador de Alemania en Madrid», *La Época*, 28 enero 1890, pp. 2-3.

«El violín del diablo. Ópera del maestro Agostino Mercuri», *Crónica de la Música*, 24 julio 1879, p. 44.

«Gacetilla de la capital», *El Herald*, 4 enero 1850, p. 4.

«Noticias generales», *La Época*, 27 mayo 1891, p. 3.

«Teatro del Príncipe. Concierto dado por J. de Monasterio el miércoles 25 de junio de 1856», *Gaceta musical de Madrid*, 6 julio 1856, pp. 210-211.

- ANDRÉS, María (2008), «Deconstrucción e imitación de las Coplas manriqueñas en Luis García Montero y Jorge Luis Borges», en Jorge MARTÍ (coord.), *Teoría y práctica docente: actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE*, pp. 95-108.
- ARIAS, Jesús (2014), «El primer poema del rock», *Olvidos.es: Rimado de ciudad: 30 años después*, en: <https://olvidosdegranada.es/index.php/2014/06/01/rimado-de-ciudad/11/> (consulta: 13/06/2022).
- CASACUBERTA, Margarida (1997), *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CORTIZO, María Encina (2006), «Alhambrismo operístico en “La conquista di Granata” (1850) de Emilio Arrieta: mito oriental e histórico en la España romántica», *Príncipe de Viana*, 238, pp. 609-632.
- FRATTALE, Loretta (1997), «Perspectivas ganivetianas sobre Granada. Variaciones sobre un cronotopo», *Rilce*, XIII, 2, pp. 57-72.
- GANIVET, Ángel (1896), *Granada la bella*, Hensilforgs.
- GARCÍA MONTERO, Luís (2018), «Explicación “Coplas a la muerte de su colega”», *viulapoesía*, en: <https://vimeo.com/302413208> (consulta: 28/05/2022).
- (2000), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.
- (1983). «Aviso para prevenir a los audaces», *Olvidos.es: Rimado de ciudad: 30 años después*, en: <http://www.olvidos.es/lprocesos/27> (consulta: 18/05/2022).
- GARCÍA VELASCO, Mónica (2003), *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.
- GIL, Francisco de Asís (1858), «Biografía. Don Martín Sánchez Allú», *La España Artística*, II, 48, 20 septiembre, pp. 371-372.
- GONZÁLEZ, Asun (2017), «Reconstructing the Alhambra: Rafael Contreras and Architectural Models of the Alhambra in the Nineteenth Century», *Art in Translation*, IX, 1, pp. 29-49.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2011), «Introducción», en Ángel GANIVET, *Granada la bella seguido de Las ruinas de Granada*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp 7-42.
- IRVING, Washington (1835), *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards*, London, Richard Bentley.

- JÜRGEN (2018). TNT - el jardín extranjero, *SinPunktofijo.com*. En: <http://www.sinpunktofijo.com/2018/01/08/tnt-el-jardin-extranjero/> (consultado: 23/05/2022).
- LITVAK, Lily (2005), «La mano y la llave. Pervivencia de la Alhambra en las artes, la literatura y la arquitectura de fines del siglo XIX y principios del XX», *Manuel de Falla y la Alhambra*, Granada, Consejería de Cultura – AMF, pp. 13-38.
- MAKDISI, Ussama (2002), «Ottoman Orientalism», *American Historical Review*, CVII, 3, pp. 768-796.
- MARTÍNEZ, Silvia (1997) «Músicas "populares" y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, pp. 241-159.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1910), *Granada: Guía emocional*, Paris, Garnier.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1953), *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, México, Biografías Gadesa.
- MCSWEENEY, Anna / HOPKINS, Claudia (2017), «Editorial: Spain and Orientalism», *Art in Translation*, IX, 1, pp. 1-6.
- MONASTERIO, Jesús de (1855), *Adiós a la Alhambra. Cantiga morisca*. Madrid, Antonio Romero.
- MORENO LÓPEZ, Carlos, «Revista de la semana», *El Jardín*, 1 diciembre 1866, p. 16.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013), «Era una tarde de un jardín umbrío. Trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura», *Bulletin Hispanique*, CXIII, 1, pp. 305-358.
- NOMMICK, Yvan (ed.) (1996), *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1996.
- RAMA, Leo (2016), «Dos artes separadas al nacer», *Ideal*, 20 de agosto.
- RICO, Belén (2017), «Botánico homenaje a “Rimado de ciudad” con una muestra y una charla-coloquio», *Granada hoy* 23 de junio.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), «El mito de la ciudad mujer de Ganivet a hoy», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, pp. 117-154.
- (2013), «A sad diagnosis of a sad town: Granada and the dream of the recumbent woman», en Joan Ramon RESINA (ed.), *Iberian cities*, New York, Routledge, pp. 122-147.
- RUSIÑOL, Santiago (1903), *Jardins d’Espanya*, Barcelona, Thomas.
- SAID, Edward (2008), *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo.

- SAGLIA, Diego (2002), «The Moor's Last Sight: Spanish-Moorish exoticism and the gender of history in British Romantic poetry», *Journal of English Studies*, 3, pp. 193-215.
- SALDARRIAGA, Patricia (2007) «El Aguilucho y el carpe diem posmoderno: García Montero lee a Góngora», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXXI, 2, pp. 359- 371.
- SÁNCHEZ ALLÚ, Martín (1852), *Ecos de Granada*, Madrid, C. Martín.
- SOBRINO, Ramón (2005), «Alhambrismo musical español. De los albores románticos a Manuel de Falla», *Manuel de Falla y la Alhambra*, Granada, Archivo Manuel de Falla, pp, 39-70.
- Tébar, Eduardo (2015). Muere Jesús Arias, líder de TNT y el gran amigo de Joe Strummer en España, *EfeEme.com. Diario de actualidad musical*. 1 diciembre, en: <https://www.efeeme.com/muere-jesus-arias-lider-de-tnt-y-el-gran-amigo-de-joe-strummer-en-espana/> (consulta: 21/05/2022).
- VILLAESPESA, Francisco (2002 [1927]), «Música andaluza», en Francisco CUENCA, *Galería de Músicos Andaluces*, La Habana, Cultura (Ed. Facsímil: Málaga, Unicaja), pp. 13-19.