



TÍTULO

RAFAEL SALGUERO (1870-1925)
UN MAESTRO DE CAPILLA A ESCENA

AUTORA

María Jesús Viruel Arbáizar

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2017

Tutor	Dr. Francisco Martínez González
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2015/2016)
ISBN	978-84-7993-605-1
©	María Jesús Viruel Arbáizar
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

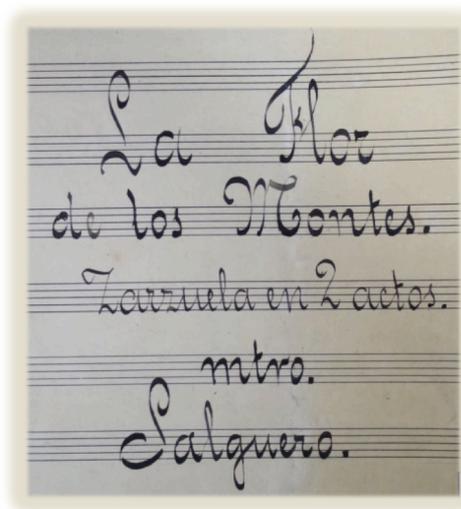
- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

Máster Patrimonio Musical

*Rafael Salguero (1870-1925):
un maestro de capilla a escena*

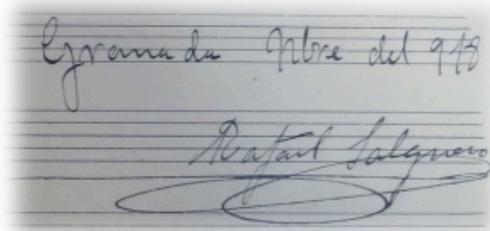


Autora: María Jesús Viruel Arbáizar
Tutor: Dr. Francisco Martínez González

Curso 2015- 2016

Máster Patrimonio Musical

Rafael Salguero (1870-1925): un maestro de capilla a escena



Tutor del Trabajo Fin de Máster:

Autora:

Fdo. Dr. Francisco Martínez González

Fdo. María Jesús Viruel Arbáizar

Curso 2015- 2016

ÁREAS DE CONOCIMIENTO (CONSEJO DE UNIVERSIDADES)		
635	Música	
450	Historia Contemporánea	
MATERIA UNESCO		
5501	Biografías	
550402	Historia Contemporánea	
620306	Música. Musicología	
DESCRIPTORES		
Salguero Rodríguez, Rafael	Maestro de Capilla	Conservatorio Superior Música de Granada
Historia de Granada (siglo XX)	Teatro Lírico	Costumbrismo

Imágenes de portada: Detalle de las portadas de las particellas manuscritas de todos los instrumentos de la zarzuela *La flor de los montes* de Rafael Salguero. Imagen de la firma y fecha del autor en el guion de dirección de la misma obra. Fondo del Centro Artístico. Archivo Municipal de Granada

ÍNDICE	PÁGINAS
ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS	1
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	4
INTRODUCCIÓN	8
1. Justificación de trabajo	8
2. Estado de la cuestión	8
3. Hipótesis y objetivos	15
4. Fuentes consultadas	16
5. Metodología y estructura del trabajo	18
CAPÍTULO 1. RAFAEL SALGUERO: UN ENSAYO DE RECONSTRUCCIÓN BIOGRÁFICA.	22
CAPÍTULO 2. RAFAEL SALGUERO Y LA VIDA RELIGIOSA.	
2.1. La reforma del <i>Motu Proprio</i>	35
2.2. Su obra religiosa	43
2.2.1. Misas y fragmentos de misas	44
2.2.2. Motetes	45
2.2.3. Responsorios	45
2.2.4. Salmos	46
2.2.5. Varia en latín	46
2.2.6. Varia en castellano	47
CAPÍTULO 3. RAFAEL SALGUERO Y LA VIDA SECULAR.	48
3.1. Introducción	48
3.2. Su labor pedagógica: El Conservatorio “María Cristina” de Málaga	48
3.3. cofundador, director y profesor del Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada	50
3.3.1. La Sociedad Filarmónica de Granada	50
3.3.2. La Junta del Patronato	51
3.3.3. Dirección del Real Conservatorio de Música y Declamación	52
3.3.4. Su labor docente	54
3.4. Su obra profana	56

3.4.1. <i>De Londres a Guadix</i> (1897)	56
3.4.2. <i>La Patrona del Mar</i> (1909)	60
3.4.3. <i>Sonata</i> (1923)	63
3.4.4. <i>La que vive en la Carrera</i> (192?)	64
CAPÍTULO 4. PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO GRANADINO EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX.	67
4.1. La zarzuela y lo español en la música del primer cuarto del siglo XX	67
4.2. La asociaciones culturales en la sociedad granadina	69
4.3. La zarzuela en el primer cuarto del siglo XX: Granada	72
4.4. José Rosales Méndez y <i>La flor de los montes</i> : Un ensayo de granadinismo	77
4.4.1. El perfil de un libretista costumbrista.	77
4.4.2. La esencia de Granada en una obra no alhambrista.	80
CAPÍTULO 5. <i>LA FLOR DE LOS MONTES</i> , ZARZUELA EN DOS ACTOS CON MÚSICA DE RAFAEL SALGUERO Y LIBRETO DE JOSÉ ROSALES.	83
5.1. El libreto de José Rosales	83
5.2. Personajes	85
5.3. Acción	86
5.4. Sinopsis argumental	87
5.5. Aspectos musicales	95
5.5.1. La música. Partituras	95
5.5.2. Instrumentación	97
5.5.3. Características vocales	102
5.6. Aspectos analíticos	106
5.6.1. Rasgos generales	106
5.6.2. Textura	108
5.6.3. Material temático	109
5.6.4. Consideraciones melódicas y rítmicas	114
5.6.5. Consideraciones armónicas	115
5.6.6. Aspectos formales	123
5.7. Estreno, recepción de la obra y representaciones	129

5.7.1. El estreno	129
5.7.2. Recepción de la obra	133
5.7.3. Las representaciones posteriores	137
CONCLUSIONES	140
FUENTES HEMEROGRÁFICAS	145
FUENTES MANUSCRITAS	151
PARTITURAS IMPRESAS	151
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152
BIBLIOGRAFÍA	161
ANEXO I. Catálogo de la obra de Rafael Salguero Rodríguez.	170
ANEXO II. Análisis del Fandango de Granada.	183

ÍNDICE DE ABREVIATURAS*

A	alto (voz)
AMGR	Archivo Municipal de Granada
B	bajo (voz)
b	bemol
BCA	Biblioteca del Centro Artístico
bmb.	bombo
c.	compás
cb.	contrabajo
cc.	compases
cl.	clarinete
cm.	centímetros
cnt.	cornetín
<i>CoNuSeAn</i>	Archivo Convento de Clarisas Franciscanas de Granada Nuestra Señora de los Ángeles y Santa Inés. Convento de Santa Clara de Loja.
<i>CoNuSeCa</i>	Archivo Convento Nuestra Señora del Carmen. Carmelitas Descalzas. Granada
coord.	coordinador
coords.	coordinadores
<i>CoSaJo</i>	Archivo Convento de San José. Carmelitas Descalzas. Granada
D.	don
<i>D.R.S.</i>	Don Rafael Salguero
dir.	dirigido
ed.	editor
eds.	editores
fg.	fagot
fig.	figle
fl.	flauta
fltn.	flautín
fund.	fundador
<i>Gr</i>	Archivo Catedral de Granada

* Aparecen diferentes abreviaturas para un mismo término, pues se ha repetado la terminología y abreviaturas usadas en distintas catalogaciones de la obra de Rafael Salguero.

<i>ibid.</i>	<i>Íbidem</i>
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
<i>J</i>	Archivo Catedral de Jaén
M.	tonalidad mayor
m.	tonalidad menor
M.I.	Muy Ilustre
<i>Ma</i>	Archivo Catedral de Málaga Archivo Monasterio Madre de Dios. Comendadoras de Santiago.
<i>MoMaD</i>	Granada
<i>MoSaBe</i>	Archivo Monasterio Cistersiense de San Bernardo. Granada
<i>MoSaPa</i>	Archivo Monasterio de Santa Paula (San Jerónimo). Orden Jerónima. Granada
Mtro.	Maestro
n.º	número
ob.	oboe
obs.	observaciones
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i>
órg.	órgano
p.	página
pág.	página
págs.	páginas
pal.	palillos
pap.	papel
part.	partitura
pp.	páginas
prop.	propietario/a
r.	recto
RCMDG	Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada
R.M.	Reverenda Madre
S	Soprano
s.a.	sin autor
s.f.	sin fecha
SAE	Sociedad de autores españoles

SEDEM	Sociedad Española de Musicología
SGAE	Sociedad general de autores españoles
Sr.	señor
ss.	siguientes
SSmo.	Santísimo
Sta.	santa
T	tenor
tba.	tuba
tbn.	trombón
ten.	tenor
timb.	timbales
tp.	tiple
tpa.	trompa
trad.	traductor
trmp.	trompa
v.	verso
v.	voz o voces
vc.	violonchelo
vi.	violín
vla.	viola
vln.	violín
vol.	volumen
vols.	volúmenes

INDICE DE TABLAS E IMÁGENES

	Página
Imagen 1. Acto de inauguración del curso 1921- 1922. Conservatorio de música y Declamación "Victoria Eugenia". <i>Granada Gráfica</i> , año VIII, 1-11-1922.	53
Imagen 2. Portada de partitura general y firma de la última página de <i>La patrona del Mar</i> . Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-5-65.	60
Imagen 3. Particella Marina. <i>La Virgen del Mar</i> . Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-5-65.	61
Imagen 4. Portada partituras de coro. <i>La Patrona del Mar</i> . Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-40.	61
Imagen 5. Portada y primera página de la <i>Sonata</i> (1923). Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada, V-1º-192.	63
Imagen 6. Portada y contraportada de <i>La que vive en la carrera</i> . Manuel Villar Editor.	64
Imagen 7. Coplas granadinas. Partitura manuscrita de R. Salguero. Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6- 59.	66
Imagen 8. Detalle Copla 1 de <i>La que vive en la carrera</i> . Manuel Villar Editor.	66
Imagen 9. Portada del libreto de <i>La flor de los montes</i> .	83
Imagen 10. Detalle de la particella manuscrita de trompa 2ª. Final del Acto I, <i>La flor de los montes</i> . Fondo de Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59.	102
Imagen 11. Detalle Acto I l n.º 1, particellas manuscritas de barítono y fagot 1º <i>La flor de los montes</i> . Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	105
Imagen 12. Detalle Acto I nº1, particellas manuscritas de Carmen y violín 1º <i>La flor de los montes</i> . Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59.	105
Imagen 13. Detalle Acto I, nº 4, cc. 10- 13. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	108
Imagen 14. Detalle Acto I, nº 1, cc. 6- 15. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	109
Imagen 15. Detalle Acto I, nº 2, cc. 183- 187. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	109
Imagen 16. Tema de la pena de Carmen. Preludio Acto I, cc. 22- 23. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	110
Imagen 17. Tema de la pena de Carmen. Acto I, nº 1, cc. 22- 23. Guion de	110

	dirección de <i>La flor de los montes</i> .	
Imagen 18.	Tema de la pena de Carmen. Acto II, Intermezzo, cc. 1-2. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	110
Imagen 19.	Tema de la súplica de Quico. Preludio Acto I, cc. 30- 31. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	110
Imagen 20.	Tema de la súplica de Quico. Acto I, N° 4, cc. 10- 13. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	110
Imagen 21.	Tema del coro de campesinos. Preludio Acto I, cc. 81- 85. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	110
Imagen 22.	Tema del coro de campesinos. Acto I, N° 1, cc. 14- 18. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	111
Imagen 23.	Tema de la zozobra de amor. Preludio Acto II y N° 5, cc. 1-2. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	111
Imagen 24.	Tema de la indecisión de Gorillo. Preludio Acto II, c. 63 y N° 5, c. 42. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	111
Imagen 25.	Tema de la declaración de amor de Carmen. Preludio Acto II, cc. 87- 95. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	111
Imagen 26.	Tema de la declaración de amor de Carmen. Acto II. N° 6, cc. 71- 79. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	112
Imagen 27.	Tema de la declaración de amor de Miguel. Preludio Acto II, cc. 107- 117. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	112
Imagen 28.	Tema de la declaración de amor de Miguel. Acto II. N° 6, cc. 91- 101. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	112
Imagen 29.	Tema del fuego de la memoria. Preludio Acto II, cc. 133- 137. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	112
Imagen 30	Imagen 29. Tema del fuego de la memoria. Acto II. N° 6, cc. 152- 156. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	112
Imagen 31.	Tema de la determinación. Preludio Acto II, cc. 138- 141. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	113
Imagen 32.	Tema de la determinación. Acto II. N° 6, cc. 157- 160. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	113
Imagen 33.	Tema del compromiso. Preludio Acto II, cc. 144- 145. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	113
Imagen 34.	Tema del compromiso. Acto II. N° 6, cc. 162- 165. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	113

Imagen 35.	Detalle Acto I. Nº 3, cc. 7-10. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	114
Imagen 36.	Detalle Acto I. Nº 2, c. 1-2. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	114
Imagen 37.	Detalle Acto I. Nº 2, cc. 7-11. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	114
Imagen 38.	Detalle Acto I. Nº 3, cc. 18- 22. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	115
Imagen 39.	Detalle Acto I. Nº 4, cc. 18- 22. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	115
Imagen 40.	Detalle Preludio Acto I, cc. 124- 130. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	116
Imagen 41.	Detalle solo violonchelo del Preludio Acto I, cc. 146- 152. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	116
Imagen 42.	Detalle Acto I. Nº 1, cc. 14- 18. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	116
Imagen 43.	Detalle Acto I. Nº 1, cc. 155- 158. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	117
Imagen 44.	Detalle Acto I. Nº 2, c. 6. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i>	117
Imagen 45.	Detalle Acto I. Nº 3, cc. 1-2. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	117
Imagen 46.	Detalle Acto I. Nº 3, cc. 1-4. Guión de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	117
Imagen 47.	Detalle Acto I. Nº 1, cc. 147-153. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	118
Imagen 48.	Detalle Acto II. Nº 6, cc. 50- 55. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	119
Imagen 49.	Detalle Preludio Acto II, cc. 7- 11. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	119
Imagen 50.	Detalle Preludio Acto II, cc. 54- 57. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	120
Imagen 51.	Detalle Acto II. Nº 6, cc. 152- 159. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	120
Imagen 52.	Detalle Acto II. Nº 6, cc. 60- 65. Guion de dirección de <i>La flor de los montes</i> .	120
Imagen 53	Detalle Acto I, Nº 3, cc. 32- 33. Guion de dirección de <i>La flor de los</i>	120

	<i>montes.</i>	
Imagen 54.	Detalle Acto II, Nº 6, cc. 107- 108. Guion de dirección de <i>La flor de los montes.</i>	121
Imagen 55.	Detalle Acto I. final Nº 3 e inicio No 4. Guion de dirección de <i>La flor de los montes.</i>	122
Imagen 56.	Detalle Acto II, Nº 5, cc. 28- 31. Guion de dirección de <i>La flor de los montes.</i>	122
Imagen 57.	Detalle Acto II. Nº 6, cc. 180- 186. Guion de dirección de <i>La flor de los montes.</i>	122
Imagen 58.	Fotografía del final del segundo acto, el día del estreno <i>La flor de los montes.</i> La unión Ilustrada.	131
Imagen 59	Detalle última página particella manuscrita de la trompa 1ª. . Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	132
Imagen 60	Asistentes al banquete en honor de José Rosales y Rafael Salguero. La unión Ilustrada.	134
Imagen 61	Cuenta de los derechos de representación de <i>La flor de los montes</i> en Almería, en febrero de 1919. Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	138
Imagen 62	Detalle de la particella manuscrita de trombón 2º de <i>La flor de los montes.</i> Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	138
Imagen 63	Detalle de la particella manuscrita de bombo de <i>La flor de los montes.</i> Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	139
Imagen 64	Detalle de la particella manuscrita de los timbales de <i>La flor de los montes.</i> Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	139
Imagen 65	Detalle de la particella manuscrita de clarinete 1º de <i>La flor de los montes.</i> Fondo del Centro Artístico, AMGR, BCA-XIII-6-59	139
Tabla 1	Datos de los actores del a revista musical <i>De Londres a Guadix.</i>	58
Tabla 2	Datos de los músicos de la orquesta del a revista musical <i>De Londres a Guadix.</i>	58
Tabla 3	Obras de José Rosales en coautoría con Antonio Paso.	78
Tabla 4	Extensión tonal de los protagonistas de <i>La flor de los montes.</i>	104
Tabla 5	Extensión tonal de la partitura de coro de <i>La flor de los montes.</i>	104

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925) fue maestro de capilla en las catedrales de Guadix, Málaga y Granada. Comprometido con la música y con la vida musical de cada una de las ciudades donde vivió, fue profesor del Conservatorio “María Cristina” de Málaga, formó parte de la junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Granada, y fue asimismo fundador, profesor y director, hasta su prematura muerte, del actual Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

Hasta ahora se creía que su labor musical se había limitado casi exclusivamente a la producción de música religiosa –como afirmaban los estudios realizados por Francisco Cuenca Benet, José López Calo, Antonio Martín Moreno o Francisco Martínez–, y que sus aportaciones más importantes habían sido las relacionadas con la implantación de la reforma del *Motu Proprio* de Pío X en Málaga y Granada.

Sin embargo, recientes hallazgos que han sido posible gracias a este trabajo de investigación, desvelan que el maestro Salguero compuso al menos tres obras escénicas, siendo la más destacable la zarzuela en dos actos *La flor de los montes*, con libreto de José Rosales, en la que se centrará una parte esencial del presente Trabajo fin de Máster. Destacada por la crítica musical de la época como «de sublime instrumentación»¹, exponente de un sensible «conocimiento de la voz»² y modelo de «pura esencia granadinista»³, estamos ante la recuperación de una obra de teatro lírico que viene a arrojar una luz enteramente nueva sobre la figura de Salguero, sobre la vida teatral de una ciudad de provincias como Granada, y a engrosar, sin duda, el valioso patrimonio lírico español de comienzos del siglo XX.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Probablemente la primera biografía impresa de Rafael Salguero fue la que con motivo de su óbito escribió Felipe Granizo en *La Gaceta del Sur* el 18 de noviembre de 1925⁴. Granizo ejercía la crítica musical en el citado periódico, fue delegado de la Asociación de Cultura Musical de Granada –fundada en 1923– y además fue profesor

¹ J.M.G.B., «Crónica teatral: estreno de “La flor de los montes” zarzuela en dos actos, letra de don José Rosales Méndez, música de don Rafael Salguero», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4858, 29-1-1919, pág. 1.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Felipe GRANIZO, «El maestro Salguero», *La Gaceta del Sur*, miércoles 18 de noviembre de 1925. Año XVIII, n.º 6942, pág. 1.

en el Real Conservatorio de Música y Declamación Victoria Eugenia de Granada entre los años 1921 a 1929 coincidiendo con Rafael Salguero como profesor y director técnico del centro⁵. Todo lo anterior lo hacía buen conocedor de Salguero, pues los detalles sobre su persona, su vida y su obra redactados en la semblanza así lo demuestran, y aporta información que no aparece en otros medios. Detalla toda su trayectoria como maestro de capilla en las catedrales de Guadix –dato que omiten todas las biografías posteriores hasta Martínez González⁶– Málaga y Granada, su labor docente en los conservatorios “María Cristina” de Málaga –dato que recupera sólo Manuel del Campo y del Campo⁷– y Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia”, ensalzando además su labor como director técnico de la sección de música de la Real Sociedad Económica, como fundador del conservatorio granadino. En el terreno de la composición habla de la «fecunda inspiración del maestro que alcanzó todos los géneros», pero si por algún motivo es reveladora esta necrológica es por el siguiente:

Dejando aparte los éxitos obtenidos en el género nacional por excelencia, la zarzuela, auguradores de otros nuevos, y algunas producciones para piano de perfecta escritura, su personalidad se destaca muy relevante en el género religioso, el que entendía de diferente manera a sus antecesores⁸.

Granizo es hasta el día de hoy el único que recoge el hecho de que Rafael Salguero compusiese zarzuela, pero no da más detalles al respecto. Además lo ensalza como sabio conocedor del contrapunto tradicional, aprendido del maestro Celestino Vila –su antecesor en el cargo de maestro de capilla de la catedral granadina– y como creador de la escuela granadina de música religiosa. «Del maestro Vila se desligó para perfeccionar sus conocimientos de la “ciencia armónica”, de las que se apartó progresivamente»⁹.

⁵ Juan Manuel LÓPEZ MARINAS, «La Asociación de Cultura Musical en Granada (1923- 1932)», en *Papeles de música del festival de música española de Cádiz*, n.º 5, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pág. 41.

⁶ Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla de las catedrales de Málaga y Granada», *Hoquet n.º 1, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, Málaga, Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2001, págs. 13-19.

⁷ Manuel del CAMPO, *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*, Málaga, 1970, pág. 50.

⁸ Felipe GRANIZO, «El maestro Salguero», *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

Independientemente del sentimentalismo lógico que pudo llevar a Felipe Granizo a la escritura de esta semblanza sobre un compañero y amigo, los datos que se han ido presentando se han revelado como ciertos.

La vida y obra de Rafael Salguero no pasó desapercibida transcurrido el primer cuarto de siglo. Si la información anterior quedaba recogida como una necrológica en la prensa, a los dos años de su fallecimiento, Francisco Cuenca –en 1927– recoge lo que sería la primera biografía propiamente dicha:

Maestro de Capilla y compositor, cursó la carrera eclesiástica en el Seminario de Granada al mismo tiempo que los estudios de música.

Ordenado de presbítero obtuvo, mediante brillantísima oposición, la plaza de maestro de Capilla de la Catedral de Málaga en donde permaneció hasta que por muerte del maestro Vila fue nombrado Beneficiado Maestro de Capilla de la Catedral de Granada.

Era el director del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” donde desempeñaba al mismo tiempo las cátedras de Armonía y Composición.

Maestro y compositor de altura, ha dejado una brillante y copiosa producción musical, no sólo de carácter religioso sino [sic] también de música profana muy admirada por los inteligentes.

Le conocemos una “Misa de la Purísima” para voces y órgano; un “Cántico a Santa Cecilia” para tiple y piano y un precioso fandango clásico granadino titulado “La que vive en la Carrera”.

Al maestro Salguero se le debe en Granada el florecimiento del Conservatorio, fundado por la generosidad del Conde de Padul y la importancia que ha conseguido en estos últimos años¹⁰.

Es probable que Francisco Cuenca no conociese personalmente a Rafael Salguero, pues este llegó a Granada como maestro de Capilla en 1916 –aunque frecuentaba la ciudad para sustituir en ocasiones al anciano Vila¹¹– y Cuenca estaba instalado en La Habana desde noviembre 1913, como afirma Pérez Colodrero¹². Pero lo que sí es probable es que durante el período en que Francisco Cuenca escribió crítica artística para *El Popular*¹³ conociese la trayectoria del músico e incluso su obra. Es el

¹⁰ Francisco CUENCA, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura, 1927, págs. 271- 272.

¹¹ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, vol. 2, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, págs. 305 y ss.

¹² Consuelo PÉREZ COLODRERO, «Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza», Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral (Doctorado Europeo). Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música. Granada, 2011, pág. 359.

¹³ *Ibid*, pág. 259 y ss.

primero que habla del *Fandango clásico granadino* “*La que vive en la carrera*” como obra profana de Salguero, aunque ciertamente advierte que no es la única. Es llamativo que utilice la expresión «música profana muy admirada por los inteligentes», pues es muy similar a la que usa Felipe Granizo para referirse a la producción musical del maestro¹⁴. Se podría afirmar que la información que cita en su libro *Galería de músicos andaluces* sobre Rafael Salguero la obtuviese de sus conocidos, de la prensa de la época, y de la información que tuviese del conservatorio granadino, pues en el vaciado –realizado por Pérez Colodrero– de los autores andaluces que aparecen en las obras de historiografía musical que Francisco Cuenca Benet cita en la *Galería de músicos andaluces* no hay ningún dato sobre la figura de Salguero¹⁵.

Antonio Martín Moreno, en el año 1985 publica dentro de la colección Biblioteca de la Cultura Andaluza la *Historia de la música andaluza* y dedica en el capítulo de “Compositores andaluces del siglo XIX” un párrafo a la figura de Salguero. Los datos que aporta son los mismos que Francisco Cuenca y, como novedad, el hecho de que «en el archivo de Música la catedral de Málaga se conservan bastantes obras religiosas suyas»¹⁶. En la bibliografía que proporciona el autor en el volumen citado aparece la obra de Cuenca. En los años siguientes el propio Martín Moreno dirigió la catalogación de las obras del archivo catedralicio de Málaga, como veremos posteriormente.

Desde que José López Calo publicara en 1963 *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, se produjeron numerosas investigaciones que forman una parte sustancial de la que en los últimos años se ha realizado en el ámbito de la historiografía musical española. Esta recuperación rescató del olvido la figura de Rafael Salguero como compositor de música religiosa en las catedrales de Granada y Málaga. El propio López Calo realizó la catalogación de los archivos de la Capilla Real de Granada¹⁷ –en los que no hay ninguna obra del maestro– y la del Archivo musical de la Catedral de Granada, publicada en los años noventa¹⁸. En el segundo volumen además de registrar la obra religiosa que está en el archivo, hace un breve resumen de los datos

¹⁴ Felipe GRANIZO, «El maestro Salguero», *op. cit.*

¹⁵ Consuelo PÉREZ COLODRERO, «Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza», *op. cit.*, pág. 702- 705.

¹⁶ Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales andaluzas unidas, 1985, págs. 304- 305.

¹⁷ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols., Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, 1994.

¹⁸ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 3 vols., Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, 1992.

biográficos que hasta aquel entonces se habían publicado –haciendo mención a la obra de Cuenca Benet y Martín Moreno– y aporta datos del vaciado de las actas capitulares de la etapa de Salguero en Granada¹⁹, destacando aspectos de la relación con Celestino Vila de Forns, la provisión del puesto a la muerte de este, los problemas de salud y la petición de días de licencia por enfermedad, el hecho inédito de la creación del puesto de maestro ayudante, la relación entre Falla y Salguero y la importancia de este en la instauración del *Motu Proprio* en esos años como maestro de capilla. Es el propio López Calo el que, en la voz «Granada» del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*²⁰, cuando habla de la música religiosa en la ciudad, nombra la figura de Salguero a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En esa misma entrada, Ramón García Avello, en el epígrafe dedicado a la música profana y el ambiente musical en el siglo XIX y el siglo XX, no nombra la figura del maestro.

El mismo García Avello firma la voz de Rafael Salguero publicada en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*²¹, en ella cita en la bibliografía la obra de Cuenca Benet y López Calo, obviando la de Martín Moreno –que incluye como información novedosa la obra que se conserva en el archivo catedralicio de Málaga–. La información que presenta es un resumen de lo que José López Calo escribe sobre el autor y sus obras custodiadas en el archivo de la catedral de Granada, sin aportar ninguna novedad relacionada con la vida y obra del protagonista.

En el año 2003, Antonio Martín Moreno publica la catalogación realizada del archivo de la catedral de Málaga²². En ella aparece lo que él mismo apuntaba en 1985 en la *Historia de la música andaluza*: la numerosa producción de Rafael Salguero durante su magisterio en la catedral de Málaga es registrada, pero no se aportan más datos sobre su vida. Francisco Martínez –colaborador del trabajo dirigido por Martín Moreno– presentó en el año 2000 una primera ponencia titulada «Asimilación de las influencias europeas en la música religiosa española de primer cuarto de siglo XX: Rafael Salguero Rodríguez, maestro de capilla de la Catedral de Málaga»²³ en la que se

¹⁹ *Ibid*, págs. 305 y ss.

²⁰ José LÓPEZ CALO, Juan RUIZ JIMÉNEZ, Ramón GARCÍA AVELLO, «Granada», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 5, págs. 836- 850.

²¹ Ramón GARCÍA AVELLO, «Salguero Rodríguez, Rafael», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *op. cit.*, vol. 9, pág. 597.

²² Antonio MARTÍN MORENO (dir.), *Cátalogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, vol. 2, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

²³ Francisco, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «Asimilación de las influencias europeas en la música religiosa española de primer cuarto de siglo XX: Rafael Salguero Rodríguez, maestro de capilla de la Catedral de Málaga», *I Congreso Internacional de la Asociación de Profesores de Música de Universidad*

inicia un proceso de recuperación de la figura del protagonista, recuperación que continúa en el año 2001 con la publicación del artículo «Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla de las catedrales de Málaga y Granada»²⁴, en el que hace un resumen de las biografías presentadas por Cuenca Benet, Martín Moreno y López Calo. Es en el año 2004 cuando el mismo Martínez González presenta una biografía más extensa sobre Salguero²⁵, aportando datos de los propios manuscritos del autor en el archivo catedralicio malagueño, de las actas capitulares de la catedral de Málaga y de autores que mencionaremos posteriormente: Manuel del Campo y del Campo²⁶ y Adalberto Martínez Solaesa²⁷. Las novedades principales son el hecho de que Salguero fue maestro de capilla en Guadix en el año 1898²⁸, fue organista en Málaga antes que maestro de capilla (1902- 1904), que trabajó como profesor del Conservatorio de Málaga en 1911 –dato que hasta ahora sólo reflejaba la necrológica que firmaba Felipe Granizo en 1925–. En 2004 el boletín de la Confederación Andaluza de Coros está dedicado a los compositores de música religiosa en la Capilla Real y, en la Catedral de Granada²⁹, Eduardo Robles realiza una síntesis biográfica de los distintos autores³⁰ –incluido Salguero– sin embargo no aparece ninguna partitura suya en todo el boletín.

Las citadas hasta aquí son las únicas publicaciones dedicadas a Rafael Salguero a título individual como parte de una biografía, pero no son los únicos datos editados que aparecen sobre él, lo que hace presagiar que la impronta de este maestro de capilla tuvo una trascendencia mayor que la que hasta el momento se ha descrito. Con posterioridad han aparecido publicaciones en las que se hacen breves pero muy certeras introducciones a su figura y su obra, como las que realiza Rafael Cámara en su tesis

“Circulación y recepción de música y músicos europeos en España”, inédito, Universidad de Salamanca, 22- 24/ 11/ 2000.

²⁴ Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla de las catedrales de Málaga y Granada», *Hoquet n.º 1, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, Málaga, Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2001, págs. 13-19.

²⁵ Francisco, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral de Málaga: la vida y obra de Rafael Salguero Rodríguez», trabajo para la obtención del *Diploma de Estudios Avanzados de Tercer Ciclo*, inédito, Universidad de Granada, 2004.

²⁶ Manuel del CAMPO, *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*, Málaga, 1970.

²⁷ Adalberto MARTÍNEZ SOLAESA, *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.

²⁸ Ese dato lo aporta Francisco Martínez González en su trabajo «El *Motu Proprio* en la catedral de Málaga: la vida y obra de Rafael Salguero Rodríguez»,... información que obtiene de una partitura manuscrita en la que figura: «“Psalmó Magnificat a cuatro voces y orquesta por D. Rafael Salguero Rodríguez, dedicado al Excmo. E Ilmo. Sr. Arzobispo de Granada”.- D. Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla y 1º organista de la Sta. Iglesia Catedral de Guadix. 1898, a 6 de Junio».

²⁹ CONFEDERACIÓN ANDALUZA DE COROS (ed.), *Compositores de música religiosa en la Capilla Real y en la Catedral de Granada*, Boletín 2004, Córdoba, Confederación Andaluza de Coros, 2004.

³⁰ *Ibid.*, págs. 9- 10.

sobre el Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia³¹ y José González Martínez en *Ritornello, miradas al pasado musical de Granada*³².

Su etapa como maestro de capilla en Guadix es hasta ahora –salvo la aportación de Martínez González– completamente desconocida. Jaramillo Cervilla fecha la estancia como Maestro de Capilla desde el 17 de diciembre de 1895 hasta mayo de 1902 por traslado a Málaga³³, dato que se puede contrastar con los numerosos detalles que la prensa ofrece, como veremos posteriormente. Además de Jaramillo Cervilla, es digna de mención la reseña que aparece en libro de Flavia Paz Vega, *En los cerros de Guadix*. La autora describe el nombramiento de Salguero como beneficiario de la plaza, siendo uno de sus testigos Pedro Poveda³⁴. Pero lo más sorprendente es la participación de Rafael Salguero como pianista en actuaciones del Círculo Obrero y la coautoría de una revista musical, *De Londres a Guadix*, en 1897 con dos números musicales «Las plazas» y «Los vinos»³⁵ con buena crítica a la composición musical. Es decir, que en su juventud ya había compuesto música escénica.

Con la afirmación anterior, parece necesaria una revisión del catálogo de obras, pues son numerosas las que aparecen descritas en distintas fuentes –libros, catálogos de archivos y prensa– y que no están registradas en sus monografías –entendidas como tales las realizadas por Cuenca Benet, Martín Moreno, López Calo, García Avello y Martínez González–. Siguiendo con los trabajos realizados y publicados en las distintas catedrales andaluzas, aparece una obra registrada en la catedral de Jaén, lo que hace presagiar que su obra religiosa es más numerosa de la descrita hasta el momento³⁶.

M^a Julieta Vega- García Ferrer realizó un estudio de la musical en los conventos de clausura femeninos de la ciudad de Granada³⁷, trabajó en la catalogación de la música en los distintos archivos, en los que aparecen numerosas obras del maestro

³¹ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)», Miguel Beas, José Palomares, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Granada, 2011.

³² José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas al pasado musical de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, pág. 309.

³³ Manuel JARAMILLO CERVILLA, «Apuntes históricos para una Sociología del Clero Accitano. Los beneficiados catedralicios (1894- 1921)», en Ana M^a GÓMEZ ROMÁN (dir.), *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, n.º 3, 1990, pág. 123.

³⁴ Flavia Paz VELÁZQUEZ, *En los cerros de Guadix*, Madrid, Narcea, 1985, pág. 32.

³⁵ *Ibid.*, págs. 42- 44.

³⁶ Antonio MEDINA CRESPO, *Catálogo del Archivo Musical de Jaén*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pág. 116.

³⁷ M^a Julieta VEGA- GARCÍA FERRER, «La música en los conventos de clausura femeninos de Granada», en *Actas del simposium "La clausura femenina en España"*, Fco. Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), 2004, vol. 1, págs. 293- 319.

Salguero con texto en latín y con texto en castellano, como se detallará posteriormente en el desarrollo del trabajo. No son las únicas, aparecen más datos en la obra de Rafael Cámara y en la de José González principalmente, además de partituras inéditas en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Granada³⁸ y del Archivo Histórico de Granada, lo que hace necesaria una revisión de la figura que hasta el momento se tiene de Rafael Salguero.

3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

A la vista de los resultados que se pueden extraer del estado de la cuestión, parece lógico pensar que hasta el momento la figura de Rafael Salguero ha pasado desapercibida en muchos casos, pues los escritos y estudios realizados tratan sólo el ámbito religioso –principalmente– y solo de forma parcial su faceta como gestor musical.

Este trabajo pretende demostrar que Rafael Salguero Rodríguez, además de ser un hombre vinculado a la Iglesia e implicado en la producción musical que de ella se deriva, es un personaje polifacético que desarrolla otras actividades en distintos ámbitos musicales: como creador de música escénica, pedagogo y gestor de instituciones musicales.

Por ello, el objetivo general de la presente investigación pretende poner en valor la figura de Rafael Salguero Rodríguez como dinamizador de la vida musical de Granada en el primer cuarto del siglo XX.

Para demostrar lo anterior se proponen los siguientes objetivos específicos:

1. Elaborar un biografía revisada de Rafael Salguero, y de su catálogo musical.
2. Analizar su perfil como músico, compositor de obras profanas, pedagogo y gestor musical y sus aportaciones en el contexto de la época.
3. Recuperar la zarzuela en dos actos *La flor de los montes*, obra escénica desconocida del autor hasta la presente, y analizar en la medida de lo posible su repercusión en la vida musical de Granada

Nuestro primer objetivo se centra en una revisión de todas las publicaciones que se han realizado sobre nuestro personaje, desde el punto de vista biográfico o en la

³⁸ Aparece una obra manuscrita con el título *Sonata* con la signatura IV 1º 192.

fuentes primarias que aportan información directa de Salguero. Se revisarán los diferentes registros de su obra en los catálogos publicados.

Para la consecución del segundo objetivo se realizará una descripción de los distintos contextos en los que Rafael Salguero se desarrolló profesionalmente: la instauración del *Motu Proprio*, la vida teatral en el inicio del siglo XX, su labor como docente en los conservatorios de Málaga y Granada y la fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada.

El tercer objetivo pretende rescatar una obra desconocida del autor, mostrando un análisis descriptivo y musical de la pieza, y la influencia o consecuencias directas que tuvo en la Granada del primer cuarto del siglo XX, destacando la exaltación costumbrista en oposición al alhambrismo y el orientalismo imperante en el género sinfónico, demostrando así que Rafael Salguero no sólo fue compositor de música religiosa.

4. FUENTES CONSULTADAS

El proceso de la búsqueda de información ha sido complejo, principalmente porque los estudios generales consultados se centran en el estudio de la música del siglo XIX y en la etapa que empieza con la Guerra Civil española.

Fue la información novedosa localizada en la prensa de 1919 sobre la composición por parte Rafael Salguero de una obra escénica la que ha centrado la atención y el interés por buscar esos materiales. El primer paso para encontrar *La flor de los montes* fue un rastreo en internet, que me llevó a la base de datos de la biblioteca de la Universidad de Texas. Tras ese primer hallazgo comprobé que la obra estaba registrada en la Sociedad General de Autores española. Tras solicitar a M^a Luz González Peña³⁹ información sobre la partitura, se confirmó que no estaba en depósito en la SGAE. Fruto de un rastreo por los archivos próximos geográficamente a las ciudades que habitó Salguero la localicé finalmente en el Archivo Municipal de Granada.

Localizadas en Granada y bajo la signatura de *La flor de los montes* aparecieron particellas que no coinciden musicalmente con la zarzuela –tonalidad, compases, *tempi*– y una romanza de la zarzuela en un acto con el título *La Virgen del Mar*. Gracias a la

³⁹ Directora de documentación y archivos de la SGAE.

colaboración de Emilia Vinuesa –personal técnico del archivo– encontramos otra obra escénica del autor⁴⁰.

Por intuición o casualidad, rastreando anticuarios y venta de libros de segunda mano, compré dos obras editadas de Salguero –en perfecto estado de conservación– en una página web de venta de antigüedades y coleccionismo⁴¹: el *Fandango clásico granadino “La que vive en la carrera”* y el *Himno oficial del Congreso catequístico nacional* celebrado en Granada en 1926. La primera está también disponible para consulta en la Biblioteca del Centro de Documentación de Andalucía, pero se encuentra incompleta. Posteriormente también se ha encontrado una copia en el Fondo antiguo del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”⁴². De la segunda no he hallado ninguna información sobre el paradero de cualquier otro ejemplar, y aparecen pocos datos sobre ella en la fuentes consultadas.

Citadas posteriormente en la bibliografía con todos los datos para su localización, las fuentes consultadas para la realización del presente trabajo son:

- Particellas manuscritas autógrafas de las dos zarzuelas localizadas del autor: *La flor de los montes* y partitura manuscrita autógrafa *La Patrona del Mar*, disponibles en el Fondo Centro Artístico en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Granada.
- Partitura manuscrita disponible de una *Sonata* para piano en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. Disponible en formato digital gracias a la inestimable colaboración de Miguel Amaro, bibliotecario del centro.
- Prensa digitalizada de la época: *La Alhambra*, *La Gaceta del Sur*, *El Defensor de Granada*, *El Accitano*, etc. En ella hemos recopilado información de primera mano de los testimonios del momento, datos de la vida profesional: oposiciones a las Escuelas de música de Málaga y Granada –como opositor y miembro de tribunales–, nombramientos en las distintas catedrales, participación en actos de la vida musical de Granada y Guadix, información sobre la representación y crítica de la zarzuela, etc.

⁴⁰ En el desarrollo del trabajo se explicará la doble denominación de *La Virgen del Mar* y *La Patrona del Mar*.

⁴¹ <http://www.todocoleccion.net/>

⁴² Donación de Fernanda Rubio Morell –antigua alumna del centro– como cita Rafael Cámara en su tesis «El Real Conservatorio de Música...», *op. cit.*, pág. 1327.

- Partituras impresas el propio autor publicadas por Manuel Villar (Granada): el *Fandango clásico granadino “La que vive en la carrera”* y el *Himno oficial del Congreso catequístico nacional* celebrado en Granada en 1926.
- No ha sido necesario consultar las actas capitulares de las Catedrales de Málaga y Granada, por estar vaciadas y publicadas en los trabajos de López Calo y Martínez González, al igual que toda su obra, que está recogida en los catálogos publicados por el Centro de Documentación Musical de Andalucía citados en la bibliografía⁴³.

Además de estas fuentes primarias, se trabajará con todos los libros, artículos y trabajos de investigación en los que aparecen datos precisos de Rafael Salguero, así como bibliografía que ayuda a contextualizar al autor en su época, caracterizada por numerosos cambios políticos y en los que la vida cultural de Granada se vio muy influenciada e impulsada por la actividad económica y agraria de la vega granadina, citada en el apartado correspondiente de este trabajo.

5. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Para la consecución de los objetivos que se proponen, se ha planteado una metodología estructurada en tres fases: una primera de investigación del personaje, su obra y su entorno, una segunda de asimilación y organización de la información, y una tercera consistente en la redacción de este trabajo y las conclusiones finales.

1. La primera fase se desarrolla como sigue:

1.1. Proceso de documentación y recogida de datos.

En esta fase se ha recopilado toda la información escrita sobre el tema. Se ha realizado la búsqueda y lectura de todos los autores que lo citan. Posteriormente se ha realizado una búsqueda y vaciado de la prensa digitalizada de la época objeto de estudio en la que aparece la figura de Rafael Salguero. Por último, se ha localizado bibliografía específica que proporcione el contexto en el que se va a encuadrar el trabajo.

Toda la información anterior ha sido localizada en:

- Biblioteca de la Universidad de Granada
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga
- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Vitoria Eugenia” de Granada

⁴³ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, op. cit., págs. 305 y ss., Francisco, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El Motu Proprio en la catedral...», op. cit. Antonio MARTÍN MORENO (dir.), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, op. cit.

- Archivo Histórico del Ayuntamiento de Granada
- Archivo Municipal de Málaga
- Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía
- Red de Bibliotecas Municipales de Málaga
- Biblioteca virtual de Andalucía
- Biblioteca virtual de la provincia de Málaga
- Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España
- Biblioteca virtual de prensa histórica del Ministerio de Educación Cultura y Deporte
- a través del buscador de Google y Googlebooks
- Distintos repositorios institucionales: Universidad de Granada, TESEO, academia.edu, digital CSIC, JSTOR, Dialnet, Internet Archive, etc.

1.2. Digitalización de datos.

Una vez recopilada toda la información se constata que la mayoría se encuentra en formato papel y mucha de ella principalmente toda la que hace referencia a catálogos y prensa histórica– se encuentra en formato digital.

Se ha procedido a digitalizar todo el material extraído de los archivos históricos, en particular las obras manuscritas inéditas hasta el momento de Rafael Salguero.

2. La segunda fase ha consistido en la asimilación de toda la información localizada en los distintos medios.

2.1. Organización del material

Para ello se ha organizado todo el material –el que corresponde a la vida y la obra, así como el que contextualiza al personaje–, atendiendo a los ejes básicos que vertebran este trabajo: biografía, producción religiosa, producción profana, contexto religioso en el inicio del siglo XX, contexto teatral en el primer cuarto del siglo XX y costumbrismo, labor docente y gestión musical.

2.2. Estudio y análisis del material

La revisión y estudio de todos los materiales localizados ha permitido la reconstrucción de una biografía más completa de Rafael Salguero y un mayor conocimiento de toda su obra, incorporando obras inéditas que aparecían registradas en distintos archivos y recomponiendo un catálogo único del autor.

Los distintos artículos y publicaciones sobre la vida teatral, el costumbrismo y el *Motu Proprio* proporcionan una visión de la historia de los primeros años de implantación de la reforma de Pío X que sirve de marco teórico para este trabajo.

Las publicaciones en prensa de la época aportan datos de la figura de Rafael Salguero en la historia local, así como información privilegiada –incluido material fotográfico– de la zarzuela que en este trabajo se presenta, *La flor de los montes*, dada a conocer gracias a estos medios.

Las partituras manuscritas han sacado a la luz obras desconocidas, incluida la citada anteriormente, permitiendo reconstruir parte del pasado musical no sólo de Rafael Salguero, sino también de la ciudad de Granada.

3. La tercera fase ha consistido en la formulación y estructura del trabajo a partir de la organización del material hallado, presentando un plan que sea realista para la consecución de los objetivos planteados. Y, para finalizar, una valoración y conclusiones de la presente investigación.

Siguiendo la metodología anterior, el trabajo se ha estructurado en cinco capítulos que abordan los distintos aspectos que se revelan como interesantes en la vida y la obra creativa, pedagógica y organizativa de Rafael Salguero:

- Un primer capítulo que reconstruye la biografía de Rafael Salguero a lo largo de las tres ciudades que principalmente habitó, cronológicamente: Guadix, Málaga y Granada, aportando datos que sobre su vida, trayectoria y profesional y obra he localizado en distintas fuentes primarias y secundarias.
- Un segundo capítulo que nos aproxima a la faceta más conocida y estudiada del protagonista. *Salguero y la vida religiosa* realiza una revisión de la vida del protagonista, unificando datos que distintos autores han publicado sobre él, realizando una ordenación de su obra registrada en distintos archivos religiosos, así como de aquellas piezas que aparecen reflejadas en prensa, y valorando el papel del maestro en la música del *Motu Proprio* en Málaga y Granada –como maestro de capilla en ambas catedrales– con respecto a lo que sucede en el resto de España. Además se incorporará información con datos inéditos desconocidos hasta ahora que completan su biografía y su obra.
- El tercer capítulo *Salguero y la vida secular* rescata la labor del músico fuera de los muros catedralicios. Se presenta la figura de Salguero como profesor del

Conservatorio “María Cristina” de Málaga, como miembro de la Sociedad Filarmónica de Granada, miembro de la Junta del Patronato que fundará y dirigirá el Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia”, centro en el que impartirá clase y en el que ejercerá de director técnico hasta su muerte. Se presentará su obra profana inédita hasta la presente y se descubrirá una faceta hasta ahora desconocida: el Rafael Salguero compositor de música profana y en particular escénica. Es especialmente relevante y llamativo el hecho de que un hombre de iglesia, como es el caso, se desempeñe con maestría en el campo de la música profana. Pero lo es mucho más que se presente como compositor teatral, pues es sabido que los curas no tenían costumbre de asistir a las representaciones teatrales, incluso el propio Eslava se escondía cuando asistía al teatro a ver sus representaciones operísticas⁴⁴.

- El cuarto capítulo sitúa la zarzuela en la España de principios del siglo XX en el que Rafael Salguero compuso *La flor de los montes*. Describe el teatro musical de una ciudad de provincias como Granada y su relación con el resto de España, el concepto de costumbrismo, alhambrismo y granadinismo y su impronta en la obra que se presenta.
- El quinto capítulo está dedicado íntegramente a *La flor de los montes*, zarzuela en dos actos y dos cuadros con música de Rafael Salguero y libreto de José Rosales, obra inédita rescatada con el presente trabajo. En él se muestra el libreto, personajes y acción, sinopsis argumental, aspectos musicales y analíticos de la obra y su repercusión en los medios de la época.
- Por último se incluyen las conclusiones que se derivan de la realización del presente trabajo y las fuentes y bibliografía consultada. También se aportan una serie de anexos que incluyen el catálogo revisado de la obra de Rafael Salguero, información del *Fandango de Granada* en el que se inspiró Salguero para el *Fandango “La flor de los montes”* y el *Fandango clásico granadino “La que vive en la carrera”*.

⁴⁴ José Luis TEMES, *El siglo de la Zarzuela*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, pág. 142.

CAPÍTULO 1. RAFAEL SALGUERO: UN ENSAYO DE RECONSTRUCCIÓN BIOGRÁFICA.

Rafael Salguero Rodríguez nació en Santa Fe (Granada) el 3 de octubre de 1870⁴⁵. Cursó la carrera eclesiástica en el Seminario de Granada a la vez que los estudios de música, prestando especial atención a los de contrapunto realizados con la dirección muy autorizada del Maestro [Celestino] Vila⁴⁶.

Desde la adolescencia debió ser un hombre de fuertes convicciones religiosas, pues ya en 1890 figura su nombre en el diario católico *El siglo futuro*. El origen de la noticia son las numerosas muestras de repulsa por parte de los católicos de todo el mundo al monumento erigido en *Campo di Fiori* (Roma) al apóstata Jordán [Giordano] Bruno. Tales manifestaciones aparecen en la citada fuente con un listado de personas que se adhieren al mensaje elevado a Su Santidad protestando contra la sacrílega erección del monumento⁴⁷.

Siendo muy joven, y antes de ordenarse presbítero, obtuvo por oposición la plaza de maestro de capilla de la catedral de Guadix (Granada)⁴⁸. Flavia Paz Vázquez recoge la información de las actas capitulares:

El 16 de diciembre de 1895, el célebre compositor de música Don Rafael Salguero Rodríguez es citado a comparecer en los salones del palacio para tomar “colación y canónica Institución” del beneficio de maestro de capilla de la catedral. La colación se hace con la fórmula acostumbrada y termina con la imposición del bonete, hecha por el obispo. A falta de más cualificados testigos, firman como tales el acta de imposición los dos familiares, Pedro Poveda Castroverde y José Crovetto Bustamante⁴⁹.

⁴⁵ Desde la primera biografía publicada por Francisco Cuenca, todos los biógrafos reproducen la misma información, dando como año de nacimiento 1875. Manuel Jaramillo Cervilla da esa fecha de nacimiento que recoge de una partida de bautismo extendida el 1-9-1883 en Santa Fe por el coadjutor de la Iglesia Mayor D. Baltasar Reyes y Reyes. Citado por Manuel JARAMILLO CERVILLA, «El Obispado de Guadix-Baza (1885- 1921)», Juan GAY ARMENTEROS, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia Contemporánea. Granada, 1992, pág. 892. <<http://hdl.handle.net/10481/14117>> [última consulta 5-11-2016]

⁴⁶ López Calo aventura este dato a pesar de que las fuentes bibliográficas que usa –Cuenca y Martín Moreno– no indican nada al respecto. Aquí podemos afirmarlo en las palabras de Felipe Granizo, conecedor de la vida y trayectoria de Salguero en «maestro Salguero», *op. cit.*

⁴⁷ En «Adhesiones al mensaje elevado á su Santidad protestando contra la sacrílega erección del monumento al apóstata Jordan Bruno», *El siglo futuro, diario católico*, Año XVI, n.º 4597, Madrid 26-6-1890.

⁴⁸ Felipe GRANIZO, «El maestro Salguero», *op. cit.*

⁴⁹ Flavia Paz VELÁZQUEZ, *En los cerros de Guadix*, Madrid, Narcea, 1985, pág. 32.

Además de la fuente citada, la prensa de la época también se hizo eco de la noticia, como reflejan en sus páginas *El movimiento Católico*⁵⁰ y *La Unión Católica*⁵¹.

En esas fechas el cabildo de la catedral de Guadix ocupa un lugar distinguido en la vida de la ciudad, mantiene un alto prestigio intelectual y artístico, siendo sus beneficiarios en numerosas ocasiones invitados como artistas en las actividades y tertulias que organizaba el Círculo Católico de Obreros. Hay datos que constatan que la vida de Rafael Salguero en Guadix no se limitó exclusivamente a sus labores como beneficiario de la catedral –en las que participaba como organista y maestro de capilla–, sino que estaba integrado plenamente en la vida cultural y artística de la ciudad.

En diciembre de 1896, el Círculo Católico de Obreros organiza una velada patriótica con un programa que alterna música y declamación, en la que Salguero actúa como pianista⁵². No sería la única ocasión en la que interviene como intérprete en actividades de Círculo. Era habitual que participase junto a sus compañeros de la capilla en veladas líricas:

El notable organista de nuestra catedral don Rafael Salguero y el no menos notable primer violín don Miguel López Muley, ejecutaron á piano y á violín una hermosa barcarola de Talber [sic] que fue muy aplaudida. Después el joven barítono don Ángel Ruiz cantó, acompañado al piano por Rafael Salguero una romanza debajo de Vísperas Sicilianas, oyendo al terminar muchos aplausos⁵³.

En el año 1897 José Domínguez –presidente del Círculo Católico Obrero⁵⁴ Aureliano del Castillo –periodista, crítico y escritor⁵⁵– componen el libreto de una revista que titulan *De Londres a Guadix* y que estructuran con seis números musicales: «Las plazas», «Las calles», «El Liceo», «Los vinos», «El ferrocarril» y «La luz eléctrica»⁵⁶. Gracias a la investigación para reconstruir la biografía de Rafael Salguero, he descubierto que nuestro personaje compuso dos de esos números –«Las plazas» y «Los vinos»–. Tras el estreno en el Teatro de la sociedad el 21 de febrero de 1897, la crítica de la prensa local y regional fue unánime:

⁵⁰ Valentín GÓMEZ (dir.), *El movimiento Católico*, Año VIII, n.º 2139, 26-12-1895.

⁵¹ Juan MENÉNDEZ PIDAL, *La Unión Católica*, Año IX, n.º 2536, 23-12-1895.

⁵² Flavia Paz VELÁZQUEZ, *En los cerros de Guadix*, Madrid, Narcea, 1985, pág. 42.

⁵³ Véase «Variedades», *El Accitano*, Año VII, n.º 287, Guadix 25- 4- 1897, pág. 3.

⁵⁴ Flavia Paz VELÁZQUEZ, *En los cerros...*, op. cit., pág. 44

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Más información sobre el resto de los compositores en Flavia Paz VELÁZQUEZ, *En los cerros...*, op. cit., pág. 44.

Si hace algún tiempo nos hubieran dicho aquí que había de componerse al libro de una zarzuela y la música de la zarzuela misma de sobresaliente modo, hubiéramos creído la noticia con mucha dificultad. Lo del libro menos mal, pero hacerse armonías y notas que nos parecieran vinculadas a grandes y á eminentes, á renombrados músicos de extensas [sic] poblaciones, eso lo estimábamos imposible de toda imposibilidad; y sin embargo en Guadix se ha hecho una preciosísima “revista accitana” y se ha compuesto magistralmente seis números de música para esa obra ¡qué obra!, ¡qué música! [...] Los pocos que tuvimos la honra de conocerla á los primeros días auguramos a sus autores su éxito.

Tras la selecta obra merecía selecta notas, y las tuvo. El correcto músico e inspirado compositor D. Rafael Salguero, organista y Beneficiario de la Catedral compuso dos números, *las plazas y los vinos* que son dos lindezas, dos perlas musicales [...].

A la conclusión de la Revista fueron llamados al palco escénico los autores de la obra y los de la música, recibiendo aplausos á montones, victores [sic] a millares y escuchando de todos los asistentes frases de admiración, éxito rendido al talento y á la inspiración.

La orquesta rayó a grande altura, basta decir que la componían los señores Salguero, hermanos Martínez Gallego, López Muley, el notable bajo don Jacinto Márquez, el joven violinista señor Valverde [...] ⁵⁷

Dentro de la misma crónica se relata las colas de más de dos horas para ocupar una plaza de un teatro abarrotado y cómo todos los músicos que participaban en la función, entre los que se encontraban los compositores –incluido Salguero–, estaban vinculados a la capilla catedralicia. A la noche del estreno siguieron numerosas representaciones de las que también se hizo eco de la noticia la prensa regional ⁵⁸.

Ha sido fruto del trabajo en esta investigación haber descubierto que nadie hasta el momento había aportado esta información de la actividad fuera de la capilla musical que Rafael Salguero desempeñaba en Guadix. Lo anterior no implica que no atendiese su cargo, según figura en distintas crónicas de la prensa de la época, participaba con gran solvencia en todos los actos relacionados con el ámbito eclesiástico. Muestra de ello es la noticia en la prensa local, en relación al nombramiento del Sr. Obispo de Guadix como senador del reino:

⁵⁷ Crítica de más de una página firmada por Garci-Torres en «Un acontecimiento», *El Accitano*, Año VII, n.º 279, Guadix 21- 2- 1897, págs. 2-3.

⁵⁸ IMPRENTA LA PROVINCIA, *La Provincia : Diario de noticias. Eco imparcial de la opinión*, Año II, n.º 116, 26-2- 1897.

Del Colegio Seminario fué una comisión presidida por los Superiores don Antonio Peláez, don Luis Aparicio y don Jerónimo Bueno Oña acompañados del beneficiado organista don Rafael Salguero Rodríguez⁵⁹.

En mayo de 1902 deja el puesto en Guadix para trasladarse como organista a la catedral de Málaga, siendo uno de los beneficiarios que menos tiempo estuvo como tal en Guadix⁶⁰.

En el año 1902 Rafael Salguero se traslada a Málaga tras ganar la plaza de organista⁶¹. De los tres aspirantes que concurrieron al puesto: Teodoro Echegoyen Visiers, D. Rafael Salguero Rodríguez y D. José Mínguez Giménez el cabildo lo eligió por amplia mayoría, tomando posesión de su puesto el 7 de junio, como aparece en las actas capitulares:

Fue leído el título de colación y mandamiento de posesión expedido por el Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo, en 5 anterior, a favor de D. Rafael Salguero Rodríguez, elegido por S.E.I. y el Excmo. Cabildo Beneficiado organista 1º de esta Santa Iglesia, mediante oposición; y en seguida se procedió a darle posesión del Beneficio, la cual tuvo efecto quieta y pacíficamente y sin contradicción alguna, en la forma ordinaria y con todas las solemnidades y ceremonias de costumbre; tomando asiento el posesionado en el Coro, en la silla baja última de la izquierda, y siendo Padrinos los Sres. Lafuente y Pérez Morente y testigos los Sres. Ávila y Calmarino, todos Beneficiados⁶².

Como cita Martínez González, permanece como primer organista hasta el 23 de junio de 1904, en el que obtiene por oposición la plaza de maestro de capilla en la misma catedral, puesto que desempeñará hasta el 29 de marzo de 1916⁶³.

Además de la información que aparece en el trabajo de Martínez González, la prensa publicita la oferta de la plaza de organista que deja vacante por «traslación de don Rafael Salguero Rodríguez á otro beneficio en la Catedral de Málaga»⁶⁴.

⁵⁹ Véase por ejemplo la nota formada por Aureliano del Castillo informando de los actos de celebración del nombramiento del Sr. Obispo de Guadix como Senador del reino en *El Accitano*, Año VI, n.º 237, Guadix 26- 4- 1896, pág. 2.

⁶⁰ Manuel JARAMILLO CERVILLA, «Apuntes históricos ...», *op. cit.*, pág. 123.

⁶¹ Dato que cita Martínez González remitiéndose a la obra de Adalberto MARTÍNEZ SOLAESA, *Catedral de Málaga.op. cit.*

⁶² Actas capitulares, legajo 1067, pieza 2, tomo 75, fol. 242r citado por Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.*, pág. 66.

⁶³ José López Calo afirmaba que por «brillantísima oposición», mientras que Martínez González, tras documentarse del proceso en las actas capitulares de la catedral de Málaga, concluye que fue una oposición ganada sin el calificativo de brillante, sino más bien todo lo contrario.

⁶⁴ Véase «organista», en *La correspondencia de Cádiz*, Año XXX, n.º 6147, 1-5- 1905, pág. 3.

Rafael Salguero permaneció en Málaga casi un tercio de su vida, en este tiempo los datos que se tienen de él indican que era un hombre que trabajó en la catedral sin grandes desavenencias y que su salud era delicada, lo que le obligaba asiduamente a solicitar días de licencia⁶⁵.

Adalberto Martínez Solaesa escribe que es una época revolucionaria para la música sagrada, debido a la implantación del *Motu Proprio* promulgado por Pío X, informando de las diferentes noticias contradictorias con la figura del maestro de capilla como punto clave. El propio Martínez Solaesa apunta a que «las innovaciones litúrgico-musicales tardaron en afianzarse en Málaga, y de que las tendencias estéticas del maestro Salguero seguían aferradas, compresible, a los usos antiguos»⁶⁶.

En la catedral de Málaga esta es la referencia más clara que hemos encontrado en las Actas Capitulares acerca de la voluntad de adoptar las nuevas directrices litúrgico-musicales datan del 1 de marzo de 1905:

El Sr. Deán manifestó: que, según las disposiciones adoptadas por el Excmo. E Ilmo. Sr. Obispo, conformándose con las observaciones hechas por la comisión diocesana, nombrada al efecto, acerca de lo recientemente ordenado por su Santidad el Papa Pío X, en su *Motu Proprio* sobre el canto llano en los Divinos Oficios, (...), se estaba en el caso de atenerse a las sapientísimas reglas dictadas en aquél; siendo preciso, ya desde este año, prescindir en esta Sta. Iglesia del canto figurado con Orquesta en las Lamentaciones y *Miserere* de Miércoles y Jueves Stos., debiéndose cantar con el gregoriano, a voces solas. Lo que hacía presente para que el Cabildo, en su vista, tomase las resoluciones conducentes al cumplimiento de lo mandado.⁶⁷

Francisco Martínez demuestra con su trabajo de investigación «El *Motu Proprio* en la catedral de Málaga: la vida y obra de Rafael Salguero Rodríguez», que Rafael Salguero era sabio conocedor de las normas que promulgaba la encíclica papal. Si bien en el pasado componía con grandes orquestas e instrumentaciones –lo cita como conocedor de los tratados de instrumentación de la época– prueba con un análisis de la obra *Misa de renovación para los jueves sobre motivos del “Tantum ergo”* «la sujeción por parte de nuestro compositor a los preceptos del *Motu Proprio*. A través de ella podríamos enumerar una serie de rasgos que situarían en una adecuada perspectiva el modo en que Salguero entiende el concepto de restauración o pureza de la música

⁶⁵ Información extraída de las Actas capitulares, legajo 1067, pieza 2, tomo 75, citadas por Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.*

⁶⁶ Adalberto MARTÍNEZ SOLAESA, *Catedral de Málaga.op. cit.*, pág. 459.

⁶⁷ Información extraída de las Actas capitulares, legajo 1067, pieza 2, tomo 75, fol. 51 r. y v. citadas por Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral ...», *op. cit.*

eclesiástica»⁶⁸. Toda la producción recogida en el archivo de la catedral fue catalogada y publicada bajo la dirección de Antonio Martín Moreno, y se traduce en seis misas, once motetes, ocho responsorios, cuatro salmos, quince piezas más en latín y seis más en castellano⁶⁹. Es probable que compusiese más piezas y que no se conserven, bien porque el propio Salguero se las llevase cuando dejó el cargo, o bien porque se encuentren desaparecidas. En el Capítulo 2 del presente trabajo presentaremos un ensayo actualizado de reconstrucción del catálogo religioso del maestro completando la información en el Anexo I.

En sus años en Málaga, se presentó a la oposición para cubrir plazas de Profesores de música, vacantes en las Escuelas Normales Superiores de Maestros de Granada y Málaga, anunciada en la *Gaceta de Madrid* el 15 de agosto de 1907⁷⁰. No tenemos noticia de si obtuvo la plaza en este proceso o en una convocatoria posterior⁷¹, pero sabemos que ocupó una cátedra de Armonía y Composición en el conservatorio de la ciudad⁷², dato que fecha en 1911 Manuel del Campo:

En los [profesores] numerarios, habiendo presentado la dimisión y cesado en sus cargos don Antonio Valero el 30 de junio de 1911 y don Antonio Santiago el 31 de octubre del mismo año, quedó amortizada una plaza de profesor de violín y vacante otra, que fue concedida a su solicitud al antiguo profesor del Conservatorio Joaquín González Palomares y agregándosele la plaza de archivero, por algún tiempo desempeñada por don Rafael Cabas Quiles. A estos nombres de profesores ya citados hay que unir el de don Rafael Salguero, maestro de capilla de la Catedral, que se encarga de la armonía y el contrapunto de fuga⁷³.

No hay ningún dato de que Rafael Salguero compusiese alguna obra profana en su etapa en Málaga. En la reconstrucción de su catálogo y fruto de la búsqueda en las distintas fuentes he descubierto que al menos compuso una obra escénica titula *La patrona del mar, sainete cómico lírico dramático en un acto*, fechada por el propio autor en diciembre de 1909, dato que aparece escrito en la partitura manuscrita

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 24.

⁶⁹ Antonio MARTÍN MORENO (dir.), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, op. cit., vol. 2, págs. 1126- 1127. Ampliado con el catálogo comparado –aportando sólo las de Málaga– que aparece en Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El Motu Proprio en la catedral...», op. cit., págs. 31 y ss.

⁷⁰ Véase «Universidad de Granada», en *Gaceta de instrucción pública*, Año XIX, n.º 831, 30- 10-1907.

⁷¹ Buscando en las convocatorias posteriores publicadas, no aparece en ninguna relación de aspirantes.

⁷² Información proporcionada por Felipe GRANIZO en «maestro Salguero», op. cit.

⁷³ Manuel DEL CAMPO, *Historia del Conservatorio...*, op. cit., pág. 50.

autógrafa que se conserva⁷⁴. No se tiene información de quién fue el autor del libreto, si llegó a estrenarse o no, pues la única fuente hasta el momento es la partitura.

Es algo probable que en las intenciones de Rafael Salguero siempre estuviese volver a su tierra. En 1916 ganó por oposición la plaza de maestro de capilla de la catedral de Granada, pero con anterioridad a esa fecha su vínculo con la ciudad se apreciaba en los actos relevantes que en ella se producían.

En 1913 se corona canónicamente la virgen de las Angustias, si bien el maestro Vila fue quien se encargó de la organización musical, fue el futuro maestro de capilla el que ejerció la dirección musical:

Rafael Salguero, quien dirigió el conjunto, que dedicó buena parte del repertorio a sus propias composiciones: Misa de Clarinete y Flauta, titulada de la *Purísima Concepción*, otra llamada de la *Encarnación*, un *Tantum ergo*, el motete *O salutaris*, más ronsorios, letanías salves y oratorios⁷⁵.

El 11 de septiembre de 1914 con motivo de los funerales por el papa Pío X, ejerció ocasionalmente la dirección de la capilla, en manos del anciano Maestro Vila. Por tal motivo recogen las actas capitulares la deferencia del cabildo de obsequiarle con un presente:

La comisión correspondiente da cuenta de haber hecho entrega a don Rafael Salguero de la batuta con que le obsequia el Excmo. Cabildo, y al mismo tiempo se lee un atento oficio de dicho señor dando las gracias a esta Excm. Corporación⁷⁶.

José López Calo recoge que las relaciones de Salguero con el cabildo granadino eran buenas y fluidas, pero sin embargo tras la muerte del maestro Vila, acontecida el 5 de julio de 1915, se nombró al beneficiario organista Mariano Lezaun como interino en la plaza. El 10 de noviembre se leyó en el cabildo un oficio del prelado en que manifestaba su deseo de que se publicasen los edictos para la provisión del magisterio; el Cabildo dio los pasos oportunos, quedando cerrado el plazo para la admisión de firmas de opositores el 18 de enero de 1916. Se presentan como aspirantes Rafael

⁷⁴ Partitura localizada en el Archivo Municipal de Granada con la signatura BCA-XIII-5-65. Encuadernada en los Talleres de encuadernación de Rafael Delgado en la calle Duque de la Victoria, calle muy próxima a la catedral de Málaga.

⁷⁵ José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas...*, op. cit., pág. 135.

⁷⁶ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral...*, op. cit., vol. 3, pág. 337.

Salguero Rodríguez y Cándido Milagro y García, aunque, según la información que aparece en las actas capitulares, el único opositor fue Salguero, que obtuvo la maestría de forma sobresaliente:

La comisión capitular de la oposición a beneficiado maestro de capilla, vacante en esta santa iglesia por defunción de don Celestino Vila, da cuenta de todo lo actuado en la expresada oposición y lee el dictamen de los señores examinadores técnicos en el que se aprueba, con la nota de sobresaliente, y se conceptúa completamente idóneo para desempeñar el oficio de maestro de capilla de esta santa iglesia, al único opositor, don Rafael Salguero Rodríguez⁷⁷.

Del nombramiento como maestro de capilla se hizo eco la prensa granadina de la época, apareciendo reseñas de la noticia en las que se valoraba el buen hacer como músico del protagonista:

Después de interesantes ejercicios de oposición en que ha demostrado su saber y buen gusto artístico, ha sido nombrado maestro de Capilla de la Catedral de Granada, el Sr. Salguero, que desempeñaba igual cargo en Málaga, y a quien felicito muy de veras. El Sr. Salguero puede hacer mucho; es joven, inteligente, estudioso y cultísimo. Su saber musical es amplio y sólido, y él, que conoce mucho a Granada y sabe como andamos por acá de música religiosa y de otras músicas, puede iniciar y desarrollar con su claro talento y gran autoridad artística, un resurgimiento de lo que en otras épocas fué la música religiosa en Granada⁷⁸.

Las palabras sobre Salguero podrían parecer visionarias de lo que este músico aportó a la ciudad, y no sólo como beneficiario de la catedral, como veremos posteriormente.

En ese mismo año de 1916 se tienen noticias de que participó como vocal en tribunales de oposiciones a las plazas de Profesores de música, vacantes de las Escuelas Normales del distrito de Granada, cuya convocatoria se halla en la Gaceta de Madrid de 29 de septiembre de 1916⁷⁹.

Desde su incorporación como beneficiario de la catedral de Granada, continuó en la misma línea que su predecesor —el maestro Vila de Forns— manteniendo e impulsando las medidas que promulgaba el *Motu Proprio* de Pío X, igual que hizo en la

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 338.

⁷⁸ Véase «Crónica granadina. Maestro Salguero», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XIX, n.º 431, 15-3- 1916, pág. 26.

⁷⁹ Véase «Sección de información», *Gaceta de instrucción pública y bellas artes*, Año XXVIII, n.º 1384, 13- 12- 1916, pág. 2.

catedral de Málaga. En las noticias al respecto que se conservan en las actas capitulares de la catedral, Salguero se preocupó por custodiar el archivo: evitando la salida de partituras para ser tocadas en otros templos, revisando la música de los distintos géneros, ordenándola debidamente en los armarios y separando las que mantenían el estilo permitido de aquellas otras que no se usaban por no seguir las disposiciones pontificias. También se ocupó y preocupó de transcribir obras polifónicas de la época clásica y barroca⁸⁰. Su obra conservada en este archivo se traduce en cuatro misas, cuatro salmos y magnificat, dieciséis cantos en latín y tres en castellano, y alguna transcripción y reducción realizada por él. Además de esta producción, se sabe que hay varias partituras y transcripciones suyas recogidas en el catálogo realizado por M^a Julieta García-Vega de la música en los archivos de los conventos de clausura femeninos de Granada, como veremos en el Capítulo 2 dedicado a la música religiosa. Se sabe que publicó una obra editada por la casa de música granadina Manuel Villar titulada *Himno oficial para el Congreso Catequístico* que se celebró en Granada en 1926. Nadie hasta el momento a dado a conocer esa pieza y, curiosamente, en esa fecha el maestro Salguero ya había fallecido.

Además de su labor como maestro de capilla, se ha dicho que era buen pianista y organista, lo que podría justificar su presencia en cada acto relacionado con el órgano, como la restauración del de la catedral o la inauguración del de la Iglesia de San Felipe entre otros⁸¹.

La única obra profana conocida hasta ahora de Rafael Salguero era el *Fandango clásico granadino “La que vive en la carrera”*⁸². Hasta el momento se desconocía que compusiese música escénica en su etapa granadina. La búsqueda que he realizado en fuentes primarias –principalmente en prensa– y en los archivos históricos ha concluido exitosamente con el hallazgo de una zarzuela en dos actos, el segundo de ellos con dos cuadros titulada *La flor de los montes*, fechada por el propio autor en noviembre de 1918⁸³. El libreto corresponde al también granadino José Rosales Méndez y fue estrenada en el Teatro Cervantes de Granada el 27 de enero de 1919 con notabilísimo

⁸⁰ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral...*, op. cit., vol. 2, pág. 307 y ss..

⁸¹ véase «El órgano de la catedral», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XX, n.º 461, 15-6- 1917, págs. 12- 13 y «El órgano del Perpetuo Socorro», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XXI, n.º 480, 31- 3- 1918, pág. 25.

⁸² Información publicada por Francisco Cuenca y que todos los demás biógrafos reproducen. Obra publicada por el editor Manuel Villar en Granada.

⁸³ Se conserva el guion de dirección completo y las particellas de orquesta, coro y solista en el fondo del Centro Artístico del Archivo Municipal de Granada con las firmas: BCA-XIII-6-10, BCA-XIII-6-41 y BCA-XIII-6-59.

éxito, como demuestran las críticas de prensa de las que se hablará en el Capítulo 5 del presente trabajo.

En el año 1921 se refunda la Sociedad Filarmónica de Granada –considerara el germen del futuro conservatorio granadino–, siendo uno de sus principales proyectos la creación de una Escuela de Música bajo la iniciativa de su presidente, Emilio Casares, y principalmente dos miembros de la junta de gobierno: Isidoro Pérez de Herrasti y Rafael Salguero. José González Martínez afirma que el verdadero impulsor de la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” fue el propio Salguero:

Reiteradamente se viene atribuyendo casi exclusivamente a Pérez de Herrasti la fundación del Conservatorio. Más [*sic*], en honor a la verdad hay que decir que no fue el único al que cupo este mérito. [...] tenemos al sacerdote santaferino Rafael Salguero Rodríguez, notable compositor y maestro de capilla de la catedral granadina, cargo que ocupó a la muerte del anterior, Celestino Vila de Forns, su maestro. Antes fue de las Guadix y Málaga. En esta última capital ocupó a si mismo la cátedra de Armonía y Composición de su conservatorio, contribuyendo con su labor al esplendor del mismo, y en Granada fue director técnico de la sección musical de la Real Sociedad Económica. Desde su amplia experiencia musical y docente abrigó el sueño de crear un centro que fuera plantel de artistas, con los que restaurara en la capital granadina el arte musical perdido [...] Él fue quien propuso la idea. Los demás, Esteban, Pérez de Herrasti y todos lo que constituyeron la primera Junta Patronal se solidarizaron con ella y coadyuvaron a su realización⁸⁴.

En el curso 1921- 1922 comienza la andadura el nuevo conservatorio. Salguero ejerce como profesor de Composición y Conjunto, y desde el curso siguiente también de Armonía. Desde el 12 de julio de 1922 ocupó el puesto de director, desempeñando sus funciones hasta comienzos del curso académico 1925-1926, más concretamente hasta su fallecimiento el 11 de noviembre de 1925⁸⁵. Durante estos años aparecen numerosas reseñas en la prensa local –*La Alhambra*, *La Gaceta del Sur*, *El defensor de Granada*, etc.– de la actividad que, como gestor del centro, ejerce, con amplia repercusión en la ciudad: inauguración del curso y festividades de Santa Cecilia principalmente, información que se ampliará en el Capítulo 3 del presente trabajo⁸⁶.

⁸⁴ José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas...*, *op. cit.*, pág. 309.

⁸⁵ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El Real Conservatorio de Música...», *op. cit.*, págs. 373 y ss.

⁸⁶ *Ibid.*, págs. 389 y ss.

La fortaleza física de nuestro protagonista debía ser escasa, pues son numerosas las licencias que solicitaba –descritas en las actas capitulares de Málaga y Granada⁸⁷– por motivos de salud para ir a tomar las aguas a Lanjarón, llegando incluso a solicitar la dispensa habitual de las obligaciones corales por enfermedad. Falleció el 11 de noviembre de 1925, haciéndose eco de la noticia la prensa local y la de Madrid: «Ha fallecido el maestro de Capilla y director del Conservatorio de música Victoria Eugenia, D. Rafael Salguero»⁸⁸.

Todos los datos nuevos que se han incorporado en esta biografía hacen suponer que Rafael Salguero fue un hombre importante en la vida musical de la ciudad de Granada en el primer cuarto del siglo XX: difundió y puso en valor la música religiosa en la ciudad, dentro y fuera de los muros catedralicios, participaba en las organizaciones musicales no religiosas como la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Económica, y fundó, fomentó, dirigió e impartió docencia musical en el conservatorio de la ciudad.

Para confirmar esta afirmación incorporamos las palabras que con motivo de su óbito le dedicó Felipe Granizo, amigo y profesor del Conservatorio granadino. La cita necrológica –que reproduzco íntegramente por el interés informativo de todos los datos que arroja sobre nuestro protagonista– era la noticia más extensa que ocupaba en la primera página de *La Gaceta del Sur* del 18 de noviembre de 1925, demostrando así la trascendencia del hecho:

Ha muerto el virtuoso sacerdote e ilustre compositor en plenitud de su talento artístico, cuando aun prometía espléndidas muestras de su genio e inspiración, tantas veces prodigados en su labor fecunda y brillante.

Su vida, constantemente consagrada a la virtud y al arte, fue ejemplo elocuente de bondad y laboriosidad realizadas con aquella sincera modestia cristiana que no era obstáculo para el reconocimiento de sus méritos y defectos, simpática virtud que atraía desde el primer momento.

El Cabildo Catedral pierde con su muerte uno de sus mejores maestros de capilla y el Real Conservatorio de Victoria Eugenia al director sabio y entusiasta que ha consagrado sus últimos años a esta institución, apenas nacida y ya florecida gracias a su acción tutelar nunca desmentida, ya que ese era para el maestro uno de sus ideales.

La Junta Patronal de este centro, el profesorado y los alumnos son testigos de su proverbial bondad, celo incansable y sabia dirección, característica, esta última, fundada en el

⁸⁷ Véase Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.* y José LÓPEZ CALO, *Catálogo del archivo de música...*, *op. cit.*, vol. 2.

⁸⁸ «Andalucía», en *El Sol, diario independiente*, Año IX, n.º 2581, 14-11-1925, pág. 3.

1. RAFAEL SALGUERO: UN ENSAYO DE RECONSTRUCCIÓN BIOGRÁFICA

glorioso pasado del arte musical, aunque caminando siempre por la senda del progreso con clarividente ponderación, sin estridencias hoy tan en uso.

Su brillante carrera artística ofrece numerosos triunfos, siempre conseguidos en buena lid.

Muy joven aún –antes de ordenarse de presbítero– fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Guadix, cargo que obtuvo por oposición.

Posteriormente desempeñó igual cargo en la Catedral de Málaga y, en el Conservatorio de esa ciudad, la cátedra de Armonía y Composición.

El natural deseo de volver a su tierra para convivir con los suyos le llevó a tomar parte en las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Granada, cargo vacante tras la muerte de don Celestino Vila.

Con el triunfo en esta prueba del maestro Salguero dio un gran paso la música religiosa de la escuela que pudiéramos llamar granadina, demasiado influida hasta entonces por italianismos de opereta del peor gusto.

También desempeñó durante algún tiempo la dirección técnica de la sección de música en la Real Sociedad Económica, constituyendo para el maestro su más alto ideal artístico la creación de un gran centro de enseñanzas que no solamente fomentara la afición a la música, sino también fuera plantel prolífico de artistas rectamente formados, con cuyo concurso se pudiera restaurar en Granada este arte completamente perdido, sobre todo en el género religioso.

De este sueño del maestro, que ya empieza a ser realidad, se hicieron solidarios los señores que constituyeron y actualmente constituyen la Junta Patronal del Conservatorio presidida por el ilustrísimo señor conde del Padul, así como los profesores, colaborando todos con entusiasmo y constancia en la obra de resurgimiento del arte granadino, guiados cariñosamente y sabiamente por el maestro Salguero.

¡Dios, en sus inescrutables designios, a querido privarnos del bondadoso amigo e inteligente director!

Acatamos su voluntad, sin desmayar en el desempeño de nuestro cometido, sirviéndonos de ejemplo, el interés y constancia del que, hasta ahora, nos ha guiado a todos en aquella empresa.

La fecunda inspiración del maestro Salguero alcanzó a todos los géneros y en todos ellos campean sus características: sana inspiración y técnica formidable y progresiva sin impulsos revolucionarios que casi siempre ocultan la falta de genio e inspiración.

Dejando a parte los éxitos obtenidos en el género nacional por excelencia, la zarzuela, auguradores de otros nuevos, y algunas producciones para piano de perfecta escritura, su personalidad se destaca muy relevante en el género religioso, el que entendía de muy diferente manera que sus antecesores.

A ello contribuyó indudablemente la preferente atención que prestó a los estudios de contrapunto realizados con la dirección muy autorizada del maestro Vila, del cual, no obstante, se desligó al perfeccionar sus conocimientos en la ciencia armónica. Salguero, pues, rindió culto a la tradición estudiando hasta llegar a dominarlo en contrapunto severo que llevó a sus obras

vocales la serenidad y misticismo heredados de antaño, siendo únicamente en la armonía, de la cual él hizo un autoestudio en sentido siempre progresivo, donde se apartó de las tradicionales normas.

Sus Misas, entre las cuales se destacan las llamadas de la Purísima y de la Trinidad, y Salmos, son verdaderos oratorios cuya interpretación con los debidos elementos exigidos por las respectivas partituras, debería intentarse como el mejor homenaje al maestro que los concibió.

Además, figuran en su vasta producción innumerables motetes, breves páginas musicales de gran intensidad emotiva, la mayor parte desconocidos, pues el maestro escribía sin otro fin que el desinteresadamente artístico, y salves, letanías, secuencias, etc. Todas estas muestras de su genio, cuyo análisis llenaría muchas páginas, están en su totalidad verdaderamente inéditas, siendo una obra de justicia sacarlas a luz pública para conocimiento de los inteligentes.

La Junta Patronal del Conservatorio, cuyos desvelos por el arte musical están de sobra acreditados, puede acometer la empresa de dar a la estampa esas bellísimas compasiones, así como organizar un homenaje consistente en la interpretación verdaderamente artística de algún de sus obras, con la seguridad de que a ello contribuirían muy gustosos cuantos elementos musicales existen en Granada⁸⁹.

A la vista de la semblanza publicada con motivo de su óbito, no cabe duda que la figura de Rafael Salguero fue la de un hombre cultivado en distintos ambientes musicales, el religioso y el profano, el pedagógico y el de gestor musical. Daremos muestra de todo ello en los siguientes capítulos del presente trabajo.

⁸⁹Felipe GRANIZO, «El maestro Salguero», *op. cit.*

CAPÍTULO 2. RAFAEL SALGUERO Y LA VIDA RELIGIOSA.

2.1. LA REFORMA DEL *MOTU PROPRIO*

Si por algo ha sido conocido Rafael Salguero hasta el día de hoy es por su papel al frente a la reforma de la música religiosa promulgada por el papa San Pío X en 1903⁹⁰, como veremos posteriormente. La publicación del documento no fue sino el refrendo por parte de la máxima autoridad de la Iglesia de una corriente renovadora que había ido tomando cuerpo de diversos países europeos a lo largo del siglo XIX⁹¹.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, diversas iniciativas privadas, formadas por músicos y aficionados principalmente, debaten sobre la problemática de la música religiosa, la falta de adecuación al templo y las ceremonias litúrgicas y la contaminación cada vez más habitual de aquella por parte de la música profana. La ausencia de calidad venía motivada principalmente por dos causas: escasez de recursos de las capillas musicales –en cierta medida por las distintas amortizaciones a las que la Iglesia se vio sometida– y la falta de preparación –en algunos casos– de los maestros de capilla anteriores al Concordato de 1951⁹².

De forma progresiva aparecieron en Europa distintas organizaciones con unos objetivos comunes: la revalorización de la música religiosa y la recuperación del patrimonio musical de épocas pasadas, en especial la polifonía renacentista y el canto gregoriano. La más destacada fue la sociedad alemana *Allgemeiner Deutscher Cäcilien-Verein* –fundada en 1869–, la *Schola Cantorum* de París –en 1878–, la Asociación Isidoriana española –de 1895– y, entre otras, la Escuela Superior de Música Sacra de Roma –en 1888–, esta última fundada por Giuseppe Sarto (el futuro Pío X). Entre los compositores que se afiliaron a la sociedad alemana figura Franz Liszt, que 40 años antes de la publicación del *Motu Proprio*, en 1860, se refería a la música religiosa en estos términos:

Si Su Santidad diera curso más tarde a la idea de establecer, por decirlo así, el “canon” del canto de la Iglesia sobre la base exclusiva del canto gregoriano, es una tarea a la que me dedicaría en cuerpo y alma y que, con la gracia de Dios, espero estar en condiciones de llevar a cabo

⁹⁰ SANTA SEDE, *Motu Proprio “Tra le sollecitudini” del Sumo Pontífice Pío X, sobre la música sagrada*, Librería Editrice Vaticana, 1903.

⁹¹ María NAGORE FERRER, «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al “Motu Proprio”», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pág. 212.

⁹² *Ibid.*

satisfactoriamente. [...] Apartaría todos los instrumentos de la orquesta y sólo conservaría un acompañamiento de órgano *ad libitum* para sostener y reforzar las voces. Es el único instrumento que tiene derecho a permanecer en la música de la Iglesia. [...] usaré este recurso con mucha discreción. Como he dicho, escribiré la parte de órgano sólo *ad libitum*, de modo que pueda omitirse completamente sin ningún inconveniente⁹³.

En la España del siglo XIX los principales defensores de la música española son los que lideran la reforma litúrgica. José López Calo considera que Eslava fue uno de los primeros compositores españoles que inició el movimiento reformista o cecilianista⁹⁴. En su *Memoria*, Eslava afirma que el carácter de la música religiosa debe ser distinto al de la música profana y expone criterios compositivos respecto a lo que él considera oportuno para este tipo de música:

Las piezas vocales a voces solas, escritas con los recursos del arte moderno, y no con solo aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI como quieren algunos, son preferibles a todas las que pueden escribirse con orquesta⁹⁵.

A este siguieron otros compositores de la talla de José Izenga y Francisco Asenjo Barbieri, entre otros. María Nagore Ferrer cita en su comunicación «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al “Motu Proprio”» palabras del propio Barbieri en el discurso de 1889 sobre la música religiosa en el Primer Congreso Católico Nacional en Madrid. En ellas aparecen referencias al espíritu regeneracionista que empujaba a los compositores españoles a «reunir a la expresión de los textos litúrgicos las reminiscencias del estilo del Renacimiento y los adelantos de la armonía y la instrumentación moderna»⁹⁶.

Fue en 1895 cuando se crea en Madrid la «Asociación Isidoriana para la reforma de la música religiosa en España». Pedrell asegura que la creación de esta asociación está relacionada con las conferencias sobre música antigua que él dio en el Ateneo

⁹³ Extracto de una carta de Liszt a la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, fechada el 24 de julio de 1860 y citada por Yvan NOMMICK, «Sobre las implicaciones del “Motu Proprio” de san Pío X en materia de composición musical», *Revista De Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 128-129.

⁹⁴ José LÓPEZ CALO, «Hilarión Eslava (1807-1878), percusor del Cecilianismo en España», en *Príncipe de Viana*, María Gembero Ustárriz (coord.), Año n.º 67, n.º 238, 2006, págs. 577- 608.

⁹⁵ Extracto de la breve *Memoria histórica de la Música religiosa en España* de Hilarión Eslava, citada por María Antonia, VIRGILI BLANQUET, «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del “Motu Proprio”, en España», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 32-33.

⁹⁶ María NAGORE FERRER, «Tradición y renovación...», *op. cit.*, pág. 216.

madrileño en el año 1895⁹⁷. Como afirma, entre otros López Calo, Pedrell fue pieza importante en el engranaje de la reforma de la música religiosa de finales del siglo XIX iniciando una auténtica labor de divulgación de dichas reformas⁹⁸.

El ambiente musical de final del siglo XIX demandaba una recuperación de la música antigua, una puesta en valor del pasado musical que huyera de los excesos que aparecían en especial en la música religiosa. En 1903 Pío X fue nombrado Papa y ese mismo año, el 22 de noviembre, fue promulgado el *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*»⁹⁹. Esta disposición papal, lejos de ser una encíclica, es un documento jurídico con el que se pretende comunicar a todos los súbditos de la Iglesia sus obligaciones en lo relacionado con la música sacra¹⁰⁰. Con él se pretendía recuperar el buen hacer musical en los templos, evitando los abusos concernientes al canto que se estaban llevando a cabo en la música sagrada. El texto papal centra tales abusos en tres causas principales: influencia del arte profano y teatral, el placer que produce la música al oyente –lejos de la función que se presupone a ella en el templo– y los perjuicios que ocasionan en el ánimo de las personas cultas y pías que acuden a las ceremonias. Se busca el verdadero espíritu cristiano que otorgue santidad y dignidad al pueblo, para ello se recurre principalmente a dos modelos: el canto gregoriano y la polifonía renacentista. La reforma de la música religiosa no sólo respondía a las necesidades de la Iglesia, también a una realidad social que rechazaba el italianismo imperante y la decadencia cada vez más pronunciada de las festividades religiosas, producida por cuestiones económicas y el desmantelamiento de las capillas musicales que provocó las desamortizaciones del siglo XIX, tal y como hemos señalado anteriormente¹⁰¹.

Todo este afán reformista tuvo pronto su eco en España, donde se aunaron esfuerzos por buscar su implantación en los templos de la Península, esfuerzos que no siempre vieron su fruto. Se celebraron una serie de Congresos de Música Sagrada en Valladolid (1907), Sevilla (1908), Barcelona (1912) y más tardíamente en Vitoria (1928).

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 217.

⁹⁸ José LÓPEZ CALO, «Pedrell y la reforma de la música religiosa», en *Recerca Musicològica* n.º XI- XII, 1991- 1992, págs. 157- 209.

⁹⁹ SANTA SEDE, *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*”, *op. cit.*

¹⁰⁰ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «La reforma del Canto Gregoriano en el entorno del “*Motu Proprio* de Pío X”», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pág. 45.

¹⁰¹ Sandra MYERS BROWN, «El movimiento social en torno al “*Motu Proprio*”. El papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX», *Revista De Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pág. 92.

Tal era la preocupación existente para que la reforma se llevase con éxito que son numerosas las publicaciones que en ese sentido se fueron sucediendo en los primeros años del siglo XX. En 1906 el Padre Serrano publica *Música religiosa o comentario teórico práctico del “Motu Proprio”*¹⁰², dedicando un capítulo a la justificación y pertinencia de la norma y a los pasos necesarios para la implantación correcta en los distintos estamentos de la Iglesia: diócesis, catedrales, cabildos, parroquias, seminarios, etc.

Cuatro son los puntos básicos que preocupaban en ese momento: la revaluación del canto gregoriano, la recuperación de la polifonía clásica, la organización de los archivos catedralicios, y la admisión de la “música moderna”, o sea, compuesta contemporáneamente para el templo.

Xosé Aviñoa, en su ponencia «Los congresos del “Motu Proprio” (1907- 1928). Repercusión e influencias»¹⁰³, celebrada con motivo del centenario de la promulgación del decreto papal, aporta información de las preocupaciones que en cada uno de esos congresos se fueron planteando, quedando en el congreso de Vitoria reducidas a cuatro objetivos básicos: recordar las disposiciones de Pío X, exigir que se cumplan, hacer inventario de las obras de los archivos catedralicios y de dar orientaciones útiles para el futuro desarrollo de la norma. El propio Aviñoa concluye en estos términos:

Un estudio de la repercusión de las directrices de estos congresos de música sagrada nos debería llevar a la conclusión que los ideales se fueron degradando a medida que se difundían por las distintas comunidades intentaban ser un lenguaje de mínimo común denominador. El creciente distanciamiento de las masas sociales del neocatolicismo han convertido el debate de la música litúrgica en una isla temporal con principio y final [el Concilio Vaticano II]¹⁰⁴

Al amparo de estos congresos, liderados por el Padre Nemesio Otaño principalmente, surge toda una corriente que Tomás Marco ha llamado la Generación del *Motu Proprio*¹⁰⁵. Compositores como los hermanos Uruarrizaga, Eduardo Torres, José M^a Beobide, Juan Bautista Lamberts, José Ignacio Prieto, Valentín Ruiz Aznar, etc. trabajaron por y para la música religiosa. En palabras de propio Marco «Una generación

¹⁰² P. L. SERRANO, *Música religiosa o comentario teórico práctico del “Motu Proprio”*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1906.

¹⁰³ Xosé AVIÑO A, «Los congresos del “Motu Proprio” (1907- 1928). Repercusión e influencias»¹⁰³, *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 381- 399.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 399.

¹⁰⁵ Tomás MARCO, «La Generación del “Motu Proprio”», *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1983, págs. 103-122.

a la que le ha tocado dar el cerrojazo definitivo a una forma de música persistente durante siglos [...] que sacrificó su talento creador en una tarea a la postre inutilizada»¹⁰⁶. En definitiva, una generación que apostó por una reforma religiosa que no fue secundada ni histórica ni socialmente, pues la restauración musical que se pretendía para la música sacra acabó –probablemente de forma drástica desde el punto de vista de la composición musical– con el Concilio Vaticano II y las directrices que proponía del uso de la música en el templo.

En el año 1903 Salguero ocupaba el cargo de organista de la catedral de Málaga, y desde el siguiente año el de maestro de capilla. La recepción de Pío X como papa tuvo una gran acogida en Málaga, pues los mismos malagueños –de toda la provincia– le brindaron un mensaje de apoyo a Su Santidad, encabezados por el obispo Juan de Herrera¹⁰⁷. En este entorno, pare lógico pensar que las directrices para la implantación de la reforma de la música sagrada se vieron con agrado.

Las primeras noticias que en ese sentido aparecen reflejadas en las Actas Capitulares con fecha 15 de abril de 1904. Hay que recordar que Rafael Salguero aún no era maestro de capilla –fue nombrado el 23 de junio–, pero ejercía como organista en la misma catedral. Estos fueron los requisitos que se le exigieron en las oposiciones que debió realizar para optar al magisterio de capilla. Como puede observarse, el influjo de las nuevas directrices papales en materia musical es ya sensible:

La comisión encargada de todo lo concerniente a la publicación de Edictos para la provisión del Beneficio con cargo de Maestro de Capilla, puesta de acuerdo ya con el Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo, propuso al Excmo. Cabildo lo siguiente:

Que el elegido habrá de tener de 23 a 45 años de edad; y, además de las obligaciones comunes a todos los Beneficiados, las de:

1ª. Regir la orquesta, así como la Capilla, cuando haya canto figurado y de órgano en este Templo, o fuera de él, por acuerdo del Cabildo.

2ª. Cuidar del Archivo de Música, que recibirá y entregará por inventario; designará los papeles que hayan de desempeñar los que tomen parte en la Capilla y Orquesta, incluso los Beneficiados Músicos.

3ª. Componer y entregar para esta Sta. Iglesia, en cada año, dos obras de Música, teniendo presente lo dispuesto recientemente por Ntro. Ssmo. Padre el Papa Pío X, en su *Motu Proprio*, de

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 112.

¹⁰⁷ Todo el mensaje del obispo Juan de Herrera, de las personalidades y familias de la época, así como de las representaciones de toda la provincia a de Málaga aparecen editados y publicados en: [s.a.] *Mensaje de los católicos malagueños a Pío X*, Málaga, Tip. y Lit. de Ramón Párraga, 1904.

22 de Noviembre último. Será preferido, en igualdad de circunstancias, el que pueda suplir a cualquiera de los dos Organistas en sus ausencias y enfermedades¹⁰⁸.

El 23 de noviembre del mismo año, con motivo de la celebración de la Fiesta de la Purísima Concepción, ya aparecen datos sobre la preocupación que desde el cabildo se tenía para que las celebraciones de festividades importantes tuviesen el decoro que Su Santidad había exigido:

El Cabildo se ocupó en la solemnidad de la próxima fiesta del Jubileo de la Inmaculada Concepción en el 50º aniversario de su Definición Dogmática, que había de celebrarse con extraordinaria pompa y ostentación, según lo exigía la festividad misma, tan digna de todo esmero y sacrificio, como lo deseaba Su Santidad el Papa Pío X, en armonía con la grata memoria de Su Santidad Pío IX y tan recomendada por nuestro Excmo. e Ilmo. Prelado¹⁰⁹.

La carta papal preveía la formación de Comisiones Diocesanas que velaran por el cumplimiento de la norma. El 1 de marzo de 1905, con motivo de la celebración del Miércoles y Jueves Santo, la Comisión Diocesana malagueña se expresaba en estos términos:

El Sr. Deán manifestó: que, según las disposiciones adoptadas por el Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo, conformándose con las observaciones hechas por la comisión diocesana, nombrada al efecto acerca de lo recientemente ordenado por Su Santidad el Papa Pío X, en su *Motu proprio* sobre el canto llano en los Divinos Oficios, publicadas en el núm. 3 del Boletín Oficial... del Obispado se estaba en el caso de atenerse a las sapientísimas reglas dictadas en aquel; siendo preciso ya desde este año prescindir en esta Sta. Iglesia del canto figurado con orquesta en las Lamentaciones y Miserere de Miércoles y Jueves Santo, debiéndose cantar con Gregoriano a voces solas¹¹⁰.

Estas preocupaciones por la celebración de Miércoles y Jueves Santo siguieron apareciendo reflejadas en las actas de los años posteriores, lo que denota la preocupación por llevar a cabo la norma que Pío X dictaminó.

En 1907, cuando ya se había celebrado el primer Congreso de Música Sagrada de Valladolid, la preocupación por la música en los cultos de la iglesia seguía siendo motivo de recordatorio en las actas de la catedral, con fecha 31 de diciembre de 1907:

¹⁰⁸ Actas capitulares, legajo 1068, pieza 1, tomo 76, folios 15 y 16 r., citado por Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.*, pág. 75.

¹⁰⁹ Actas capitulares, legajo 1068, pieza 1, tomo 76, folio 38 r., *Ibid.*, pág. 83.

¹¹⁰ Actas capitulares, legajo 1068, pieza 1, tomo 76, folio 51 r. y v., citado por Adalberto MARTÍNEZ SOLAESA, *op. cit.*, pág. 458. Y en Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio*...», pág. 85.

En seguida, por indicación del Sr. Deán, se le recomendó al Sr. Chantre, se hiciera cargo de procurar por todos los medios posibles, que la música y el canto en esta Sta. Iglesia, tuvieran efecto de una manera digna y a la altura de lo que exige la solemnidad del Culto Divino en general y de una Sta. Iglesia Catedral en particular, con la edificación propia necesaria en los fieles que concurren a los actos que deben ser edificantes en todos sentidos; sin perder de vista las recientes disposiciones de Su Santidad sobre el particular, que están en todo vigor¹¹¹.

No sólo las actas capitulares arrojan información sobre las directrices que siguió la música de culto en la catedral malagueña. En el año 1909 se celebraron las Constituciones Sinodales de la Diócesis de Málaga, dedicándole un capítulo a la música sagrada y el canto. En él se recuerdan expresamente las directrices del *Motu Proprio* y acuerda actuaciones en ese sentido para cada una de las disposiciones que el documento papal cita¹¹².

Rafael Salguero no era ajeno a todos los cambios que la música litúrgica debía adoptar, de hecho formó parte activa en la implantación de las reformas y fue el delegado diocesano en Málaga de la Asociación Ceciliana Española, como figura en los documentos recogidos en la crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria de 1928¹¹³.

En el año 1916 se traslada a Granada para ocupar el puesto de Maestro de Capilla que dejó vacante por fallecimiento Celestino Vila de Forns. El prestigio de Salguero como compositor –que como he comentado anteriormente solía visitar la capital granadina con asiduidad– era patente. La prensa se hacía eco de su nombramiento en estos términos:

El Sr. Salguero puede hacer mucho; es joven, inteligente, estudioso y cultísimo. Su saber musical es amplio y sólido, y él, que conoce mucho a Granada y sabe como andamos por acá de música religiosa y de otras músicas, puede iniciar y desarrollar con su claro talento y gran autoridad artística, un resurgimiento de lo que en otras épocas fue la música religiosa en Granada¹¹⁴.

¹¹¹ Actas capitulares, legajo 1068, pieza 1, tomo 76, folio 149 v., citado por Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.*, pág. 112.

¹¹² [s.a.] *Constituciones Sinodales Diócesis de Málaga*, Málaga, Impr. José Trascastro, 1909, págs. 505-507.

¹¹³ [s.a.] *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada, Vitoria 19 al 22 de noviembre de 1928*, Vitoria, Imprenta del Monte Pío Diocesano, 1930, pág. 185.

¹¹⁴ «Crónica granadina. Maestro Salguero», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XIX, n.º 431, 15-3- 1916, pág. 120.

Con anterioridad a la llegada de Rafael Salguero a Granada, la promulgación del *Motu Proprio* no dejó indiferente a los músicos de la capital granadina. Estos entendían que la norma dictada por Pío X era rígida y empobrecía el desarrollo de la música religiosa. Años después, con la presencia del padre Perosi¹¹⁵ en España, la prensa local opinaba así:

[...] la prohibición de la música sagrada libre o de concierto moderno, que ha de ser instruida por el estilo de Palestrina [...] habrán de quedar excluidos del templo nuestros Eslava, Gorriti y tantos otros maestros insignes.[...] esto es absurdo, en concepto de los músicos y significa poco menos que la muerte del divino arte¹¹⁶.

La Iglesia granadina mostró un rigor inusitado en la aplicación de la norma si lo comparamos con otras capitales andaluzas como es el caso de Sevilla. En la diócesis sevillana siguió interpretándose durante años el miserere de Eslava –considerado por muchos como obra de carácter profano–¹¹⁷. López Calo habla en estos términos de la figura de Celestino Vila¹¹⁸: «tanto él como el Cabildo se propusieron, cuando apenas había pasado un año de la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X, llevar a la práctica lo que el Papa prescribía en él»¹¹⁹. Rafael Salguero fue fiel seguidor de su maestro y predecesor en el cargo, velando por el cumplimiento de las directrices y en especial la reordenación del archivo catedralicio:

Se lee una nota del Sr. maestro de capilla sobre los índices que tiene obligación de hacer del archivo de música sagrada de esta santa iglesia catedral; se acuerda que la música, tanto de género polifónico como figurado, que se usa en la catedral, ya en los días ordinarios como en los extraordinarios, y que está coleccionada debidamente en el armario que hay junto a la puerta del coro, continúe en este sitio; y que las obras antiguas manuscritas de género figurado, de poco mérito artístico, según el propio maestro de capilla, la mayor parte de ellas incompletas, que no se usan, ni deben usarse, por no estar conformes a las disposiciones pontificias, una vez formado su índice, pasen al armario que hay en la entrada de la sala capitular, cuyo contenido deberá trasladarse al archivo general¹²⁰.

¹¹⁵ Director de la capilla Sixtina y protegido de Pío X, se declaraba acérrimo defensor y propagador de la reforma del canto litúrgico.

¹¹⁶ «Perosi en España», en *Noticiero granadino*, Año IV, n.º 1015, 15-1-1907, pág. 1.

¹¹⁷ José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas...*, op. cit., págs. 153-159.

¹¹⁸ Celestino Vila fue el antecesor de Salguero en el cargo de Maestro de Capilla en Granada, su maestro y el que ocupaba la titularidad en 1903, año de promulgación del *Motu Proprio*.

¹¹⁹ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, op. cit., vol.2, pág. 307.

¹²⁰ *Ibid.*

Queda mostrado el celo de nuestro protagonista en cumplir las disposiciones papales en su labor como maestro de capilla, y en la custodia y selección de los archivos musicales de la catedral. Su obra se interpretaba tanto en las celebraciones de la catedral como en otros templos de la ciudad, siendo valoradas como de alta calidad y conforme a las directrices vaticanas: «ni Salguero, ni Perosi con una *Misa*, eran considerados inapropiados»¹²¹.

Francisco Martínez González presenta un análisis de una de las misas de Salguero, la *Misa de renovación para los jueves sobre motivos del “Tantum ergo”*, que se encuentra disponible en los archivos de la catedral de Málaga –signatura 171-1– y en la de Granada –signatura 77/4–. En él demuestra que se trata de un «ejemplo paradigmático de sujeción por parte de nuestro compositor a los preceptos del *Motu proprio*. [...] que situarían en una adecuada perspectiva el modo en que Salguero entiende el concepto de restauración o pureza de la música eclesiástica»¹²².

Parece evidente que la recuperación de la escuela granadina de la que hablaba Francisco de Paula Valladar¹²³ cuando daba la noticia del nombramiento de Rafael Salguero como maestro de Capilla, aunque se centre principalmente en la figura de Valentín Ruiz Aznar, tuvo su germen en la figura de nuestro protagonista, que supo adaptar las restricciones dictadas por el *Motu Proprio* sin desestimar la realización de música religiosa de calidad, como muestran los comentarios que sobre él aparecen en la prensa al calificarlo como «distinguido maestro de Capilla de la Catedral y muy hábil e inspirado compositor»¹²⁴.

2.2. SU OBRA RELIGIOSA

La presente relación de obras de Rafael Salguero Rodríguez ha sido elaborada cotejando los dos catálogos existentes ya publicados, de los que fueron principales centros de trabajo del compositor: la Catedral de Málaga¹²⁵ y la de Granada¹²⁶. En el caso de obras duplicadas, es decir, que se encuentran tanto en un archivo como en otro,

¹²¹ Afirmación realizada por José González Martínez a colación de la información presentada de la celebración de las Misas del Alguinaldo de Navidad por el arzobispo Vicente Casanova y Marzol en 1921. En José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas...*, op. cit., pág. 156.

¹²² Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», op. cit., pág. 24.

¹²³ Francisco de Paula VALLADAR, «Crónica granadina. Maestro Salguero», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XIX, n.º 431, 15-3-1916, pág. 120.

¹²⁴ «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XXVI, n.º 569, 30-11-1923, pág. 328.

¹²⁵ Antonio MARTÍN MORENO, *Catálogo del Archivo de Música...*, op. cit.

¹²⁶ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la...*, op. cit.

hemos reproducido las correspondientes firmas anteceditas por iniciales que señalan la procedencia (*Ma* para Málaga y *Gr* para Granada). Además incluiremos una pieza localizada en la catedral de Jaén¹²⁷: igualmente, antes de la firma correspondiente, la identificaremos con la inicial *J*.

Además de las partituras localizadas en las distintas catedrales, hemos descubierto otras en los archivos musicales de los conventos femeninos de clausura de Granada, gracias al trabajo realizado por M^a Julieta Gacía Vega-Ferrer, que realizó la catalogación de estos¹²⁸. Para ellos usaremos las siguientes siglas antes de la firma:

- *MoMaD*: Monasterio Madre de Dios. Comendadoras de Santiago. Granada.
- *CoNuSeCa*: Convento Nuestra Señora del Carmen. Carmelitas Descalzas. Granada.
- *CoNuSeAn*: Convento de Clarisas Franciscanas de Granada Nuestra Señora de los Ángeles y Santa - Inés. Convento de Santa Clara de Loja.
- *MoSaPa*: Monasterio de Santa Paula (San Jerónimo). Orden Jerónima. Granada.
- *CoSaJo*: Convento de San José. Carmelitas Descalzas. Granada.
- *MoSaBe*: Monasterio Cisterciense de San Bernardo. Granada.

En todos los casos, los datos técnicos de las obras, así como las observaciones particulares que aparecen sobre cada una de ellas se pueden consultar en el Anexo I y son los contenidos literales de los catálogos mencionados.

Por último se ha localizado una partitura editada por Manuel Villar, *Himno Oficial del congreso catequístico nacional*, celebrado en Granada en 1926 que es propiedad de la que escribe.

2.2.1. Misas y fragmentos de misas

- D. R. S. *Kyrie eleison* (*CoNuSeCa* 344).
- *Misa Breve facilísima, á 2 voces* (*CoNuSeA* Arca 6-77).
- “Misa dominical a tres voces y coro” (*Ma* 170-1) (*Gr* 77/1).
- “Misa de la Purísima a tres voces, coro y orquesta” (*Ma* 170-2).
- *Misa cotidiana de Requiem gregoriana* (*CoNuSeA* Arca 6-74 y 6-75).

¹²⁷ Antonio MEDINA CRESPO, Antonio, *Catálogo del Archivo Musical de Jaén*, op. cit.

¹²⁸ M^a Julieta García Vega- Ferrer, *La música en los conventos femeninos de clausura de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

- “Misa de la S^{ma} Trinidad, fundada sobre motivos del Himno de la misma festividad, por Don Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga” (*Ma* 170-3) (*Gr* 77/3).
- “Misa de San Pedro, fundada sobre motivos del Himno de la misma festividad” (*Ma* 170-4) (*Gr* 77/2).
- “Misa de renovación para los jueves sobre motivos del Tantum ergo” (*Ma* 171-1) (*Gr* 77/4).
- Credo dominical para Sochantres (*Ma* 171-2).

2.2.2. Motetes

- “*Bone pastor. Motete a solo de tenor*” (*Ma* 171-3).
- *Bone pastor*. “Motete a tres voces” (*Ma* 171-4) (*Gr* 78/1).
- *Bone pastor* (*Ma* 171-5).
- *Bone pastor* (*Gr* 78/2).
- *Ecce panis* (*Ma* 171-6).
- *Ecce panis*. “Motete a tres voces por R. Salguero” (*Ma* 171-7).
- *Haec dies quam fecit Dominus* (*Gr* 328/8).
- *Iste Sanctus* (*Gr* 326/11).
- *Oh! Sacrum Convivium*. “Motete a tres voces por Don Rafael Salguero, Mtro. de Capilla de la S^{ta} Iglesia Catedral de Málaga” (*Ma* 171-8) (*Gr* 78/3).
- *Oh! Sacrum convivium*. “Motete para la Procesión” (*Ma* 171-9).
- *O salutaris Hostia*. “Motete al SS^{mo}, dedicado al M.I. Sr. Don Juan Franco de Pró, Arcipreste de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga, por R. Salguero, organista de la misma. A 23 de Junio de 1903” (*Ma* 171-10).
- *Oh! salutaris Hostia* a cuatro voces por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga (*Ma* 171-11).
- *Panis angelicus*. “Motete para dos Tiples por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga” (*Ma* 171-12).
- *Panis angelicus*. “Motete al Santísimo para dos triples por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga” (*Ma* 171-13).
- *Similabo eum* (*Gr* 326/10).

2.2.3. Responsorios

- *Beata viscera* (*Ma* 172-5).

- *Ego ex ore* (Ma 172-3).
- *Gaude Maria Virgo* (Ma 172-1c).
- *Hodie nobis* (Ma 172-4).
- *Per unum hominem* (Ma 172-2).
- *Sancta et immaculada* (Ma 172-1b).
- *Suscipe Verbum* (Ma 172-1^a).
- *Verbum caro factum est* (Ma 172-6).

2.2.4. Salmos

- *Dixit Dominus* (Ma 173-1) (Gr 75/1).
- *Laetatus sum* (Ma 173-2) (Gr 75/2).
- *Lauda Jerusalem Dominum* (Ma 173-3) (¿Gr 75/3?).
- *Magnificat*. “*Psalmó Magnificat a cuatro voces y orquesta por D. Rafael Salguero Rodríguez, dedicado al Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de Granada*” (Ma 168-7).
- *Pie Jesu Domine* (CoNuSeA 2-71, 6-74 y 6-87).

2.2.5. Varia en latín

- *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Gr 326/12).
- *Christus factus est* (Gr 76/2).
- *Christus natus est nobis*. “*Invitatorio para los maitines de Navidad*” (Ma 168-6).
- *Gloria, laus et honor* (Gr 326/13).
- *Lauda Sion* (Gr 76/1).
- *Letanía “Mater Boni Consilii”* (Gr 300/10).
- *Letanía “Mater Purissima”* (Gr 300/8).
- *Letanía “Sancta Dei Genitrix”* (Gr 300/9).
- “*Regina caeli a tres voces y órgano obligado*” (Ma 168-3).
- *Salve a 3v.* (Gr 302/12).
- *Salve a tres voces* (CoSaJo 7-42 y 8-69).
- *Salve de Sochantres* (CoNuSeA Arca 2-76).
- “*Salve en re menor, a 3 voces y órgano*” (Gr 301/8).
- “*Salve para los sábados*” (Gr 328/4).
- *Salve Regina a canto llano. 1er tono* (MoSaBe 1-43, 1-49, 2-26 y 2-94).

2.2.6. Varia en castellano

- *A la mitad de la noche* (MoMaD COM-M-679).
- *Al ponerse el velo*. [fragmento] (CoSaJo 15-30).
- *Aquí tienes a tu pueblo* (Gr 306/15).
- *A tus pies Reyna adorada* (MoMaD COM-M-367).
- *Beñ joan. Canto vascongado* (CoSaJo 15-32).
- *Bendita sea tu pureza* (Ma 173-4).
- *Cuando en el templo, Madre amorosa* (Gr 305/8).
- *Del cielo a la tierra* (CoSaJo 4-7).
- *Diálogo en el Misterio de la Anunciación de Ntra. Sra. y Encarnación del Hijo de Dios a cuatro voces, coro y Orquesta* (Ma 168-4).
- *Es Granada el Sagrario* (MoMaD COM-M-418).
- *Gloria diera escuchar aquel himno* (Gr 304/11).
- *Gozos a la Purísima Concepción a tres voces por D. Rafael Salguero Rodríguez organista de la Sta. Iglesia Catedral de Guadix* (Ma 168-5).
- *Oh Madre inmaculada* (CoNuSeA Arca 0-33, 2-75 y 5-70).
- *Ojitos de canela* (CoSaJo 15-29).
- *Orando junto al Sagrario* (CoSaJo 15-8).
- *Orando junto al Sagrario* (María Africa, de la Sma. Trinidad). Parece ser copia de una obra de Salguero. (CoNuSeAn Arca 3-49).
- *Pasodoble. Entrada al coro* (CoSaJo 15- 31).
- *Rindiendo tu mente* (MoSaPa CA. SV-42).
- *Toda hermosa. Gozos a la Inmaculada* (CoNuSeA Arca 0-25, 1-34 y 4-76).
- *Villancico de Navidad. Tiempo de Pastorela. Órgano* (MoSaBe 2-55).

CAPÍTULO 3. RAFAEL SALGUERO Y LA VIDA SECULAR.

3.1. INTRODUCCIÓN

Como hemos constatado en la biografía, Rafael Salguero no sólo se limitaba a sus obligaciones como hombre de iglesia. Los datos que se tienen hasta el momento demuestran que era un hombre implicado en la vida musical de las distintas ciudades por las que pasó: Guadix, Málaga y Granada.

De la etapa de Guadix destaca su vinculación a la actividad cultural que desarrollaba en Círculo Católico de Obreros, participando en las veladas que la sociedad organizaba, casi siempre al piano. Muestra de ella es la velada patriótica organizada en diciembre de 1896¹²⁹, así como otras actividades en las que acompañó al piano a otros miembros de la capilla musical¹³⁰. No sólo como intérprete destacó en la vida secular accitana, sabemos que compuso música profana, que se citará en la sección correspondiente.

Esta implicación con el ambiente musical de su entorno fue una nota destacable a lo largo de su vida, teniendo su mayor eclosión en su etapa granadina, probablemente por dos motivos: era un hombre de edad madura con una amplia experiencia musical – llegaba tras ejercer como profesor en el Conservatorio “M^a Cristina” de Málaga–, y por otra, era un granadino que luchó por hacer de Granada un referente cultural y musical.

Además de su aportación a la música religiosa, de la que ya se ha hablado en el capítulo anterior, Rafael Salguero fue docente, gestor musical y compositor de música profana. Todas estas facetas menos conocidas del maestro de capilla son las que aquí se presentan.

3.2. SU LABOR PEDAGÓGICA: EL CONSERVATORIO “MARÍA CRISTINA” DE MÁLAGA

Rafael Salguero se trasladó de Guadix a Málaga en 1902 para ocupar la plaza de organista de la catedral malagueña, y dos años más tarde promocionó dentro del mismo cabildo obteniendo el magisterio de capilla¹³¹.

En los años en que desarrolló su labor en la ciudad, se tiene constancia de que se presentó a la oposición para cubrir plazas de Profesores de Música, vacantes en las

¹²⁹ Flavia Paz VELÁZQUEZ, *En los cerros de Guadix*, *op. cit.*, pág. 42.

¹³⁰ Véase «Variedades», *El Accitano*, Año VII, n.º 287, Guadix 25- 4- 1897, pág. 3.

¹³¹ Actas capitulares, legajo 1067, pieza 2, tomo 75, folio fol. 242r citado por Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.*, pág. 66 y ss.

Escuelas Normales Superiores de Maestros de Granada y Málaga, oposición anunciada en la Gaceta de Madrid de 15 de agosto de 1907¹³². Eran nueve los aspirantes presentados: D. Eduardo Cuervos del Castillo, D. José Moral Fernández de Aguilar, D. José Montero Gallegos, D. Juan Bautista Benítez Méndez, D. José Fernández Márquez, D. Luis López Muñoz, D. Cándido Orense Talavera, D. Segismundo Romero Megía y D. Rafael Salguero Rodríguez. El tribunal que los evaluaba lo conformaban personas de reconocido prestigio: presidente D. Eduardo Esteve y Fernández Caballero –catedrático numerario de la Universidad de Granada–, D. Antonio Piedra y Muñoz –profesor de música de la Escuela Normal de Jaén–, D. José García y García –profesor numerario de la Escuela Normal de Granada, D. Bernabé Ruiz Vela –beneficiario de la catedral granadina–, D. Emilio Moreno Rosales – profesor de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la provincia de Granada. En la suplencia de este tribunal se encontraba su maestro D. Celestino Vila entre otros¹³³.

No tenemos noticia de si obtuvo la plaza en este proceso o en una convocatoria posterior¹³⁴, pero sabemos que ocupó una cátedra de Armonía y Composición en el conservatorio de la ciudad¹³⁵, dato que fecha en 1911 Manuel del Campo:

En los [profesores] numerarios, habiendo presentado la dimisión y cesado en sus cargos don Antonio Valero el 30 de junio de 1911 y don Antonio Santiago el 31 de octubre del mismo año, quedó amortizada una plaza de profesor de violín y vacante otra, que fue concedida a su solicitud al antiguo profesor del Conservatorio Joaquín González Palomares y agregándosele la plaza de archivero, por algún tiempo desempeñada por don Rafael Cabas Quiles. A estos nombres de profesores ya citados hay que unir el de don Rafael Salguero, maestro de capilla de la Catedral, que se encarga de la armonía y el contrapunto de fuga¹³⁶.

Hasta el momento no se han obtenido más datos de la labor que Rafael Salguero desempeñaba en el Conservatorio “María Cristina” de Málaga. Como se ha mencionado con anterioridad, es probable que en las intenciones de Rafael Salguero siempre estuviese volver a su tierra. En 1916 ganó por oposición la plaza de maestro de capilla de la catedral de Granada, pero con anterioridad a esa fecha su vínculo con la ciudad se apreciaba en los actos relevantes que en ella se producían.

¹³² Véase «Universidad de Granada», en *Gaceta de instrucción pública*, Año XIX, n.º 831, 30- 10-1907, pág. 694.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Buscando en las convocatorias posteriores publicadas, no aparece en ninguna relación de aspirantes.

¹³⁵ Información proporcionada por Felipe Granizo en «El maestro Salguero», *op. cit.*, pág. 1.

¹³⁶ Manuel DEL CAMPO. *Historia del Conservatorio...*, *op. cit.*, pág. 50.

3.3. COFUNDADOR, DIRECTOR Y PROFESOR DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “VICTORIA EUGENIA” DE GRANADA.

3.3.1. La Sociedad Filarmónica de Granada

Antes de la fundación del conservatorio granadino, fueron numerosas las entidades que desarrollaron labor pedagógica en el terreno de la música, José González Martínez las cita en su monografía *Ritornello: miradas al pasado musical de Granada*¹³⁷: Real Liceo de Granada, el Colegio de los Jerónimos, la Escuela del Liceo Artístico y Literario, Escuela de Giorgio Ronconi, la Sociedad Económica, Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, etc., pero si alguna de ellas fue decisiva, esa fue la Sociedad Filarmónica. Fundada en 1906 por Francisco Alonso, en ella se estudiaba solfeo, canto, armonía, violín, flauta e instrumentos de púa. Se impartían clases nocturnas y gratuitas a los socios e hijos de estos. Con la marcha de Alonso a Madrid en 1911 la sociedad desapareció¹³⁸.

Al igual que ocurriese en Málaga con la gestación del Conservatorio “María Cristina” por parte de la Sociedad Filarmónica, en el año 1921 se refunda la Sociedad Filarmónica de Granada. Esta nueva etapa fue decisiva para la formación del conservatorio granadino, en la que la figura de Rafael Salguero se postula como imprescindible, junto a la de Isidoro Pérez de Herrasti –futuro conde del Padul¹³⁹– y Emilio Esteban Casares.

La Sociedad Filarmónica se constituyó en 1921, con el auspicio de Emilio Casares como presidente de la Junta de Gobierno, Rafael Salguero como vocal e Isidoro Pérez de Herrasti –que aportaba cuantiosos donativos a la causa–, con una finalidad clara: «el proyecto de creación de una nueva escuela de música en Granada...»¹⁴⁰. Los tres formaban parte de la Junta directiva de la Sociedad hasta su posterior disolución. Rafael Cámara Martínez relata el proceso fundacional en su tesis, destacando como fechas importantes el 10 de octubre de 1921, fecha en la que Alfonso XIII otorga el título de Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia”¹⁴¹. Son numerosos los elogios que se dedican a Casares y Pérez de Herrasti en la prensa como artífices de la fundación de este centro. La figura de Rafael Salguero –el músico en

¹³⁷ José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas...*, *op. cit.*, págs. 283-312.

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 296.

¹³⁹ Título que le otorgará Alfonso XIII mediante Real Decreto en febrero de 1924. Véase *Gaceta de Madrid*, n.º 34, 3-2-1924, pág. 612.

¹⁴⁰ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El Real Conservatorio de ...», *op. cit.*, pág. 337.

¹⁴¹ *Ibid.*, págs. 337 y ss..

esencia de este triunvirato— es la de un hombre discreto, que aporta la idea y la formación, dejando actuar a sus amigos, probablemente por los contactos que en altas instancias ambos poseen¹⁴². José González lo define así:

Reiteradamente se viene atribuyendo casi exclusivamente a Pérez de Herrasti la fundación del Conservatorio. Más [*sic*], en honor a la verdad hay que decir que no fue el único al que cupo este mérito. [...] tenemos al sacerdote santaferino Rafael Salguero Rodríguez, notable compositor y maestro de capilla de la catedral granadina, cargo que ocupó a la muerte del anterior, Celestino Vila de Forns, su maestro. Antes fue de las Guadix y Málaga. En esta última capital ocupó así mismo la cátedra de Armonía y Composición de su conservatorio, contribuyendo con su labor al esplendor del mismo, y en Granada fue director técnico de la sección musical de la Real Sociedad Económica. Desde su amplia experiencia musical y docente abrigó el sueño de crear un centro que fuera plantel de artistas, con los que restaurara en la capital granadina el arte musical perdido [...] Él fue quien propuso la idea. Los demás, Esteban, Pérez de Herrasti y todos lo que constituyeron la primera Junta Patronal se solidarizaron con ella y coadyuvaron a su realización¹⁴³.

En ese curso 1921-1922 comenzará la andadura del conservatorio, gestionada por una Junta del Patronato presidida por el Sr. Pérez de Herrasti y con Emilio Casares como director técnico del centro. Una vez cumplida la misión para la que fue refundada, la Sociedad Filarmónica desapareció en 1922¹⁴⁴.

3.3.2. La Junta del Patronato

Con la fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” se creó una Junta del patronato que gestionaba todas las cuestiones administrativas y académicas. Tal junta estaba presidida por Isidoro Pérez de Herrasti desde el 1-1-1922 hasta el 24-6-1931, cuando, por motivos de salud, delegó el cargo, pasando a ser presidente de honor. Nos interesa destacar el cargo de Director-Consiliario, pues era el que gestionaba todas las actividades propiamente musicales: elección de programas para las actuaciones, selección de profesorado, diseño de horarios, etc.

¹⁴² Rafael Cámara da detalles de los escritos que Casares y Pérez de Herrasti envían al rey y a contactos de la aristocracia madrileña para obtener su fin. Véase Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El Real Conservatorio de...», *op cit.*, pág. 348 y ss..

¹⁴³ José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello: miradas...*, *op, cit.*, pág. 309.

¹⁴⁴ Volverá a ser refundada en 1928 por Ángel Barrios.

El primer director fue D. Emilio Esteban Casares, aunque su mandato fue el más breve de cuantos ha habido a lo largo de la historia del Conservatorio (del 1 de enero de 1922 al 27 de junio de 1922). Rafael Cámara en su tesis relata las dificultades para la continuidad del centro en los siguientes términos:

El 3 de julio de 1922 se producirá la primera reunión oficial de la que se dio fe en los *Libros de Actas del RCMDG (1922-1934)* [...] El dato más importante de la referida acta tiene que ver con la dimisión de la totalidad de los miembros integrantes de la Junta, a excepción de su Patronal Presidente, Pérez de Herrasti, quien rogó a los señores presentes depusieran su actitud, puesto que se quedaba sin apoyos al frente de la entidad [...] el Sr. Presidente acabaría por aceptar las renunciaciones y dimisiones presentadas en el seno de una institución¹⁴⁵.

La disolución de la Sociedad Patronal conllevó un breve período de inestabilidad hasta que, el 12 de julio de 1922, el puesto de director fue ocupado por Rafael Salguero Rodríguez, nombrado al efecto Consiliario del centro granadino. La confianza mutua y el afán de Pérez de Herrasti y el propio Salguero por mantener el conservatorio con vida parece ser que fue determinante. El puesto de director técnico –que llevaba asociada la pertenencia a la Junta del Patronato– lo ocupó nuestro protagonista, hasta su repentino fallecimiento en noviembre de 1925.

3.3.3. Dirección del Real Conservatorio de Música y Declamación

Rafael Salguero ocupó el puesto de director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada desde el 12 de Julio de 1922. Entre sus obligaciones al frente del conservatorio destacamos: presentación de las plantillas de profesorado, preparación de los programas que se interpretarían en los eventos del centro –actos inaugurales y veladas en honor a la patrona, principalmente–, organización de los horarios del centro, etc.

El curso 1922-1923 comienza con nuestro protagonista como director técnico y así se les cita y agradece su labor en la prensa:

Merece gratitud inmensa, el sacrificio que voluntariamente se han impuesto los iniciadores y fundadores de tan importante centro educativo, siendo su único impulso, exento de toda idea de

¹⁴⁵ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El Real Conservatorio de ...», *op. cit.*, pág. 378.

lucro, el de fomentar la extensión y completo conocimiento del divino arte [...] Sigam este ejemplo cuantos se interesan por el desenvolvimiento de nuestra cultura¹⁴⁶.

Salguero es además el organizador del acto inaugural en el que actúa como director musical y se interpretan obras suyas, destacando al *Invocación a Santa Cecilia* para coro, instrumentos de arco y dos pianos¹⁴⁷.



Acto inaugural del Curso Académico, en el Real Conservatorio Victoria Eugenia

Fot. Henares

Imagen 1. Acto de inauguración curso 1922-23¹⁴⁸

La inauguración tuvo impacto en la sociedad granadina, como escribe el diario *Granada Gráfica*:

En el Círculo Católico de la Gran Vía, 26, se celebró con gran solemnidad y brillantez la apertura del Curso Académico de 1922-23, del Real Conservatorio Victoria Eugenia, al que asistieron su activo presidente D. Isidoro Pérez de Herrasti, el Sr. Arzobispo, el Alcalde, distinguidas personalidades granaditas y el cuadro de profesores de tan plausible sociedad artística, [...] En el acto destacaron su valía, siendo aplaudidísimos, el elocuente abogado y diputado a Cortes D. José Luna Pérez, los inspirados poetas Sres. Hidalgo y Fernández Giles, las bellas señoritas Consolación Cruz, Pilar Lostau y los profesores del Real Centro, entre ellos, el ilustre maestro Salguero [...]¹⁴⁹.

¹⁴⁶ *El Defensor de Granada*, Año XLIV, n.º 19814, 7-4-1922, pág. 2

¹⁴⁷ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El Real Conservatorio de ...», *op. cit.*, pág. 389.

¹⁴⁸ *Granada Gráfica*, año VIII, 1-11-1922, pág. 16. Probablemente Rafael Salguero sea el séptimo que está de pie –con alzacuellos–, empezando por la derecha.

¹⁴⁹ *Ibid.*

A lo largo de su trayectoria como director técnico del conservatorio es felicitado por la Junta Patronal, como cita Rafael Cámara en su tesis:

El Sr. Director-Técnico D. Rafael Salguero Rodríguez, recibía una cariñosa felicitación de la Junta de Patronato en el verano de 1924, por el buen desempeño en el ejercicio de su cargo, así como por el enorme trabajo que se había impuesto en bien de la cultura musical de Granada y la labor que estuvo desarrollando en el centro¹⁵⁰.

Como director del Conservatorio asistía, además de a las veladas que organizaba el centro, a diferentes actos de la ciudad, incluido el funeral de su amigo y compañero en el conservatorio Francisco de Paula Valladar¹⁵¹. Además de cuidar la imagen exterior que en la ciudad de Granada ofrecía el nuevo centro de estudios, velaba por los intereses del alumnado y profesorado, procurando que los primeros no estuvieran masificados y aumentando grupos¹⁵², intentando darle validez a los títulos que se les otorgaban¹⁵³ y organizando la fecha de exámenes¹⁵⁴; a la vez que colaboraba en la compra de material para el centro, y solicitaba gratificaciones económicas para el profesorado¹⁵⁵.

3.3.4. Su labor docente

Las primeras noticias del claustro que integra el nuevo Conservatorio creado en Granada aparecen en el noticiero *El Defensor de Granada*:

En este conservatorio se cursan en toda su extensión, las asignaturas que figuran en los demás que de su clase existen en España y en el extranjero, estando las enseñanzas a cargo de los más reputados profesionales [...] director de estudios, composición y conjunto, don Rafael Salguero; armonía para los alumnos, don José Power, la misma asignatura para las señoritas, don José Monteros Gallegos, [...]¹⁵⁶

Desde el curso 1922- 23 impartió las clases de armonía y composición, sin más noticias de que cambiase de actividad hasta su fallecimiento¹⁵⁷.

¹⁵⁰ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El real conservatorio de...», *op. cit.*, pág. 465.

¹⁵¹ Véase *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XXVII, n.º 572, 29-2-1924, pág. 55.

¹⁵² Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El real conservatorio de...», *op. cit.*, pág. 521.

¹⁵³ *Ibid.*, pág. 545.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pág. 521.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 567, 571.

¹⁵⁶ *Defensor de Granada*, Año XLIV, n.º 19814, 7-4-1922, pág. 2

¹⁵⁷ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El real conservatorio de...», *op. cit.*, pág. 376.

Además de la labor que realizaba dentro de las aulas, era habitual que sus obras se interpretasen en las numerosas veladas musicales en honor a Santa Cecilia, y que además él ejerciera de director musical. Entre las obras que se interpretaban figuran la *Misa grande de la Purísima, Ofertorio, Cántico a Santa Cecilia*¹⁵⁸, etc. Las agrupaciones que se tenían en los primeros años de andadura se limitaban principalmente a una capilla musical, y a un coro femenino que nuestro protagonista dirigía¹⁵⁹. Todas las celebraciones en honor a la patrona de la música concluían con el *Cántico a Santa Cecilia* compuesto por Salguero, desde el año 1922 de forma ininterrumpida, hasta casi cuarenta años después de su fallecimiento, 1964¹⁶⁰.

En la primera celebración, acontecida el 22-11-1922, se interpretaron obras de Costa y Noguera, Grieg, Beethoven, Godart, Chopin, Mozkowsky, Scarlatti y la obra de Salguero *Cántico a Santa Cecilia*. La velada, realizada en los salones del Real Conservatorio “Victoria Eugenia” fue un éxito de público y «la numerosísima y selecta concurrencia salió muy satisfecha del concierto y los señores Pérez de Herrasti, Salguero, Villarejo y demás señores de la Junta recibieron muchas felicitaciones»¹⁶¹.

La inesperada muerte de Rafael Salguero sorprendió a todos. Así, en el año 1925 (el mismo año de su muerte), se suspendió la velada en honor a la patrona, celebrándose una misa en la Parroquia de San Justo y Pastor:

Asistieron al acto la Junta directiva del Real Conservatorio con su presidente el conde de Padul, el profesorado y numerosos alumnos que llenaban el aprisco [...] Después del evangelio ocupó la sagrada cátedra el párroco de San Antonio [...] Al comienzo de su oración sagrada tuvo una oración y un recuerdo para el ilustre maestro Salguero, recientemente fallecido¹⁶².

El 22 de diciembre de 1925 el Conservatorio Victoria Eugenia dedicó un solemne funeral en sufragio del alma del maestro Salguero. A los funerales, que eran una ofrenda del centro, asistió una multitud de granadinos, amigos de la familia, todo el profesorado del centro, sacerdotes y profesores de música de toda Granada. La presencia institucional no faltó: el vicepresidente del Real Conservatorio –José Díez de Rivera y Muro–, el hermano del fallecido y Beneficiado de la Metropolitana –Francisco

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 389

¹⁵⁹ *Ibid.*, pág. 387 y ss.

¹⁶⁰ «El conservatorio de música celebró la fiesta de su patrona», *Hoja del lunes*, Año XXVIII, n.º 1428, 23-11-1964, pág. 3.

¹⁶¹ *El Defensor de Granada*, año XLIV, n.º 20008, 23-11-1922, pág. 1.

¹⁶² *El Defensor de Granada*, año XLVII, n.º 24091, 24-11-1925, pág. 3.

Salguero–, el conde de la Jarosa, el comandante de artillería, el ayudante del gobernador militar y el director del Conservatorio¹⁶³.

En otoño de 1926, el propio conservatorio organizó una velada necrológica en honor del maestro, en la que se interpretó su obra *Oratorio de Dolores* para ocho voces, piano, armonio y orquesta¹⁶⁴.

Parece innegable que la gestación y primeros años de andadura del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” va ligada a la figura de nuestro protagonista: como ideólogo e impulsor de la fundación, como gestor y director, además de cómo docente. Es más, podemos concluir que en triunvirato Emilio Casares, Isidro Pérez de Herrasti, Rafael Salguero, él fue el artífice musical del centro, pues participó de la vida de éste tanto en el plano administrativo como docente.

3.4. SU OBRA PROFANA

Hasta la presente investigación, la única obra profana citada por todos sus biógrafos es el *Fandango clásico granadino “La que vive en la carrera”*. Todos la citan, pero ninguno aporta datos sobre año de publicación. Al fandango dedicaremos un apartado en este capítulo.

Fruto del trabajo de investigación realizado, he descubierto que Salguero compuso –al menos– cuatro obras más de carácter enteramente profano, tres de ellas de gran envergadura. Expuestas cronológicamente: dos números de la revista musical *De Londres a Guadix* (1897), el sainete cómico lírico y dramático en un acto *La Patrona del Mar* (1909), la zarzuela en dos actos *La flor de los montes* (1918) –clave de arco de este Trabajo Fin de Máster– y una pequeña *Sonata* (1923).

En este apartado vamos a realizar una breve descripción de ellas, salvo *La flor de los montes* –a la que se dedica el Capítulo 5 del presente trabajo–. Seré un poco más exhaustiva en el análisis de datos de la obra *La que vive en la carrera*.

3.4.1. De Londres a Guadix (1897)

De Londres a Guadix es una revista musical cuyo libreto lo realizan José Domínguez –presidente del Círculo Católico Obrero de Guadix– y Aureliano del Castillo –periodista crítico y escritor, director de periódico *El Accitano*– en el año 1897.

¹⁶³ *El Defensor de Granada*, año XLVII, n.º 24137, 22-12-1925, pág. 1.

¹⁶⁴ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El real conservatorio de...», *op. cit.*, pág. 388.

La obra está estructurada con seis números musicales: «Las plazas», «Las calles», «El Liceo», «Los vinos», «El ferrocarril» y «La luz eléctrica».

Rafael Salguero compuso dos de esos números: «Las plazas» y «Los vinos». José Martínez Gallego –organista de la catedral y profesor de piano– compuso «El Liceo»; Miguel López Muley –violín primero también de la catedral– hizo lo propio con «Las calles» y «El ferrocarril»; y por último Juan Martínez Gallego –organista de la parroquia de Santa Ana y profesor de piano– «La luz eléctrica»¹⁶⁵. Hasta el momento no se ha podido localizar la partitura de ninguno de los números.

Tras el estreno en el Teatro de la sociedad del Círculo Obrero el 21 de febrero de 1897, la crítica de la prensa local y regional fue unánime:

Si hace algún tiempo nos hubieran dicho aquí que había de componerse al libro de una zarzuela y la música de la zarzuela misma de sobresaliente modo, hubiéramos creído la noticia con mucha dificultad [...] la selecta obra merecía selecta notas, y las tuvo. El correcto músico e inspirado compositor D. Rafael Salguero, organista y Beneficiario de la Catedral compuso dos números, *las plazas* y *los vinos* que son dos lindezas, dos perlas musicales [...].

A la conclusión de la Revista fueron llamados al palco escénico los autores de la obra y los de la música, recibiendo aplausos á montones, victores [*sic*] a millares y escuchando de todos los asistentes freses de admiración, éxito rendido al talento y á la inspiración.

La orquesta rayó a grande altura, basta decir que la componían los señores Salguero, hermanos Martínez Gallego, López Muley, el notable bajo don Jacinto Márquez, el joven violinista señor Valverde [...] ¹⁶⁶.

Dentro de la misma crónica se relatan las colas de más de dos horas para ocupar una plaza de un teatro abarrotado y cómo todos los músicos que participaban en la función, entre los que se encontraban los compositores –incluido Salguero–, estaban vinculados a la capilla catedralicia. Además de esa crítica musical en la prensa, nada se sabe –salvo que seguía el patrón y carácter de *La Gran Vía* de Chueca y Valverde (estrenada en 1886)– del libreto, partituras e instrumentación. Dentro del mismo artículo de *El Accitano* he podido extraer la siguiente información de personajes, número de músicos de la orquesta, y algún texto que copian íntegro.

Los personajes son todos masculinos, tanto adultos –probablemente pertenecientes al Círculo Obrero– como niños, incluidos los seises de la catedral.

¹⁶⁵ «Un acontecimiento», *El Accitano*, Año VII, n.º 279, Guadix 21- 2- 1897, pág. 2.

¹⁶⁶ Crítica de más de una página firmada por Garci-Torres en «Un acontecimiento», *op. cit.*, págs. 2-3.

	ACTORES	BREVE DESCRIPCIÓN O ROL QUE INTERPRETAN
HOMBRES	Aureliano del Castillo	Don José
	Antonio Rodríguez Campra	El inglés
	Rogelio Domínguez Rodríguez	Salas
	Francisco Ruiz	Cantor
	Ángel Ruiz	Cantor
	Felipe Baca	Ricardo
	Alfredo del Castillo	¿?
	José Ortiz Heredia	¿?
	Trinidad Franco	Cantor
	Juan Casas Miranda	Cantor
	Manuel Fernández Morera	Interpreta <i>la vega</i> (de Guadix ¿?)
	Joaquín Alarcón Roquier	Presidente del sexteto ¿?
	Ricardo García	Cantor
	Rafael Martínez Gómez	¿?
NIÑOS	José Lorente	¿?
	Manuel del Castillo	¿?
	Seises de la catedral	¿?

Tabla 1. Datos de los actores. Elaboración propia¹⁶⁷

La misma fuente cita a los distintos músicos que conformaban la orquesta, y salvo en el caso del violín y el bombardino, no aparecen más datos sobre instrumentos. No sabemos si estos eran los únicos instrumentistas o sólo los cita a ellos porque los demás eran anónimos.

<u>INSTRUMENTISTA</u>	<u>REFERENCIAS</u>
Rafael Salguero	Maestro de capilla
José Martínez Gallego	Organista de la catedral y profesor de piano
Juan Martínez Gallego	Organista de la parroquia de Santa Ana y profesor de piano
Joaquín López Muley	Violín primero de la capilla musical
Jacinto Márquez	Bajo
Sr. Valverde	Violinista
Sabastián López Parrilla	Dir. Instituto Musical Accitano y antiguo músico del regimiento
Juan Haro	Bombardino

Tabla 2. Integrantes de la orquesta. Elaboración propia¹⁶⁸

La misma fuente cita que el día 25 de febrero de 1897 hubo una representación más con notable éxito de público. No podemos verificar cuántas representaciones se realizaron.

¹⁶⁷ Datos extraídos de «Un acontecimiento», *El Accitano, op. cit.*, págs. 2-3.

¹⁶⁸ Datos extraídos de la información que al respecto aparece en «Un acontecimiento», *op. cit.*, págs. 2-3.

Como se ha mencionado, aparece el texto de don José –Aureliano del Castillo– relatando la historia de *El Accitano* y comparándola con Lord Byron:

Lejos de aquí, EL ACCITANO,/ en lo que vale se aprecia,/ como aquel halló en la Grecia/ lo que Londres le negó./ Mas aguarda que el destino/ le iguale al vate en la muerte;/ pues *Lord Byron* con su muerte/ justicia en su patria halló./ EL ACCITANO es la nota/ que Guadix une en el viento/ el himno que al pensamiento/ entona la humanidad./ Es el surco donde arrojan/ los ingenios accitanos/ los fecundísimos granos/ que dan la inmortalidad./ Es una piedra milenaria/ que marcará en otra era,/ el camino que siguiera/ la actual generación./ Es el pobre semanario/ que en tierra extraña camina/ llevando la misma espina/ que llevó el bate bretón¹⁶⁹.

En los siguientes términos describe Guadix:

Los pies mojando en un río/ que de la vida se llama,/ sobre un *alcalifa* verde/ y con un caftán de plata,/ envuelta en una neblina/ que finge un condal de gasa,/ verá, mister, en Guadix/ la mas hermosa sultana./ Y verá usted si se fija,/ la agrupación de sus casas,/ y el humo de sus hogares/ que lleva el viento en sus ráfagas,/ y sus cerros ahuecados/ en direcciones contrarias/ como colmena en que habitan/ las abejas accitanas:/ ¡esas clases más humildes/ que al trabajo se consagran!/ Verá usted, en primer término,/ la catedral sacrosanta/ con sus encajes de piedra,/ que legió [*sic*] la fe cristiana;/ y perdiéndose en las nubes/ la torre esbelta y gallarda,/ como misterioso índice/ de una mano que señala/ la más sublime belleza/ y la más dulce esperanza¹⁷⁰.

Es curioso que transcribe el número compuesto por Juan Martínez Gallego, «La luz eléctrica», en la que interviene el inglés y escribe palabras en italiano como muestra de extranjerismo. Es el único número del que disponemos del texto, pues la reflexión de *El Accitano* y la descripción de Guadix no concretan a qué número pertenecen.

La luz: «Yo soy la luz eléctrica/ que brilla en noches lóbregas,/ lanzando un tul fantástico/ sobre esta población./ Aquí el triste petróleo,/ la gassolina [*sic*] histórica/ y toda luz endémica/ me hiciera dimisión».

Coro: «Mas es un caso excéntrico/ que siendo tan espléndida/ la oscuridad más lúgubre/ se advierte junto a ti./ Y si la noche tétrica/ al no haber luna próvida,/ cualquier inglés de súbito/ se rompe la nariz».

¹⁶⁹ «Un acontecimiento», *El Accitano*, Año VII, n.º 279, Guadix 21- 2- 1897, pág. 2.

¹⁷⁰ *Ibid.*

Inglés: «Il corpo este británico/ ser sempre molto cómodo/ é grande fuera lástima/ romperse el infeliz./ Per cuesto lio mis bártulos/ in cama al pronto métome/ é luego cual rilámpago/ mi marchó di Guadix»¹⁷¹.

La búsqueda de otras fuentes para contrastar o ampliar esta información aún no ha dado frutos, dejando tal empresa para futuras investigaciones.

3.4.2. *La Patrona del Mar* (1909)

La Patrona del Mar, sainete cómico, lírico y dramático en un acto es una partitura compuesta por Rafael Salguero en Málaga, en 1909, y localizada en el Fondo del Centro Artístico, custodiado en el Archivo Municipal de Granada bajo las signaturas: BCA-XIII-5-65, BCA- XIII-6-40 y BCA-XIII-6-50. Se trataría, al menos, de la segunda obra de teatro lírico compuesta por el maestro de capilla, algo insólito entre los miembros del clero.

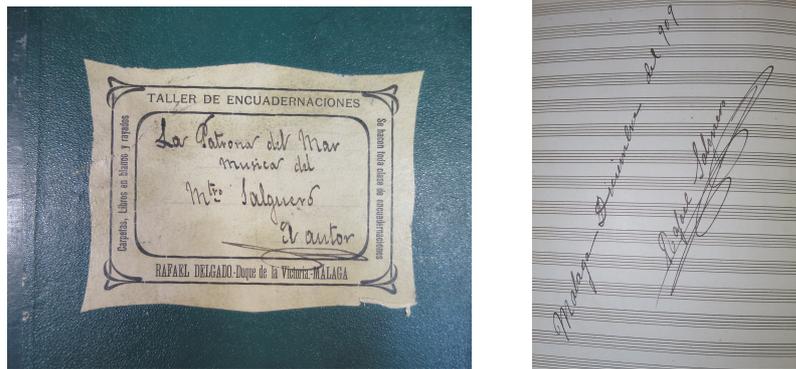


Imagen 2. Portada de partitura general y firma de la última página¹⁷²

Aunque el título de esta pieza lírica es *La patrona del Mar*, previamente al hallazgo de la obra completa se localizó una particella manuscrita del rol de Marina – una de las protagonistas– que corresponde al número dos de esta obra pero titulada como *La Virgen del Mar*, zarzuela en una acto. También se han localizado todas las particellas manuscritas de la orquesta, entre las partituras de la zarzuela en dos actos *La flor de los Montes*, BCA-XIII-6- 59.

¹⁷¹ «Un acontecimiento», *El Accitano*, Año VII, n.º 279, Guadix 21- 2- 1897, págs. 2- 3.

¹⁷² Fondo del Centro Artístico, Archivo municipal Granada, BCA-XIII-5-65.

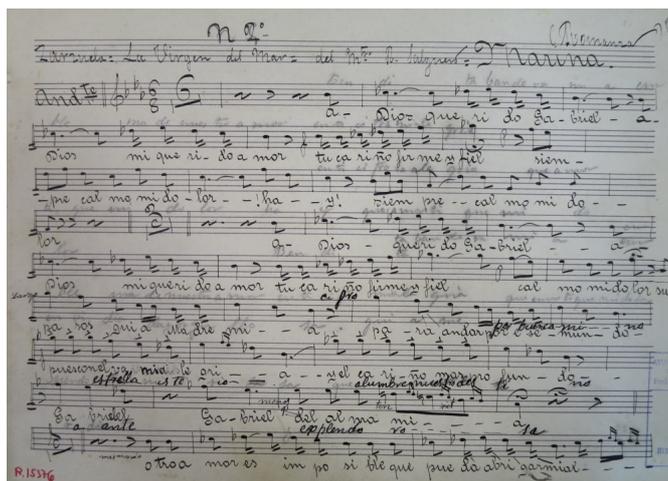


Imagen 3. Particella Marina. La Virgen del Mar¹⁷³

Probablemente el cambio en el nombre se pudiera deber a que Rafael Salguero descubrió que ya había una zarzuela en dos actos *La virgen del Mar* con libreto de Federico Jaques y música de Ángel Rubio y Juan García Catalá, publicada en el año 1890¹⁷⁴. Tal rectificación se ve claramente en la portada de las partituras del coro, en la que aparecen borradas las letras anteriores y escrita con contra caligrafía «sainete comico, lirico y dramatico [sic]» y la palabra «Patrona», y se ha comprobado que son la misma obra.

No tenemos información de si se llegó a estrenar, dónde y cuándo, ni quién fue el autor del libreto; aunque ciertamente el material localizado tiene indicios de su uso. La única prueba de su existencia es la partitura manuscrita autógrafa general, firmada por el propio Salguero –Málaga 1909– y la partitura manuscrita autógrafa –incompleta– del guion de dirección. Las partituras manuscritas de las particellas de la orquesta deben ser obra de un copista.

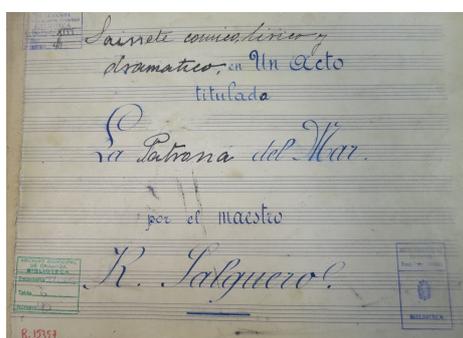


Imagen 4. Portada partituras de coro¹⁷⁵

¹⁷³ Fondo del Centro Artístico, Archivo municipal Granada, BCA-XIII-6- 59.

¹⁷⁴ Libreto disponible en el enlace <https://archive.org/details/lavirgendelmarza2765rubi>, y música en el enlace de la Biblioteca Digital Hispánica <http://goo.gl/AbIghL>. [últimas consulta 26-08-2017]

¹⁷⁵ Fondo del Centro Artístico, Archivo municipal Granada, BCA-XIII-6- 40.

La obra está compuesta por un total de siete números, el primero y último instrumentales. Cotejando las partituras halladas, se ve que hay una doble numeración, probablemente para adaptarla al cambio de nombre. En la partitura general aparece: preludio, números del uno al cinco y final. En las particellas se numeran todos del uno al siete en unos casos y en otros como en la general. Como en todas aparecen rectificaciones a lápiz posteriores, numeraremos del uno al siete. La instrumentación de cada número es:

- nº 1- Preludio instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, fagot, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, timbales *–mi bemol y la bemol–*, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].
- nº 2- Gabriel y coro general: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, fagot, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, timbales *–mi y si–*, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Coro mixto *–tiples 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, barítonos y bajos–* y Gabriel *–tenor–*.
- nº 3- Romanza de Marina y tía Clara: flauta 1ª y 2ª, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, fagot, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, timbales *–mi bemol y si bemol–*, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Marina *–tiple 1ª–* y tía Clara *–tiple 2ª–*.
- nº 4- Jacinto, alguacil, tío Claro y coro general: flauta 1ª y 2ª, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, fagot, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, timbales *–mi bemol y la bemol–*, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Coro mixto *tiples 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, barítonos y bajos–*, Jacinto, alguacil, tío Claro *barítonos–*.
- nº 5- Jacinto, tía Clara, tío Claro, Celedonio y coro general: flauta 1ª y 2ª, oboe, dos clarinetes en *la*, fagot, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, timbales *–mi y si–*, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Coro mixto *tiples 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, barítonos y bajos–*, Jacinto *–barítono–*, tía Clara *–tiple 2ª–*, tío Claro *–barítono–*, Celedonio *–tenor–*.

- nº 6- Marina, Gabriel y coro general: flauta 1ª y 2ª, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, fagot, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Coro mixto –tiples 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, baritonos y bajos–, Marina –tiple 1ª– y Gabriel –tenor–.
- nº 7- Final instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, fagot, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, caja, triángulo, bombo, plato, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].

3.4.3. Sonata (1923)

Sonata es una partitura compuesta por Rafael Salguero en Granada en 1923, y localizada en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada bajo la signatura V-1ª-192. Se trata de una obra manuscrita en un único movimiento con forma sonata.

Es la primera obra localizada con una finalidad puramente pedagógica, pues fue compuesta, como aparece en la portada de la pieza, como «Lectura para repentizar en el concurso del 3º año de piano en el Real Conservatorio de Victoria Eugenia».

Se trata de una breve forma sonata escrita en La menor: exposición –tema A (la m) y tema B (do M), desarrollo –elaborado con progresiones armónicas–, reexposición y coda. Las dificultades pianísticas se corresponden al nivel elemental de piano.



Imagen 5. Portada y primera página de la *Sonata* (1923)¹⁷⁶

¹⁷⁶ Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, V-1º-192.

3.4.4. *La que vive en la Carrera* (192?)

Fandango clásico granadino “La que vive en la Carrera”, es una partitura firmada por Rafael Salguero y editada en Granada por Manuel Villar. Se han localizado tres ejemplares:

- Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía con la signatura PAR T 911. En las notas informa que la partitura está incompleta.
- Fondo especial de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”, donación de Fernanda Rubio Morell¹⁷⁷.
- Partitura original adquirida por mí en un anticuario de Sevilla.

Se trata de una pieza escrita para voz y piano, con la posibilidad de piano solo, pues la melodía del fandango la realiza la mano derecha. Editada por Manuel Villar en Granada, en la portada aparece la dedicatoria «Al Excmo. Sr. Conde del Padul».

Hasta el momento ningún biógrafo fechó la partitura en un año concreto. En el Centro de Documentación Musical de Andalucía citan 190-?. Sin embargo, y gracias a la dedicatoria que realiza Rafael Salguero al conde del Padul, podemos situarla en 1924 o 1925.

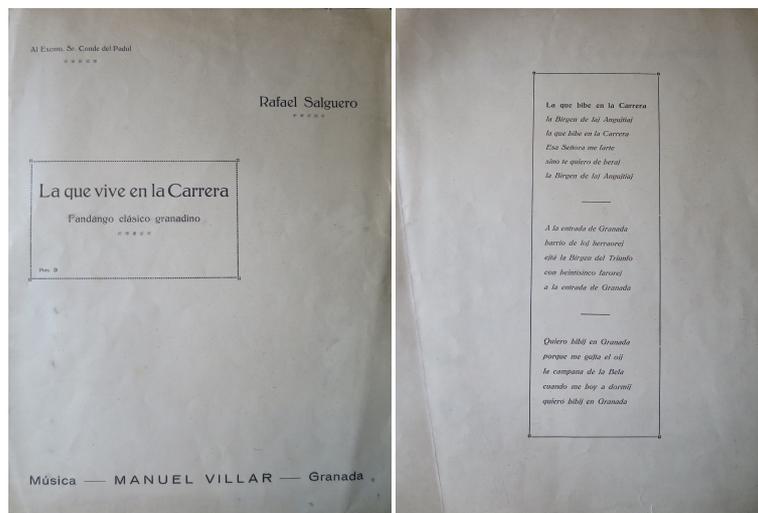


Imagen 6. Portada y contraportada de *La que vive en la carrera*¹⁷⁸

El conde de Padul es un título que otorga el rey Alfonso XIII a Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti el 3 de febrero de 1924:

¹⁷⁷ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ, «El real conservatorio de...», *op. cit.*, pág. 1327.

¹⁷⁸ Rafael SALGUERO, *La que vive en la carrera*, Granada, Ed. Manuel Villar. Propiedad de María Jesús Viruel Arbáizar. En la contraportada aparece la tercera copla, la dos primeras están impresas en la partitura y dicen así: «Granada caye d’Ervira/ donde biben laj manolaj/ laj que se ban a la Ahlambra [sic]/ laj cuatro y laj sinco solaj/ Granada cay d’Ervira» y «Bamonoj al Abeyano/ a bebej agua fresquita/ porque dicen q’ayi ejta/ la floj de la canelita/ Bamonoj al Abeyano».

Queriendo dar una prueba de Mi Real aprecio a D. Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti, y accediendo a instancia del Ayuntamiento de la villa de Padul; [...] Vengo en hacer merced de Título del Reino, con la denominación de Conde de Padul, a favor del expresado D. Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti, para si, sus hijos y sucesores legítimos. Dado en palacio a primero de Febrero de mil novecientos veinticuatro. ALFONSO [XIII]¹⁷⁹.

Por tanto, puesto que la partitura está dedicada al conde del Padul y este título nobiliario fue creado por instancia real el 3 de febrero de 1924, podemos concluir que esta obra fue publicada en 1924 o 1925.

Aunque fuese publicada en los años veinte del siglo pasado, la génesis de esta obra es muy anterior. Como bien dice su subtítulo, se trata de un fandango clásico granadino, que incluso actualmente se mantiene en la tradición popular granadina bajo el título *Fandango de Granada*¹⁸⁰.

El fandango es una de las formas musicales folclóricas más extendidas por todo el territorio español. El *Fandango de Granada* como forma musical no existe, se trata de un fandango de baile, de tipo de verdiales acompañado con orquesta/rondalla. En el Anexo II detallamos el análisis de esa obra, muy presente en la música de la zarzuela que en Capítulo 5 del presente trabajo es motivo de estudio.

Suponemos que Rafael Salguero conocía esa pieza popular de carácter local cuando tomó nota en papel pautado de la línea melódica de la *coplilla granadina*, para usarla en la zarzuela *La flor de los montes* en 1918 –al menos seis años antes de la edición de *La que vive en la carrera*.

En la zarzuela que compuso en 1918, introdujo antes del número final un número de baile titulado *Fandango “La flor de los montes”*, que en esencia coincide con toda la información presentada del *Fandango de Granada*, y lo orquestó para voz –según sus indicaciones, de tiple o tenor– e instrumentos de viento madera y cuerda.. En ella se observa que sigue los esquemas planteados en la copla popular con armonizaciones algo más elaboradas.

¹⁷⁹ *Gaceta de Madrid*, n.º 34, 3-2-1924, pág. 612.

¹⁸⁰ Aunque –como es propio de la tradición oral– aparecen diferentes variantes de texto, *tempi*, número de voces e incluso jaleos, mostramos un enlace con la versión más estandarizada, una vez que se han escuchado varias: <https://youtu.be/3rmzWh-MvJw> [consultado 28-7-2016]

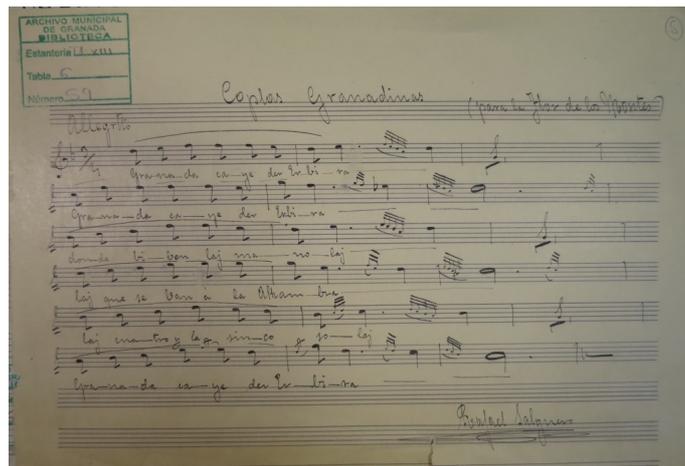


Imagen 7. Coplas granadinas. Partitura manuscrita de R. Salguero¹⁸¹

Del éxito de esa obra escénica se hablará en el Capítulo 5 del presente trabajo. Es probable que nuestro protagonista, observada la repercusión que tuvo en los medios la pieza –valorada como esencia del granadinismo– decidiese armonizarla para voz y piano bajo el título *La que vive en la carrera*. La dedicatoria a Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti parece lógica, pues tenía en el reciente Conde de Padul un cómplice, amigo y soporte económico del conservatorio que el propio Rafael Salguero dirigía.

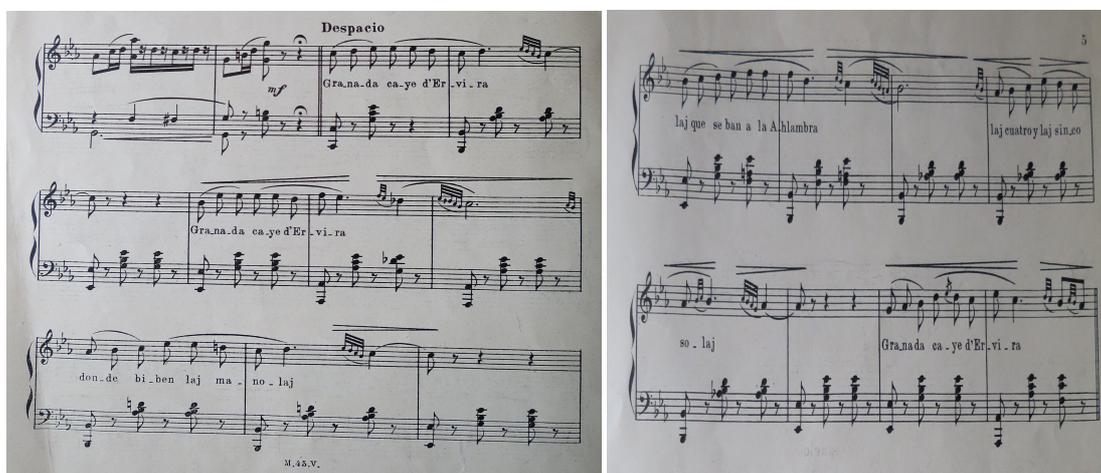


Imagen 8. Copla 1 de *La que vive en la carrera*¹⁸²

¹⁸¹ Fondo del Centro Artístico, Archivo municipal Granada, BCA-XIII-6- 59.

¹⁸² Rafael Salguero, *La que vive en la carrera*, Granada, Ed. Manuel Villar, págs. 2-3.

CAPÍTULO 4. PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO GRANADINO EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX.

4.1. LA ZARZUELA Y LO ESPAÑOL EN LA MÚSICA DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX.

Tras del desmoronamiento de imperio español a finales del siglo XIX, surgió en la sociedad española el sentimiento patriótico en defensa de lo nacional, fundamentado principalmente en la revalorización de la tradición. La búsqueda de lo nacional y su identificación con lo popular estableció el debate desde el punto de vista estético sobre qué se entendía por nacional. Una primera postura –defendida entre otros por Unamuno– vinculaba el nacionalismo a la idea de casticismo en su acepción más literal «amor a lo típico en las costumbres»¹⁸³. La segunda acepción –postulada entre otros por Ortega y Gasset– buscaba un lenguaje nacional que huyera de todo lo meridional y que se aproximase al ámbito europeo.

Esa misma disyuntiva se trasladó al ámbito musical, en el que la idea de construir un lenguaje propio y con identidad en el panorama europeo –a partir de un documento popular– era un objetivo constante en los músicos. La diferencia radicaba en la forma de tratar esa fuente¹⁸⁴. Llegados ha este punto se presentan dos posturas que, aunque similares, se encuentran enfrentadas: la tradición y la modernidad; lo castizo y lo europeo. Bajo una terminología común aparecen dos corrientes: un nacionalismo casticista –propio de la zarzuela y el género lírico– que busca un lenguaje enraizado en lo popular, en el folklore; y un nacionalismo europeísta que responda a un lenguaje nacional universal y con proyección de vanguardia, en el que lo popular sea fuente de inspiración para la búsqueda de una erudición a la altura de la vanguardia europea¹⁸⁵. En esta última postura se encuentra el crítico Adolfo Salazar, que rechaza la zarzuela por entenderla como un nacionalismo retrógrado.

A partir de la dualidad anterior, se inicia un proceso paralelo en la definición de lo nacional, provocando la separación entre la música teatral y el género lírico y la música instrumental. Entre el nacionalismo pragmático donde lo teatral enraíza con lo castizo, lo popular y el folklore y el nacionalismo esencial y erudito en el que la música instrumental busca materia prima en el canto popular para tamizarla y extraer los

¹⁸³ Celsa ALONSO, «Casticismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, vol. 3, pág. 335.

¹⁸⁴ Jorge DE PERSIA, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2002, pág. 23.

¹⁸⁵ Celsa ALONSO, «Casticismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, vol. 3, pág. 337

elementos castizos –en el sentido más estricto de búsqueda del valor de la tradición– con un sentido universal¹⁸⁶. No es fácil delimitar ambos caminos.

Simultáneamente a la evocación de esa identidad nacional y como reacción al centralismo político surgido a final del siglo XIX, las diferentes regiones de España sienten el interés por la recuperación de lo local. El surgimiento del regionalismo como respuesta al centralismo hizo florecer en el ámbito musical numerosos trabajos de recopilación del folklore local que tanto tiene que ver con la creación de el lenguaje nacional¹⁸⁷. No es hasta 1929 cuando Adolfo Salazar acuña el término regionalismo en la obra *La música contemporánea de España*, afirmando que la invocación al canto popular es uno de los medios más eficaces para restituir la música de un país y su carácter universal, evitando la tentación de hacer música provincial sin ambición universal –vuelve a dejar clara su postura con respecto a el nacionalismo retrógrado y local que difunde la zarzuela–. En el caso de España –afirman Emilio Casares y Beatriz Pérez del Fresno– los nacionalismos de esta época no son más que la suma de los distintos regionalismos que contrarrestaban el centralismo político, económico y cultural de la capital¹⁸⁸.

De forma casi natural se ha asimilado lo tradicional y lo popular con lo meridional, lo andaluz. A finales del siglo XIX el nacionalismo romántico conservador acude a Andalucía como fuente de inspiración, de manera que el «andalucismo terminó asentándose como modo de vida de las familias burguesas, en los teatros caseros, en los que los niños y mayores ponían en es escena comedias y sainetes andaluces»¹⁸⁹, convirtiéndose lo andaluz en la seña de identidad española¹⁹⁰.

El regionalismo musical en el caso de Andalucía tiene la particularidad de asociarse a la corriente nacionalista, que tuvo predilección por el folklore andaluz frente a los de otras regiones. Para los europeos la esencia de lo español estaba en Andalucía, ya que la música andaluza poseía caracteres musicales claramente diferenciables por el público extranjero y nacional. Quizás el más llamativo era el carácter oriental¹⁹¹. Esa influencia de lo oriental –lo exótico– creó una moda estética en el siglo XIX: el alhambrismo. Los principales rasgos que confluyen en esta moda guardan similitudes

¹⁸⁶ Celsa ALONSO, «Nacionalismo.II. España: siglo XX», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, vol. 7, pág. 933.

¹⁸⁷ Celsa ALONSO, «Regionalismo musical», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, vol. 9, pág. 87.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pág. 88.

¹⁸⁹ Celsa ALONSO, «Andalucismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, vol. 1, pág. 444.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Celsa ALONSO, «Regionalismo musical», *op. cit.*, vol. 9, pág. 89.

con todo lo anterior: una visión romántica del mundo oriental, la percepción colorista y popular de Andalucía y la mitificación del pasado histórico en los últimos años del reino nazarí de Granada¹⁹². Musicalmente el término aparecía asociado a una temática musical –ligado al teatro lírico–, a través del exotismo en el uso del lenguaje musical o como una cualidad del nacionalismo musical español –en esa dudosa frontera del orientalismo, casticismo, andalucismo o color andaluz–¹⁹³.

Si bien hemos comentado con anterioridad que el casticismo es propio del teatro lírico, las tendencias orientales que sensiblemente diferencian al alhambrismo de otras corrientes estéticas están presentes tanto en la zarzuela como en la música sinfónica, de piano y lied.

No cabe duda de que la zarzuela poseía cualidades nacionalistas, ese nacionalismo que adjetivaron como retrógrado y ligado al casticismo. A su vez confluye con la moda por lo andaluz en lo nacional, apareciendo la denominación –ya en el siglo XIX– de “zarzuela andaluza” para designar las zarzuelas de tipo costumbrista¹⁹⁴.

La presencia de lo andaluz en los argumentos, en las ambientaciones, en la música, está relacionada indudablemente con el proyecto de creación de una ópera nacional, sin embargo para muchos esta ya existía en la zarzuela¹⁹⁵.

4.2. LA ASOCIACIONES CULTURALES EN LA SOCIEDAD GRANADINA.

El asociacionismo es un fenómeno frecuente en la sociedad española de los siglos XIX y XX, sin que la música sea una excepción. Cortizo y Sobrino centran tales apariciones en dos factores principalmente: los cambios políticos que se suceden durante la regencia de María Cristina con el naciente movimiento romántico y el nuevo liberalismo y las continuas desamortizaciones que generaron músicos desocupados buscando nuevos medios de supervivencia¹⁹⁶. Ya a finales del siglo XIX la sociedad granadina cambió y la cultura local vivió una época de esplendor, provocado por el auge industrial que promovió el negocio del cultivo de la remolacha y sus derivados.

¹⁹² Ramón GARCÍA AVELLO, «Alhambrismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, vol. 1, pág. 279.

¹⁹³ *Ibid.*, pág. 280.

¹⁹⁴ M^a Encina CORTIZO, «Orígenes de la zarzuela romántica», en *Actualidad y futuro de la zarzuela...*, *op. cit.*, pág. 130.

¹⁹⁵ Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «La imagen de Andalucía en la ópera», en *Andalucía en la música*, Francisco J. GARCÍA GALLARDO, Herminia ARREDONDO PÉREZ (coords.), Sevilla, Fundación pública andaluza: Centro de estudios andaluces, 2014, pág. 73.

¹⁹⁶ M^a Encina CORTIZO y Ramón SOBRINO, «Asociacionismo musical en España», en *Sociedades Musicales en España: Siglos XIX- XX. Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8- 9, 2001, págs. 11-16.

Desde que la Real Orden de 28 de febrero de 1839 liberalizara el derecho de asociación¹⁹⁷, las asociaciones culturales proliferaron en la ciudad¹⁹⁸. Sin entrar en las diferentes clasificaciones que dichos autores proponen sobre los campos de actuación y la índole de sus asociados, citaremos las que hemos estimado más relevantes para la actividad musical, pues «a través de ellas se canalizó no sólo la afición, sino la enseñanza y la creación musical de la ciudad»¹⁹⁹.

Las principales asociaciones respondían a los intereses e inquietudes de los intelectuales locales. El Liceo Artístico y Literario fue pionero en este sentido. Creado en 1839, reunía entre sus filas a la mayor parte de la burguesía de la ciudad. En su organización contaba con una sección específica de música. Gay y Viñes aportan los siguientes datos de su organización:

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 Música²⁰⁰.

Los mismos autores citan como germen de la nueva institución la Sociedad Literaria de la Alhambra, que pasó a constituirse en Liceo, al igual que los existentes en otras capitales como Madrid, Barcelona o Sevilla. La finalidad de estas asociaciones era difundir el progreso en materia de artes y literatura, mediante la organización de veladas, así como «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»²⁰¹. En relación con esta actividad musical, Martín Moreno habla de las tres secciones que conformaban el Liceo, valorando la aportación que la sección de música realiza a la vida musical de Granada

¹⁹⁷ *Ibid.*, pág. 12.

¹⁹⁸ Estudiadas por Gemma PÉREZ ZALDUONDO, «Las sociedades musicales de Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (2001), págs. 323- 335.

¹⁹⁹ Ramón GARCÍA AVELLO, en «Granada», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 5, pág. 847.

²⁰⁰ Juan GAY ARMENTEROS y Cristina VIÑES MILLET, *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982, pág. 191.

²⁰¹ *Ibid.*, pág. 193.

en el siglo XIX y la importancia de estos eventos para difundir y dar a conocer obras de zarzuela y óperas compuestas por los mismos socios²⁰².

En el año 1885 se crea el Círculo Artístico, Literario y Científico, otra asociación cultural de calado en Granada. Tania Fernández de Toledo estructura la vida de esta institución en tres etapas: 1885-1908, 1908-1936 y 1936-1985²⁰³. Al igual que el Liceo Artístico, fue un referente cultural de la ciudad, como describe Gallego Morell:

Un Centro Artístico que entra en el siglo XX con la conferencia que pronuncia Melchor Almagro San Martín que supone un aldabonazo para la conciencia adormecida de la cultura granadina. Una gloriosa época del Centro Artístico nimbada por sus brillantes actividades culturales los célebres conciertos del Corpus– y que confluye en la mítica fiesta del Concurso del Cante Jondo²⁰⁴.

El Centro, en cada una de sus etapas –y en particular en la del primer cuarto del siglo XX– contó con diferentes secciones, siendo una de ellas de Música. La actividad principal en los años de 1908 a 1936 estuvo marcada por las actividades ya citadas de la festividad del Corpus, el Concurso de Cante jondo y por la creación de diversas agrupaciones musicales, como la Filarmónica granadina de aficionados orfeonistas, y actuaciones de músicos de la talla del trío –o cuarteto– Iberia y Andrés Segovia entre otros²⁰⁵.

En el año 1904 nace la Sociedad Filarmónica granadina por iniciativa del joven Francisco Alonso y estuvo activa hasta la marcha de este a Madrid en 1911. Entre sus finalidades «persiguió también el cultivo y fomento del arte musical, pero no sólo a través de la contratación de artistas, sino mediante la formación de agrupaciones corales e instrumentales»²⁰⁶. Dicha sociedad mantuvo –hasta la marcha de Alonso– una intensa actividad musical: conciertos corales en distintos emplazamientos de la ciudad, participación en la vida musical –por nombrar alguna, en el concierto benéfico a favor de los damnificados del terremoto de 1909–, formación de los socios en el arte musical,

²⁰² Antonio MARTÍN MORENO, «La vida musical en la Granada de los Barrios», en *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pág. 46.

²⁰³ Tania FERNÁNDEZ DE TOLEDO, *El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1989, págs. 5-6.

²⁰⁴ Antonio GALLEGO MORELL, «Prólogo», en Tania FERNÁNDEZ DE TOLEDO, *op. cit.*, pág. 12.

²⁰⁵ Tania FERNÁNDEZ DE TOLEDO, *op. cit.*, págs. 64 y ss..

²⁰⁶ Gemma PÉREZ ZALDUONDO, «Las sociedades musicales de Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936», *op. cit.*, pág. 332.

etc.²⁰⁷ Como ya hemos visto en el Capítulo 3 de este trabajo, la refundación de esta sociedad por Emilio Casares y las figuras presentes de Isidoro Pérez de Herrasti y Rafael Salguero fueron el germen del actual Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”.

Además de estas tres asociaciones, que cultivaban la música y se dedicaban también a otras actividades artísticas y científicas, surgieron en la ciudad tertulias literarias de alto valor, no sólo por su calidad, sino por las personalidades que en ellas participaban. Por citar algunas no referiremos a *La Cuerda* –entre sus miembros se encontraban el músico Mariano Vázquez, Rodríguez Murciano, Pedro Antonio de Alarcón, etc. – *La cofradía del Avellano* –fundada por Ángel Ganivet–, *El Cenáculo* –entre los que se encontraba el polifacético Francisco de Paula Valladar, etc.²⁰⁸. Parece evidente que la vida cultural y musical tenía gran calado en la sociedad granadina de los primeros años del siglo XX, en particular en la nueva burguesía que surgió con el floreciente proceso de industrialización motivado por el cultivo de la remolacha. Esta sociedad demandaba actividad musical, como hemos visto –a grandes rasgos– y veremos a continuación.

4.3. LA ZARZUELA EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX: GRANADA.

El siglo XX supone una transformación en el género lírico en general y en la zarzuela en particular. El último decenio del XIX había dejado un malestar general en los españoles con la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898, y el alto costo de vidas humanas que la defensa del imperio perdido supuso, así que el cambio de siglo viene de la mano de un afán de regeneración:

La sociedad española necesitaba encontrar nueva savia intelectual [...] El modernismo que ponen en circulación nociones como regeneración hace volver la mirada hacia el norte de Europa y rechazar cualquier aspecto relacionado con el mundo meridional²⁰⁹.

La mezcla de impotencia y frustración arrastra al pueblo, deseoso de olvidar las penas y las amarguras a poner sus miras en otros focos, como es Europa, lo que allí se

²⁰⁷ José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello...*, *op. cit.*, págs. 86- 104.

²⁰⁸ Ramón GARCÍA AVELLO, en «Granada», *op. cit.*, pág. 848.

²⁰⁹ Emilio CASARES RODICIO, «Zarzuela.3», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 10, pág. 1155.

hace y se produce. De las corrientes europeas llegará la opereta, y el nuevo gusto y los cambios en las modas tendrán su repercusión en la zarzuela nacional.

En 1868 comenzaba el llamado género chico a despuntar, inducido por la crisis de la zarzuela romántica y se mantuvo vivo a lo largo de la primera década del siglo XX: «Su cultivo se fundamenta en los cambios de la revolución del 68 y supone tener en cuenta no sólo a la burguesía, [...] sino a un público más popular»²¹⁰.

Las dos primeras décadas del siglo XX la zarzuela grande se vio relegada a un segundo plano. Entre las causas de este hecho, encontramos el relevo generacional de los grandes autores del siglo XIX, la diversificación de espectáculos escénicos, y el éxito y popularidad que adquirió el género chico por sus temáticas, su duración y los beneficios que reportaban las numerosas sesiones que realizaban. Frente a las temáticas de costumbres madrileñas van apareciendo las zarzuelas ambientadas en costumbres andaluzas, pero la mayor novedad –que ya se ha apuntado con anterioridad– surge con la llegada el siglo XX son las numerosas influencias que la zarzuela recibe de otros géneros internacionales, identificados genéricamente como operetas. El éxito de este género fue asimilado por los libretistas españoles, que abandonaron los argumentos costumbristas por otros temas ambientados en parajes remotos, inventados, exóticos y con personajes aristocráticos o fantásticos.

Es en la década de los años veinte cuando la zarzuela grande retoma su etapa de florecimiento hasta la llegada de la guerra civil. El público reclamaba argumentos más detallados y con mayor elaboración musical²¹¹. Siguen apareciendo títulos en un solo acto, pero el gusto del público va imponiendo títulos de mayor extensión, y la zarzuela en forma de opereta ocupa los primeros puestos del repertorio. Emilio Casares cita –sin hacer distinción de a qué género lírico pertenecen– una producción de más de 3000 obras estrenadas en España en los años 1902-1930, lo que hace suponer que la demanda social era numerosa²¹².

Si en lo musical el género chico sirvió para desligarnos de las influencias francesa e italiana, el género grande se nutrió especialmente del folklore español e hispanoamericano, de los bailes de salón de antaño y de los que llegaban con las nuevas modas. La zarzuela se presentaba como unificadora del sentimiento nacional,

²¹⁰ Emilio CASARES RODICIO, «Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, pág. 16.

²¹¹ Roger ALIER, *La Zarzuela*, Barcelona, Editorial Robinbook, 2002, pág.95.

²¹² Emilio CASARES RODICIO, «Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela», *op. cit.*, pág. 22.

independientemente de regiones geográficas, y era habitual que incorporasen elementos propios del folklore, elementos patrióticos como manifestación del sentir español, surgiendo en la última etapa de la zarzuela –Temes la acota entre los años veinte y cincuenta del siglo pasado– una “zarzuela regional”²¹³. Gómez Amat otorga a tales elementos una función social que, en gran medida, puede justificar el éxito de este género:

El nacionalismo zarzuelístico nace de las fuentes del folklore campesino, pero sobre todo, en el género chico, existe la gran conexión con el folklore urbano, representado en la esencia casticista [...] la zarzuela recibía la contribución del canto y danza del pueblo, y hacía retornar hacia ese pueblo su tesoro de melodías y ritmos, que éste asimilaba sin dificultad, aceptándolos como suyos²¹⁴.

En este contexto del resurgir de la llamada zarzuela moderna, no se puede soslayar las palabras de Tomás Bretón en el I Congreso de las Bellas Artes, celebrado en Madrid en el año 1918, en las que reclamaba la creación de un Teatro Lírico Nacional, defendiendo la zarzuela frente a la ópera y realizando una crítica feroz a la ópera extranjera –en especial a la italiana– y los privilegios que esta tenía en nuestro país²¹⁵. Independientemente de la pertinencia o no de una ópera nacional –que no viene al caso– las palabras de Bretón quedaron sólo en una declaración de intenciones.

Otros factores externos también contribuyeron a la difusión del este género a lo largo del siglo XX²¹⁶. La agilización de los distintos medios de transportes, el fonógrafo, gramófono, pianola, y por último el cine –que acabó siendo la tumba de los espectáculos en directo– favorecieron la difusión de este repertorio.

Hemos de suponer que la ciudad de Granada no fue una excepción en relación a lo que sucedía en una capital como Madrid, y los gustos musicales y las producciones, aunque en inferior en número, podrían ser similares. Los estudios sobre la vida teatral y musical de la capital granadina se centran en el Teatro Lírico en Granada en el siglo

²¹³ José Luis TEMES, *El siglo de la zarzuela*, op. cit., págs.19-20.

²¹⁴ Carlos GÓMEZ AMAT, «Función social de un teatro musical popular», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, pág. 95.

²¹⁵ Se puede leer un extracto de la ponencia de Tomás Bretón en el libro Roger ALIER, *La Zarzuela*, op. cit., págs. 98- 100.

²¹⁶ José Luis TEMES, *El siglo de la zarzuela*, op. cit., págs.78-79.

XIX²¹⁷, y –por citar uno próximo a la fecha de acotación– estudios teatrales posteriores al año 1936²¹⁸.

Gemma Pérez Zalduondo aporta algunos datos al respecto de la vida del teatro musical hasta finales, al menos, de la Primera Guerra Mundial, que «han tenido como fuente principal la prensa diaria»²¹⁹, ella misma afirma:

Hasta el final de la Primera Guerra Mundial, el panorama musical en las ciudades de Andalucía se corresponde con el del siglo anterior. En los teatros había una primacía absoluta de la zarzuela, cuyo éxito se reflejaba en la prensa [...] En Sevilla, zarzuela, opereta y vaudeville tuvieron una presencia casi ininterrumpida igual que en Granada y Almería²²⁰.

La misma autora afirma que con la llegada de la Primera Guerra Mundial se incrementa la actividad del cine y los espectáculos de variedades, probablemente en detrimento del consumo de otros géneros. Sin embargo Francisco Valladar, en el diario *La Alhambra* en 1916 habla en estos términos:

Se sostiene con bastante éxito la temporada de zarzuela en el teatro del Campillo. Las verdaderas novedades han sido *Maruxa*, de Vives; *El lego de San Pablo* (no es estreno aquí, pero apenas se recordaba esta obra póstuma del inolvidable Fernández Caballero) y el *Cristo de la Vega* de Villa²²¹.

Al año siguiente el mismo Valladar se lamenta al terminar la temporada de opereta y zarzuela, dejando entre ver en sus palabras que las temporadas anteriores gozaban de más popularidad entre el público:

Ha terminado la temporada de opereta y zarzuela española, dejando gratos recuerdos, pues no es muy fácil que volvamos a ver un conjunto tan completo de cantantes que saben declamar como

²¹⁷ José Antonio OLIVER GARCÍA, «El Teatro Lírico en Granada en el siglo XIX (1800- 1868)», Francisco J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música. Granada, 2012.

²¹⁸ Francisco LINARES ALÉS, «Teatro y fascismo en Granada (1936-1937)», en *Teatro: revista de estudios culturales. A Journal of Cultural Studies*, Año 2009, vol. 23, págs. 511- 529.

²¹⁹ Gemma PÉREZ ZALDUONDO, «Las sociedades musicales de Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (2001), págs. 323- 335.

²²⁰ *Ibid.*, pág. 324

²²¹ V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, año XIX, n.º 428, 31-1-1916, pág. 48.

buenos actores, interpretando obras con discreción y perfección sumas, puestas en escena con gran lujo de decorado, vestuario, etc.²²²

En la crónica del diario del 15 de mayo del año siguiente –1918–, él mismo se queja de la decadencia cultural con respecto a los abonos de ópera que se iban a ofertar, y la poca aceptación entre el público granadino:

Confieso noblemente que no entiendo a mi Granada; han cambiado tanto el carácter, las aficiones, el alma de esta ciudad, que cualquiera que viniera aquí después de una ausencia de 25 ó 30 años, se creería en otra población que no conocía²²³.

En el año 1924, Valladar se lamenta de la situación del teatro al finalizar el primer cuarto de siglo XX. Es la última reflexión que en este sentido realiza en la revista *La Alhambra* antes de su fallecimiento, acontecido en febrero de ese mismo año:

La temporada teatral que comenzó en Isabel la Católica y ahora sigue en Cervantes, toca a su término [...] han abundado los estrenos, y las obras ya conocidas que se han representado han sido El rey que rabió, Los sobrinos del Capitán Grant de admirable presentación escénica, La Alsaciana, La Duquesa del Tabarín y otras [...] Entre los estrenos se ha querido buscar también pretexto para justificar el desvío y el poco público que acudía, y se ha hallado una opereta: Benamor, que aunque tenga sus atrevimientos, quizá no pueda compararse con los de aquellas operetas famosas representadas aquí muchas noches a teatro lleno, ante la buena sociedad de hace años [...] jamás en mis muchos años defendí nada inmoral, nada que quebrante el buen gusto que debe imperar en las obras teatrales y en los públicos; pero convengamos que es un tanto exagerada la nota que ahora damos, perdonando en el Cine mayores desmanes contra la moral [...] y rechazando en el Teatro el más pequeño atrevimiento. [...] Y nada más, respecto de teatros, que muy pronto se convertirán en templos de varietés y de cine. Así lo quiere el público y... así hay que darle gusto²²⁴.

Retomando las palabras de Pérez Zaldondo y sin estudios rigurosos disponibles del teatro lírico granadino –sólo las diferentes noticias que la prensa nos aporta– podemos decir que en Granada existía temporada de zarzuela, representaciones que se llevaban a cabo en el Teatro de Isabel la Católica y en el Teatro del Campillo (Teatro Cervantes). Como el mismo Francisco Valladar va relatando en sus crónicas, el gusto de

²²² V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, año XX, n.º 460, 31-5-1917, pág. 239.

²²³ V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, año XXI, n.º 483, 15-5-1918, pág. 215.

²²⁴ Francisco de Paula VALLADAR, «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, año XXVII, n.º 571, 31-1-1924, pág. 30.

los granadinos parece que va cambiando, abandonando de forma progresiva el consumo de espectáculos en directo, como el teatro y la ópera, por las novedosas ofertas de ocio que presentan actividades como las salas de cine. Sí es cierto que las temporadas de teatro lírico se mantuvieron, pero no podemos aportar más datos que los que de forma discreta se han obtenido de las consultas en la prensa local.

4.4. JOSÉ ROSALES MÉNDEZ Y LA FLOR DE LOS MONTES: UN ENSAYO DE GRANADINISMO.

4.4.1. El perfil de un libretista costumbrista.

José Rosales Méndez aparece en el Diccionario Akal de Teatro como comediógrafo español, autor de la zarzuela *La flor de los montes*. En colaboración con Juan López Núñez presentó la pieza *¡Una...!* y con Antonio Paso Cano, *Las aventuras de Colón*, *Los baños de sol*, *La caída de la tarde*, *La garduña*, *Melchor*, *Gaspar y Baltasar*, *Mimosa*, *¡No te cases, que peligras!*, *Ojo por ojo*, *El padre de la patria* (adaptación) y *El pobre rico*²²⁵. De todas estas obras en las que él participó –y alguna más localizada en otras fuentes– hablaré con posterioridad.

Buscando un vínculo que una la figura de José Rosales con la de Rafael Salguero, sólo he podido constatar que el primero fue alcalde de Santa Fe –recordemos que es el pueblo de nacimiento del segundo– desde el 1-1-1910 al 20-7-1911, como figura en la página web del archivo de Santa Fe (Granada)²²⁶ y en alguna noticia relacionada en la prensa de la época: «En este pueblo [La Malá] celebróse en la noche del domingo, 19, el acto de dar por primera vez la luz eléctrica que acaba allí de instalarse por cuenta del rico propietario D. José Rosales Méndez, alcalde de Santa Fe»²²⁷. Parece lógico pensar que entre ellos podría haber un vínculo de amistad que motivase la colaboración en la realización de la zarzuela *La flor de los montes*.

Resulta llamativo que la obra que en este trabajo se presenta es la única que hasta el momento podamos afirmar, el escritor realizó en solitario. Todas las demás han sido firmadas en coautoría con reputados libretistas como Antonio Paso Cano, José Ignacio de Alberti, Juan López Núñez y Vicente Escohotado.

Las primeras noticias de la labor literaria –en este caso como traductor– de José Rosales aparece en el diario *La correspondencia militar* anunciando la temporada

²²⁵ Manuel GÓMEZ GARCÍA (ed.), «Rosales Méndez, José», en *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, AKAL, 2007, pág. 202.

²²⁶ Se puede consultar la información en el enlace <http://goo.gl/g4Oo1s> [última consulta 26-8-2016].

²²⁷ «La luz eléctrica en La Malá», en *El defensor de Granada*, Año XXXII, n.º 15176, 21-7-1919, pág. 2.

1914/15 en el Teatro de la Comedia de Madrid: «*La rapaza*, comedia en cuatro actos, original de Pierre Veber, traducción de José Ignacio de Alberti y José Rosales Méndez»²²⁸. No sabemos si se trata de la misma obra pero con diferente traducción, a la que hace referencia el *Diccionario Akal de teatro* refiriéndose a ella como *La chiquilla*, estrenada en la cartelera madrileña en 1917 y con la coautoría en la adaptación –así lo refleja la fuente– del mismo José Ignacio de Alberti²²⁹.

Pero todas las aportaciones de las que tenemos datos corresponden a libretos estrenados con posterioridad a la representación de la zarzuela en dos actos *La flor de los montes*, a la que dedicaremos el Capítulo 5 del presente trabajo. No sabemos en qué circunstancias se formó el tándem Antonio Paso- José Rosales, pero tenemos constancia de que colaboraron, al menos, en diez obras de teatro lírico entre los años 1919-1922²³⁰. Cronológicamente:

Título	Estreno ²³¹	Música	Libreto	representaciones
<i>La garduña</i>	15-11-1919 T. Cómico	Reveriano Soutullo y Juan Vert	A. Paso J. Rosales	
<i>Las aventuras de Colón</i> ²³²	23-12-1919 T. Cómico	R. Soutullo y B. B. Monterde	A. Paso J. Rosales	50 ²³³
<i>El padre de la patria</i> ²³⁴ (Arr. <i>EL Inviolable</i>)	16-1-1920 T. de la Comedia	Maurice Hennequin (adaptación)	A. Paso J. Rosales	
<i>Los baños de sol</i> ²³⁵	6-10-1920 T. de la comedia		A. Paso J. Rosales	61 ²³⁶
<i>El pobre rico</i> ²³⁷	11-2-1920 T. Cervantes		A. Paso J. Rosales	48 ²³⁸

²²⁸ «Teatro de la Comedia. Temporada de 1914 a 1915», en *La correspondencia militar*, Año XXXVIII, n.º 11241, 15-9-1914, pág.4.

²²⁹ Manuel GÓMEZ GARCÍA (ed.), «Cartelera madrileña de autores españoles», en *Diccionario Akal de Teatro, op. cit.*, pág. 155.

²³⁰ He localizado un libreto en venta titulado *La caída de la Torre*, fantasía cómica en un acto y publicado en 1925, que sería la undécima colaboración entre Antonio Paso y José Rosales. De esta obra no ha sido posible encontrar más datos.

²³¹ Datos obtenidos del anexo del catálogo de las obras estrenadas en Madrid desde 1909 hasta 1932, según el boletín de la SAE, realizado por M^a José Álvarez y que se recoge en Emilio CASARES RODICIO, «Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, págs. 9- 58.

²³² Libreto disponible en archive.org/stream/lasaventurasdeco4172sout [última consulta 28-8-2016].

²³³ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, pág. 190.

²³⁴ Libreto disponible en <https://archive.org/stream/elpadredelapatri4207henn#page/n0/mode/2up> [última consulta 28-8-2016].

²³⁵ Libreto disponible en <https://archive.org/stream/losbanosdesolcom4174paso#page/n0/mode/2up> [última consulta 28-8-2016].

²³⁶ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926, op. cit.*, pág. 61.

²³⁷ Libreto disponible en <https://archive.org/stream/elpobrericojugue4201paso#page/n0/mode/2up> [última consulta 28-8-2016].

4. TEATRO LÍRICO GRANADINO EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

<i>La caída de la tarde</i>	7-12-1920 T. Martín	R. Soutullo y J. Vert	A. Paso J. Rosales	153 ²³⁹
<i>¡No te cases, que peligras!</i> ²⁴⁰	22-4-1921 T. Cervantes	Bernardino Bautista Monterde	A. Paso J. Rosales	
Ojo por ojo	15-10-1921 T. Martín	Pablo Luna	A. Paso J. Rosales	134 ²⁴¹
<i>Melchor, Gaspar y Baltasar</i> ²⁴²	19-10-1921 T. de la Comedia		A. Paso J. Rosales	53 ²⁴³
<i>Mimosa</i> ²⁴⁴	18-3-1922 T. del Rey Alfonso		A. Paso J. Rosales	16 ²⁴⁵

Tabla 3. Obras en coautoría con A. Paso. Elaboración propia

Algunas de estas obras de los afamados libretistas se siguieron representando en temporadas posteriores, como es el caso de *Ojo por ojo* se representó en siete ocasiones, *¡No te cases que peligras!* con cuatro puestas en escena, ambas en el Teatro Martín en 1926²⁴⁶.

Tras los éxitos obtenidos con Antonio Paso Cano, estrenó en la temporada de 1930 –exactamente el 16 de agosto de 1930²⁴⁷– la zarzuela en dos actos *Mari-Lorenza*, con libreto del propio Rosales y Vicente Escohotado y música de Gregorio Baudot, llegando a realizar cuatro representaciones en el Teatro Calderón²⁴⁸. Sabemos que compuso la comedia en tres actos, escritos en prosa *¡Una...!* en coautoría con Juan López Núñez, representada en cuatro ocasiones en el Teatro de Fuencarral en la temporada de 1927²⁴⁹.

²³⁸ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, op. cit., pág. 396.

²³⁹ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, op. cit., pág. 71.

²⁴⁰ Libreto disponible en <<https://archive.org/stream/notecasesquepeli4202baut#page/n3/mode/2up>> [última consulta 28-8-2016].

²⁴¹ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, op. cit., pág. 74.

²⁴² Libreto disponible en <https://archive.org/stream/melchorgasparyba4198paso> [última consulta 28-8-2016].

²⁴³ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, op. cit., pág. 352.

²⁴⁴ Libreto disponible en <https://archive.org/stream/mimosacomediaent4191paso#page/n0/mode/2up> [última consulta 28-8-2016].

²⁴⁵ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, op. cit., pág. 356.

²⁴⁶ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1926-1931*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, págs. 516, 513.

²⁴⁷ Noticia del estreno en «Calderón “Mari-Lorenza”», en ABC, Año XXVI, n.º extraordinario, 17-8-1930, pág. 45.

²⁴⁸ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1926-1931*, op. cit., pág. 493.

²⁴⁹ Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1926-1931*, op. cit., pág. 570.

Con los datos presentados es lógico pensar que José Rosales fue un dramaturgo de moda, aunque la crítica de la prensa no realzaba gran calidad en su trabajo, ni en la de la mayoría de sus compañeros de profesión²⁵⁰.

[temporada 1921-1922] Los autores de grandes éxitos varían bastante, pero incluso allí se repiten nombres: Enrique Paradas, A. Torres, [...], P. Muñoz Seca, G. Fernández Shaw, A. Paso Díaz, José Rosales Méndez, J. J. Cárdenas y José María Granada [...] Los estrenos de estos dramaturgos reciben en general el juicio desaprobatorio de los principales críticos del período [...] los de las secciones teatrales solían ser más benignos con ellos, señalando en la mayor parte de los casos la recepción del público²⁵¹.

Al final de los libretos que se han podido localizar – el enlace para consulta se facilita– aparece un listado de la obra de José Rosales Méndez. En él se encuentra la comedia en tres actos *La chiquilla*, así que podemos pensar que –a pesar de las coincidencias de libretista– es una obra diferente a *La rapaza*, pues ésta se presenta como comedia en cuatro actos²⁵² y *La chiquilla* la describe como comedia en tres actos²⁵³. Además de la zarzuela *La flor de los montes*, cita dos títulos más, de los que no hemos encontrado hasta el momento ningún dato: *El Ángel del hogar*, juguete cómico en tres actos, y *Deborah*, comedia en tres actos.

4.4.2. La esencia de Granada en una obra no alhambrista.

«Granada se convertiría progresivamente en un destino obligado para quienes decidan adentrarse hasta el sur. La Alhambra se tornó en un poderoso imán que atraería hasta sus ruinas a los que poco a poco seleccionaban España como su futuro pasaje de negocios o aventuras»²⁵⁴. La visión misteriosa, oriental y romántica de la ciudad de Granada se mantuvo en el siglo XIX y también en los inicios del siglo XX. Ese exotismo de la ciudad fomentó la creación de la corriente que hemos denominado alhambrismo, y bajo sus directrices estéticas muchas obras se han compuesto evocando la imagen de la Granada nazarí: la ópera *Boabdil, último rey de Granada* (1844) de

²⁵⁰ En este sentido también se pronuncia Roger ALIER, *La Zarzuela*, Barcelona, Ed. Robinbook, 2002, págs. 25-34.

²⁵¹ DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918-1926*, op. cit., pág. 38.

²⁵² «Teatro de la Comedia. Temporada de 1914 a 1915», en *La correspondencia militar*, Año XXXVIII, n.º 11241, 15-9-1914, pág. 4.

²⁵³ Puede consultarse en la página final de cualquier enlace de los libretos publicados.

²⁵⁴ Rocío PLAZA ORELLANA, *Recuerdos de viaje. Historia del souvenir en Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012, pág. 36, citado Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «La imagen de Andalucía en la ópera», op. cit., pág. 73.

Baltasar Saldoni, *La conquista de Granada* de Emilio Arrieta, y en música sinfónica la suite *Fantasia morisca* (1879) –del mismo Arrieta– o la *Suite árabe* que Granados escribió para orquesta²⁵⁵.

Además del ambiente oriental que evoca el monumento árabe, la ciudad de Granada cuenta con una idiosincrasia propia, en la que lo castizo y lo gitano también está presente, siendo el barrio del Sacromonte muestra de ello. Son también numerosas las zarzuelas y dramas líricos costumbristas que se ambientan en la ciudad o imágenes estereotipadas que se pueden trasladar al ambiente –principalmente– rural de la Granada de inicios de siglo XX, la zarzuela *Curro Vargas* (1898) de Ruperto Chapí es una muestra de ello, y *La flor de los montes* (1918) de José Rosales y Rafael Salguero otra.

En la crítica que de *La flor de los montes* aparece en prensa se presenta a José Rosales como literato costumbrista, ensalzando la realización de músicos granadinos que escriben en granadino, un intento de teatro granadinista que huye de los estereotipos orientales. Podríamos afirmar que ambos artistas pretendían una obra “granadinista no alhambrista”, que pusiese en valor las costumbres autóctonas frente a la percepción árabe que en el romántico siglo XIX se otorgó a la ciudad : «no les fue necesario [...] pintarrajarnos una decoración con el insustituible torreón árabe. Les bastó escribir con el pensamiento puesto en el alma de nuestra tierra»²⁵⁶. Dentro de la misma crítica se subraya el hecho de hacer «música española, castiza y bravía [...] una música evocadora de un ambiente de serranía andaluza»²⁵⁷.

El crítico de *La Gaceta del Sur* realza el hecho de ser una obra granadinista que huye del tópico alhambrismo imperante. Casi con total seguridad el empleo del término es el equivalente a costumbrista y andalucista, como luego escribe en la crónica²⁵⁸.

Como se detalla en el Capítulo 5, José Rosales escribe un libreto haciendo uso del lenguaje autóctono –al principio del libreto da indicaciones de la fonética *granaina*– con localización geográfica próxima –la acción se desarrolla en un pueblo de Granada con vistas al pico del Veleta–, temporalmente cercana –en la época actual, s. XX–, y las acciones de cada cuadro se desarrollan en espacios frecuentes en el ámbito rural–escenas costumbristas por excelencia: típica casa rural andaluza, placeta típica de

²⁵⁵ Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «La imagen de Andalucía en la ópera», *op. cit.*, pág. 70.

²⁵⁶ «Crónica teatral: estreno de “La flor de los montes” zarzuela en dos actos, letra de don José Rosales Méndez, música de don Rafael Salguero», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4858, 29-1-1919, pág. 1.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Por el interés de la información que presenta, la crónica íntegra se reproduce en la pág. 136 del presente trabajo.

pueblo andaluz, escena campestre al lado de la ermita²⁵⁹. La zarzuela concluye con un baile típico de Granada, que aunque Rafael Salguero lo denomina *Fandango “La flor de los montes”*, es conocido popularmente como el *Fandango de Granada*.

Los elementos musicales del andalucismo y los del alhambrismo –tal y como los describen Celsa Alonso y Ramón García Avello respectivamente en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*– son esencialmente los mismos, pues los que se describen como característicos en la música alhambrista están presentes en la andalucista: elementos modales con predilección por la gama andaluza, suspensiones en las dominantes acompañadas por ornamentos, estructuras bimodales, referencias al tono de la subdominante en el modo mayor, uso de intervalos de segunda aumentada, uso de tonalidades mayores con el cuarto grado *menorizado*, ornamentaciones al final de los versos, tetracordos frígios, tresillos encadenados descendentemente con floreos superiores, melodías estróficas y ritmos ternarios de 3/4 ó 6/8, así como gusto por el uso de síncopas, hemiolias y puntillos²⁶⁰. Como se mostrará con mayor detalle en el capítulo próximo, Salguero usa todos esos elementos de forma inteligente, añadiendo como colofón granadinista el uso de una melodía conocida por el pueblo, como es la copla del fandango de Granada, que él recogió antes de la realización de la zarzuela²⁶¹. Por todo lo expuesto hasta el momento, parece claro pensar que la idea principal del literato costumbrista José Rosales y el maestro Salguero era realizar una obra por y para los granadinos. Pensada al detalle en el libreto y en la música, y a tenor de la crítica que de ella se realiza, veremos que cubrió con éxito sus expectativas.

²⁵⁹ Todos estos datos han sido extraídos del libreto, José ROSALES MÉNDEZ, *La Flor de los Montes, zarzuela en dos actos, dividido el segundo en dos cuadros*, Madrid, R. Velasco impresos, 1919, <https://archive.org/details/laflordelosmonte497salg>. [última consulta 28-08-2016]

²⁶⁰ Celsa ALONSO, «Andalucismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, pág. 446. y Ramón GARCÍA AVELLO, «Alhambriismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, pág. 281.

²⁶¹ Imagen mostrada en el Capítulo 3 del presente trabajo, Imagen 7, pág. 66.

CAPÍTULO 5. LA FLOR DE LOS MONTES, ZARZUELA EN DOS ACTOS CON MÚSICA DE RAFAEL SALGUERO Y LIBRETO DE JOSÉ ROSALES. (1918).

5.1. EL LIBRETO DE JOSÉ ROSALES²⁶²

La edición de este libreto se hizo, como venía siendo habitual en la época, tras el estreno de la obra el 27 de enero de 1919 en el Teatro Cervantes de Granada, como así aparece en la portada del ejemplar²⁶³ y en los numerosos datos que veremos en la prensa. Fue tan buena la acogida de la obra que Francisco de Paula Valladar incluía esta reseña en la revista *La Alhambra* en los días posteriores al estreno:

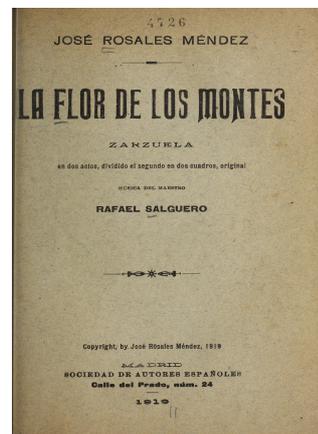


Imagen 9. Portada del libreto de *La flor de los montes*

Esmeradamente impreso hemos recibido el libro de la aplaudida zarzuela *La flor de los montes*, letra de D. José Rosales Méndez y música del maestro D. Rafael Salguero, nuestros muy estimados amigos. Esta obra estrenóse recientemente en Granada, teatro Cervantes, con brillantísimo éxito²⁶⁴.

*La flor de los montes*²⁶⁵ está escrita por el periodista y libretista José Rosales, coautor de otros muchos libretos junto al también granadino Antonio Paso, como se ha visto con anterioridad. Es probablemente –según la información recogida– este el único libreto que escribe él sólo: una obra en granadino, ambientada en un Granada rural y que firma un granadino.

Al inicio de la obra el autor escribe una «Nota importante» explicando las características fonéticas del andaluz en general y la pronunciación dialectal del la zona granadina:

²⁶² José ROSALES MÉNDEZ, *La Flor de los Montes, zarzuela en dos actos, dividido el segundo en dos cuadros*, Madrid, R. Velasco impresos, 1919, <<https://archive.org/details/laflordelosmonte497salg>> [última consulta 28-08-2016]

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Francisco de Paula VALLADAR, «Notas bibliográficas», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, Año XXI, n.º 480, 31- 3- 1918.

²⁶⁵ *La flor de los montes o La Flor de los Montes*. En el registro de la SGAE aparece con los sustantivos en minúscula, pero en las particellas del propio autor los pone en mayúsculas, y en numerosas notas de prensa también. Se ha optado por la primera denominación, por ser el nombre registrado.

En la provincia de Granada, como en la mayor parte de los pueblos de Andalucía, se sustituye la *j* por la *s* final y la colocada entre sílabas, después de vocal y antes de consonante.

En muchos casos, la *j* también sustituye a la *r*, bien colocada al final de palabra ó entre sílabas, después de vocal o antes de consonante, aunque este último caso es menos frecuente.

La *j* que sustituye a las mencionadas letras, suena como aspirada y sumamente suave, cuyo efecto se consigue pronunciando muy abierta la vocal que le antecede.

La *ll* y la *v* las he sustituido por la *y* y la *b*, porque así se pronuncian, generalmente, en Andalucía²⁶⁶.

Probablemente el éxito de la obra, desde el punto de vista de la aportación que el libretista realiza, y obviando hacer una crítica desde el punto de vista del lingüístico²⁶⁷, se deba al contexto que en ella se describe: uso del lenguaje autóctono, localización geográfica y temporal próxima, descripción de hechos frecuentes en el ámbito rural. Todo lo anterior aparece en el libreto de Rosales Méndez:

- La acción se desarrolla en un pueblo de Granada con vistas al pico del Veleta.
- La trama es contemporánea de los espectadores del estreno. En la época actual, esto es, en el primer cuarto del siglo XX.
- El primer cuadro describe la típica casa rural andaluza, y con un cuadro de la Virgen de las Angustias²⁶⁸, patrona de Granada.
- En el segundo cuadro se describe una placeta, limitada al fondo por un pretil de piedra, que delimita un barranco próximo. Más allá de este se ve un escalonamiento de montañas, que dibuja al fondo las cumbres de Sierra Nevada²⁶⁹.
- En el transcurso de la obra aparecen numerosos datos geográficos que sitúan la acción en espacios reales: Cortijo Blanco²⁷⁰ a más de tres leguas del pueblo²⁷¹, Tajo de la Torrecilla²⁷², etc. Aunque pueda ser un pueblo ficticio, por las localizaciones podríamos pensar en un pueblo como Alhama de Granada.

²⁶⁶ José ROSALES MÉNDEZ, *La Flor de los Montes*, op. cit., pág. 8.

²⁶⁷ En el apartado de la recepción de la obra en la prensa de la época detallaremos la opinión de los críticos en este sentido.

²⁶⁸ José ROSALES MÉNDEZ, *La Flor de los Montes*, op. cit., pág. 9.

²⁶⁹ *Ibid.*, pág. 31.

²⁷⁰ *Ibid* pág. 38. En el siguiente enlace se muestra la situación geográfica de Cortijo Blanco (Capileira), con vistas al Veleta en plena Alpujarra granadina <https://goo.gl/b80mQi>, existe la opción de Cortijo Blanco (Arenas de Rey), con vistas a Sierra Nevada <https://goo.gl/sUoloz> y próximo al alto de la Torrecilla, que es un dato que aparece en la obra. [última consulta 28-08-2016]

²⁷¹ Si 1a legua equivale a 4.8280 kilómetros, el pueblo en el que se desarrolla la acción estaría aproximadamente a algo más de 15 kilómetros de Cortijo Blanco.

²⁷² José ROSALES MÉNDEZ, *La Flor de los Montes* op. cit., pág. 32 y 39. Torrecilla en un pico de la provincia de Granada, en el desarrollo de la obra cita a unos personajes que proceden de esa zona. En el

- Para el baile final en el segundo acto describe fielmente el baile regional propio de Granada:

Los hombres vestían al uso de la tierra: chaqueta negra, corta y con botonadura de plata; pantalón negro a media pierna, cerrado por delante, abierto en la parte inferior de cada pernil y con botones idénticos; faja morada sobre e pantalón; medias blancas; calzado de abarca y sombrero de catite. [...] Las mozas vestirán faldas y toquillas de colores llamativos, y los mozos llevarán sobre el pantalón ceñideras de paño y al cuello pañuelos de seda de colores muy vivos. Los hombres vestían al uso de la tierra: chaqueta negra, corta y con botonadura de plata; pantalón negro a media pierna, cerrado por delante, abierto en la parte inferior de cada pernil y con botones idénticos; faja morada sobre e pantalón; medias blancas; calzado de abarca y sombrero de catite. [...] Las mozas vestirán faldas y toquillas de colores llamativos, y los mozo llevarán sobre el pantalón ceñideras de paño y al cuello pañuelos de seda de colores muy vivos²⁷³.

5.2. PERSONAJES

PERSONAJES (ACTORES)	VOZ ²⁷⁴	DESCRIPCIÓN ²⁷⁵
CARMENCILLA María Santocha	Tiple	Protagonista de la obra e hija de Torcuato, de unos veinte años de edad. Es huérfana de madre y es cuidada principalmente por Toñica. Enamorada de Miguelillo, su padre la quiere casar con Quico. Es conocida en el pueblo como La flor de los montes.
TOÑICA Sra. Payueta	Tiple	Ama de la casa de Torcuato y confidente de Carmencilla. Mujer madura de unos cincuenta años.
ANILLA Julia Santoncha	Tiple 2ª	Prima y confidente de Carmencilla. Está enamorada de Gorillo.
TRINIDAD Sra. Rodríguez		Amiga de Carmencilla y Anilla
TABERNERA Pueyo		Mujer entrada en años.
MIGUELILLO Sr. Bezares ²⁷⁶	Tenor	Protagonista de la obra, está enamorado de Carmencilla. Torcuato no aprueba la relación, pues la familia de él no comulga con las ideas políticas de Torcuato.

siguiente enlace se muestra la situación geográfica del alto de la Torrecilla: <https://goo.gl/Jt219H> [última consulta 28-08-2016]

²⁷³ José ROSALES MÉNDEZ, *La Flor de los Montes op. cit.*, pág. 49.

²⁷⁴ Información obtenida de las partituras, no aparece en el libreto.

²⁷⁵ La descripción que se ha realiza de los personales ha sido elaborada a partir de los datos que se derivan de la lectura del libreto.

QUICO Gotós	Barítono 1º	Forastero que llega al pueblo con la intención de iniciar un pleito con el Conde del Espinar –para obtener beneficios para él y el alcalde– y además casarse con Carmencilla.
GORILLO Vilchez	Barítono 2º	Hombre de campo al servicio de Torcuato. Tiene gran complicidad con Toñica, a la que le confiesa que está enamorado de Anilla.
TORCUATO Moraleda		Hombre de unos cincuenta años. Padre de Carmencilla y alcalde del pueblo. Desaprueba la relación de ésta con Miguel y quiere casar a su hija con Quico.
SIMÓN Soriano		Hombre de edad madura. Hermano de Torcuato y tío de Carmen, es contrario a que su hermano case a Carmen con Quico. La quiere como una hija.
MARTÍN Ruiz	Barítono	Alguacil del Ayuntamiento. Dispuesto a complacer al alcalde en todo lo que se proponga.
CONDE DEL ESPINAR Oller		Hombre de unos cuarenta años y con residencia en Madrid. Accidentalmente llega al pueblo y conoce todos los entresijos del lugar. Ayudará a Miguelillo a conseguir a Carmencilla.
JENARO Ornat		Secretario del Ayuntamiento. Dispuesto a complacer al alcalde en todo lo que se proponga.

Forman parte de la acción el coro formado por tiples primeras y segundas, tenores primeros y segundos, barítonos y bajos.

5.3. ACCIÓN

ACTO 1º

La acción se desarrolla en el zaguán de la casa de Torcuato, en una habitación que es cocina y comedor a la vez. El comedor es el clásico espacio de toda casa rural de principios de siglo: mesa con un quinqué, servicio del agua, jaula evocando las escenas de caza, puerta hacia el corral, la chimenea, la alacena, etc.

- Preludio. Instrumental.
- Nº 1. Coro general, Carmen y Toñica.
- Nº 2. Solo de Carmen.
- Nº 3. Dúo de Carmen y Miguel (dentro).

²⁷⁶ Rafael Bezares «estudió en el Conservatorio de Madrid [...] poseía una voz extensa y de un timbre admirable, sobre todo en el registro agudo», en Francisco CUENCA BENET, *Teatro andaluz contemporáneo* 2 vols., La Habana, Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza, 1937, 1940, vol. 2, págs. 44- 45. La Biblioteca Nacional de España posee veinticuatro registros sonoros en su catálogo, algunos digitalizados, *vid.* <http://goo.gl/3j02pA> [última consulta 28-08-2016]

- N° 4. Dúo de Carmen y Quico.
- Final 1°. Instrumental.

ACTO 2°

CUADRO 1°

La acción se desarrolla en una plazuela, limitada por uno de sus lados por un barranco con vistas a Sierra Nevada. En frente del público la taberna y a la izquierda la casa de Torcuato. La plaza descrita en la propia de todos los pueblos, en las que la vida se centra en lo que ocurre en la taberna.

- Preludio. Instrumental.
- N° 5. Dúo de Aniya y Goriyo²⁷⁷.
- N° 6. Dúo de Carmen y Miguel.
- N° 6 bis. Instrumental.
- Intermedio. Instrumental.

CUADRO 2°

La acción se desarrolla en un rellano delante de una ermita, en el campo. En la escena hay la barra de una cantina y numerosas sillas para la celebración de una subasta –aparecen todos lo enseres que se van a rifar– y un baile. Describe la celebración de un baile de ánimas.

- N° 7. Coro general, Carmen, Quico, Martín, Goriyo y mozos 1°, 2°, 3° y 4° (los mozos son tenores).
- *Fandango “La flor de los montes”*. Tenor o tiple y orquesta.
- Final 2°. Instrumental.

5.4. SINOPSIS ARGUMENTAL

La obra se desarrolla en un pueblo de la provincia de Granada en el primer cuarto del siglo XX, en un atardecer de un día de otoño. Para situar el lector de este trabajo de forma precisa en el argumento de la obra, se ha optado por resumir los diálogos de los protagonistas de forma narrativa y escueta, y aportar los textos que corresponden a los números musicales. Estos últimos, escritos originalmente en lo que el libretista llama granadino –la transcripción fonética escritura de la pronunciación

²⁷⁷ Aunque en el libreto aparecen ambos nombre escritos con // –Anilla y Gorillo– he decidido respetar la denominación que escribe Rafael Salguero en todas las partituras, que coincide con la explicación fonética que da José Rosales antes del inicio de la zarzuela.

figurada en la provincia de Granada—, se han vertido transcrito en castellano convencional para dar fluidez y comprensión al argumento, finalidad principal en este apartado.

ACTO 1º

PRELUDIO. INSTRUMENTAL

La primera escena aparecen Toñica y Carmencilla, en la lejanía aparece Gorillo y le pide a Toñica que le abra la puerta del corral para meter en ganado.

Nº 1. CORO GENERAL, CARMEN Y TOÑICA

[cantado] El coro viene en la lejanía (coro interior) a la vuelta de la jornada de trabajo en el campo: «Volvemos del trabajo/ con muchas ganas de descansar./ Por el atajo/ para cortar./ Vamos en busca de nuestro hogar./ La tarde va cayendo,/ para llover está./ Las nubes amenazan/ con una tempestad./ Corramos presurosos/ que arrecia el vendaval/ y ya está la tormenta/ a punto de estallar».

A Carmencilla que está con Toñica en la casa le embriaga la nostalgia y la evoca en una canción pensando en el amor: «Yo quiero a un hombre/ con toda mi alma,/ sin su cariño/ no puedo vivir./ Pero no quieren/ que yo lo quiera,/ y de penitas/ me voy a morir».

Toñica ve a Carmen muy afligida y le responde: «Son los quereres/ los que nos guían/ por los jardines/ de los ensueños/ llenos de rosas,/ llenos de asajas./ Pero estas flores/ que nos seducen/ con la fragancia/ de sus olores,/ tienes espinas/ y hacen llorar. Las ilusiones/ como esta liebre [haciendo referencia a Gorillo que acaba de llegar con una liebres],/ corren y vuelan/ por la llanura sin sospechar,/ que allá en el monte/ tras de la mata/ de algún tomillo/ que huele a gloria,/ muerte segura se ha de hallar».

Carmen replica: «¡Quién fuera liebre,/ si como ella/ en esta vida/ un solo momento/ libre pudiera/ correr y volar!/ Aunque en el monte/ tras de la mata/ de algún tomillo/ la muerte aceche... /¡La muerte a veces/ es libertad!».

En escena se encuentra Toñica, Carmencilla y Gorillo. Toñica conversa con Gorillo y este le confiesa su amor por Anilla. Al hilo de la conversación, Carmen acaba admitiendo los sentimientos que tiene hacia Miguelillo. Aparece en escena Simón (tío de Carmen y hermano del alcalde) para ver a su sobrina y con el fin de informarle del pleito que Quico le quiere poner al Conde de Espinar para recuperar los derechos del pueblo. Para financiar el pleito pretenden organizar una rifa y un baile de ánimas. Los

cuatro conversan y ven claras las intenciones de Quico: obtener financiación para el pleito y –principalmente– conseguir a Carmencilla. En los bailes de ánimas el muchacho que puja por una dama y baila con ella queda comprometida formalmente con ella. Carmen, desolada echa de menos a su madre fallecida.

Nº 2. SOLO DE CARMEN.

[cantando] Carmencilla: «¡Qué triste y qué sola/ me encuentro en el mundo/ desde que mi madre bendita murió!/ Mi llanto enjugaba,/ mi pena aliviaba,/ era mi consuelo, para mí lo era todo./ Cuando a lo lejos veo una nubecilla/ blanca, muy blanca en el azul del cielo,/ pienso yo que es el alma de mi madre,/ y con solo mirarla me consuelo./ No te alejes nubecilla, no te alejes,/ estate fija, a mí places sumisa./ Contigo el miedo trocaré en valor,/ la pena en alegría, el llanto en risa./ ¡Qué triste y que sola/ me encuentro en el mundo/ desde que mi madre bendita murió!/ Mi llanto enjugaba,/ mi pena aliviaba,/ era mi consuelo,/ para mí lo era todo».

Aparece en la escena Torcuato y comienza a conversar con Carmencilla, discuten sobre quién es el hombre apropiado para ella, el padre le impone que debe casarse con Quico. Aparece Martín –el alguacil– para informar al alcalde que debe ir a firmar unos documentos, e inmediatamente entra en escena Jenaro para solicitar también su atención; los tres salen de la escena. Carmen con añoranza recuerda a Miguel.

Nº 3. DÚO DE CARMEN Y MIGUEL (DENTRO)

[cantado] Miguel en la lejanía canta: «Las florecillas del campo/ de pena se están muriendo,/ porque ven las amarguras/ que por ti estoy padeciendo».

Carmen replica: «Esa voz/ es de Miguel.../ ¡Son mis pesares/ como los de él!»

Miguel desde fuera de la escena: «Tengo el pecho lastimado/ con lo que oigo decir,/ de buena gana quisiera/ morir;/ pero morir peleando/ desafiando a la muerte,/ porque a mí me ha tocado en suerte/ sufrir».

Carmen: «Así vas, son tus cantares./ Y no te falta razón.../ tú me quieres dar achaques/ ¡No has visto en mi corazón!/ Mi corazón que se abrasa/ en la luz de tu mirar!»

Miguel: «Por el querer que te tengo/ he llegado hasta llorar./ Las florecilla del campo/ de pena se están muriendo,/ porque ven las amarguras/ que por ti estoy padeciendo».

Aparece Miguel, se encuentra con Carmen y se declaran su amor. Comentan las noticias sobre el baile de ánimas que se está organizando, y deciden pelear por su amor.

Desaparece Miguel y entran en escena Toñica y Gorillo hablando sobre Anilla. Gorillo confiesa estar decidido a declararse cuando, en ese instante, aparece ella e intenta cortejarla con poco éxito. Anilla va a buscar a Carmen y él desaparece de la escena. En ese instante llega Quico, pregunta por Torcuato y sigue urdiendo su doble plan. Tras conversar sobre el tema del pleito, el alcalde desaparece y Quico coincide con Carmen que baja por las escaleras de la casa.

Nº 4. DÚO DE CARMEN Y QUICO

[cantado] Quico: «¿Por qué me huyes,/ gloria de la serranía?/ ¿Qué tienes, Carmen,/ para no quererme ni hablar?/ ¿Cuál es la causa/ que oscurece tu alegría?/ Dímelo pronto/ que yo sepa la verdad».

Carmen: «¿Qué quieres que tenga?/ Tú muy bien sabes/ cuál es la causa/ de todos mis males./ ¡Si por tu culpa/ son mis pesares!»

Quico: «¿Por qué te quiero/ yo como nadie,/ para que seas mía/ por sus cabales?/ ¿Esto es motivo/ para despreciarme?»

Carmen: «Lo que haces conmigo/ es una herejía:/ ¡querer que a la fuerza/ te entregue mi amor!/ Desiste de tu empeño,/ que es loca porfía./ Hay muchas mujeres/ mejores que yo».

Quico: «Es que me desprecias,/ Carmencilla mía,/ porque tú no sabes/ lo que es mi querer,/ que ocupa mi alma,/ que es toda mi vida,/ llena de ilusiones;/ que es la luz para ver».

Carmen: «Yo te ruego Quico,/ que no insistas más,/ y no olvides la copla/ que te voy a cantar:/ “Aunque contra mí se opongán,/ aunque sufra mil castigos,/ aunque mi padre lo quiera,/ no me he de casar contigo” ».

Quico: «Dejémoslo al tiempo,/ que él lo arreglará;/ y escucha la copla/ que te voy a cantar:/ “Si supiera o entendiera/ que otro mozo te procura,/ debajo de tu ventana/ le abriera la sepultura”/ Dejémoslo al tiempo,/ que él lo arreglará».

Carmen: «Yo te ruego Quico,/ que no insistas más».

Quico: «¿Por qué mi cariño/ has de desairar?».

Quico: «No tienes motivo/ para despreciarme,/ porque yo te quiero/ por todos tus cabales».		Carmen: «Desiste de tu empeño;/ yo nunca he de amarte/ aunque tú me quieras/ por todos sus cabales».
--	--	--

Concluye en primer acto con una fuerte discusión entre ambos, en la que Quico amenaza a Carmen con acabar con Miguel. Anilla lo oye y cuando Quico se va acude a consolar a su prima.

FINAL 1º. INSTRUMENTAL.

ACTO 2º. CUADRO 1º.

PRELUDIO. INSTRUMENTAL

En la escena aparecen Anilla y Trinidad que van a por agua, hablando de la reyerta organizada por Quico para inculpar a Miguelillo por matutero. Anilla cuenta a Trinidad cómo Miguel salvó a un cazador –luego se verá que es el Conde del Espinar– de caer al barranco por culpa del caballo desbocado. Tras esto aparece Gorillo y entabla conversación con Anilla.

Nº 5. DÚO DE ANIYA Y GORIYO

[cantado] Anilla: «¿Qué quieres que yo te diga?/ Si tu gusto es pegar.../ andando y cuanto antes/ dame la *bofetá*».

Gorillo: «Con eso que te digo,/ lo que te quiero decir/ es que.../ ¡Maldita sea, ya me dio la parálisis!»

Anilla: «Habrás que darte cuerda,/ ¡valiente cortejo!»

Gorillo: «Es que.../ ¡ya está aquí el nudo,/ que no me deja hablar!»

Anilla: «Pues te traes tú una labia,/ como para convencer».

Gorillo: «Es que.../ ¡maldita sea!/ Ya estoy mudo otra vez».

Anilla: «Será mejor dejarlo/ para otra oportunidad».

Gorillo: «Espértate un minuto/, que voy a desembuchar./ ¡Oye, Anilla!

Anilla: «Desahógate de una vez».

Gorillo: «No sé lo que me pasa/ en cuantito te veo,/ solo sé que en mi cuerpo/ siento yo un hormigueo/ que... te veo y no te veo./ Una cosa muy grande:/ un sudor y un mareo/ que se nublan mis ojos/ y me da un cosquilleo/ que... te veo y no te veo».

Anilla: «Entonces lo que sientes/ sin duda debe ser...»

Gorillo: «¿Cómo quieres que te demuestre,/ Aniya mi querer?»

Anilla: «¡Ya era hora *arrastra*!»

Gorillo: «¿Y tú, me quieres a mí?»

Anilla: «¿No te han dicho mil veces/ mis ojillos que sí?»

Gorillo: «¡Anilla,/ resalaílla!/ yo estoy estoy loquillo por ti».

Anilla: «¡Gorillo,/ arrastráillo!/ Lo mismo me pasa a mí».

Gorillo: «Con el fuego que siento,/ tengo la boca sequita».

Anilla: «En el chorro de la fuente/ puedes beber agua fresquita».

Gorillo: «Es que yo quisiera beber/ en tus labios el querer».

Anilla: «Eso es mucho beber ya,/ y te puedes emborrachar».

Gorillo: «¡Anilla!».

Anilla: «¡Gorillo!/ ¡Que nos pueden ver!»

Gorillo: «Vamos hacia la fuente/ que tengo mucha sed».

Anilla: «Vamos, vámonos pronto/ que también quiero beber».

Aparecen en la escena Carmen y Toñica. La primera le cuenta a la segunda la reyerta nocturna que organizó Quico para inculpar a Miguel con algún asunto de contrabando. Ella está convencida de que jamás será su mujer. Cuando aparece Quico en escena y le profesa su amor, ella lo repudia. Él la amenaza: o suya o de nadie.

Miguel y el cazador –que realmente es el Conde del Espinar– aparecen para tomar algo en la taberna, incorporándose a la conversación Simón. Los tres comentan el incidente de la mañana en el que el cazador fue rescatado por Miguel de caer al barranco a consecuencia del caballo desbocado. Simón, de forma casual, comenta los recuerdos que del Conde del Espinar –abuelo del falso cazador– y las desavenencias que existen con el actual. Cuando explica los planes de Quico y la forma de recabar dinero con el baile de ánimas, Miguel se enfurece. Tras la aclaración por parte de Simón de los sentimientos de Miguel hacia Carmen, y el plan de Quico para hacerse con ella en el transcurso del baile, el Conde decide tomar parte en el asunto.

En el transcurso de la escena Gorillo le cuenta a Toñica el idilio con Anilla; y Torcuato y Carmen discuten sobre la futura boda con Quico y el amor de ella hacia Miguel. Al terminar la discusión aparece este.

Nº 6. DÚO DE CARMEN Y MIGUEL

[cantado] Miguel: «Olorcito de tomillo/ y de mejorana/ se desprende del cuerpo/ de mi serrana./ Y de su boca,/ un aliento de fresa/ que me disloca/ ¡Carmencilla!».

Carmen: «¡Miguel! ».

Miguel: «¿por qué estás tan apesadumbrada? ».

Carmen: «El motivo de mis pesares/ es tan solo tu querer,/ pues vivir sin ti no puedo/ y yo no sé lo que hacer./ Porque mi padre,/ tiene sospechado/ que un algo existe/ entre los dos,/ y no está conforme/ que tú me hables,/ pues quiere que sea/ de otro hombre yo».

Miguel: «Tu padre no sabe,/ Carmencilla mía,/ lo que es un querer/ que ocupa toda el alma/ que llena la vida... /que es todito mi ser».

Carmencilla: «No sé que me pasa/ cuando estoy a tu vera,/ que olvido mis penas/ oyéndote hablar.../ Las mil fatiguitas/ que por ti padezco/ con solo mirarte/ se me olvidan ya.../ ¿Me quieres tu mucho,/ Miguelillo mío?»

Miguel: «¡Quererte es muy poco!.../ es más; mucho más./ Te tengo aquí dentro/ muy honda en mi alma y en letras de fuego te llevo *grabá*».

Carmen: «Pues yo a ti te quiero/ con ciega porfía/ porque eres mi vida,/ mi único afán;/ y dentro del alma/ tu imagen querida,/ con luz encendida,/ te tengo en un altar».

Miguel: «Deja que en tus labios/ gloria beba yo.../ gloria que es tu beso/ lleno de pasión./ Deja que en tu boca selle nuestro amor».

Carmen: «Deja que me queme/ tu ardiente mirada,/ que llega hasta el alma/ que tengo abrasada./ ¡Miguelillo de mi vida!/ Con fuego llevo grabadas/ y así nunca se me olvidan,/ las palabras del cantar:/ “Ni a puñaladas y a tiros/ me aparto de tu querer;/ yo de ti no me retiro/ aunque supiera perder/ los ojos con que te miro”».

Tras el dúo ambos quedan para la celebración del baile de ánimas dispuestos a defender su amor. Aparece Quico en la escena, discute con Miguel y le confiesa la encerrona que preparó la noche de autos. Cuando se van a enzarzar en pelea aparece Torcuato, y Miguel decide irse para evitar males mayores.

Nº 6 BIS. INSTRUMENTAL

CUADRO 2º

INTERMEDIO INSTRUMENTAL

En la escena de la rifa aparece la tribuna con el jurado ataviado con el traje típico del lugar. Gorillo con la corneta invita a la fiesta, Martín custodia los objetos para la rifa y el coro se aproxima para el comienzo de la puja.

Nº 7. CORO GENERAL, CARMEN, QUICO, MARTÍN, GORIYO

Y MOZOS 1º, 2º, 3º Y 4º (LOS MOZOS SON TENORES).

[cantado] Coro: Este es un baile que tiene excelencia,/ es un baile que quita el sentido,/ pujar sobre el goce supremo del baile,/ la moza que baila ya tiene marido.

Ellas: Vengan los mozos/ altos y bajos,/ de los clarines/ al fuerte son.

Ellos: Vengan las guapas,/ vengan las feas,/ que hoy hay para todas/ feria de amor.

Ellas: Para las pujas/ vengan ufanos,/ los cortijeros/ y los serranos.

Ellos: Vengan las blancas/ y las morenas,/ porque este baile/ quita las penas.

Todos: ¡Viva la fiesta!/ Duro a pujar,/ que hoy es el día/ del verbo amar.

Martín: Como todavía faltan/ algunas mozuelas,/ mientras se presentan/ os voy a rifar/ unas cosillas.

Coro: ¡Muy bien! La subasta/ comienza ya.

Gorillo: Una torta de harina y centeno/ que se hizo para Navidad.../ muy *tostá*; por haber transcurrido cerca de un año/ con razón os podéis maliciar/ como estará/ la *condená*./ Pero a quien le toque/ puedo asegurar/ no le picará,/ ni le morderá/ ni bicho ni bicha/ ni *ná*.

Coro: Pero a quien le toque/ puedo asegurar/ no le picará,/ ni le morderá/ ni bicho ni bicha/ ni *ná*.

Gorillo: Hoy las había puesto muy caras,/ por las nubes las cosas están,/ de verdad./ Esta torta para el año que viene/ como no comeremos ya pan,/ habrá que ver/ lo que valdrá./ Pero a quién le toque/ puedo asegurar/ no le picará,/ ni le morderá/ ni bicho ni bicha/ ni *ná*.

Coro: Pero a quien le toque/ puedo asegurar/ no le picará,/ ni le morderá/ ni bicho ni bicha/ ni *ná*.

Mozo 1º: Yo ofrezco una gorda.

Mozo 2º: Yo dos

Mozo 1º: Yo doy un real

Mozo 2º: Yo doy una beata

Martín: ¿No hay quién de más?

Gorillo: Por una peseta,/ conforme está el pan/ es casi de balde.

Martín: (al segundo mozo) Para ti es la torta.

(entran en escena Carmencilla, Toñica, Quico y Torcuato)

Quico: Por fin llegó ya el día/ que tanto ambicioné,/ y para hacerte mía/ si es preciso daré/ mi fortuna y mi vida.

Carmen: El cariño/ no se compra con dinero;/ no se rifa el corazón./ ¡Te aborrezco! ¡No te quiero!/ De nada valdrá tu traición.

Quico: Para pujarte, /mi dinero es el primero,/ mi prometida serás.

Carmen: ¡Nunca lo conseguirás!/ Desconfía de tu dinero.

Coro: Para bailar con Carmencilla,/ el Quico viene a pujar,/ cuando Miguel se presente/ no sé lo que va a pasar.

Martín: El baile ahora/ va a empezar,/ que hagan los pujas/ con seriedad.

Coro: ¡Viva la fiesta!/ Duro, a pujar,/ que hoy es el día/ del verbo amar.

Mozo 1º: Yo doy siete reales/ por bailar con Micaela.

Martín: ¿No hay quien mejore tu puja?/ Pues llévate a la mozuela.

Mozo 2º: Cuatro pesetas y media/ por la Rosilla doy yo.

Martín: ¿No hay quien de más por la Rosa?/ Que te haga buena pro.

Siguen las pujas por las demás muchachas. Gorillo puja y consigue a Anilla. Todos andan preocupados porque Miguel no aparece. Quico se mofa de él con los guardias y se procede a la puja por Carmen. Quico comienza a pujar alto por ella y el

cazador –Conde del Espinar– sube para que Carmen no baile. Finalmente se descubre la verdadera identidad del cazador. Una vez aclarada la situación el Conde entrega Carmen a Miguel, al que nombra su administrador, pide que apresen a Quico y obliga a Torcuato a permitir el matrimonio de su hija. Comienza el baile.

FANDANGO “LA FLOR DE LOS MONTES”

Este fandango no forma parte del libreto que escribió José Rosales, sin embargo Rafael Salguero lo compuso para el baile final de la zarzuela, basado en las copillas granadinas que conocía y que tomó en papel pautado antes de armonizarla. José Rosales incluyó el texto de esta pieza al final del libreto publicado, cuyas coplas son las que siguen: [cantado por tiple o tenor]

1. Granada, calle de Elvira,
donde viven las manolas,
las que se van la Alhambra
las cuatro y las cinco solas.
Granada, calle de Elvira.

2. Vámonos al Avellano
a beber agua fresquita
porque dicen que allí está
la flor de la canelita.
Vámonos al Avellano.

3. La Virgen de las Angustias,
la que vive en la carrera,
esa señora me parte
si no la quiero de veras.
La Virgen de las Angustias.

4. Quiero vivir en Granada,
porque me gusta el oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir.
Quiero vivir en Granada

5. A la entrada de Granada
barrio de los herradores
está la Virgen del Triunfo
con veinticinco faroles.
A la entrada de Granada.

6. En la Cruz Blanca del barrio
un sereno se dormía,
y la cruz daba voces:
¡Sereno que viene el día!
En la Cruz Blanca del barrio.

FINAL 2º. INSTRUMENTAL.

5.5. ASPECTOS MUSICALES

5.5.1. La música. Partituras

La música de la zarzuela *La flor de los montes* ha sido recuperada como fruto del trabajo emprendido para la presente investigación. La localización de la obra se ha

producido en el Fondo del Centro Artístico, localizado en el Archivo Municipal de Granada con sede en el Palacio de los Córdovas, bajo las signaturas: BCA-XIII-6-10, BCA-XIII-6-41 y BCA-XIII-6-59.

Las partituras que he recuperado –en perfecto estado de conservación– son:

- Partitura manuscrita autógrafa en limpio firmada por el propio Rafael Salguero del guion de dirección de la zarzuela completa. Encuadernada en dos volúmenes, uno por acto. En ella aparece una reducción pianística clara –las fuentes de la época afirman que nuestro protagonista era muy buen pianista– con todos los números que conforman la obra –vocales e instrumentales– y con numerosas anotaciones de las diferentes entradas de los instrumentos de la orquesta. Estas anotaciones permitirán, en un futuro, reconstruir la parte instrumental de las violas, no localizada hasta el momento entre las particellas.
- Partitura manuscrita autógrafa en limpio del fandango que compuso sobre motivos granadinos llamado por él *Fandango “La flor de los montes”*. *Piano conductor*²⁷⁸.
- Partitura manuscrita autógrafa en limpio firmada por el propio Rafael Salguero de Coplas granadinas para *La flor de los montes*, melodía con letra del fandango clásico granadino que posteriormente usó para la obra *La que vive en la carrera*.
- Hoja del registro de la Sociedad General de Autores Españoles con la Cuenta de los derechos de representación cobrados durante el mes de febrero de 1919 en el teatro de Almería de la obra de D. Rafael Salguero.
- Partitura manuscrita autógrafa en limpio del guion de coro interior correspondiente al número 1 de la obra.
- Partitura manuscrita en limpio del *Intermezzo* correspondiente al segundo acto.
- Particellas manuscritas autógrafas en limpio de las voces del coro: tiples 1º, tiples 2º, tenores 1º, tenores 2º, barítonos y bajos. Todas ellas aparecen perfectamente encuadernadas y con una portada con los datos de la obra.
- Partituras manuscritas autógrafas en limpio de los solistas: Carmen-tiple, Aniya-tiple, Toñica, Quico– barítono, Goriyo– barítono 2º, Mozo 1º– tenor, Mozo 2º– tenor, Mozo 4º–tenor. Todas ellas aparecen perfectamente encuadernadas y con una portada con los datos de la obra.

²⁷⁸ La indicación *piano conductor* aparece escrita en la primera página de la partitura.

- Partitura manuscrita en limpio de los dos números correspondientes a Miguel – tenor.
- Particellas manuscritas autógrafas en limpio de los instrumentos de la orquesta. Todas ellas aparecen perfectamente encuadradas y con una portada con los datos de la obra: flauta, flautín/flauta 2ª, oboe, clarinete 1º, clarinete 2º, fagot 1º, fagot 2º, cornetín 1º, cornetín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, trombón 1º, trombón 2º, figle, tuba, bombo –con indicaciones también para los platos–, caja –con indicaciones también para triángulo y palillos (castañuelas)–, timbales, violín 1º (dos ejemplares), violín 2º (dos ejemplares), violonchelo y contrabajo.

Todo el material musical ha sido localizado en perfecto estado de conservación y cuenta con numerosas y valiosas anotaciones de los músicos que las usaron. No han podido ser localizadas las partituras del solo de Martín y el Mozo 3º, así como la particella de la viola. En el primer y segundo caso se puede reproducir su música gracias al guion de dirección. En el caso de las violas, sabemos que las había, no sólo porque es lo habitual, sino también por las numerosas anotaciones que Salguero realiza en la reducción para piano.

Presentaré una información musical basada en todo el material que he encontrado. Por razones de espacio y tiempo no se ha podido realizar la transcripción de la obra completa, pues está compuesta de dos preludios, un intermedio y dos finales – todos ellos instrumentales– y ocho números vocales –lo siete números que conforman la zarzuela y el fandango “La flor de los montes”, compuesto para esta zarzuela–.

La flor de los montes fue valorada por la crítica musical de la época como «de sublime instrumentación», exponente de un sensible «conocimiento de la voz» y modelo de «pura esencia granadinista». Estas valoraciones serán documentadas posteriormente cuando se hable de la recepción de la obra, así como en las conclusiones finales.

5.5.2. Instrumentación

Como era costumbre en la composición de música para teatro lírico, la ausencia de partitura completa –en el sentido moderno que hoy conocemos– es habitual, por lo que la instrumentación e información que aquí presentamos es la recogida de las particellas de cada uno de los instrumentos y las anotaciones que el propio compositor realizó en el guion de dirección para piano, en el que la referencia a las entradas y melodías instrumentales son numerosas.

La plantilla normal de un orquesta de zarzuela es la misma que la de la orquesta clásica y la del primer romanticismo²⁷⁹:

Sección de Viento madera estándar, formada por dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes. Es habitual que la flauta segunda cambie con el flautín. En ocasiones se usa corno inglés o clarinete bajo, e incluso un sarrusofón²⁸⁰, pero son poco habituales, por la dificultad de encontrar quien tocara estos instrumentos en las bandas militares de entonces. Rafael Salguero utiliza en su plantilla dos flautas, en la que, al igual que explica José Luis Temes, la flauta segunda muta a flautín en los números que ahora veremos²⁸¹. Usa dos clarinetes, un oboe y dos fagotes. Probablemente el uso de un único oboe estuviera relacionado con la dificultad real de localizar músicos que tocasen ese instrumento en Granada.

Temes argumenta que el viento metal podía ser más variable, el número de trompas oscilaba de dos a cuatro, las trompetas solían ser dos, o bien dos cornetines, los trombones tres y el uso de la tuba era solo ocasional. En el caso de aparecer el figle²⁸², su parte se transfiere principalmente a los trombones, y de forma excepcional a los bombardinos o tubas. La sección de viento metal presentada en esta zarzuela está formada por dos cornetines, dos trompas, dos trombones, el figle y la tuba. Esto refuerza la idea presentada por Temes sobre el uso del figle en la época actual con la cuerda de trombones. Martínez González afirmaba en su trabajo que Salguero conocía los tratados de la época, y cita entre ellos el de Berlioz²⁸³. Es una posibilidad que el uso del figle por parte de nuestro protagonista pudiera venir determinado por la opinión que de él tenía el propio Berlioz:

[el figle] ofrece grandes recursos empleado como parte grave de las masas de las armonías, y es aun el mas usado [...] Un hábil ejecutante puede ejecutar los trinos en el figle, en la extensión comprendida entre el *do* (2º espacio) y el *la* sobre el pentagrama (con 3 líneas) [...] La sonoridad [del figle en *do* y en *si bemol*] de estos sonidos graves es muy ruda, pero bien usados, producen admirables efectos si se los emplea como sostén, como base de una armonía

²⁷⁹ José Luis TEMES, *El siglo de la Zarzuela*, *op. cit.*, págs. 122- 124.

²⁸⁰ «Sarrusofón: Familia de instrumentos de viento de taladro cónico y doble lengüeta [...] el miembro de la familia que más se ha usado es el contrabajo en *sib* o *do*, que a menudo sustituye al contrafagot en las partituras orquestales francesas en torno a 1900», en *Diccionario Harvard de música*, Don RANDEL (ed.), Luis Carlos GAGO (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 905.

²⁸¹ José Luis TEMES, *El siglo de la Zarzuela*, *op. cit.*, págs. 122

²⁸² «Figle: instrumento de metal contralto o bajo, de forma alargada y estrecha, que tiene de nueve a doce agujeros y llaves, a la manera de los instrumentos de viento madera [...] Estaban concebidos para ser los instrumentos más graves de una familia de instrumentos de metal basada en el bugle de llaves», en *Diccionario Harvard de música*, *op. cit.*, pág. 424.

²⁸³ Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio* en la catedral...», *op. cit.*, pág. 4.

grave de los instrumentos de metal. Las notas altas de estos figles tienen un carácter salvaje, que a mi modo de ver no se ha sabido explorar hasta el día, ni sacar de ellos el partido de que son capaces [...] Las notas centrales, si el ejecutante no fuere perito, recuerdan demasiado el timbre del serpentón²⁸⁴.

La sección de percusión podía estar integrada por timbales, bombo, caja, platillos, triángulos, etc., e incluso podían aparecer otros menos usuales como el gong, castañuelas, lira, campanillas, etc. En el caso de *La flor de los montes* la percusión que utiliza es bastante tradicional: caja, bombo, platos, triángulos y timbales. Sin embargo, en el testimonio gráfico que aparece en *La Unión ilustrada*²⁸⁵ se ve a las protagonistas con las castañuelas en mano; podríamos afirmar entonces que fueron usadas para el baile del *Fandango “La flor de los montes”*, pues se trata de un fandango de verdiales tradicional y popular de Granada que se ha mantenido hasta nuestros días, y que en su orquestación popular integra las castañuelas.

La cuerda tiene su formación ordinaria: violines 1º y violines 2º, violas, violonchelos y contrabajos, aunque, en palabras de Temes, la dotación numérica varió muchísimo²⁸⁶. *La flor de los montes* tiene la formación ordinaria que se ha descrito con anterioridad. Han sido recuperadas dos particellas de violín 1º y dos de violín 2ª, la de viola está perdida –sabemos que la hubo, pues aparecen numerosas referencias a ella en el Guion de dirección– violonchelo y contrabajo. Parece lógico pensar que la distribución sería 4.4.2.2.2 si atendemos a las particellas existentes –incluyendo una de viola– pero a partir de los documentos sobrevivientes no podemos afirmar más en ese sentido.

La instrumentación de cada numero es variable:

ACTO 1º:

- **Preludio. Instrumental:** Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, figle, tuba. Caja, bombo, timbales –*si* y *fa sostenido*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].

²⁸⁴ Hector BERLIOZ, *Gran tratado de instrumentación y orquestación*, Óscar CAMPS Y SOLER (trad.), Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa, 1860, págs. 161- 162. Es probable que sea la edición que Salguero conocía, pues no hay que olvidar que trabajó como docente de Armonía y Composición.

²⁸⁵ *La Unión Ilustrada*, Málaga, impr. La Unión Mercantil, 13-2-1919, pág. 15.

²⁸⁶ José Luis TEMES, *El siglo de la Zarzuela, op. cit.*, pág. 123.

- Nº 1. Coro general, Carmen y Toñica: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, figle, tuba. Caja, triángulo, bombo, plato, timbales –*si* y *fa sostenido*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Coro mixto –tiples 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, barítonos y bajos–, Carmen –tiple– y Toñica –tiple 2ª–.
- Nº 2. Solo de Carmen: Flauta 1ª, flauta 2ª, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *fa*, dos trombones, figle, tuba, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Carmen –tiple–.
- Nº 3. Dúo de Carmen y Miguel (dentro): oboe, dos clarinetes en *si bemol*, dos fagotes, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Carmen –tiple– y Miguel –tenor–.
- Nº 4. Dúo de Carmen y Quico: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *la*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, figle, tuba. Caja, palillos, bombo, timbales –*si* y *fa sostenido*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Carmen –tiple– y Quico –barítono–.
- Final 1º. Instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, figle, tuba. Caja, bombo, timbales –*si* y *fa sostenido*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].

ACTO 2º

- Preludio. Instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, figle, tuba. Caja, triángulo, palillos, bombo, timbales –*la* y *mi*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].
- Nº 5. Dúo de Aniya y Goriyo: Flauta 1ª, flauta 2ª, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *mi*, dos trombones, figle, tuba. Caja, triángulo, bombo, timbales –*la* y *mi*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Anilla –tiple– y Gorillo–barítono 2º–.
- Nº 6. Dúo de Carmen y Miguel: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, dos fagotes, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos

- trombones, fígle, tuba. Caja, palillos, bombo, timbales –*la bemol* y *mi bemol*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Carmen –tiple– y Miguel –tenor–.
- Nº 6 bis. Instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, dos fagotes, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, tuba. Caja, bombo, timbales –*la bemol* y *re bemol*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].
 - Intermedio. Instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *si bemol*, dos fagotes, dos cornetines en *si bemol*, dos trompas en *mi bemol*, dos trombones, fígle, tuba. Caja, bombo, timbales –*do* y *fa*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].
 - Nº 7. Coro general, Carmen, Quico, Martín, Goriyo y mozos 1º, 2º, 3º y 4º: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *sol*, dos trombones, fígle, tuba. Caja, bombo, timbales –*sol* y *re*–, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Coro mixto –tiples 1ª y 2ª, tenores 1º y 2º, barítonos y bajos–, Carmen –tiple–, Quico –barítono–, Martín –bajo–, Gorillo –barítono 2º– y mozos 1º, 2º, 3º, y 4º –tenores–.
 - Fandango La flor de los montes. Tenor o tiple y orquesta²⁸⁷: Flauta, dos clarinetes en *si bemol*, dos fagotes, violín [violines] 1º, violín [violines] 2º, viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s]. Tiple o tenor²⁸⁸.
 - Final 1º. Instrumental: Flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en *do*, dos fagotes, dos cornetines en *la*, dos trompas en *sol*, dos trombones, fígle, tuba. Caja, bombo, timbales –*sol* y *re*–, violín [violines] 1º, violín 2º [violines], viola[s], violonchelo[s] y contrabajo[s].

²⁸⁷ Ya se ha comentado que el *Fandango “La flor de los montes”* no forma parte del libreto de la zarzuela, aunque Rafael Salguero la compuso especialmente para ella a partir de un fandango clásico granadino. El guion de dirección manuscrito autógrafo de Salguero comienza con la indicación de «maderas y cuerdas», y en todas las particellas aparece la parte correspondiente al final de la obra salvo en el caso del oboe. No se puede confirmar que la parte correspondiente al oboe se haya perdido –tratándose de la última página de las particellas– ni que el compositor decidiera prescindir de este instrumento en este número.

²⁸⁸ La partitura del fandango no aparece en ninguna de las particellas de los roles de la zarzuela ni de las distintas voces del coro. Solo en el guion de dirección aparece la indicación «tiples o tenores». Sería lógico pensar que, al tratarse de una melodía conocida popularmente por los granadinos, la cantase todo el coro al unísono.

Salguero era especial conocedor de la instrumentación, pues como ya se ha dicho fue profesor del Conservatorio “María Cristina” de Málaga y Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada –aunque cuando compuso esta zarzuela este centro aún no se había fundado–. Actualmente el uso del fígle puede parecer curioso, pero en un breve repaso por las orquestas del siglo XIX e inicios del siglo XX es habitual escribir para dos trombones y fígle, como aparece en numerosas obras de Chapí, Barbieri e incluso el coetáneo y paisano Francisco Alonso, por poner un ejemplo²⁸⁹.

Es llamativo el uso que hace de los instrumentos transpositores. Usa clarinetes en do, la y si bemol; cornetines en la y si bemol; trompas en mi, mi bemol, fa y sol. Obviamente los instrumentistas no contaban con los tres instrumentos que como mínimo se requerían para la interpretación. Prueba de esto son las numerosas anotaciones que aparecen en las particellas –principalmente en el caso de las trompas– de notas y alteraciones escritas a lápiz por los propios músicos para transportar desde el instrumento que tenían.

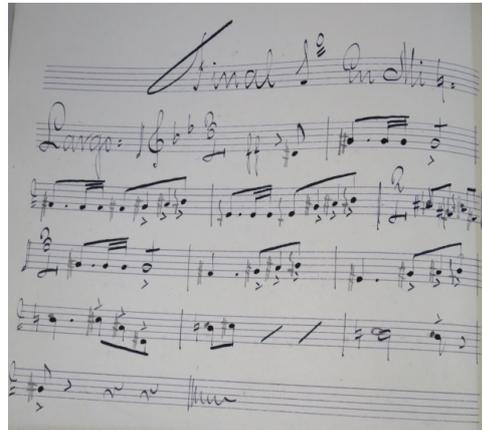


Imagen 10. Detalle de la particella de trompa 2ª. Final del acto 1º.

5.5.3. Características vocales

Las voces de la zarzuela cuentan con unas características que difieren a priori de la voz de un cantante, por ejemplo, de ópera. Esto es así porque en la zarzuela el intérprete es a la vez actor y cantante, lo que exige combinar dos conductas fonatorias diferenciadas en el curso de una misma interpretación:

El habla fatiga más su voz que el canto en duraciones similares. En el habla los movimientos ondulatorios se realizan a un ritmo de 4 a 20 por segundo, [...] a una mayor rapidez que en el canto, donde los movimientos ondulatorios se suceden a un ritmo mucho más lento²⁹⁰.

²⁸⁹ Por citar algunas fuentes consultadas, véase Luis G. IBERNI, *Ruperto Chapí*, Madrid, Ediciones ICCMU, 1995 págs. 47, 83, 143, 114; Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri*, Ediciones ICCMU, 1994, págs. 463 y ss.; así como todo el catálogo de obras manuscritas de Francisco Alonso disponibles en la Biblioteca Virtual de Andalucía <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/> [última consulta 26-08-2016].

²⁹⁰ Ramón REGIDOR ARRIBAS, *La voz en la zarzuela*, Madrid, Real Musical, 1991, pág. 9.

Trasladándonos a la época de nuestra obra, podríamos afirmar que era habitual componer la música para los distintos roles pensando en un intérprete determinado, por lo que las dificultades vocales se planteaban a sabiendas de las cualidades técnicas del personaje. No sabemos si en nuestro caso eso fue así. Podemos afirmar que, a grandes rasgos, las partes musicales no poseían grandes dificultades técnicas: líneas melódicas sencillas, tesituras centradas –sólo usan el registro agudo extremo para ensalzar el texto en un momento determinado–, sin melismas complicados –y cuando aparecen lo suelen hacer en forma de breves notas de adorno–, sin grandes saltos interválicos –generalmente bien preparados y con una resolución fácilmente previsible–.

Las voces femeninas siempre aparecen bajo la denominación de tiple, sin hacer distinción de si se trataba de una voz femenina más aguda o grave –no es habitual encontrar la denominación de tiple segunda–. Generalmente en primer papel suele ser de soprano de carácter lírico, pudiendo aparecer primeros papeles de soprano dramática²⁹¹. Aunque dar una tipología vocal en la zarzuela es complicado, la protagonista de *La flor de los montes* –Carmen– tiene tesitura de soprano lírica ya que el ámbito melódico de la partitura no es demasiado grave. Sin embargo, las características del personaje y el hecho de que cante en el registro agudo puntualmente –sólo cuando el texto y la acción dramática así lo requiere– hace que el rol pueda ser interpretado por una soprano con tintes dramáticos. El personaje de Anilla –que además solo interpreta un número– es el de una soprano, descartando que pueda ser una actriz, pues requiere buenas cualidades vocales y técnica para cantar en el registro escrito.

Las voces graves de mezzosoprano y contralto aparecen en menor medida, y generalmente en personajes de fuerte sabor popular y desgarro²⁹². Es el caso del rol de Toñica, donde es evidente –pues sólo aparece en un número– que se trata de un papel escrito para una actriz, en voz de mezzosoprano.

Los roles de *La flor de los montes* se mueven en las siguientes tesituras²⁹³.

	N.º 1	N.º 2	N.º 3	N.º 4	N.º 5	N.º 6	N.º 7
Carmen	mi ₄ - mi ₅	mi ₄ - mi ₅	mi ₄ - fa ₅	mi ₄ -fa ₅		sol ₄ -si ₅	fa ₄ -mi ₅
Toñica	si ₃ - do ₄						
Miguel			mi ₄ - sol ₅			sol ₄ - la ₅	
Quico				fa ₃ -fa ₄			mi ₄ -mi ₃
Anilla					do ₄ - sol ₅		
Gorillo					do ₃ - mi ₄		re ₃ - mi ₄

²⁹¹ *Ibid.*, pág. 16

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Usamos el sistema de los físicos para citar los índices acústicos, esto es, el la₄ es el diapasón.

Tabla 4. Extensión tonal de los protagonistas. Elaboración propia

Aunque el ideal de los coros de zarzuela es que contasen con una media de cuarenta coristas, realmente no era así. Los prejuicios sociológicos propios de la época – tanto en el sector femenino como masculino– hacía complicado que los miembros del coro fuesen de gira con las compañías y lo integrasen coros –no tan numerosos– de la ciudad donde se representaban la obras. La escritura coral no presenta líneas complicadas, carece por lo general de números fugados y suele ser homofónica. La composición se realiza a cuatro voces, llegando a seis si se realizan las divisiones en las voces masculinas²⁹⁴. En el caso de que se incluyesen canciones populares –como el fandango clásico granadino que incorporó Salguero– se armonizaban a una o dos voces.

El coro de *La flor de los montes* está formado por seis voces, cuyas extensiones vocales son:

	N.º 1	N.º 7
Tiples 1ª	fa ₄ - mi _{b5}	do ₄ - sol ₅
Tiples 2ª	re ₄ - do ₅	re ₄ - mi ₅
Tenores 1º	fa ₄ - fa ₅	re ₄ - sol ₅
Tenores 2ª	mi ₄ -re sost. ₅	re ₄ - sol ₅
Barítonos	mi ₃ - fa ₄	re ₃ - mi ₄
Bajos	la ₂ - fa ₃	sol ₂ - sol ₃

Tabla 5. Extensión tonal de las partituras del coro. Elaboración propia

Era habitual que los cantantes de zarzuela no tuvieran una profesionalización o técnica vocal depurada, por lo que es habitual que cuando intervienen en la escena cantando, algún instrumento de la orquesta vaya doblando la voz. *La flor de los montes* no es una excepción en ese sentido. Sirva de ejemplo el número uno del acto 1º, en el que la melodía de los barítonos del coro es duplicada por el fagot 1º y a la entrada del coro la flauta 1ª dobla a tiples 1ºs. Igualmente en los solos de los protagonistas, la intervención de Carmen se corresponde con la melodía del violín 1º y la de Toñica con la flauta 1ª y el oboe, como se demuestra en las ilustraciones.

²⁹⁴ José Luis TEMES, *El siglo de la Zarzuela, op. cit.*, págs. 118 y ss..

5.6. ASPECTOS ANALÍTICOS

5.6.1. Rasgos generales

En *La flor de los montes*, Rafael Salguero se muestra conocedor de las técnicas de composición propias de la época. El uso la armonía funcional en expansión a modulaciones a tonalidades lejanas mediante la exploración de la disonancia y el enmascaramiento de los acordes con el uso del cromatismo y la enarmonía. La producción de una mayor abigüedad tonal es provocada por las séptimas y los acordes alterados, de manera que la tonalidad principal (la de la armadura) sólo es evocada puntualmente en el discurso musical. El alejamiento de la armonía funcional también se produce por el redescubrimiento de la modalidad antigua y los cantos populares²⁹⁵. En esta sección del capítulo dedicado a la obra mostraremos aspectos destacables musicalmente de la zarzuela. M^a Encina Cortizo presenta en el *Diccionario de Música española e hispanoamericana* las características de la zarzuela grande en la segunda mitad del siglo XIX²⁹⁶. Salguero hereda y expone en esta obra escénica algunas de ellas, sin embargo, se aparta del modelo descrito en otras cuestiones que iremos desgranando a lo largo de este estudio.

Al igual que en las zarzuelas de mediados del siglo XIX, la combinación de episodios en el desarrollo de la acción alterna textos declamados y cantados, y además de la organización propia en estructuras cerradas –que aparece, por ejemplo en el N^o 2–, usa formas simétricas, también llamadas formas en arco –como es el caso del N^o 1– y procedimientos constructivos que buscan claramente la continuidad y que lo acercan al concepto que en la teoría musical alemana y anglosajona se califican con los adjetivos *durchkomponiert* o *through-composed*, respectivamente: «término que describe una composición con una continuidad relativamente ininterrumpida de pensamiento musical. Se aplica, en particular, en contextos en los que podría esperarse una estructura más dividida en secciones, como con un texto de canción estrófica, una ópera dividida en números o una pieza instrumental dividida en movimientos. Describe la configuración en la que la estructura del verso se contradice con el uso de la música, sustancialmente diferente para cada estrofa»²⁹⁷. El término lleva asociada la idea de que

²⁹⁵ Renato DI BENEDETTO, *Historia de la Música: el siglo XIX (I parte)*, Carlos FERNÁNDEZ (trad.), Madrid, Ed. Turner, 1987, págs. 26-35.

²⁹⁶ Louise K. STEIN, «Zarzuela. I España», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 10, págs. 1148- 1149.

²⁹⁷ «A term describing a composition with a relatively uninterrupted continuity of musical thought and invention. It is applied in particular in contexts where a more sectionalized structure might be expected,

cada motivo presentado puede volver a aparecer elaborado, en el caso de la zarzuela los temas no son usados con posterioridad con una nueva elaboración.

Armónicamente veremos que Rafael Salguero era conocedor de las técnicas compositivas románticas –no hay que soslayar que fue profesor de armonía y composición en los conservatorios “M^a Cristina” de Málaga y “Victoria Eugenia” de Granada–. Usó con empeño la gama andaluza para potenciar el carácter granadinista que pretendía; además de los recursos propios del romanticismo: acordes alterados, cromatismos y enarmonías, de lo que daremos detalles en su obra. Son estas últimas las que en ocasiones usa para pasar de un número a otro, a fin de dar continuidad.

Veremos que no es ese el único recurso que utiliza nuestro protagonista para dar fluidez a lo largo de la obra.

Al igual que en la zarzuela de la segunda mitad del siglo XIX, las melodías suelen ser sencillas y silábicas. Sólo presentará momentos melismáticos en los que ornamenta la melodía con floreos, generalmente al final del verso, característica –por otra parte– propia de la música andalucista²⁹⁸. Si en algo difiere su planteamiento del propio del siglo XIX es en el hecho de que sus melodías no siempre son simétricas, no estando siempre música y texto escritos de forma estrófica –lo que se ha traducido del alemán *durchkomponiert* como trancompuesto²⁹⁹–. Aunque el término *durchkomponier* puede hacer sospechar que Rafael Salguero realiza un trabajo de elaboración motívica de los distintos temas, no es así. Sin embargo sí que aparecen referencias a ellos: los presenta en los preludios y aparecen en alguno de los números correspondientes a cada acto.

De la misma forma que en las zarzuelas grandes, esta comienza y termina con dos números de coro, los únicos que hay. Usa el único número a solo –Nº 2– para presentar vocalmente a la protagonista femenina, Carmen³⁰⁰ –aunque las verdaderas cualidades vocales las mostrará en el dúo con el protagonista masculino, Miguel, del segundo acto– y los demás son dúos entre voces de distinto registro –al igual que en el

as with a strophic song text, an opera divided into numbers or an instrumental piece divided into movements», extraído de Ian RUMBOLD, «Through-composed», en MARCY, L. (ed.), *Grove Music Online* <<http://www.grovemusic.com>> [consultado 5- 9- 2016]. Traducido por la autora.

²⁹⁸ Celsa ALONSO, «Andalucismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, pág. 446.

²⁹⁹ Término traducido por primera vez al castellano por Luis Gago como «transcompuesto: sin repeticiones internas, especialmente con respecto a la música sobre un texto estrófico o de otro tipo que podría implicar la repetición de música para palabras diferentes», en Don RANDEL (ed): *Diccionario Harvard de la Música*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1997, pág. 1030.

³⁰⁰ Julia Santoncha, soprano que daba nombre a la compañía que se encargó de la puesta en escena.

siglo XIX—. No es habitual que la música caracterizase a los personajes en repertorios similares al que estamos presentando, pero en eso Salguero fue innovador. A grandes rasgos se puede afirmar que el tratamiento de los dos protagonistas en los duos del primer y segundo acto lo hace principalmente lo hace con líneas melódicas con intervalos consonantes y preparando las modulaciones con el uso de sextas alteradas que anticipan las dominantes de las tonalidades por las que transcurre. En caso más evidente de la caracterización de un personaje a través de la música es el que realiza de Quico³⁰¹. Lo ejemplificamos mostrando el inicio del número musical donde aparecen enlaces consecutivos de séptimas que no resuelven y que llevan implícitas cromatismos que acentúan la tensión, al servicio del drama: séptima disminuida sobre el V (*sol#*, suponiendo como centro tonal un *do#* que no termina precisándose nunca), séptima de dominante, dominante (con séptima) del II (*re#*), séptima sobre VI (en tercera inversión). Todos los enlaces de séptimas dan versatilidad al pasaje alejándose de cualquier posible centro tonal, parece lógico pensar que Rafael Salguero trabajó cada línea melódica de forma independiente confiriéndole a cada una de ellas un alto valor cromático que evolucionan por segundas aumentadas y terceras menores paralelas.

Imagen 13. Detalle Acto I. N° 4, cc. 10- 13  <https://goo.gl/eNYRZz>

Para mayor comprensión del lenguaje musical que Rafael Salguero emplea en *La flor de los montes* he transcrito los compases que se han estimado oportunos del guion de dirección. Al tratarse de una recuperación y no haber grabaciones se presenta un enlace en el que se puede oír cada uno de los ejemplos.

5.6.2. Textura

La textura imperante en todos los números vocales es la textura homofónica, y es sólo en el caso de los números de coro en los que aparecen pequeños incisos de contrapunto, como se puede apreciar claramente en las indicaciones que al respecto realiza el propio Salguero en el guion de dirección:

³⁰¹ Protagonista masculino de oscuras intenciones con el que quieren casar a Carmen en contra de su voluntad.

Imagen 14. Detalle Acto I. N°1, cc. 6-15 <http://goo.gl/kkdQ4f>

Lo anterior pertenece al N° 1, pero incluso en el mismo número, cuando se trata de acompañar a solo, vuelve al uso de la homofonía. El ejemplo que se muestra a continuación es parte del solo de Toñica –papel interpretado por una actriz– en la que además el acompañamiento se presenta doblando a la melodía³⁰².

Imagen 15. Detalle Acto I. N° 2, cc. 183- 187 <http://goo.gl/0qoNxW>

5.6.3. Material temático

A pesar de la naturaleza segmentaria –por definición– propia de la zarzuela y como estrategia para dar esa continuidad y unidad a la obra, ambos actos comienzan con sendos preludios que poseen un marcado carácter programático y ofrecen una riqueza de temas que luego se sucederán en los números musicales correspondientes al acto que presentan.

De esta forma, observamos primeramente el Preludio del Acto 1° donde aparecen definidos con claridad tres temas, que anticipan lo que sucede en los números posteriores. Cada uno de estos motivos se ha denominado atendiendo a la acción dramática que describe el texto en ese momento. Igualmente ocurre con el Preludio del Acto 2°, como se muestra a continuación.

De forma excepcional, el primer tema que se presenta aparece en el solo que realiza Carmen en el N° 1 en el primer acto y en el inicio del *intermezzo* del segundo acto.

³⁰² No se puede asegurar, pero probablemente –dado que solo canta un fragmento de un número, en un registro grave y con pocas dificultades melódicas– fuese cantado por una actriz.

Preludio. Acto 1º.

Tema de la pena de Carmen



Imagen 16. Tema de la pena de Carmen. Preludio Acto I, cc. 22-23  <http://goo.gl/3difli>

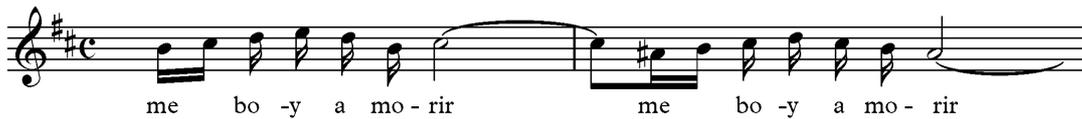


Imagen 17. Tema la pena de Carmen. Acto I, N° 1, cc. 175- 176  <http://goo.gl/gUBILd>



Imagen 18. Tema de la pena de Carmen. Acto II, Intermezzo, cc.1-2
 <http://goo.gl/VJQvka>

Tema de la súplica de Quico



Imagen 19. Tema de la súplica de Quico. Preludio Acto I, cc. 30- 31
 <http://goo.gl/0Mq0eu>



Imagen 20. Tema de la súplica de Quico. Acto I. N° 4, cc. 10-13  <http://goo.gl/n0phcY>

Tema del coro de campesinos



Imagen 21. Tema del coro de campesinos. Preludio Acto I. cc. 81- 85
 <http://goo.gl/3IgXMn>





Imagen 26. Tema de la declaración de amor de Carmen. Acto II. N°6, cc. 71- 79

 <https://goo.gl/1Gz52o>

Tema de la declaración de amor de Miguel



Imagen 27. Tema de la declaración de amor de Miguel. Preludio Acto II, cc. 107- 117 



Imagen 28. Tema de la declaración de amor de Miguel. Acto II. N°6, cc. 91- 101

 <https://goo.gl/aexCK2>

Tema del fuego de la memoria (Carmen)



Imagen 29. Tema del fuego de la memoria. Preludio Acto II, cc. 133- 137

 <https://goo.gl/fR2xF3>



Imagen 30. Tema del fuego de la memoria. Acto II. N° 6, cc. 152- 156

 <https://goo.gl/wDLVr3>

Tema de la determinación



Imagen 31. Tema de la determinación. Preludio Acto II, cc. 138- 141

🎵 <https://goo.gl/jdIIIU>



Imagen 32. Tema de la determinación. Acto II. N°6, cc. 157- 160 🎵 <https://goo.gl/XseqUS>

Tema del compromiso (Carmen)



Imagen 33. Tema del compromiso. Preludio Acto II, cc. 144- 145

🎵 <https://goo.gl/7XqBRm>



Imagen 34. Tema del compromiso. Acto II. N°6, cc. 162- 165 🎵 <https://goo.gl/brm6QH>

Como se aprecia en cada uno con los temas que se presentan en ambos preludios, preparan al espectador para la acción que se va a llevar a cabo en el acto correspondiente, y sirven de hilo conductor para en el desarrollo de la acción, marcando los momentos de más expectación de la zarzuela. Además Salguero muestra vínculos entre sus dos actos, como muestran las imágenes 16, 17 y 18 del presente capítulo. De la misma manera, son numerosos los paralelismos que realiza entre el Acto I. N° 3 y el Acto II. N°6: las dos piezas musicales en las que los dos protagonistas –Carmen y Miguel– están en escena. A grandes rasgos podemos afirmar que ambos empiezan con una introducción que evoca la cadencia andaluza con un II (en el que incorporan una sexta aumentada)- I en sus tonalidades correspondientes. –véasen las imágenes 45 y 46– la primera entrada vocal del duo es realizada por Miguel y si melódicamente son casi idénticas, armónicamente solo difieren en la modalidad:



Imagen 35. Detalle Acto I. N°3, cc. 7- 10 y Acto II. N° 6, cc. 10- 14

🎵 <https://goo.gl/rE5wXG> 🎵 <https://goo.gl/TJdhc2>

5.6.4. Consideraciones melódicas y rítmicas

En los aspectos relacionados con la melodía, parece claro que nuestro protagonista optó por melodías fáciles y cantables que se ajustaban a las características que debía tener una obra de carácter andaluz: estróficas, usando la segunda aumentada descendente, el tetracordo frigio y silábicas con melismas en las ornamentaciones al final de los versos³⁰³.

En la introducción del N° 2 encontramos el uso de la segunda aumentada descendente, dando el matiz exótico característico:



Imagen 36. Detalle Acto I. N°2, c. 1-2 🎵 <http://goo.gl/u2NnzC>

La melodía que presenta el solo de Carmen en el N° 2 ejemplifica lo anterior: el propio arranque de la melodía es un despliegue descendente de la escala frigia de *mi*:



Imagen 37. Detalle Acto I. N°2, cc. 7-11 🎵 <http://goo.gl/OmPiqz>

Se puede señalar la influencia del texto en el desarrollo de la línea melódica, pues lo habitual es que evolucione por grados conjuntos salvo en los momentos en los que se pretende enfatizar alguna acción dramática. Mostramos la línea melódica de Carmen en su primera intervención con Miguel –al cual profesa su amor– y la primera intervención con Quico –al que repudia–. La primera con carácter ascendente busca el reposo en la segunda sílaba de *Mi-guel* y en el primer grado del *mi frigio*, todos intervalos consonantes; en el segundo ejemplo –n° 25– se ve una melodía descendente

³⁰³ Celsa ALONSO, «Andalucismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, pág. 446.

que crea tensión –una tensión enfatizada por el uso del puntillo, las notas a contratiempo y el acorde de séptima disminuida que forma–.



Imagen 38. Detalle Acto I. N° 3, cc. 18- 22  <http://goo.gl/kZrhK3>



Imagen 39. Detalle Acto I. N° 4, cc. 18- 22  <http://goo.gl/BPt7KH>

Rítmicamente Salguero usa numerosos cambios de compás, determinados por la versificación del texto, y como medio de crear continuidad, huyendo de patrones rígidos que unifiquen cada uno de los números. Es característico el uso del puntillo principalmente y los ritmos ternarios de 3/4, 3/8, 6/8 muy propios de la música andaluza. Salvo en la parte que canta Toñica en el primer número, en el que hace una indicación de *aire de mazurca*, nunca utiliza expresiones que denoten que puede tratarse de ritmos de baile, jota –presente en el número seis, por ejemplo– u otra danza conocida.

Como componente musical que puede venir asociado al ritmo, podemos apreciar que son numerosos los usos del rubato –marcados como *rit.* o *menos*– y los cambios de tempo sujetos al significado del texto, propios de la música alhambrista y andalucista.

5.6.5 Consideraciones armónicas

a) CADENCIA ANDALUZA

Percibida de forma aislada denota cierta ambigüedad, ya que tanto el primer acorde como el último pueden ser percibidos como acorde principal, en el que debería acabar una frase conclusiva. Si el oyente está acostumbrado al flamenco interpretará la última nota como reposo –lo que se corresponde con un modo frigio–, mientras que los oídos tonales la interpretaran como un quinto grado que pretende resolver en una tónica, interpretándolo como una semicadencia³⁰⁴.

Lo más destacable armónicamente es el uso que Rafael Salguero hace de esa gama andaluza. El uso del tetracordo descendente lo emplea en ocasiones como un

³⁰⁴ Cristóbal GARCÍA GALLARDO, «La cadencia andaluza», en Fco. J. GARCÍA GALLARDO, Herminia ARREBOLA PÉREZ, *Andalucía en la música*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2014, págs. 107- 124.

descenso al punto reposo del primer grado (sonoridad frigia) o bien como un reposo en el quinto grado, creando así la ambigüedad tonal menor- modal mayor tan característica de la música costumbrista y andalucista³⁰⁵. Se pueden encontrar numerosas evocaciones al uso de la cadencia andaluza, mostramos algunos ejemplos a continuación:

El primer ejemplo que presentamos es la melodía que en el preludio del primer acto realiza con la bajada característica de la cadencia andaluza, y que anticipa el tema de coro:



Imagen 40. Detalle Preludio Acto I, cc. 124- 130

y que posteriormente el violonchelo a solo presenta el tema del coro de campesinos:



Imagen 41. Detalle solo violonchelo del Preludio Acto I, cc. 146- 152

La partitura aparece en *si* menor, por lo que podemos entender el tetracordo descendente como la cadencia andaluza (fa sostenido frigio) o bien como un reposo de la dominante de *si* menor, diseño que se repite en la melodía de las tiple en el N° 1:



Imagen 42. Detalle Acto I. N° 1, cc. 14- 18

En el solo de Carmen dentro del n° 1, a pesar de estar en *si* menor sigue primando la ambigüedad tonal, al ser el fa sostenido el punto de reposo, evocando siempre la misma cadencia:

³⁰⁵ Celsa ALONSO, «Andalucismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, pág. 446

Imagen 43. Detalle Acto I. N° 1, cc. 155- 158 <https://goo.gl/TwhAPj>

El uso de la gama andaluza es la tónica predominante en todos los números de la zarzuela, así podemos localizarlo de forma explícita en el N° 2 o abreviada en el inicio del N° 3 (ejemplificada por el enlace del II y I de un *mi frigio*):

Imagen 44. Detalle Acto I. N° 2, c. 6

<https://goo.gl/YXi4n1>

Imagen 45. Detalle Acto I. N° 3, cc. 1-2

<https://goo.gl/9E1sCi>

Esa forma abreviada que aparece en el N° 3 –sólo de Carmen y Miguel– se repite de forma similar en el dúo que los mismos protagonistas realizan en el segundo acto, el N° 6, probablemente con la idea de evocar la misma situación de encuentro de los dos personajes.

Imagen 46. Detalle Acto II. N°6, cc. 1-4 <https://goo.gl/xcxxBk>

b) AMBIGÜEDAD TONAL

El artículo de Peter Manuel «From Scarlatti to “Guantanamera”: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics» presenta la armonía andaluza como la armonía fría. Relacionada con los modos griegos y con la música morisca, termina concluyendo que la llamada cadencia final de una obra, que desde el punto tradicional sería i- VII- VI-V como una resolución IV- III- II- I teniendo la supuesta ‘dominante’

un papel de reposo y la supuesta ‘tónica’ una doble función de reposo y pivote. Justifica que la denominación frigia guarda más lazos de unión –por cuestiones geográficas– con la música árabe que con la modalidad gregoriana, aunque ambas coexistieron; y relaciona la armonía andaluza con varios géneros hispánicos de América Latina. El mismo Peter Manuel entiende la dualidad tonal como un lenguaje vernáculo, derivado de las prácticas y convenciones guitarrísticas y que ha sabido convivir y pervivir en estilos musicales diversos³⁰⁶.

Rafael Salguero juega con esa ambigüedad tonal en casi todos los números de *La flor de los montes*. Desde el primer acto, aparecen referencias en ese sentido: se observa claramente en la introducción del solo de Carmen dentro del primer número –escrito en si menor– en el que el inicio y punto de reposo final recaen sobre el fa sostenido, que lejos de ejercer la función de dominante, prevalece como punto de reposo principal, siendo ésta una de las características propias de la música andalucista³⁰⁷:



Imagen 47. Detalle Acto I. N° 1, cc .147-153 🎵 <https://goo.gl/KjzHBm>

Igualmente, sobre un comienzo en un hipotético la menor, construye prácticamente la totalidad de la melodía de Carmen en el N° 2 en la escala de mi frigia en sentido descendente, que hemos presentado anteriormente en la Imagen 37:

El N° 3 y N° 6 –del primer y segundo acto respectivamente– presentan numerosas similitudes –entre ellas el hecho de que ambos son los dúos de los protagonistas– en cuanto a la estructura, uso de la cadencia andaluza, tratamiento de la melodía, etc. En ambos casos Salguero presenta una tonalidad principal, mientras que en el transcurso del número prevalece la modalidad frigia del quinto grado, provocando resoluciones tonales forzadas en dicho entorno modal, como en el ejemplo que se presenta a continuación:

³⁰⁶ Peter Manuel «From Scarlatti to “Guantanamo”: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics», en *Journal of the American Society*, 2002, vol. 55, n.º 2, págs 311- 336.

³⁰⁷ Celsa ALONSO, «Andalucismo», en Emilio CASARES RODICIO (coord.), *op. cit.*, pág. 446.



Imagen 48. Detalle Acto II. N° 6, cc. 50- 55 <http://goo.gl/ihzbPo>

Esta ambigüedad tonal no sólo la presenta con el uso de la modalidad, Salguero hace uso del cromatismo –especialmente en el Preludio Acto II– para eludir centros tonales, como veremos a continuación

c) CROMATISMO

Es habitual el uso del cromatismo con una doble finalidad: evocar exotismos orientales, como puede ocurrir en la música alhambrista³⁰⁸, o como elemento compositivo propio de la música del siglo XIX, para crear ambigüedad tonal. Ya lo hemos visto en el ejemplo de caracterización musical del personaje de Quico –imagen 13–. En el caso del Preludio del Acto 2º, Rafael Salguero usa el cromatismo creando sensación de “entenebrececer la tonalidad principal”, para ello se vale del uso acusado de acordes de séptima disminuida:



Imagen 49. Detalle Preludio Acto II, cc. 7- 11. <http://goo.gl/rXHHHM>

A lo largo de la zarzuela también emplea el cromatismo como función ornamental, muestra de ello son los dos ejemplos siguientes:

³⁰⁸ Ramón GARCÍA AVELLO, «Alhambrismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, págs. 279- 281.



Imagen 50. Detalle Preludio Acto II, cc. 54- 57 <http://goo.gl/S7Ckct>



Imagen 51. Detalle Acto II. N° 6, cc. 152- 159 <http://goo.gl/Ouh4S0>

Mientras que es habitual que lo use junto al recurso asociado de la enarmonía para modular a tonalidades no cercanas, mostramos como ejemplo los compases 60 a 65 del mismo número. En ellos pasa de sol bemol mayor, mi mayor y do mayor:



Imagen 52. Detalle Acto II. N° 6, cc. 60- 65 <http://goo.gl/BNTDve>

d) ACORDES ALTERADOS

Conocedor de la armonía más avanzada de la época, Rafael Salguero usa con frecuencia los acordes alterados como recurso para la realización de modulaciones a todos lejanos. Es habitual en esta zarzuela el uso de la sexta napolitana con carácter de subdominante, siempre progresando hacia un quinto grado, aunque en el ejemplo siguiente permanece en la tónica:



Imagen 53. Detalle Acto I. N° 3, cc. 32-33 <https://goo.gl/wu2bK2>

La sexta napolitana se produce de *la a fa bemol* resolviendo finalmente en *mi bemol mayor*.

Además de la sexta napolitana, frecuentemente usa los diferentes acordes de sexta aumenta a lo largo de toda la obra. Generalmente los resuelve sobre la dominante y su duplicación a la octava, como notas atractivas hacia el quinto grado. Un ejemplo de ella aparece en la Imagen 43 e Imagen 44 de este capítulo. En la primera de ellas se ve la sexta aumentada entre *fa bemol* y *re becuadro* sobre un II de *mi bemol* que puede ser interpretado como una enfatización de *mi bemol* –V de la bemol mayor– o bien como una enlace II- I, versión abreviada del tetracordo frigio sobre *mi bemol*. Lo mismo ocurre en el ejemplo de la Imagen 44, en este caso la sexta *do bemol- la becuadro* que resuelven sobre el *si bemol* –V de mi bemol o I del tetracordo frigio–.

En ocasiones la emplea invertida, pero no son las sextas los únicos acorde alterados que emplea Salguero. Es destacable un pasaje en el que usa dos acordes de séptima con la quinta disminuida, que a su vez provocan dos sextas aumentadas con función de dominante para modular de *re bemol mayor* a *si bemol mayor* –en la imagen enlace entre el primer y segundo compás.



Imagen 54. Detalle Acto II. N° 6, cc. 107-108 <https://goo.gl/Kg51b2>

e) ENARMONÍAS

El convencionalismo de que a priori un sonido puede recibir dos nombres distintos –esa es la definición de enarmonía– es usado en la práctica compositiva para modular a tonos lejanos.

La enarmonía puede ser producida por un único sonido, que al cambiar de nombre enlaza con una nueva tonalidad, generalmente lejana. Rafael Salguero va más allá en el enlace del N° 3 y el inicio del N°4. A priori el número termina en un forzado *la bemol mayor*, tonalidad inicial en un ambiente en el que predomina la sonoridad frigia de *mi bemol*. Sin embargo, se puede considerar que el *la bemol mayor* final no sólo es la tónica del número que finaliza, también es la enarmonía de *sol # mayor* que es

la dominante del do #, tónica parcial (a pesar de la armadura) del N° 4, preparando así el número.



Imagen 55. Detalle Acto I. final N° 3 e inicio N° 4 <http://goo.gl/EyJ8XA>

En *La flor de los montes* aparecen numerosos ejemplos de modulación por enarmonía, y de relaciones enarmónicas. Mostramos el N° 5 –duo Anilla y Gorillo– un acorde en estado fundamental de sol sostenido mayor (experimentado como tónica a la que se llega a través de un giro cadencial de carácter plagal) sirve de pivote para enlazar enarmónicamente con un entorno tonal de re bemol mayor (una tonalidad que, a la postre, tampoco se impone en el contexto intensamente cromático del fragmento citado).



Imagen 56. Detalle Acto II, N° 5, cc. 28- 31 <http://goo.gl/D1fMA>

De la misma manera ocurre en el N° 6 del Acto II de qué acto, en un do sostenido frigio que actúa como dominante virtual de un fa sostenido mayor que resulta finalmente igualado con su tonalidad enarmónica, sol bemol mayor:

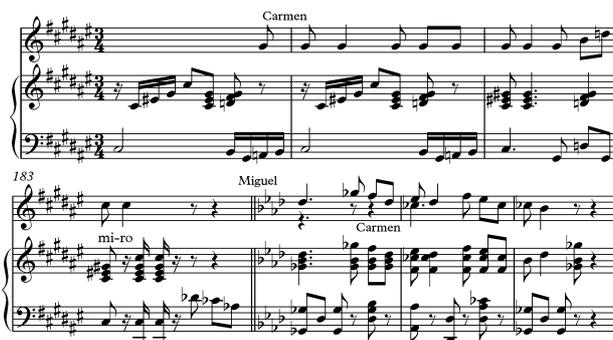


Imagen 57. Detalle Acto II. N° 6, cc. 180- 186 <http://goo.gl/Jiqfcu>

5.6.6. Aspectos formales

Aunque ya hemos comentado que lo habitual en la zarzuela de la segunda mitad del siglo XIX era estructurar la obra mediante formas cerradas³⁰⁹, podemos afirmar que en *La flor de los montes* Rafael Salguero combina diferentes formas:

- Los preludios poseen forma libre con carácter programático, presentando los diferentes temas que sucederán en cada acto.
- El número uno presenta una simetría evidente establecida por la disposición de Coro- Carmen- Toñica- Carmen y Coro, como veremos.
- El número dos es una forma cerrada con estructura tripartita.
- Los demás presentan en esencia, formas transcompuestas, que aportan fluidez a la acción dramática.

Mostraremos un ejemplo de cada una de ellas, a partir del texto.

a) FORMA SIMÉTRICA:

Nº 1. Coro- Carmen- Toñica- Carmen- Coro

<i>Introducción orquestal:</i> Allegro moderato, cc. 1- 14 si menor presentando el tema de coro de campesino y evocando la cadencia andaluza.				
CORO	Si menor cc. 14- 140	Borbemoj der trabajo con muchaj ganaj e dejcansáj. Por el atajo para cortáj. Bamoj en bujca de nuestro hogáj	a	cc. 14- 75
		La tarde ba cayendo, Para yobéj ejtá, Laj nubej amenasan Con una tempejtá. Corramoj presurosoj Que arresia er bendabá Y ya ejtá la tormenta A punto de ejtayáj. Bamoj en bujca de nuestro hogáj	a'	cc. 79- 140
Coda orquestal: cc. 141- usando material presentado en la introducción.				
<i>Introducción al solo de Carmen:</i> Allegro cc. 141- 152. En si menor, usando el intervalo de segunda aumentada descendente, propio de la música andalucista				

³⁰⁹ Louise K. STEIN, «Zarzuela. I España», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 10, pág. 1148.

CARMEN	Si menor	Yo quiero a un hombre con tos mi arma, sin su cariño no pueo bibij...	x	cc. 153- 158. Allº Moderato Escrito en si menor, concluye con la evocación a la cadencia andaluza, estableciendo como punto de reposo fa sost.
		Ritornello orquestal: Allegro, cc. 159-164, idéntico a la introducción		
		Pero no quieren que yo lo quiera	y	
		y de penitaj me voy a morij.	x'	
Coda: Allegro, cc. 178- 182. Idéntica a la introducción y el ritornello.				
TOÑICA	Re mayor	Son loj quererej loj que noj guífan por loj jardinej de loj ensueñoj yenoj de rosaj, yenoj de asahaj...	w	cc. 183- 199. Aire de mazurca.
		Pero ejtaj florej que noj sedusen con la fragansia de suj olorej, tienen ejpinaj y hasen yoraj.	z	cc. 199- 227. Enfatiza el momento más dramático un acorde de undécima en el c.200
		Laj ilusionej como ejta liebre corren y buelan por la yanura con alegría, sin sojpecháj que ayá n'er monte traj de la mata d'argún tomiyo que güele a gloria, muerte segura s'ha de jayáj.	w'	cc. 230- 247
<i>Introducción al solo de Carmen:</i> idéntico al anterior, cc. 248- 254				
CARMEN	Si menor	¡Quién fuera liebre, si como ella en ejta bía solo un momento libre pudiera correj, boláj!	x	cc. 254- 259 musicalmente idéntico a la intervención anterior c. 153 y ss.
		<i>Ritornello orquestal:</i> cc. 260- 262. Idéntico a la introducción.		
		Anque n'er monte traj e la mata d'argún tomiyo	y	cc. 266- 270 musicalmente idéntico a la intervención anterior c. 165 y ...

		la muerte a besej ej libertaj...	x'	cc. 270- 278. Desde el c. 276 evoca el tema de la pena de Carmen
<i>Introducción orquestal:</i> Allegro moderato 279- 291. Introducción idéntica a la del c. 1				
CORO	Si menor	Borbemoj der trabajo con muchaj ganaj e dejcansáj. Por el atajo para cortáj. Bamoj en bujca de nuestro hogáj.		cc. 291- 354 Musicalmente idéntico al principio
Coda: c. 354- 358. Repetición del tema de los campesinos y cadencia en si menor.				

b) FORMA CERRADA:

Nº 2. Solo de Carmen

<i>Introducción orquestal:</i> Moderato, cc. 1- 7. En la menor, comienza usando el cromatismo estructural y evocando la cadencia andaluza, jugando a la ambigüedad la menor- mi frigio.				
Moderato	cc. 7- 25	¡Qué trijte y que sola me encuentro en er mundo dejde que madre bendita murió! Mi yanto enjugaba mi pena alibiaba, era mi consuelo, pa mi lo era tóo.	a	Melodía descendente en mi frigio, ornamentada al final de, verso – característico de la música andalucista–. El acompañamiento evoca durante todas las estrofa la cadencia andaluza de mi.
Moderato	cc. 26- 68	Cuando a lo lejoj beo una nubesiya blanca, mu blanca en el asur del sielo, pienso yo que ej el arma de mi madre, y con sólo mirarla me consuelo.	b	Alternancia de la cadencia andaluza en mi frigio y do frigio
Allº Moderat o		No t'alejej, nubesiya, no t'alejej,		
Moderat o		Ejtáte fija, a mi plaséj sumisa.		
Allº Moderat o		No t'alejej, nubesiya, no t'alejej, Ejtáte fija, a mi plaséj sumisa.		

Moderato		Contigo er miedo trocaré en balój, La pena en alegría, er yanto en risa.		
Moderato	cc. 68- 86	¡Qué trijte y que sola me encuentro en er mundo dejde que madre bendita murió! Mi yanto enjugaba mi pena alibiaba, era mi consuelo, pa mi lo era tóo.	a	Idéntica a la sección que lleva el mismo texto
Coda: 84- 86 evocando los elementos temáticos de la sección b.				

c) FORMA TRANSCOMPUESTA:
Nº 6. Dúo Carmen y Miguel

<i>Ritornello orquestal:</i> Moderato cc. 1- 13 Con énfasis en la dominante como punto de reposo de la cadencia andaluza, <i>si bemol frigio</i> .				
Miguel	moderato	cc. 14- 23	Olorsico e tomiyo y e mejorana se dejprende der cuerpo E mi serrana. Y de su boca, Un aliento de fresa Que me dijloca.	Estilo recitativo manteniendo la ambigüedad tonal/modal (<i>mi b m- si bemol frigio</i>) A 
<i>Ritornello orquestal:</i> cc. 24- 37. Idéntico al anterior				
Carmen	moderato	cc. 38- 45	Er motibo de mij pesarej Ej tan solo tu queréj, Poij bibij sin ti no pueo Y yo no sé lo que haséj,	<i>Sol bemol mayor</i> que finaliza sobre la cadencia frigia de <i>si bemol</i> A' 
<i>Ritornello orquestal abreviado:</i> cc. 45- 47.				
Carmen	moderato	cc. 47- 55	Porque mi padre, tiée sojpechao que un argo esijte entre loj doj, y no ej conforme que tú me hablej, poj quiée que sea d'otro hombre yo.	<i>Mi b menor</i> que concluye de manera forzada en la tonalidad de <i>mi b mayor</i> , manteniendo ambigüedad <i>si b frigio</i> A 

Ritornello orquestal: cc.56- 59.			
Miguel	moderat _o	cc. 60- 71	Tu padre, no sabe Carmensiya de mi bía Lo qu'ej un queréj
	All ^o		Que ocupa toa l'arma que yena la bía...
	Modt _o		quèj toico mi séj.
			Modulante, <i>sol b mayor- mi mayor- do mayor- mi mayor</i> Mi b menor- si b Mayor- mi b mayor Tema A'
			
Carmen	All ^o	cc. 72- 91	No sé qué me pasa cuando'j toy a tu bera,
	Larg		que orbio mij penaj oyéndote hablaj...
	All ^o		Laj mir fatiguiyaj que por ti paejco
	Largo		con solo miráte me se orbían ya... ¿Me quierej tú mucho, Migueliyo mío?
			Mi bemol mayor. B. Tema de la declaración de amor de Carmen
			
Miguel	All ^o	cc. 92- 105	¡Queréjt'ej mu poco!... Ej máj; mucho máj.
	Larg		(Ej máj; mucho máj)
	All ^o		Te tengo aquí dentro mu jonda'n mi arma
	Larg		y en letraj e fuego te yebo grabá.
			El uso de acordes alterados y encadenamiento de quintas que realiza el bajo crea una entorno tonal inestable
			
Carmen	All ^o	cc. 106- 123	Poj yo a ti te quiero con siega porfia porque'erej mi bia, mi único afán;
	Largo		y dentro del arma, tu imagen quería
	All ^o		con luj ensendía, tengo'n un artáj. (tengo'n un artáj.)
Miguel	All ^o	cc. 124- 141	Deja qu'en tu labio gloria beba yo... gloria qu'ej tu beso yeno de pasión.
	Largo		Deja qu'en tu boca seye nuejtro amój.
			Mismo entorno tonal que la intervención de Carmen, caracterizada por una melodía descendente por progresiones, enlazando sextas aumentadas que avanzan hacia la dominante para resolver en I.
			Mismo entorno tonal que la intervención de Miguel, caracterizada por una melodía descendente por progresiones, enlazando sextas aumentadas que avanzan hacia la dominante para resolver en I.

	Alit°		Deja qu'en tu boca seye nuejtro amój.	
Carmen	Alit°	cc. 142- 183	Deja que me queme tu ardiente mirá, que yega hajta l'arma que tengo abrasá.	<p>D. Tema del fuego de la memoria <i>Reb mayor modulando a do# frigio.</i></p>  <p>E. Tema de la determinación</p>  <p>F. Tema del regocijo en Fa sost. Mayor,</p>  <p>alternándose con el tema E para terminar en do sost. frigio.</p>
	Largo		¡Migueliyo de mi bía! con fuego yebo grabáj, y así nunca me s'orbían, laj palabraj der cantáj;	
	Allit°		«Ni a puñalaitaj ni a tiroj m'aparto de tu queréj; yo de ti no me retiro anquensupiera qerdéj loj ojoj con que te miro»	

Carmen y Miguel	Allegro	cc. 184- 199	<p>[Miguel] Deja que en tu labio gloria beba yo gloria que es tu beso yeno de pasión</p> <p>[Carmen] Deja que me queme tu ardiente mirá que yega hasta el arma que tengo abrasá</p>	En <i>sol bemol mayor</i> , incremento de la tensión con el uso del cromatismo y acordes alterados. La alternancia entre los dos solistas provoca una tensión que prepara el desenlace entre los protagonistas en la siguiente estrofa.
	Largo	cc. 200- 210	<p>[Miguel] Carmensiya de mi bía con fuegjo yebo grabaj así no se me orbían laj palabraj del cantar</p> <p>[Carmen] Migueliyo de mi bía con fuego yebo grabaj y nunca se me orbían laj palabraj der cantar</p>	En <i>mi bemol mayor</i> , resuelven la tensión de la estrofa anterior solapando los temas E y F Termina con la evocación a la cadencia andaluza con la que se inicia el número en <i>mi bemol frigio</i> .

Allegro	cc. 211 - 230	Ni a puñalaíta ni a tiroj me aparto de tu querej yo de ti no me retiro aunque supiera perder loj ojoj con que te miro	La misma estrofa es entonada por los dos solistas –pero no al unísono–, entonando los temas F en <i>la bemol mayor</i> y E –creando ambigüedad con el modo <i>mi bemol frigio</i> –.
Largo	cc. 231 - 238	[Carmen] Te yebo en mi arma tu imagen quería puejta en un artar [Miguel] Yo tengo aquí dentro mu jondo en mi arma te yebo grabá	Conclusión en <i>la bemol mayor</i>
Coda orquestal: cc. 239- 241. La bemol mayor			

5.7. ESTRENO, RECEPCIÓN DE LA OBRA Y REPRESENTACIONES

5.7.1. El estreno

La primera representación de *La flor de los montes* tuvo lugar en el Teatro Cervantes de Granada el 27 de enero de 1919. Toda la información sobre el estreno, el número de representaciones y la recepción de la obra por parte del público la he recuperado leyendo la prensa de la época, así como las anotaciones que algunos músicos realizaron en sus particellas³¹⁰.

Las primeras noticias que hablan sobre la representación aparecen en *La Gaceta del Sur* el viernes 24 de enero:

El lunes tendrá lugar el estreno de la zarzuela de costumbres granadinas, original de don José González [sic] Méndez, música de don Rafael Salguero, titulada “La flor de los montes” y para el domingo se preparan dos grandiosas funciones por tarde y noche³¹¹.

Desde el viernes 24 de enero, hasta el día de la representación *La Gaceta del Sur* va incorporando en sus páginas un aviso del estreno, creando gran expectación del evento. En el periódico del día 25 da detalles de los ensayos previos al estreno e informa que este será a las 9 de la noche, pasando la noticia de la página tres a la primera:

Para dar lugar a los ensayos de la zarzuela de costumbres granadinas “La flor de los montes”, esta tarde no se dará la sección vermouth [sic], y los señores abonados a los palcos podrán ocupar

³¹⁰ Aparecen anotaciones en ese sentido en las particellas de clarinete 1º, trompa 1ª, trombón 1º, trombón 2º y bombo.

³¹¹ «Teatro Cervantes», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4855, 24-1-1919, pág. 3.

sus localidades el domingo por la tarde. [...] El lunes, a las nueve de la noche, estreno de “La flor de los montes”. Los señores que tienen encargos de localidades pueden pasar a Contaduría a recogerlas³¹².

El día previo al estreno el mismo diario publica de nuevo la información, añade la posibilidad de que entre el público se encuentren personas desplazadas de los pueblos de alrededor, lo que nos hace suponer que la publicidad que se le ha dado al estreno ha generado expectación en Granada y alrededores:

Mañana lunes tendrá lugar el estreno de la zarzuela de costumbres granadinas, original de don José Rosales Méndez y música del maestro don Rafael Salguero titulada “La flor de los montes”. Para dar lugar a los ensayos no se dará sección de vermouth, empezando la función a la nueve en punto, con objeto de terminar a buena hora, para el público de los pueblos³¹³.

El mismo día del estreno, el 27 de enero de 1919 se hace eco de la noticia la prensa local, ensalzando la labor del músico Rafael Salguero:

“La Flor de los Campos [*sic*]” es el título de la grandiosa zarzuela en dos actos cuyo estreno tendrá lugar esta noche en este coliseo [Teatro Cervantes]. El maestro de capilla de esta Catedral señor Salguero ha puesto toda su voluntad artística en la bellísima partitura que ha compuesto para dicha obra, y nuestro paisano don José Rosales Méndez ha escrito el libreto en el que las situaciones dramáticas y cómicas están colocadas de una manera habilísima e interesante³¹⁴.

Del mismo estreno dan noticia diarios madrileños en la sección de teatro de provincias. La primera que presento es curiosa, pues aparece en el diario *El Día* de Madrid con fecha 25 de enero en la sección «Los teatros», hablando del grandioso estreno –dos días antes de que se produzca–, lo que hace pensar que debió haber algún tipo de presentación o ensayo general del que tomaron la noticia:

A la expectación que había por asistir al estreno de la nueva zarzuela en dos actos “La flor de los montes”, ha sucedido el éxito que han obtenido anoche los autores.

El de la música se ha revelado como un compositor notable. Es don Rafael Salguero maestro de capilla de esta catedral. Esta es la primera obra profana que da. Tiene números primorosos por su construcción e inspiración.

³¹² «Teatro Cervantes», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4855, 25-1-1919, pág. 1.

³¹³ «Teatro Cervantes», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4856, 26-1-1919, pág. 1.

³¹⁴ «Teatro Cervantes», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4858, 27-1-1919, pág. 1.

El autor del libro es D. José [Rosales] Méndez, autor de otras obras ya estrenadas [...]»³¹⁵

Ya hemos probado que no fue la primera obra profana de Salguero y que, efectivamente, José Rosales compuso otros libretos y adaptaciones con Antonio Paso.

El mismo día 27, *La Correspondencia de España* escribía en la sección «El teatro en provincias» sobre el estreno, aportando como novedad frente a las demás publicaciones citadas hasta el momento el hecho de que la compañía para la representación es la de Santoncha, en las que actuaban en los roles protagonistas María y Julia Santoncha:

Hay gran expectación ante el próximo estreno en el Teatro Cervantes por la compañía de Santoncha, de la zarzuela en dos actos *La flor de los montes*. Los ensayos se ven concurridísimos. El autor de la música es el sacerdote D. Rafael Salguero, maestro de la capilla [de] música de la catedral, que con esta obra debuta en la composición de música profana. Se asegura que la partitura tiene números primorosos que causarán gran impresión. El autor de la letra es el escritor granadino D. José [Rosales] Méndez, autor de otras obras aplaudidísimas³¹⁶.



Granada: Final del segundo acto de la zarzuela «La flor de los montes». En círculos los autores de la música D. Rafael Salguero y la letra D. José Rosales
FOT. TORRES MC LI

Imagen 58. Fotografía del final del segundo acto, el día del estreno.

Además de todas las publicaciones que se han presentado hasta ahora, aparecen partituras firmadas por los propios intérpretes que corroboran la información. La información que se presenta a continuación ha sido recogida de las partituras de los

³¹⁵ «Los teatros: «La flor de los montes. Revelación de un compositor», en *El día, diario de la noche*, 2º época, n.º 13.949, 27-1-1919, pág. 6.

³¹⁶ «El teatro en provincias», en *La Correspondencia de España*, año LXX, n.º 22.264, 27-1-1919, pág. 2.

distinto instrumentos, en las que los propios músicos dejaron en lápiz las siguientes leyendas:

«Estreno en Granada 27/1/1919», particella de Clarinete 1º, firmado por Alfredo Babrés [o Balorés].

«“Éxito grandioso”. Esta obra se estrenó en Granada el día 27 de enero de 1919», particella de Trompa 1ª, firmado por Federico Rodríguez.

«Se estrena esta obra en Granada el día 27 de enero de 1919 siendo un gran éxito para los autores y bien merecidos [sic]», particella de Trombón 1º, firmado por José López [segundo apellido ilegible].

«El debut de esta obra se celebró el día 27 enero 919. Éxito para los autores», particella de Trombón 2º, firmado por Antonio J. Torrecilla

Está demostrado, pues, que *La flor de los montes* creó expectación en el ambiente musical de variedades, en Granada y la provincia. Se publicitaba como una zarzuela de costumbres granadinas. Se demuestra igualmente que la compañía que se hizo cargo de la representación fue la compañía de Santoncha, la que estuvo ensayando en el teatro previamente. Se realizaron funciones previas con gran expectación de público. Su estreno oficial, como figura en el libreto y en la prensa fue el lunes 27 de enero en el Teatro Cervantes de Granada a las nueve de la noche.

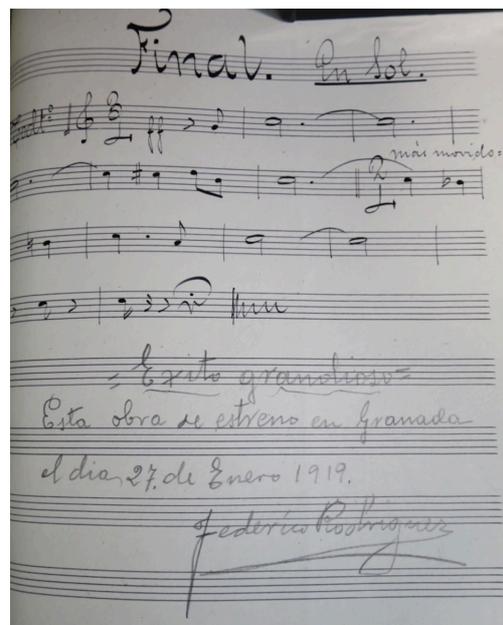


Imagen 59. Detalle última página de la particella de trompa 1ª

Conocemos el nombre de todos los actores, pues aparecen en el libreto publicado, pero lo que desconocemos es quién organizó la representación, si la obra se hizo por encargo o por voluntad de los autores, Y qué orquesta y coro se hizo cargo de la interpretación.

La aparición de las particellas en el fondo del Centro Artístico, como se ha mencionado con anterioridad, hacía pensar que la institución podía guardar alguna relación con la organización del evento, pero tras revisar los datos que pudiesen arrojar

luz sobre estas sombras y consultar la monografía publicada sobre el Centro Artístico Literario,³¹⁷ podemos confirmar que no aparecen datos sobre la representación de esta zarzuela.

Las particellas aparecen firmadas a lápiz por alguno de los músicos que tocaron en Granada, o bien por alguna referencia en la prensa:

Clarinete 1º: Alfredo Babrés [o Balorés]

Trompa 1º: Federico Rodríguez

Trombón 1º: José López [segundo apellido ilegible]

Trombón 2º: Antonio J. Torrecilla

Violonchelo : Sr. Prieto³¹⁸

Hasta el momento no hemos conseguido recabar más datos sobre los intérpretes que protagonizaron el estreno granadino, ni la orquesta que realizó la representación.

5.7.2. Recepción de la obra

La expectación generada tras el estreno no defraudó a nadie, empezando por los músicos de la orquesta, alguno de los cuales dejó sus impresiones en las particellas como se ha comprobado anteriormente. La crítica de la prensa no escatimaba elogios. Una de ellas aparecía en el diario quincenal *La Alhambra*, ensalzando la obra:

En las últimas representaciones hemos gozado de una gran novedad: del brillante estreno de una obra de autores granadinos. Titúlase *La flor de los montes* y es original, el libro de Rosales Méndez y la música del ilustre maestro de Capilla de la Catedral granadina D. Rafael Salguero. Rosales es autor de otras obras aplaudidas en Madrid, pero en esta ha demostrado mayor conocimiento de la escena, del carácter de los personajes, del ambiente en que la acción se desarrolla y en la ingeniosidad y gracia del diálogo. La música es obra definitiva, sin vacilaciones; como si el autor estuviera acostumbrado a escribir para el teatro. Demuestra el maestro Salguero sus grandes conocimientos de la técnica moderna, sin dejar de atender a la idea melódica, y se revela en esa partitura como dominador completo de los grandes secretos de la instrumentación. Descuellan en la obra el gran dúo de tiple y tenor del primer cuadro del

³¹⁷ Tania FERNÁNDEZ DE TOLEDO, *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.

³¹⁸ Todos los anteriores aparecen anotados a lápiz, el último se deduce de la nota de prensa: «...Este intermedio es verdaderamente bellissimo, y se ha repetido todas las noches, colmando de aplausos al joven violonchelista granadino señor Prieto... », en *La Alhambra*, Año XXII, n.º 500, 31-1-1919, pág. 26.

segundo acto y el intermedio que le sigue. Este intermedio es verdaderamente bellissimo, y se ha repetido todas las noches, colmando de aplausos al joven violonchelista granadino señor Prieto. Aparte los coros, la interpretación de la obra ha sido excelente y ha proporcionado justos aplausos a las bellas hermanitas Santoncha, a Bezares, Gotós y Soriano y a un actor cómico, joven y de gran porvenir: nuestro paisano Vilechez. A todos, envío mis parabienes y también al público que ha hecho justicia al mérito de dos autores granadinos³¹⁹.

De la misma manera que la noticia de su estreno traspasó las fronteras de la provincia granadina, de su crítica aparecen novedades en diferentes diarios, noticias que se escapan de la crítica musical y demuestran la trascendencia de los hechos: con testimonios gráficos de la representación y del banquete de celebración de los autores con las autoridades³²⁰. Así, el diario *La Acción* recogía el 31 de enero de 1919 los ecos de una festiva celebración: «En el merendero “El último” se ha celebrado un banquete en honor del libretista de la zarzuela “La flor de los montes”, don José Rosales»³²¹. No fue la única, con fecha 2 de febrero en el Hotel Alhambra Palace, se celebró un banquete homenaje en honor de los autores de la obra³²².



Granada: Asistentes al banquete en honor de los autores de la zarzuela «Flor de los montes», señores Salguero y Rosales, por el éxito
1919-1918
PONS, BUSTILLO Y TORRES MOLINA

Imagen 60. Asistentes al banquete en honor de José Rosales y Rafael Salguero

Dos días después de la representación, en la sección central de la primera página, a doble columna *La Gaceta del Sur* presenta la crítica del estreno. Esta crítica es indispensable para entender lo que supuso *La flor de los montes* para la ciudad de

³¹⁹ «Crónica granadina- teatros», en *La Alhambra*, Año XXII, n.º 500, 31-1-1919, pág. 26.

³²⁰ *La Unión Ilustrada*, op. cit, pág. 15- 16.

³²¹ «El teatro de provincias», en *La Acción*, diario de la noche, Año IV, n.º 1.065, 31-1-1919, pág. 3.

³²² «Un banquete», en *La Gaceta del Sur*, año XII, n.º 4863, 1-2-1919, pág. 1.

Granada: cita de forma expresa el libreto, la música y la relación entre ambos, los protagonistas y la orquesta. Además incluye anotaciones que luego pasarán a ser comentadas como la esencia granadinista, el costumbrismo y la seña de identidad del pueblo granadino que pretende reflejar la obra. Aunque extensa, la reproducimos íntegra por su gran interés:

Ciertamente que anteanoche hacia la madrugada hubiésemos podido trazar unas líneas reflejando la impresión que en nosotros causó el estreno de “La Flor de los Montes”. Pero los apremios de espacio y tiempo, limitadores de nuestra opinión, hubiesen empequeñecido la crítica de esta hermosa obra, en la que se han revelado para el arte dos granadinos: D. José Rosales Méndez, literato costumbrista y D. Rafael Salguero, músico clásico.

Confesamos que fuimos al teatro Cervantes con cierta prevención: se había hecho a la obra una *reclame* pernicioso por demás y nosotros sabemos que la *reclame* es por lo general un suplemento de la bondad. Pero anteanoche, aún en lucha con nuestros propios prejuicios, salimos del teatro con un sano optimismo. He aquí un intento de teatro granadinista. Granadinos que escriben en granadino: y no es esto poco para aquellos que de vez en vez nos entristecemos por detalles sentimentales tan *sin* importancia, como el de asistir impasibles a la disolución de nuestro espíritu peculiar en otro espíritu inferior.

Hemos de sentar, pues, que la obra de anteanoche es netamente granadina. No les fue necesario a los actores para lograr tal fin pintarrajearnos una decoración con el insustituible torreón árabe. Les bastó escribir con el pensamiento puesto en el alma de nuestra tierra. Y así, ambiente y tipos desfilaron ante nosotros como un espejo de nosotros mismos. Es este, pues, un triunfo inicial de los autores, escribir de tal forma es sinónimo de buena fe, de inocencia y puro gusto artístico, sin mezcla de picardía.

El asunto que el Sr. Rosales desarrolla en “la Flor de los Montes” es un asunto eterno, que por los simpático ha sido llevado al teatro un sin fin de veces. Es el triunfo del amor y del optimismo sobre las miserias de la vida. Por ello no lo tachamos de vulgar, porque no es vulgar un amor tan profundo y sentido, que cual el de *Carmelilla* [*sic*] todo lo arrolla por conservar el bien amado. Esta lucha de la vida tiene marco propicio en la urbe y en la serranía. Al final, el autor hace triunfar a los dos personajes simpáticos de la obra (Miguel y Carmela), en contra de la indigna trama de calumnias en que envuelven a los enamorados, incluso las personas que le son más afectas.

Toda la obra se desenvuelve según un patrón que nos es conocido. Pero si el Sr. Rosales no ha sido original en el desarrollo, nos indemniza de ello con una prosa impecable, y sobre todo, con un ambiente uniforme de puro granadinismo. Por eso el literato granadino ha realizado una labor digna de estima.

Por lo demás, opinamos que cual obra teatral, “la Flor de los Montes” es lánguida en extremo. No hay en ella los momentos de emoción que esperamos. Diríase de su placidez que el literato ha ido dejando margen para que el músico haga el resto. Y este es su principal defecto.

Libro y música no están coordinados perfectamente, y si la obra, como suponemos y en justicia creemos, debe hacerse, a de ir a Madrid para dar brillante prueba de la vitalidad artística de Granada, estos pequeños *peros* pueden ser arreglados fácilmente.

En resumen: del libreto podemos decir que agrada y se ve con interés: que hay en él dibujados tipos que cual el del *Alguacil y Gorillo* son dos aciertos, y sobre todo, que está urdido con una noble honradez artística.

Y pasemos a la música. El Sr. Salguero ha compuesto para “la Flor de los Montes” una partitura rica de expresión, estupendamente sabia. Quienes conocíamos al Sr. Salguero como inspiradísimo compositor religioso, juzgamos que quizás su labor no encajase en el cosmopolita gusto artístico de un público de galería. Más para los amplios espíritus artísticos, el arte no tiene rémora. El Sr. Salguero, sacerdote modesto que acaso nunca llegó a pensar que su música sirviese sino para avivar la fe al servicio de la religión a que consagra su vida con celo envidiable, ha reflejado en su música el dolor y la pasión humana, haciéndonos sentir la más hondas emociones.

Y esa es la partitura de “la Flor de los Montes”, enormemente descriptiva. Hay un dúo (el del segundo acto) entre *Quico* y *Carmela*, admirable: todo el odio de un alma a quien roban su dicha: toda la ira de una pasión brutal que por todo salta. Música española, castiza, bravía; música que suena a sangre y despecho. Nuestros ojos se cierran adormecidos y pensamos en la acción.

El coro aldeano de primer acto es otro acierto en propiedad; viene a encajar la obra en un ambiente de serranía andaluza. Es como si dijéramos la explicación de lo que ha de ser la obra. Todo, Andalucía.

La canción del primer acto de Carmela, evocadora de líricos amores, en dúo de tenor y tiple, lleno de fuego y sentimentalismo, y más que nada el intermezzo soberbio y pujante. No decae un solo momento no se sale de acción. Uniformidad absoluta preside el trabajo: quizás demasiada uniformidad: esto es, honradez musical.

Técnica e inspiración triunfa en toda línea. El público se rinde y aprende a oír música grande en estos templos del arte donde desde hace tiempo no oímos sino música con minúscula.

Esta es, en fin, la labor de un artista completo, D. Rafael Salguero ha grabado con letra de oro una página en la historia de la música granadina y española.

Aquí tenemos un compositor joven que ha de imponerse sobre la turba de mediocridades. El tiempo, y no mucho, será nuestro testigo.

De la interpretación de anteanoche hemos de señalar al señor Vilchez, actor granadino que desempeñó a las mil maravillas un papel tan granadino como el de “Gorillo”; Julia Santoncha, Gotés, Oller, Bezares, Soriano, todos, en fin, pusieron con cariño la obra.

La orquesta, que fue reforzada notablemente, cumplió bastante bien. Hay que advertir que el señor Salguero ha hecho en su obra un verdadero prodigio de instrumentación, cosa muy rara hoy, en que los músicos siguen la letra y no *comentan*.

El teatro estuvo rebosante, y el público ovacionó a los autores, haciéndoles salir a escena repetidas veces, manifestando su entusiasmo y el agrado con que verá para sucesivas

empresas que coloquen en alto el nombre de Granada, el maridaje artístico de D. Rafael Salguero y D. José Rosales Méndez³²³.

Parece innegable pensar que la puesta en escena de *La flor de los montes* estuvo rodeado de gran expectación, provocada –en medida por las sucesivas referencias a la fecha del estreno que aparecen en la prensa. Las expectativas creadas alrededor de la obra fueron superadas con éxito, a tenor de la crítica que aparece en la prensa local y nacional, así como la información que los propios músicos dejaron plasmada en sus partituras.

5.7.3. Las representaciones posteriores

Sabemos que en Granada la zarzuela se representó alguna vez más después de la noche del estreno. *La Gaceta del Sur* recoge el anuncio de las sesiones posteriores el día 28 de enero: «Hoy se representará por tarde y noche la primorosa zarzuela en dos actos “La flor de los montes»³²⁴, y en el mismo diario el día 29, además de la crítica que mencionado anteriormente, aparece en la misma página uno el anuncio de la última representación en Granada:

Hoy de despide de nuestro público la compañía Santoncha, [...] Por las noche, a las nueve, última representación de “La flor de los montes”, que tan justo y extraordinario éxito ha alcanzado. En obsequio al público, el señor Bezares, al final del segundo acto, cantará varios números de su extenso repertorio de cantes regionales³²⁵

Consta en la prensa de la época que la compañía Santoncha continuó de gira con la obra en la capital almeriense y se representó con fecha 15 de febrero de 1919 en el Teatro Circo de la ciudad:

En el Teatro Circo Variedades continúa actuando con éxito grande la compañía del maestro Santoncha, [...] se anuncia el estreno de la zarzuela *La flor de los montes*, de los Sres. Rosales y Salguero³²⁶.

³²³ «Crónica teatral: estreno de “La flor de los montes” zarzuela en dos actos, letra de don José Rosales Méndez, música de don Rafael Salguero», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4858, 29-1-1919, pág. 1.

³²⁴ «Teatro Cervantes», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4859, 28-1-1919, pág. 1.

³²⁵ «Teatro Cervantes», en *La Gaceta del Sur*, Año XII, n.º 4858, 29-1-1919, pág. 1.

³²⁶ «El teatro en provincias», en La correspondencia de España: diario universal de provincias, Año LXX, n.º 22.280, 12-2-1919, pág. 2.

La noticia no sólo trascendió en la prensa de Madrid, también los diarios locales se hicieron eco del estreno:

El sábado estreno de la hermosa zarzuela en dos actos *La flor de los montes*, original la letra de don José Rosales, periodista granadino, y la música del maestro de Capilla de la Catedral del Granada don Rafael Salguero.

La flor de los montes, al ser representada en Granada, mereció la sanción del público en general y de la prensa, como también fue celebrada por la de Madrid³²⁷.

Títulos de las obras	Poblaciones	Teatros	Compañías	Representaciones	TARIFA QUE HAN PAGO: Prima Día	DERECHOS COBRADOS: Pasaje Día	TOTALES: Pasaje Día
<i>Provincias</i>							
<i>La flor de los montes</i>	<i>Almería</i>	<i>Varietad de Santón</i>		<i>25</i>	<i>1750</i>	<i>2750</i>	<i>4500</i>
							<i>327</i>
							<i>337</i>

Imagen 61. Cuenta de los derechos de representación de *La flor de los montes* en Almería, en febrero –el 15 de febrero de 1919–.

La zarzuela se representó en Almería, y los músicos también dejaron datos al respecto en las particellas. No podemos confirmarlo, pero hay indicios –por la información que escribieron en las partituras– de que los integrantes de la orquesta no fueron necesariamente los mismos que tocaron en el estreno granadino. Lo único demostrable es que la partitura del trombón 2º –firmada por Antonio J. Torrecilla– la rubricó Miguel Morales en la página del tercer número de la zarzuela –*tacet* para los trombones– con la leyenda «Almería 15- 2- 1919». De la misma forma, la partitura del bombo tiene la firma de A. Oliver con la fecha «Almería 2- 919» y la de los timbales Fran Martínez «Almería 15- 2- 1919».

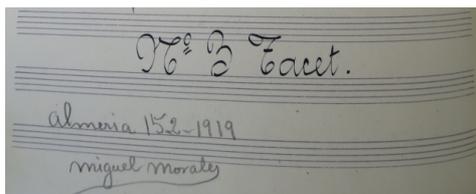


Imagen 62. Detalle de la particella de trombón 2º

³²⁷ «Teatro en variedades», en Crónica meridional de Almería, Año LX, n.º 18.823, 13-2-1919, pág. 2.



Imagen 63. Detalle de la particella de bombo

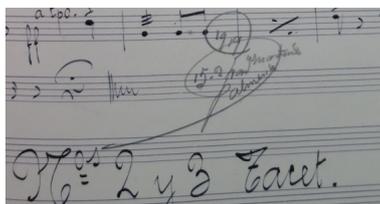


Imagen 64. Detalle de la particella de los tímboles

Tenemos datos, aún no enteramente contrastados, de que la zarzuela se representó en Lorca (Murcia) el 3 de mayo de 1919: así aparece en la partitura del clarinete 1º, firmada por José Guerrero [segundo apellido ilegible]. Lo único que he podido confirmar es que en el mes de mayo la compañía de las hermanas Santoncha estuvo actuando en Lorca con otros montajes³²⁸.

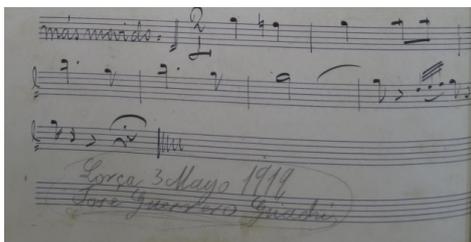


Imagen 65. Detalle de la particella de clarinete 1º

Aunque, como hemos leído en algunas de las críticas a la obra, probablemente los autores pensarán en la posibilidad de representarla en Madrid, podemos confirmar que eso nunca sucedió. Emilio Casares, en unas *Jornadas sobre Actualidad y futuro de la zarzuela* celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991, presentó una ponencia titulada «Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela»³²⁹. En la publicación de las actas incluye un apéndice con el catálogo de obras estrenadas en Madrid desde 1909 a 1932, según los datos del *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles y la Propiedad Intelectual*, y en ellas no figura por ninguna parte *La flor de los montes*.

³²⁸ Tontolín, *semanario ilustrado*, Año V, n.º 205, 11-5-1919, pág. 3. <http://goo.gl/MPpbHN>

³²⁹ Emilio CASARES RODICIO, «Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, págs. 9- 58.

CONCLUSIONES

Llegado el final del presente trabajo, se hace pertinente una revisión de este para valorar en qué medida la hipótesis y los objetivos que se han fijado al inicio del proyecto se han podido o no verificar. Nuestra hipótesis inicial partía de la idea de que Rafael Salguero, además de ser un hombre vinculado a la Iglesia e implicado en la producción musical que de ella se deriva, fue un personaje polifacético que desarrolló otras actividades en distintos ámbitos musicales: como creador de música escénica, pedagogo y gestor de instituciones musicales.

El estudio realizado marcaba un primer objetivo general que pretendía poner en valor la figura de Rafael Salguero Rodríguez como dinamizador de la vida musical de Granada en el primer cuarto del siglo XX. No es casual relacionar a Salguero con el término “dinamizador”, pues se intenta con estas páginas demostrar que fue «transmisor de energía activa»³³⁰ canalizada a través no sólo de su obra compositiva, también como fundador, director y profesor del Conservatorio de música y declamación “Victoria Eugenia” de Granada. Para comprobar que tales afirmaciones vertidas sobre nuestro protagonista son ciertas, se plantearon inicialmente tres objetivos específicos: uno primero que pretendía revisar su biografía y su catálogo musical; un segundo objetivo destinado a analizar su perfil como músico, pedagogo y gestor musical, así como sus aportaciones en el contexto de la época; y un tercero que pretendía recuperar la zarzuela en dos actos *La flor de los montes*, obra escénica desconocida del autor, y analizar en la medida de lo posible su repercusión en la vida musical de Granada

Tras profundizar en la figura del maestro de capilla Rafael Salguero, es complicado explicar la ausencia de una descripción o análisis de su vertiente secular en todos los estudios realizados hasta el momento sobre él, y no parece ambicioso pensar que fue uno de los pilares de la vida musical de las ciudades donde trabajó, especialmente en la Granada del primer cuarto del siglo XX, pues son numerosas las referencias a su persona que aparecen en los distintos diarios de la época.

El prestigio y la producción religiosa de Rafael Salguero era elevado. Como compositor de música sacra no sólo se dedicó a componer para las catedrales en las que trabajó, lo hizo –que sepamos al menos– para los conventos de clausura femeninos de Granada y ha apareciendo una obra suya en la catedral de Jaén. Su reconocimiento como músico religioso era notable, y no sólo como impulsor e instaurador en las

³³⁰ Real Academia Española. (2014). Dinamismo. En *Diccionario de la lengua española* (23º ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=DnobrH1> [consultado 26-9-2016]

reformas que promulgó el *Motu Proprio* de Pío X en las catedrales de Málaga y Granada, tal y como ha quedado probado. Compuso el *Himno para el Congreso Catequístico Nacional* que se celebró en Granada en 1926. Quizás para entender la trascendencia de ese encargo, podemos señalar que en el Primer Congreso Catequístico Nacional, celebrado en Valladolid en el año 1913, el encargado de la composición musical fue ni más ni menos que el propio Nemesio Otaño³³¹.

Además de maestro de capilla, Rafael Salguero se reveló como cualificado intérprete y director musical. No sólo ganó la plaza de organista en las catedrales de Guadix y Málaga con la dureza que las pruebas para estos cargos preveían, la prensa de la época confirma que eran habituales sus participaciones como pianista solvente, solista o acompañante, en las veladas musicales en las que se le requería. Aunque no se ha podido averiguar con qué instrumento, sabemos que formó parte de la orquesta que interpretó la revista musical *De Londres a Guadix*, y que en las ocasiones en las que actuaban las agrupaciones musicales del entonces recientemente fundado Conservatorio de música y declamación “Victoria Eugenia” ejercía como director.

Rafael Salguero fue el ideólogo musical de la constitución y primeros años de andadura del actual Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. Si bien es cierto que formó parte del triunvirato gestor de esa institución, junto a Isidoro Pérez de Herrasti y Emilio Casares, era él el que poseía formación musical: tenía experiencia como docente en un centro de características similares –ocupó la cátedra de Armonía y Composición el Conservatorio “María Cristina” de Málaga como hemos visto–, aprobó unas oposiciones para el puesto de profesor de Música y formó parte como vocal en oposiciones posteriores. «Desde su amplia experiencia musical y docente abrigó el sueño de crear un centro que fuera plantel de artistas [...] él fue quien propuso la idea»³³², atribuciones que se señalan también en las palabras que su compañero y amigo Felipe Granizo le dedicó en *El defensor de Granada*³³³. Tras ese proceso fundacional y la posterior dimisión de Emilio Casares, Salguero asumió la dirección del nuevo centro hasta su prematura muerte, desarrollando una labor encomiable como profesor, director musical y director técnico, datos recogidos al respecto por Rafael Cámara en su tesis doctoral³³⁴.

³³¹ Nemesio OTAÑO, *Himno de la doctrina, para el Primer Congreso Catequístico Nacional de Valladolid* (1913), letra P. C. Eguía, Bilbao, Administración del Mensajero del Corazón de Jesús, 1913.

³³² José GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Ritornello...*, *op. cit.*, pág. 309.

³³³ Felipe GRANIZO, «maestro Salguero», *op. cit.*

³³⁴ Rafael CÁMARA MARTÍNEZ «El Real Conservatorio de Música...», *op. cit.*

Además de sus cualidades como músico religioso, Salguero se ha desvelado –a la luz del presente trabajo– como un cualificado compositor de música escénica, algo inusual en un maestro de capilla, y que viene a demostrar que su potencial creativo no se limitó exclusivamente a la música sacra, sino que fue canalizado hacia la música teatral. El hallazgo de *La flor de los montes* ha posibilitado comprobar que nuestro protagonista era sabio conocedor de las técnicas compositivas del momento. Además de mostrarse innovador en el uso de la forma, como ha reflejado el análisis de la obra, usó con destreza la armonía tradicional, el cromatismo, los acordes alterados o la enarmonía para promover modulaciones lejanas, procurando poner la música al servicio del drama. Instrumentaba para la orquesta romántica, con maderas a dos salvo el oboe y, aunque no encuentro una explicación razonable al uso de diferentes transportes en los instrumentos de viento, probablemente lo hiciera teniendo en mente la plantilla orquestal de que podía disponer en una ciudad como Granada.

No sólo compuso obra escénica, tenemos indicios, con el hallazgo de una *Sonata* fechada en 1923 y localizada en el conservatorio granadino, de que Rafael Salguero también se preocupó de la composición desde el punto de vista pedagógico. Es por lo anterior que no parece casual que en el envés de la partitura de Miguel, tenor protagonista de *La flor de los montes*, aparezca la lección número 22 del *método de Solfeo* de Hilarión Eslava³³⁵.

La repercusión mediática de Rafael Salguero en la prensa es notoria y muy favorable. Son numerosas las referencias que de sus distintas facetas aparecen en los periódicos de la época: como maestro de capilla, director del Conservatorio “Victoria Eugenia” y como compositor. Su obra de mayor impacto social fue la zarzuela que ha sido rescatada en el presente trabajo, pues de ella aparecen numerosas noticias que demuestran el éxito que tuvo y la aceptación por parte del público granadino.

Tras la realización del presente Trabajo fin de Máster podemos añadir que Rafael Salguero fue un hombre de fuerte apego a la tradición, tanto en la música religiosa como profana. Fue fiel defensor de la vuelta a las tradiciones ensalzadas por el *Motu Proprio* de Pío X, reforma que nuestro protagonista llevó a buen término en las catedrales de Málaga y Granada, como ha quedado probado –entre otros– por el trabajo de Martínez González³³⁶ y las noticias en la prensa local. En la música profana

³³⁵ Hilarión Eslava, *Método completo de Solfeo 1ª parte*, sin acompañamiento, Madrid, Casa editorial Hernando, 1901, pág. 11. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000067674> [consultado 12-8-2016]

³³⁶ Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, «El *Motu Proprio*...», *op. cit.*

demonstró el apego a las raíces y la tradición, siendo el culmen de ese prurito nacionalista, regionalista y casticista la composición de la zarzuela *La flor de los montes*. La sociedad granadina del primer cuarto del siglo XX era consumidora de zarzuela, según apunta Pérez Zalduondo³³⁷, y buscaba sobre la escena situaciones de la vida cotidiana, sus costumbres y el acervo popular frente a los extranjerismos que aparecían en la ópera y el orientalismo que tenía su imagen más representativa en el torreón árabe de la Alhambra. Frente a la corriente orientalista y alhambrista, José Rosales escribió un libreto en granadino y para los granadinos, costumbrista en todos los aspectos: personajes, localización geográfica, acción, costumbres, etc., al que Rafael Salguero puso una música que reproducía a la perfección el gusto por las costumbres granadinas y la tradición, huyendo del orientalismo que desde finales del siglo XIX identifica a la ciudad de Granada. Tradición que caracterizó muy acertadamente con: el uso de la cadencia andaluza en todos los números, la ambigüedad tonal- modal con especial predilección por el modo frigio, la referencias al tono del cuarto grado en modo mayor, el uso de ornamentos en el final de los versos, etc., características todas ellas de la música andalucista. En un ambiente de exaltación de lo granadino frente a la oriental, la crítica de la época realza el buen hacer de músico y libretista, que pusieron el valor de la música local y popular –introduciendo muy inteligentemente el fandango clásico granadino dentro de la acción de la zarzuela– por encima de los extranjerismos imperantes en la España de finales del siglo XIX e inicios del XX. Es lo que la prensa calificó de granadinismo no alhambrista: pura esencia granadinista

Por todo lo anterior, podemos concluir que la hipótesis de trabajo con la que comenzamos este proyecto parece haber sido verificada: Rafael Salguero Rodríguez no sólo fue un hombre de Iglesia vinculado a la capilla musical de la catedral donde desempeñaba su cargo, fue un hombre polifacético que desarrolló magistralmente diversas actividades en distintos ámbitos musicales y todas ellas con gran maestría, a la vista de las informaciones que otorgan las fuentes de la época.

A pesar de la complejidad del tema, y la limitación que dispone un trabajo de estas características, parece lógico pensar que la figura y música de Rafael Salguero Rodríguez están aún por estudiar, quedando abiertas distintas vías de investigación como perspectivas de futuro tras este trabajo fin de máster:

³³⁷ Gemma PÉREZ ZALDUONDO, «Las sociedades musicales...», *op. cit.*, pág. 323.

Su obra religiosa se conserva mayoritariamente en las catedrales de Málaga y Granada, y aunque se han localizado obras suyas en los catálogos de la catedral de Jaén y en los conventos de clausura femeninos de Granada que deben ser estudiadas con profundidad, no se puede descartar que haya obras suyas en otros espacios. A esta catalogación habría que añadir las piezas que de su autoría se pudieran conservar en la catedral de Guadix, donde ejerció el magisterio antes de su traslado a Málaga.

De las actas capitulares de Málaga y Granada ya se ha extraído la información relacionada con los períodos en los que Salguero trabajó en ambas catedrales. Falta por conocer y estudiar los documentos de la catedral de Guadix que corresponden al período en el que ejerció el magisterio esa ciudad, que mostraría luz de sus años de juventud al frente de una capilla musical.

Su obra profana permanece inédita. Se han localizado las partituras manuscritas de dos de sus obras escénicas: la zarzuela en un acto *La patrona del mar* y la zarzuela en dos actos *La flor de los montes*. Ambas deben ser transcritas y revisadas en su totalidad y estudiadas para su posterior puesta en escena. De la revista musical *De Londres a Guadix* es necesaria la búsqueda de la partitura y su estudio. Para descartar la posibilidad de que hubiera alguna otra composición del autor, es pertinente un vaciado exhaustivo de las fuentes hemerográficas que no descarte la existencia de alguna obra más.

Hasta el momento sólo se ha recuperado una obra con carácter pedagógico en el Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. De su etapa malagueña se desconoce si es posible localizar alguna partitura más, pues aún quedan pendientes de catalogación numerosos manuscritos del fondo histórico del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Una vez recopiladas las distintas obras de Salguero, se hace preciso establecer vínculos –si los hubiera– entre su lenguaje musical religioso y profano, entre el escénico y el didáctico.

Además de su obra, faltaría por verificar que la implicación que tuvo con la vida musical de Granada –y que someramente hemos visto en Guadix– también existió en Málaga, donde desarrolló su magisterio durante catorce años.

Todo lo anterior hace presagiar que la figura de Rafael Salguero Rodríguez nos reserva aún muchas cosas por descubrir: su obra religiosa y su relación con la música profana arrojará luz sobre la vida teatral de las ciudades de provincias y las posibles conexiones entre los ambientes musicales de la ciudad.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS***ABC***

[s.a.], «Calderón “Mari-Lorenza”», en *ABC*, Año XXVI, n.º extraordinario, 17-8- 1930, pág. 45.

Crónica meridional de Almería

[s.a.], «Teatro en variedades», *Crónica meridional de Almería*, RUEDA LÓPEZ, Francisco (fund.), Año LX, n.º 18.823, 13-2-1919, pág. 2.

El Accitano

[s.a.], «Nuestro Obispo, Senador», *El Accitano*, DEL CASTILLO, Aureliano (ed.), Año VI, n.º 237, Guadix 26- 4- 1896, pág. 2.

[s.a.], «Variedades», *El Accitano*, DEL CASTILLO, Aureliano (ed.), Año VII, n.º 287, Guadix 25- 4- 1897, pág. 3.

GARCI-TORRES, «Un acontecimiento», *El Accitano*, DEL CASTILLO, Aureliano (ed.), Año VII, n.º 279, Guadix 21- 2- 1897, págs. 2-3.

El Defensor de Granada

[s.a.], «La luz eléctrica en La Malá», en *El defensor de Granada*, Año XXXII, n.º 15176, 21-7-1919, pág. 2 .

[s.a.], «Real conservatorio de Victoria Eugenia de Granada», *El Defensor de Granada*, Año XLIV, n.º 19814, 7-4-1922, pág. 2

[s.a.], «En el Real conservatorio Victoria Eugenia», *El Defensor de Granada*, año XLIV, n.º 20008, 23-11- 1922, pág. 1.

[s.a.], «El Real conservatorio Victoria Eugenia celebra la fiesta de santa Cecilia», *El Defensor de Granada*, año XLVII, n.º 24091, 24-11-1925, pág. 3.

[s.a.], «El Conservatorio Victoria Eugenia ha dedicado solemnes funerales en sufragio del alma del maestro Salguero», *El Defensor de Granada*, año XLVII, n.º 24137, 22-12-1925, pág. 1.

El día, diario de la noche

[s.a.], «Los teatros: “La flor de los montes. Revelación de un compositor», en *El día, diario de la noche*, 2º época, n.º 13.949, 25-1-1919, pág. 6.

El movimiento católico

[s.a.], «Personal eclesiástico», *El movimiento Católico*, GÓMEZ, Valentín (dir.), Año VIII, n.º 2139, 26-12-1895.

El siglo futuro

[s.a.], «Adhesiones al mensaje elevado á su Santidad protestando contra la sacrílega erección del monumento al apóstata Jordan Bruno», *El siglo futuro, diario católico*, Año XVI, n.º 4597, Madrid 26-6- 1890.

El Sol

[s.a.], «Andalucía. Muere el maestro de capilla de Granda », en *El Sol, diario independiente*, Año IX, n.º 2581, 14-11-1925, pág. 3.

Gaceta de instrucción pública

[s.a.], «Universidad de Granada», en *Gaceta de instrucción pública*, DE LA RIGADA, María (dir.), Año XIX, n.º 831, 30- 10-1907, pág. 694.

[s.a.], «Sección de información», *Gaceta de instrucción pública y bellas artes*, DE LA RIGADA, María (dir.), Año XXVIII, n.º 1384, 13- 12- 1916, pág. 790.

Gaceta de Madrid

Gaceta de Madrid, n.º 34, 3-2-1924, pág. 612.

Granada gráfica

H.R.F., «Real Conservatorio Victoria Eugenia», *Granada Gráfica*, Artes Gráficas Granadinas (ed.), Año VIII, 1-11-1922, pág. 16

Hoja del lunes

[s.a.], «El conservatorio de música celebró la fiesta de su patrona», *Hoja del lunes*, ASOCIACIÓN DE LA PRENSA (ed.), Año XXVIII, n.º 1428, 23-11-1964, pág. 3

La Acción, diario de la noche

[s.a.], «El teatro de provincias», *La Acción, diario de la noche*, DELGADO BARRETO, Manuel (fund.), Año IV, n.º 1.065, 31-1-1919, pág. 3.

La Alhambra

V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.) año XIX, n.º 428, 31-1-1916, pág. 48.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. Maestro Salguero», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XIX, n.º 431, 15-3-1916, pág. 120.

V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.) año XX, n.º 460, 31-5-1917, pág. 239.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. El órgano de la catedral», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XX, n.º 461, 15-6-1917, págs. 252-253.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. El órgano del Perpetuo Socorro», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXI, n.º 480, 31-3-1918, pág. 144.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. Notas bibliográficas», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXI, n.º 480, 31-3-1918, pág. 141.

V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.) año XXI, n.º 483, 15-5-1918, pág. 215.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. Teatros», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXII, n.º 500, 31-1-1919, pág. 48.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. La filarmónica y el conservatorio», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXV, n.º 557, 30-11-1922, pág. 266.

V[ALLADAR], «Crónica granadina. La filarmónica y el conservatorio», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXV, n.º 557, 30-11-1922, pág. 271.

V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXVI, n.º 569, 30-11-1923, pág. 328.

V[ALLADAR], «Crónica granadina», en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.) año XXVII, n.º 571, 31-1-1924, pág. 30.

[s.a.], «El entierro», *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, VALLADAR, Francisco de Paula (dir.), Año XXVII, n.º 572, 29-2-1924, pág. 55.

La correspondencia de Cádiz

[s.a.], «organista», en *La correspondencia de Cádiz*, CERÓN, Gonzalo (propietario), Año XXX, n.º 6147, 1-5-1905, pág. 3

La correspondencia de España

[s.a.], «El teatro en provincias», *La correspondencia de España: diario universal de provincias*, Año LXX, n.º 22.280, 12-2-1919, pág. 2.

[s.a.], «El teatro en provincias», *La Correspondencia de España diario universal de provincias*, año LXX, n.º 22.264, 27-1-1919, pág. 2.

La Correspondencia militar

[s.a.], «Teatro de la Comedia. Temporada de 1914 a 1915», en *La correspondencia militar*, Año XXXVIII, n.º 11241, 15-9-1914, pág.4.

La Gaceta del Sur

[s.a.], «Teatro Cervantes», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4855 (*sic*), 24-1-1919, pág. 3.

[s.a.], «Teatro Cervantes», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4855, 25-1-1919, pág. 1.

[s.a.], «Teatro Cervantes», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4856, 26-1-1919, pág. 1.

[s.a.], «Teatro Cervantes», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4858, 27-1-1919, pág. 1.

[s.a.], «Teatro Cervantes», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4859, 28-1-1919, pág. 1.

J.M.G.B., «Crónica teatral: estreno de “La flor de los montes” zarzuela en dos actos, letra de don José Rosales Méndez, música de don Rafael Salguero», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XII, n.º 4858, 29-1-1919, pág. 1.

[s.a.], «Un banquete», *La Gaceta del Sur*, año XII, n.º 4863, 1-2-1919, pág. 1.

Felipe GRANIZO, «maestro Salguero», *La Gaceta del Sur*, MESA DE LEÓN, Juan Carlos (dir.), Año XVIII, n.º 6942, 18-11-1925, pág. 1.

La provincia: Diario de noticias

[s.a.], «De Guadix», *La Provincia : Diario de noticias. Eco imparcial de la opinión*, IMPRENTA LA PROVINCIA Año II, n.º 116, 26-2- 1897, págs. 2-3

La Unión Católica

[s.a.], «Culto y clero», *La Unión Católica*, MENÉNDEZ PIDAL, Juan (ed.), Año IX, n.º 2536, 23-12-1895, pág. 2.

La Unión Ilustrada

TORRES MOLINA, «Teatro en provincias», *La Unión Ilustrada*, Málaga, impr. La Unión Mercantil, 13-2-1919, pág. 15.

PORTILLO, TORRES MOLINA, «Un banquete», *La Unión Ilustrada*, Málaga, impr. La Unión Mercantil, 13-2-1919, pág. 16.

Noticiero granadino

[s.a.], «Perossi en España», en *Noticiero granadino*, Echevarría y Álvarez, Jun (prop.), Año IV, n.º 1015, 15-1-1907, pág. 1.

Tontolín, semanario ilustrado

[s.a.], «Espigueo», *Tontolín, semanario ilustrado*, CÁNOVAS ORTEGA, Jesús (dir.), Año V, n.º 205, 11-5-1919, pág. 3. <http://goo.gl/MPpbHN> [última consulta 26-08-2016]

FUENTES MANUSCRITAS

SALGUERO, Rafael, *La flor de los montes, zarzuela en dos actos* [música notada], Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signatura BCA-XIII-6-10.

SALGUERO, Rafael, *La flor de los montes, zarzuela en dos actos* [música notada], Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signatura BCA-XIII-6-41.

SALGUERO, Rafael, *La flor de los montes, zarzuela en dos actos* [música notada], Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signatura BCA-XIII-6-59.

SALGUERO, Rafael, *La patrona del mar*, [música notada], Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signatura BCA-XIII-6-50.

SALGUERO, Rafael, *La patrona del mar*, [música notada], Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signatura BCA-XIII-6-40.

SALGUERO, Rafael, *La patrona del mar*, [música notada], Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signatura BCA-XIII-6-65.

SALGUERO, Rafael, *Sonata* [música notada], Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia, signatura IV 1º 192, 1923.

PARTITURAS IMPRESAS

SALGUERO, Rafael, *Himno Oficial del Congreso Catequístico Nacional- Granada 1926*, [música impresa], Granada, Ed. Manuel Villar, 192?.

SALGUERO, Rafael, *La que vive en la Carrera* [música impresa], Granada, Ed. Manuel Villar, 192?.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

ALIER, Roger, *La zarzuela*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002.

ALONSO, Celsa, «Andalucismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, págs. 444- 446.

ALONSO, Celsa, *Antología (siglo XIX): La canción andaluza* [música impresa], Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

ALONSO, Celsa, «Casticismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 3, págs. 335- 339.

ALONSO, Celsa, «Regionalismo musical», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 7, págs. 924- 944 .

ALONSO, Celsa, «Nacionalismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 9, págs. 87- 90.

ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, «La recepción del “Motu Proprio” en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el Canto romano», *Revista De Musicología*, 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 77– 88. <<http://www.jstor.org/stable/20797840>> [última consulta 26-08-2016]

AVIÑO, Xosé, «Los congresos del “Motu Proprio” (1907- 1928). Repercusión e influencias», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 381- 399. <<http://www.jstor.org/stable/20797857>> [última consulta 26-08-2016]

B

BERLIOZ, Héctor, *Gran tratado de instrumentación y orquestación*, Óscar CAMPS Y SOLER (trad.), Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa, 1860,

BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José, MARÍN, Miguel Ángel (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005.

C

CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael, «El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)», Miguel Beas, José Palomares, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Granada, 2011. <<http://hdl.handle.net/10481/19067>> [última consulta 26-08-2016]

CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Ediciones ICCMU, 1994.

CASARES RODICIO, Emilio, «La música española hasta 1939, o la restauración musical», en *España en la música de occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 261- 322.

CASARES RODICIO, Emilio, «Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, págs. 9- 58.

CORTIZO, M^a Encina, «Orígenes de la zarzuela romántica», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, págs. 125- 134.

CORTIZO, M^a Encina y SOBRINO, Ramón, «Asociacionismo musical en España», en *Sociedades Musicales en España: Siglos XIX- XX. Cuadernos de Música*

Iberoamericana, vol. 8- 9, 2001, págs. 11-16.

CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza, 1927, págs. 271- 272.

CUENCA BENET, Francisco, *Teatro andaluz contemporáneo* 2 vols., La Habana, Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza, 1937, 1940, vol. 2, págs. 44-45.

D

DE PERSIA, Jorge, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2002.

DEL CAMPO DEL CAMPO, Manuel, *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*, Málaga, Ed. Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático, 1970.

DI BENEDETTO, Renato, *Historia de la Música: el siglo XIX (I parte)*, Carlos FERNÁNDEZ (trad.), Madrid, Ed. Turner, 1987.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918-1926*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1926-1931*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.

F

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «La reforma del Canto Gregoriano en el entorno del “Motu Proprio de PíoX”», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 43–75. <http://www.jstor.org/stable/20797839> [última consulta 26-08-2016]

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.

G

GALLEGO MORELL, Antonio, «Prólogo», en FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania, *El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de piedad, 1989.

GARCÍA AVELLO, Ramón, «Alhambrismo», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, págs. 279- 281.

GARCÍA AVELLO, Ramón, «Salguero Rodríguez, Rafael», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 9, pág. 597.

GAY ARMENTEROS, Juan, *Granada contemporánea. Breve historia*, Granada, Editorial Comares, 2001.

GAY ARMENTEROS, Juan y VIÑES MILLET, Cristina, *Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982.

GÓMEZ AMAT, Carlos, «Función social de un teatro musical popular», en *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón BARCE (coord.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, pág. 89- 98.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (ed.), en *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, AKAL, 2007.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José, *Ritornello: miradas al pasado musical de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

I

IBERNI, Luis G., *Ruperto Chapí*, Madrid, Ediciones ICCMU, 1995.

J

JARAMILLO CERVILLA, Manuel, «Apuntes históricos para una Sociología del Clero Accitano. Los beneficiados catedralicios (1894- 1921)», en Ana M^a GÓMEZ ROMÁN (dir.), *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, n.º 3, 1990, págs. 123- 128.

JARAMILLO CERVILLA, Manuel, «El Obispado de Guadix- Baza (1885- 1921)», Juan Gay Armenteros, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia Contemporánea. Granada, 1992. <<http://hdl.handle.net/10481/14117>> [última consulta 5-11-2016].

L

LÓPEZ CALO, José, RUIZ JIMÉNEZ Juan, GARCÍA AVELLO, Ramón , «Granada», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 5, págs. 836- 850.

LÓPEZ CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, vol. 1. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, 1992. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003644> [última consulta 26-08-2016]

LÓPEZ CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, vol. 2. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, 1992. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003645> [última consulta 26-08-2016]

LÓPEZ CALO, José, «Hilarión Eslava (1807-1878), percusor del Cecilianismo en España», en *Príncipe de Viana*, María Gembero Ustároz (coord.), Año n.º 67, n.º 238, 2006, págs. 577- 608.

LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel, «La Asociación de Cultura Musical en Granada (1923- 1932)», en *Papeles de música del festival de música española de Cádiz*, n.º 5, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

M

- MANUEL, Peter, «From Scarlatti to “Guantanamera”: Dual Tonicity in Spain and Latin American Music», BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (trad.), en *Journal of the American Society*, 2002, vol. 55, nº 2, pp. 311-336.
- MARCO, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Cátalogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, vol. 2, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/image_n.cmd?path=1003635&posicion=1> [última consulta 26-08-2016]
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales andaluzas unidas, 1985, pág. 304- 305.
- 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.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, «Asimilación de las influencias europeas en la música religiosa española de primer cuarto de siglo XX: Rafael Salguero Rodríguez, maestro de capilla de la Catedral de Málaga», *I Congreso Internacional de la Asociación de Profesores de Música de Universidad “Circulación y recepción de música y músicos europeos en España”*, inédito, Universidad de Salamanca, 22- 24/ 11/ 2000.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, «El *Motu Proprio* en la catedral de Málaga: la vida y obra de Rafael Salguero Rodríguez», trabajo para la obtención del *Diploma de Estudios Avanzados de Tercer Ciclo*, inédito, Universidad de Granada, 2004.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, «Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla de las catedrales de Málaga y Granada», *Hoquet n.º 1, Revista del Conservatorio*

Superior de Música de Málaga, Málaga, Conservatorio Superior de Música de Málaga, 2001, págs. 13-19.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, «La imagen de Andalucía en la ópera», en *Andalucía en la música*, Francisco J. GARCÍA GALLARDO, Herminia ARREDONDO PÉREZ (coords.), Sevilla, Fundación pública andaluza: Centro de estudios andaluces, 2014, págs. 61- 84.

MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*, Málaga, Studia Malacitana, 1996.

MEDINA CRESPO, Antonio, *Catálogo del Archivo Musical de Jaén*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía

MISERACHS, Mons. Valentí, «La polifonía clásica, punto cardinal de la reforma del Motu Proprio de san Pío X» *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 257–272.
<<http://www.jstor.org/stable/20797850>> [última consulta 26-08-2016]

N

NAGORE FERRER, María, «Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al “Motu Proprio”», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 211- 235.
<<http://www.jstor.org/stable/20797848>> [última consulta 26-08-2016]

NOMMICK, Yvan, «Sobre las implicaciones del “motu Proprio” de san Pío X en materia de composición musical», *Revista De Musicología* 27 (1), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 126- 136.
<<http://www.jstor.org/stable/20797843>> [última consulta 26-08-2016]

P

PÉREZ COLODRERO, Consuelo, «Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza», Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral (Doctorado Europeo). Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y

Música. Granada, 2011. <<http://hdl.handle.net/10481/17609>> [última consulta 26-08-2016]

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, «Las sociedades musicales de Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (2001), págs. 323- 335.

PLAZA ORELLANA, Rocío, *Recuerdos de viaje. Historia del souvenir en Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

R

RANDEL, Don (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Luis Carlos GAGO (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1999.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *La clasificación de la voz*, Madrid, Real Musical, 1997.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *La voz en la zarzuela*, Madrid, Real Musical, 1991.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *Aquellas zarzuelas...*, Madrid, Alianza Música, 1996.

ROBLES, Eduardo , «Rafael Salguero Rodríguez» en *Compositores de música religiosa en la Capilla Real y en la Catedral de Granada*, Córdoba, Confederación Andaluza de Coros, 2004.

ROSALES MÉNDEZ, José, *La flor de los montes*, Zarzuela en dos actos con música del maestro Salguero, Madrid, R. Velasco Editor, 1919. <<https://archive.org/details/laflordelosmonte497salg>> [última consulta 26-08-2016]

S

SANTA SEDE, *Motu Proprio “Tra le sollecitudini” del Sumo Pontífice Pío X, sobre la música sagrada*, Librería Editrice Vaticana, 1903.

[s.a.] *Mensaje de los católicos malagueños a Pío X*, Málaga, Tip. Y Lit. de Ramón Párraga, 1904.

<http://bibliotecavirtual.malaga.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1002420> [última consulta 26-08-2016]

[s.a.] *Constituciones Sinoidales Diócesis de Málaga*, Málaga, Impr. José Trascastro, 1909.

<http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1101900> [última consulta 26-08-2016]

[s.a.] *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada, Vitoria 19 al 22 de noviembre de 1928*, Vitoria, Imprenta del Monte Pío Diocesano, 1930.
<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073421&page=1>> [última consulta 26-08-2016]

SERRANO, P.L., *Música religiosa o comentario teórico práctico del “Motu Proprio”*, Barcelona, Gustavo Gili (ed.), 1906.

STAIN, Louise K., CORTIZO, M^a Encina, CASARES, Emilio, BARCE, Ramón, GIMÉNEZ Alberto E., SALA, Juan Andrés, SÁNCHEZ, Víctor, YÉPEZ, Benjamín, DÍAZ, Clara, SZARÁN, Luis, «Zarzuela», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 10, págs. 1139- 1176.

T

TEMES, José Luis, *El siglo de la Zarzuela*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014.

V

VEGA- GARCÍA FERRER, M^a Julieta, «La música en los conventos de clausura femeninos de Granada», en Actas del simposium “La clausura femenina en España”, Campos y Fernández de Sevilla, Fco. Javier (coord.), 2004, vol. 1, págs. 293- 319.

VELÁZQUEZ, Flavia Paz, *En los cerros de Guadix*, Madrid, Narcea, 1985.
<https://books.google.es/books?isbn=8427707444> [última consulta 26-08-2016]

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del “Motu Proprio”, en España», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 23–39. <<http://www.jstor.org/stable/20797838>> [última consulta 26-08-2016]

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «La actualidad de la Zarzuela», *ADE teatro: Revista de la asociación de Directores de Escena de España*, n.º 93, 2002, págs. 97- 99. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=283425>> [última consulta 26-08-2016]

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *Revista Catalana de Musicologia*, n.º II, Societat Catalana de Musicologia, 2004, págs. 181- 202.

BIBLIOGRAFÍA

A

ALONSO, Celsa *et alii*, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid ICCMU, 2010.

ALONSO, Celsa, *La canción lírica española del siglo XIX*, Madrid ICCMU, 1998.

ARREGUI, Juan P., «Alrededor de la idea del Teatro y su figuración arquitectónica en España», en VEGA RODRÍGUEZ, Margarita y VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.), *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*, 10 vols., Valladolid, SITEM-Glares, 2002, págs. 13- 35.

B

BERLIOZ, Héctor, *Gran tratado de instrumentación y orquestación*, Óscar CAMPS Y SOLER (trad.), Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa, 1860,

C

CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *La música española en el XIX*, Oviedo, Servicio de publicaciones, 1995.

CORRAL BÁEZ, Francisco Javier, «Guadix», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 5, págs. 915- 926.

D

DE LA TORRE MOLINA, María José, «Tradición en las capillas catedralicias españolas: las constituciones de 1766 de la capilla de música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX», *Revista De Musicología* 28 (1). Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2005, pp. 295–309. <<http://www.jstor.org/stable/20798074>> [última consulta 26-08-2016]

DE MATEO AVILÉS, Elías. 1997. «El Apogeo Del Clericalismo a Principios Del Siglo XX. El Caso De Málaga», *Ayer*, no. 27. Asociación de Historia Contemporánea, pp. 127–148. <<http://www.jstor.org/stable/41324776> > [última consulta 26-08-2016]

DE PERSIA, Jorge, «Del modernismo a la modernidad», en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7. *La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, págs. 23-100.

DÍAZ DE ESCOVAR Y DÍAZ SERRANO, *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, Ed. Unión Mercantil, 1915. <http://bibliotecavirtual.malaga.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1101933> [última consulta 26-08-2016]

E

ELIZONDO IRIARTE, Esteban, and N. Otaño. «El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en la primera mitad del siglo XX», *Revista de Musicología* 30.2, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2007, pp. 479–532. <<http://www.jstor.org/stable/20797895>> [última consulta 26-08-2016]

ESCRIBANO PUEO, María Luz (ed. lit.), *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad de Granada, 1994.

F

FERNÁNDEZ CID, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875- 1975)*, Madrid, Real Musical, 1975.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, RAMOS CONTIOSO, Sara, «Las misas de Jesús Guridi. Un lenguaje personal en el contexto del “Motu Proprio”», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 159-177. <<http://www.jstor.org/stable/20797845>> [última consulta 26-08-2016]

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola, *Teoría musical del flamenco*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Acordes Concert, 2004.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola, «El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz», *Música y Educación*, n.º 65 (2006), pp. 29-64. Versión disponible en línea <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/El-flamenco-en-Falla-y-Albe%CC%81niz.pdf> [última consulta 26-08-2016]

G

GALLEGO, José Andrés, «La Política Religiosa en España, 1889- 1913», digital.csic.es/bitstream/10261/38453/1/PolitReligEsp.pdf

GARBAYO MONTABES, F. Javier, «Recepción e influencia del “Motu Proprio” de san Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense: protagonistas y repertorio», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 313- 334. <http://www.jstor.org/stable/20797854> [última consulta 26-08-2016]

GARBAYO MONTABES, F. Javier, «José Artero (1890- 1961), cronista, exégeta e ideólogo del “Motu Proprio” en España», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 523- 551. <<http://www.jstor.org/stable/20797863>> [última consulta 26-08-2016]

GARCÍA ALONSO, Dámaso, *50 años de música clásica en Granada: 1941-1990*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

GARCÍA SÁNCHEZ, Albano, «El José María Nemesio Otaño Eguino (1880- 1956): Una aportación a la verdadera reforma de la música religiosa en España», *Revista de Musicología* 32.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2009, pp. 475–489. <<http://www.jstor.org/stable/20797989>> [última consulta 26-08-2016]

GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española, siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 2004.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, «La zarzuela y sus derivados», en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 7. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, págs. 423- 479.

GREGORI I CIFRÉ, J. M., VIRGILI BLANQUET, M.A. , AYARRA JARNE, J.E., MISERACHS, V., MANZANO ALONSO, M. PÉRÈS, M. y SIERRA PÉREZ, J., «¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al “Motu Proprio de san Pío X”», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 467-519. <<http://www.jstor.org/stable/20797862>> [última consulta 26-08-2016]

GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo Gutiérrez, «El órgano en el “Motu Proprio” y las tendencias estéticas de su contexto histórico 2004», *Revista de Musicología* 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 295–311. <<http://www.jstor.org/stable/20797853>> [última consulta 26-08-2016]

L

LENDVAI, Ernő, *Béla Bartok: un análisis de su música*, Enric Canals (trad.), Barcelona, Idea Books, Año 2003.

- LINARES ALÉS, Francisco, «Teatro y fascismo en Granada (1936-1937)», en *Teatro: revista de estudios culturales. A Journal of Cultural Studies*, Año 2009, vol. 23, págs. 511- 529.
- LÓPEZ CALO, José, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, volumen 1. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, 1994.
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003554> [última consulta 26-08-2016]
- LÓPEZ CALO, José, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, volumen 2. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, 1994.
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003555> [última consulta 26-08-2016]
- LÓPEZ CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, vol. 3. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003646> [última consulta 26-08-2016]
- LÓPEZ CALO, José, *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada. Actas Capitulares*, vol.1, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003641&posicion=1> [última consulta 26-08-2016]
- LÓPEZ CALO, José, «Pedrell y la reforma de la música religiosa», en *Recerca Musicològia* n.º XI- XII, 1991- 1992, págs. 157- 209.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel, «La aplicación de motu proprio sobre la música sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903- 1910)», Gemma Pérez Zalduondo, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música. Granada, 2014.
<<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/34643/1/24179322.pdf>> [última consulta 26-08-2016]

M

MANZANO, Miguel, «La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español», [en línea], Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991) <http://www.miguelmanzano.com/pdf/LA_INFLUENCIA_DEL_FOLKLORE_MUSICAL.pdf>

MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Cátalogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, vol.1, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía 2003. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003634&posicion=1> [última consulta 26-08-2016]

MARTÍN QUIÑONES, M^a Ángeles, MESSA POULLET, Carlos, «Málaga», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 7, págs. 46- 61.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, «La música en Málaga durante el siglo XIX : Oción: músico nacionalista en la Catedral de Málaga». Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, Granada, 1991. <<http://hdl.handle.net/10481/14057>>

MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Órganos de la provincia de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003643&posicion=1> [última consulta 26-08-2016]

MORALES GARCÍA-GOYENA, Luis, *Estatutos de la Catedral de Málaga*, Granada, Impr. y Ed. López de Guevara, 1907. <http://bibliotecavirtual.malaga.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000923> [última consulta 26-08-2016]

MUÑOZ DE SUS, Alberto, «La obra coral y organística de Domènech Mas i Serranant y su relación con los principios estilísticos del “Motu Proprio”», *Revista de*

Musicología 27.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 335- 356. <<http://www.jstor.org/stable/20797855>> [última consulta 26-08-2016]

MYERS BROWN, Sandra, «El movimiento social en torno al “Motu Proprio”. El papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX», *Revista de Musicología* 27 (1), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 89–109. <<http://www.jstor.org/stable/20797841>> [última consulta 26-08-2016]

O

OLIVER GARCÍA, José Antonio, «El Teatro Lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)», Francisco J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música. Granada, 2012.

P

PAJARES BARÓN, Máximo, *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

PÉREZ COLODRERO, Consuelo, «El nacimiento de la historiografía musical andaluza: La Galería de músicos andaluces contemporáneos de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía» [CD- ROM], en MARÍN LÓPEZ, Javier, GAN QUESADA, Germán, TORRES CLEMENTE, Elena y RAMOS LÓPEZ, Pilar (eds.), *Musicología global, Musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología 2013. <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/39513#.VuUe8RjXz0g>> [última consulta 26-08-2016]

PLAZA, Sixto, «La Zarzuela, género olvidado o malentendido», *Hispania* 73 (1). American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1990, págs. 22–31. <http://www.jstor.org/stable/342956> [última consulta 26-08-2016]

PISTON, Walter, *Armonía*, De Voto, Mark (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1995.

R

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen, «El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración», Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Almería, 2006.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *La clasificación de la voz*, Madrid, Real Musical, 1997.

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi, «Los congresos del “Motu Proprio” y la música de J. S. Bach», *Revista De Musicología* 27 (1), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 401- 420. <<http://www.jstor.org/stable/20797858> > [última consulta 26-08-2016]

RÍOS RUIZ, Manuel , «Andalucía», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 1, págs. 432- 444.

RIPOLLÉS MANSILLA, Antonio F., «La recepción del “Motu Proprio” a través de la obra de Vicente García Julbe», *Revista De Musicología* 27 (1), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 567- 58. <<http://www.jstor.org/stable/20797865>> [última consulta 26-08-2016]

ROMERO NARANJO, Francisco Javier, BILBAO RIGUERO, Joxe Benantzi, «La aportación del último maestro de capilla de la catedral de Orihuela a la estética del “Motu Proprio” Tra le Sollecitudini: Carlos Moreno Soria (1874- 1962)», *Revista de Musicología* 27 (1), Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, págs. 455– 464. <<http://www.jstor.org/stable/20797861>> [última consulta 26-08-2016]

S

SANZ GARCÍA, Laura, «Visiones de los español en la creación artística y musical de entre siglos (1874- 1936)», *Revista de Musicología* 28. 2, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2005, págs. 1649- 1661 <http://www.jstor.org/stable/20798151> [última consulta 26-08-2016]

SOBRINO, Ramón, «Cadencia andaluza», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.),

Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 2, pág. 860.

SOBRINO, Ramón, «Escala andaluza», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de autores, 1999- 2000, vol. 4, pág. 701.

V

VEGA RODRÍGUEZ, Margarita, «Identidad nacional y subjetividad moderna en el pensamiento español de fines del siglo XIX», en VEGA RODRÍGUEZ, Margarita y VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.), *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*, 10 vols., Valladolid, SITEM-Glares, 2002, págs. 69- 81.

VILLALBA MUÑOZ, Luis, *Últimos músicos españoles del siglo XIX : semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo*, Madrid, Idelfonso Aldier, 1914. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000113302&page=1>> [última consulta 26-08-2016]

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «El Canto Popular Religioso y la Reforma Litúrgica en España (1850-1915)», *Revista chilena de investigaciones estéticas*, N.º. 47, 2010, págs. 175- 186. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3637825>> [última consulta 26-08-2016]

CATÁLOGO OBRA RAFAEL SALGUERO RODRÍGUEZ

I. RELIGIOSA

La presente relación de obras de Rafael Salguero Rodríguez ha sido elaborada cotejando los dos catálogos existentes ya publicados, referidos a los que fueron principales centros de trabajo del compositor: la Catedral de Málaga³³⁸ y la de Granada³³⁹. En el caso de obras duplicadas, es decir, que se encuentran tanto en un archivo como en otro, hemos reproducido las correspondientes firmas anteceditas por iniciales que señalan la procedencia (*Ma* para Málaga y *Gr* para Granada). Además incluiremos una pieza localizada en la catedral de Jaén³⁴⁰: igualmente, antes de la firma correspondiente, la identificaremos con la inicial *J*.

Además de las partituras localizadas en las distintas catedrales, hemos descubierto los archivos musicales de los conventos femeninos de clausura de Granada gracias al trabajo realizado por M^a Julieta Gacia Vega-Ferrer, que realizó la catalogación de éstos³⁴¹. Para ellos usaremos las siguientes siglas antes de la firma:

- *MoMaD*: Monasterio Madre de Dios. Comendadoras de Santiago. Granada.
- *CoNuSeCa*: Convento Nuestra Señora del Carmen. Carmelitas Descalzas. Granada.
- *CoNuSeAn*: Convento de Clarisas Franciscanas de Granada Nuestra Señora de los Ángeles y Santa - Inés. Convento de Santa Clara de Loja.
- *MoSaPa*: Monasterio de Santa Paula (San Jerónimo). Orden Jerónima. Granada.
- *CoSaJo*: Convento de San José. Carmelitas Descalzas. Granada.
- *MoSaBe*: Monasterio Cisterciense de San Bernardo. Granada.

En todos los casos, los datos técnicos de las obras, así como las observaciones particulares que aparecen sobre cada una de ellas son los contenidos literales de los catálogos mencionados

Por último se ha localizado una partitura editada por Manuel Villar, *Himno Oficial del congreso catequístico nacional*, celebrado en Granada en 1926 que es propiedad de la que escribe.

MISAS Y FRAGMENTOS DE MISAS

³³⁸ Antonio MARTÍN MORENO, *Catálogo del Archivo de Música...*, op. cit.

³³⁹ José LÓPEZ CALO, *Catálogo del Archivo de Música de la...*, op. cit.

³⁴⁰ Antonio MEDINA CRESPO, Antonio, *Catálogo del Archivo Musical de Jaén*, op. cit.

³⁴¹ M^a Julieta García Vega- Ferrer, *La música en los conventos femeninos de clausura de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

D. R. S. Kyrie eleison

Letanía a tres voces por D. R. S. s.a. Manuscrita. Pap 1 p apaisada 32 x 22 cm. Incompleta. Si b M. 1. Vocal- Instrumental. Letanía. B. [Org]. El autor podría ser Rafael SALGUERO La autoría de Salguero no está enteramente confirmada. (*CoNuSeCa* 344).

Misa Breve facilísima, á 2 voces

s.a. Manuscrita Part. y Pap. 21 pp. apaisadas 32 x 22 cm. Completa. La M- La m. 5. Vocal-Instrumental. Misa. SS. Org. (*CoNuSeA* Arca 6-77).

Misa. “Misa dominical a tres voces y coro”, 1908, Do M, STB, fg., órg. **Obs.:** la tonalidad predominante es la de *do* mayor, pero el “Sanctus” está en *do* menor y el “Agnus” en *fa* mayor (aunque con un final irregular en *re* mayor). El papel de “bajo” está duplicado. (*Ma* 170-1) (*Gr* 77/1).

Misa. “Misa de la Purísima a tres voces, coro y orquesta”, 1908, Sol m, STB, fl., cl., fg., 2 tpa., 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** en la partitura, la voz de “tenor” está escrita por encima de la de “tiple”. Hay papeles para “bajo 1º”, “bajo 2º”, “tenor 1º” y “tenor 2º” (los papeles de “primero” corresponden a las voces solistas). (*Ma* 170-2).

Misa quotidiana de Requiem gregoriana

1918. Manuscrita. Part. 2 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Fa M- Fa m. Partes de la Misa de Requiem gregoriana, armonizadas por Salguero para acompañar la Misa de Difuntos. No he creído necesario añadir el incipit de piezas gregorianas tan conocidas. (*CoNuSeA* Arca 6-74 y 6-75).

Misa. “Misa de la S^{ma} Trinidad, fundada sobre motivos del Himno de la misma festividad, por Don Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga”, 1912, Re m, STB, fg., órg. **Obs.:** papel de bajo duplicado. (*Ma* 170-3) (*Gr* 77/3).

Misa. “Misa de San Pedro, fundada sobre motivos del Himno de la misma festividad”, 1913, Mi m, STB, fg., 2 vi., vla., vc., cb. órg. **Obs.:** la partitura es reducción para órgano y voces. Hay papeles distintos para “tenor” 1º y 2º. papel de bajo

duplicado. Marcado carácter modal, sobre todo en el “Agnus Dei”. (*Ma* 170-4) (*Gr* 77/2).

Misa. “Misa de renovación para los jueves sobre motivos del *Tantum ergo*”, s.f., STB, fg., 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** El “Credo” aparece al final, después del “Agnus Dei”. Papel de bajo duplicado. En las partichelas de instrumentos aparece la denominación de “Misa del SS^{mo} Sacramento. Marcado carácter modal que compromete la coherencia de las relaciones tonales. (*Ma* 171-1) (*Gr* 77/4).

Credo dominical para Sochantres, s.f., Fa m, sin indicación de voz (tesitura de bajo), fg. (*Ma* 171-2).

MOTETES

“*Bone pastor. Motete a solo de tenor*”, s.f., Lab M, T. **Obs.:** la partitura contiene la voz de tenor y el acompañamiento para un instrumento de teclado (piano u órgano). No se especifica. (*Ma* 171-3).

Bone pastor. “Motete a tres voces”, s.f., Fa M, STB, órg. (*Ma* 171-4) (*Gr* 78/1).

Bone pastor, s.f., Lab M, SAB, órg. **Obs.:** el título reza así: “*Bone pastor* por Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga”. Las dos voces agudas van identificadas con los nombres de “voz 1^a” y “voz 2^a”; las denominaciones respectivas de “soprano” y “alto” son nuestras. (*Ma* 171-5).

Bone pastor. Motete. Partitura y particellas, manuscritas. La partitura parece autógrafa y lleva al final la fecha, a vuela pluma, por el autor (“año 1909”), y es para 3 v. (STB) y órgano; las particellas son para tiple, tenor y “voz 3^a”, y para dos violines, viola, cello, contrabajo y órgano. (*Gr* 78/2).

Ecce panis, s.f., Fa m, SSTB, 2 cl., 2 tpa., 2 vi., vla., vc., cb. **Obs.:** en los papeles de las dos tiples se lee “Motete para dos tiples por Don Rafael Salguero”. Sin embargo, en los demás papeles la pieza recibe el nombre de “Motete para la Procesión”. Los papeles de instrumentos están transportados medio tono bajo, es decir, en *mi* menor. (*Ma* 171-6).

Ecce panis. “Motete a tres voces por R. Salguero”, s.f., Sib M, STB, órg. (*Ma* 171-7).

Haec dies quam fecit Dominus. Motete, a 4 v. (SATB), a capella. Partitura y particellas, manuscritas, al parecer autógrafas. La partitura está fechada y firmada al final (“Granada, abril de 1925. Rafael Salguero”, rubricado). (*Gr* 328/8).

Iste Sanctus. Motete, a 4 v. (SATB), a capella. Sólo las particellas, manuscritas. (*Gr* 326/11).

Oh! Sacrum Convivium. “Motete a tres voces por Don Rafael Salguero, Mtro. de Capilla de la S^{ta} Iglesia Catedral de Málaga”, s.f., Mib M, STB, órg. (*Ma* 171-8) (*Gr* 78/3).

Oh! Sacrum convivium. “Motete para la Procesión”, s.f., Re M, SSTB, ob., 2 cl., tpa., 2 vi., vla., (vc.), cb., órg. **Obs.:** no hay papel para violonchelo, pero hemos supuesto que es el mismo de contrabajo. (*Ma* 171-9).

O salutaris Hostia. “Motete al SS^{mo}, dedicado al M.I. Sr. Don Juan Franco de Pró, Arcipreste de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga, por R. Salguero, organista de la misma. A 23 de Junio de 1903”, 1903, Mib M, STB, 2 vi., vla., (vc.), cb., órg. **Obs.:** no hay papel de violonchelo, pero hemos supuesto que es el mismo que el de contrabajo. (*Ma* 171-10).

Oh! salutaris Hostia a cuatro voces por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, s.f., Mib M, SATB, órg. (*Ma* 171-11).

Panis angelicus. “Motete para dos Tiples por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga”, s.f., Reb M, SS, órg. (*Ma* 171-12).

Panis angelicus. “Motete al Santísimo para dos tiples por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga”, s.f., Do M, SS, órg. (*Ma* 171-13).

Similabo eum. Motete, a 4 v. (SATB), a capella. Sólo las particellas, manuscritas. (*Gr* 326/10).

RESPONSORIOS

Beata viscera, s.f., Sol M, STB, órg. **Obs.:** “Responsorio 1º de 3º nocturno de Navidad, por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la S^{ta} Iglesia Catedral de Málaga”. Los papeles sueltos distinguen entre “tenor” y “tenor 2º”. (*Ma* 172-5).

Ego ex ore, s.f., Sib M, STB, órg. **Obs.:** “Maitines de la Inmaculada Concepción. Responsorio 1º del 2º nocturno”. Los papeles sueltos distinguen entre “tenor” y “tenor de coro”. (*Ma* 172-3).

Gaude Maria Virgo, 1907, Fa m, SATB, fl., ob., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** “Responsorio 3º del tercer nocturno de la Encarnación por Don Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga. 14 de marzo de 1907”. Los papeles sueltos están bajo la signatura (*Ma* 172-1c).

Hodie nobis, s.f. Mi M, STB, órg. **Obs.:** “Maitines de navidad. Responsorio 2º del 1º nocturno”. Los papeles sueltos distinguen entre “tenor 1º”, “tenor 2º”, “bajo 1º” y “bajo 2º”. (*Ma* 172-4).

Per unum hominem, s.f., Sol M, STB, órg. **Obs.:** “Maitines de la Inmaculada. Responsorio 1º del 1º nocturno”. (*Ma* 172-2).

Sancta et immaculata, 1907, Mib M, SATB, fl., ob., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** “Responsorio 3º del segundo nocturno para la Encarnación, por D. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga”. Los papeles sueltos están bajo la signatura (*Ma* 172-1b).

Suscipe Verbum, 1907, Mi M, SATB, fl., ob., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** “Maitines de la Encarnación. Responsorio tercero del 1º nocturno, por d. Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga. 1º de Febrero de 1907”. Los papeles sueltos se encuentran bajo la signatura (*Ma* 172-1ª).

Verbum caro factum est, s.f., Re m, STB, órg. **Obs.:** “Responsorio 2º del 3º nocturno de Navidad, por Don Rafael Salguero, Maestro de Capilla de la S^{ta} Iglesia Catedral de Málaga”. (Ma 172-6).

SALMOS

Dixit Dominus, 1902, Sol M, SATB / SATB, fl., ob., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** “Salmo *Dixit Dominus* por D. Rafael Salguero, Organista de la Catedral de Málaga”. Las partes de oboe, fagot y figle no aparecen en la partitura general. Al final de ésta se dice: “Granada 12 de octubre de 1902, Rafael Salguero.” (Ma 173-1) (Gr 75/1).

Laetatus sum, 1904, La M, SATB, fl., ob., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb. **Obs.:** “Salmo *Laetatus sum* a cuatro y orquesta por Rafael Salguero, Beneficiado organista de la Catedral”. Las partes de oboe, fagot y figle no aparecen en la partitura general. Los papeles sueltos distinguen entre voces (SATB) primeras y segundas. (Ma 173-2) (Gr 75/2).

Lauda Jerusalem Dominum, 1901, La m, SATB / SATB, fl., ob., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., 2 órg. **Obs.:** “Salmo *Lauda Jerusalem Dominum* por Don Rafael Salguero Rodríguez, Organista de la Catedral de Málaga”. En la última hoja de la partitura figura la fecha de 19 de Octubre de 1901, pero en la portada pone 24 de Enero de 1903. (Ma 173-3) (¿Gr 75/3?).

Magnificat. “Psalmó Magnificat a cuatro voces y orquesta por D. Rafael Salguero Rodríguez, dedicado al Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de Granada”, 1898, Sib M, SATB/SATB, fl., 2 cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., 2 órg. **Obs.:** firmada por “D. Rafael Salguero Rodríguez, Maestro de Capilla y 1º organista de la Sta. Iglesia Catedral de Guadix. 1898, a 6 de Junio”. (Ma 168-7).

Pie Jesu Domine

1918. Manuscrita. Part. 4 pp apaisadas 28 x 16 cm. Pap. 3 pp. Completa. Do m. 1. Vocal- Instrumental. Salmo. SS. Órg. Al final de la partitura dice: ”Granada 29 de

Octubre de 1918. Rafael Salguero” [firma]. Al dorso de los Pap. "Sanctus", "Agnus", "Bone Pastor", In. "Requiem æternam" y Sec "Dies iræ" escritas con la misma caligrafía, al parecer armonizadas por Salguero para acompañar la Misa de Difuntos, con el Título. *Misa quotidiana de Requiem gregoriana*. (CoNuSeA 2-71, 6-74 y 6-87).

VARIA EN LATÍN

Benedictus qui venit in nomine Domini, a 4 v. (SATB), a capella. Sólo las particellas, manuscritas. (Gr 326/12).

Christus factus est a ocho voces, por Rafael Salguero, M^{tro} de capilla de la catedral de Málaga. Granada, a 5 de febrero de 1916. El autor” (rubricado). Partitura al parecer autógrafa, firmada y rubricada por el autor, tanto en la portada como al final, y particellas de copista. Es a 8 v. (SATB, SATB). La partitura es para las 8 voces, a capella; las particellas, además de las voces, incluyen “cello 1^o” y “cello 2^o”. (Gr 76/2).

Christus natus est nobis. “Invitatorio para los maitines de Navidad”, s.f., Sib M, STB, órg. **Obs.:** los papeles de tenor y bajo están duplicados. El canto de las voces alterna con el del Sochantre. La tonalidad no es clara, oscila entre Sib M y Sol m. (Ma 168-6).

Gloria, laus et honor. Verso, a 4 v. (SATB), a capella. Partitura y particellas, manuscritas. La partitura parece copia de Valentín Ruiz Aznar. Las particellas, en caligrafía del mismo Ruiz Aznar, están impresas a ciclostile. (Gr 326/13).

Lauda Sion. “Sequentia festivas (sic) Corporis Christi. Mtro. Salguero”. Partitura y particellas, manuscritas. La partitura, que parece autógrafa y está firmada por el autor (“Málaga, 10 de abril de 1911. Rafael Salguero”, rubricado), es para 3 v. (STB) y órgano (ya realizado). Las particellas son para 4 v. (SATB) y órgano. (Gr 76/1).

Letanía “Mater Boni Consilii”, “a 3 voces y órgano”. Las voces son STB; el acompañamiento fue adaptado para una orquestación para dos violines, flauta, oboe, dos clarinetes en do, violonchelo, contrabajo y órgano. Partitura y particellas, manuscritas. De la partitura hay tres copias, una de ellas de Domingo Campoy Calvano y las otras dos de don Antonio Mateo, una de las cuales lleva la fecha de 18 de noviembre de 1924.

Reflejan los varios procesos de arreglos a los que fue sometida la composición. (*Gr* 300/10).

Letanía “Mater Purissima”, a 3 v. (STB), dos violines, oboe, violonchelo y contrabajo. Partitura y particellas, manuscritas. De la partitura hay dos copias, una de ellas realizada por don Antonio Mateo. “22 de noviembre 24”. Las particellas reflejan varios arreglos, parece que por el propio don Antonio Mateo. (*Gr* 300/8).

Letanía “Sancta Dei Genitrix”, a 4 v. (SATB), dos violines, viola, flauta, bajo, contrabajo y órgano. Partitura y particellas, manuscritas. 1928. Sufrió varios arreglos. (*Gr* 300/9).

“Regina caeli a tres voces y órgano obligado”, s.f., La M, STB, órg. **Obs.:** hay un papel de tenor 2º que dobla parcialmente la parte del tenor principal. Tal vez se trate de un arreglo posterior para solistas y coro. (*Ma* 168-3).

Salve a 3v. (STB), dos violines, contrabajo y órgano. Sólo las particellas, manuscritas. (*Gr* 302/12).

Salve a tres voces

s.a. Manuscrita. Pap. sueltos 5 pp 31 x 21 cm. Incompleta. Do M. 1. Vocal-Instrumental. Salve. S[?]B. Org. (*CoSaJo* 7-42 y 8-69).

Salve de Sochantres

s.a. Manuscrita. Part. y Pap 9 pp 32 x 22 cm. Completa Modal. 1. Vocal- Instrumental. Salve. Sochantre. Org. Al final dice: "Es copia de José M. Vázquez" [rúbrica]. (*CoNuSeA* Arca 2-76).

“Salve en re menor, a 3 voces y órgano”. Partitura y particellas, manuscritas. La partitura es para las voces (STB) y órgano; las particellas son para las voces y órgano, y para una instrumentación de dos violines, flauta, clarinete en do, contrabajo y órgano. (*Gr* 301/8).

“Salve para los sábados”: STB y órgano. Sólo las particellas, manuscritas. (*Gr* 328/4).

Salve Regina a canto llano. 1er tono

s.a. Manuscrita. Pap 4 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Modal. 1. Vocal-Instrumental. Salve. SS. Org. Al dorso está "Tantum ergo" de Saizar y "Quiero Madre" de Iruarrizaga. Ver copia al dorso de "Kyrie eleison" de Celestino Vila de Forns, firmada por "Sor J. del S. Corazón de J.". (*MoSaBe* 1-43, 1-49, 2-26 y 2-94).

VARIA EN CASTELLANO

A la mitad de la noche

1922. Manuscrita. Pap 6 pp 35 x 27 cm. Completa. Mi M-Mi m-Mi M. 3. Vocal-Instrumental. Villancico. S SS. Org. "Nativitas Domini. Villancico al Niño Jesús/ por Rafael Salguero, M^{tro}. de Capilla/ de la S. I. Catedral de/ Granada. Diciembre de 922./ Letra de la R. M. Sor Luisa Granero." (*MoMaD* COM-M-679).

Al ponerse el velo. [fragmento]

s.a. Manuscrita Part 1 pp apaisadas 32 x 22 cm. Incompleta. Sol M. 1. Instrumental. Piano. Por la caligrafía parece ser de R. Salguero. Va unido a otras obras firmadas de este autor. (*CoSaJo* 15-30).

Aquí tienes a tu pueblo. "Plegarias al Señor de la Salud", a 3 v. (SAT), dos violines, viola, contrabajo y órgano. Partitura de las voces y órgano, y particellas completas, todo manuscrito. La partitura lleva la firma de don Antonio Mateo. (*Gr* 306/15).

A tus pies Reyna adorada

Plegaria a Ntra. Señora de las Angustias. 1916. Manuscrita. Part 4 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Do m. 1. Vocal-Instrumental. Canto. B. Órg. "Estrenada por mi umilde [*sic*] persona, en el Templo de Ntra. Sra. de las Angustias/ el día 31 de Enero de 1916, con motivo de la visita de S.M. el Rey Don Alfonso XIII. Fran^{co}. Ramírez [firma]". (*MoMaD* COM-M-367).

Beñ joan. Canto vascongado

s.a. Manuscrita. Part 1 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Do M. 1. Vocal-Instrumental. Canto. SS. Piano. Por la caligrafía parece ser de R. Salguero. "Sigue un canto vascongado para que cante mi Mariachu". Va unido a otras obras firmadas por Salguero. (*CoSaJo* 15-32).

Bendita sea tu pureza, 1901, Sol M, T, órg. **Obs.:** "Bendita sea tu pureza a solo de Tenor por Rafael Salguero Rodríguez". Hay dedicatoria: "Dedicada a mi buen amigo y discípulo Francisco Nadal... Guadix Diciembre, 1901." (*Ma* 173-4).

Cuando en el templo, Madre amorosa. "Septenario doloroso", a 4 v. (SATB), dos violines, viola, flauta, oboe, dos clarinetes, dos trompas, fagot, violonchelo y contrabajo. Partitura para las voces y órgano y particellas de las voces y de los instrumentos, todo manuscrito. 1926. (*Gr* 305/8).

Del cielo a la tierra.

Himno Oficial del Congreso Catequístico Nacional. Granada- 1926 13-14-15 y 16 junio. 1926. Impresa. Granada: Manuel Villar, Pap 3 pp 16 x 11'5 cm. Completa. La M-Do M. 2. Vocal. Himno. S. Manuscrito, dice: "De D. José Mínguez Jiménez, Maestro de Capilla de la S. I. C. de Guadix". (*CoSaJo* 4-7).

Diálogo en el Misterio de la Anunciación de Ntra. Sra. y Encarnación del Hijo de Dios a cuatro voces, coro y Orquesta, 1909, Lab M, ST/SATB, fl., ob., 2cl., fg., 2 tpa., figle, 2 vi., vla., vc., cb., órg. **Obs.:** en la partitura general figura la anotación de "Málaga, a 7 de marzo de 1909. R. Salguero." (*Ma* 168-4).

Es Granada el Sagrario

Himno al Sagrado Corazón de Jesús. s.a. Manuscrita. Pap 4 pp 32 x 22 cm. Completa. Re M-Sol M. 2. Vocal-Instrumental. Himno. T. Org. (*MoMaD* COM-M-418).

Gloria diera escuchar aquel himno. "Gozos a la Santísima Trinidad, 1ª estrofa a solo de bajo": B y "piano u órgano". Sólo las particellas, manuscritas. El texto copiado es el de la partitura; el de la voz comienza *Quién pudiera escuchar aquel himno*. La música es la misma. (*Gr* 304/11).

Gozos a la Purísima Concepción a tres voces por D. Rafael Salguero Rodríguez organista de la Sta. Iglesia Catedral de Guadix, s.f., Mi M, órg. **Obs.:** incompleta. Sólo se conserva la parte de órgano. (Ma 168-5).

Oh Madre inmaculada

Gozos a la Inmaculada. s.a. Manuscrita. Pap. 10 pp apaisadas 32 x 22 cm. Incompleta. Mi M- Re M- La M. 4. Gozo. [S]TB. Org. Al Pap. de órgano se le añadió el texto de forma muy incompleta. Dice: "Es propiedad de C.C.". "Estrofa 1a Solo de Tenor, Estrofa 2a Duo de Tenor y Tiple". Hay papel de tenor y bajo, falta el tiple. (CoNuSeA Arca 0-33, 2-75 y 5-70).

Ojitos de canela

s.a. Manuscrita. Part 4 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Do M. 2. Vocal-Instrumental. Copla. S. Piano. Por la caligrafía parece ser de R. Salguero. "Sencilla composición de música para mis hermanitas de Granada. Por distracción, empecé a poner la voz debajo del acompañamiento, pero ya lo entenderán". Va unido a otras obras firmadas por el autor. (CoSaJo 15-29).

Orando junto al Sagrario

1902. Manuscrita. Part. 6 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Sol M. 1. Vocal-Instrumental. Canto. S. Piano u Órg. "Recreación religiosa para monjas. Granada á 11 de setiembre 1902. Rafael Salguero [firma]". Otra mano escribió después entre los pentagramas un texto diferente. (CoSaJo 15-8).

Orando junto al Sagrario (María Africa, de la Sma. Trinidad)

Recreación Religiosa. 1902. Manuscrita. Part. 6 pp 32 x 22 cm. Completa. Sol M. Vocal-Instrumental. 1. Canto. SSA. Org. "Recreación Religiosa que dedica á Sor Mercedes Castillo su agradecida hermana M^a Africa de la Sma. Trinidad. 24 Septiembre 1902. Ruego por mí siempre que lo cante". Parece ser copia de una obra de Salguero. (CoNuSeAn Arca 3-49).

Pasodoble. Entrada al coro

s.a. Manuscrita. Part 3 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Sol M- Mi M- Re M. 2. Vocal-Instrumental. Pasodoble. Ss. Piano. Por la caligrafía parece ser de R. Salguero. Va unido a otras obras firmadas por el autor. (*CoSaJo* 15- 31).

Rindiendo tu mente

Inno á Ntra. Señora de la Fé/ por el Mtro. Dn. Rafaél Sarguero. s.a. Manuscrita. Pap 2 pp apaisadas 32 x 22 cm. Incompleta. Sol M- Mi m. 2. Vocal-Instrumental. Himno. S. [Órg]. (*MoSaPa* CA. SV-42).

Toda hermosa. Gozos a la Inmaculada

1917. Manuscrita. Pap 12 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Fa M- Re m- La M. 3. Vocal-Instrumental. Gozos. STB. órg. El pap de órg dice: "Copia A. Linares" [firma]. Hay una copia de pap de voz, realizada por "Sor Rosario Sánchez Henares. Año del 1917 día 8 de Diciembre" . La 2a Estrofa está triplicada, pero a diferentes alturas: en La M, Sol M y Si b M. El Pap de Tenor dice: "Coplas a la Purísima. Sor Asunción Martín Sierra año 1917". (*CoNuSeA* Arca 0-25, 1-34 y 4-76).

Villancico de Navidad. Tiempo de Pastorela. Órgano

s.a. Manuscrita. Pap 4 pp apaisadas 32 x 22 cm. Incompleta. Re M- re m- Fa M. Vocal-Instrumental. Villancico. [?]. Órg. (*MoSaBe* 2-55)

II. PROFANA

De Londres a Guadix, revista musical

Guadix 1897, [partitura no localizada]para voces blancas, masculinas y orquesta. Consta de seis números, de los cuales dos son de Rafael Salguero: «Las plazas» y «Los vinos».

La patrona del mar, sainete cómico, lírico y dramático en un acto

Málaga, 1909. Partitura manuscrita autógrafa general, firmada por el propio Salguero –y la partitura manuscrita autógrafa –incompleta– del guion de dirección. Las partituras manuscritas de las particellas de la orquesta deben ser obra de un copista. La obra está compuesta por un total de siete números, el primero y último instrumentales. Para flautín, flauta, oboe, clarinetes (a 2), fagot (a 2), cornetín (a 2), trompa (a 2),

trombón (a 2), figle, caja, triángulo, timbales, bombo y platillos, violín 1º y 2º, violavilonchelo, contrabajo, coro y Marina, Gabriel, Jacinto, Tía Clara, tío Claro, Celedonio, alguacil.

Localizada en el Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signaturas: BCA-XIII-6-50, BCA-XIII-6-40 y BCA-XIII-5-65.

Sonata

Granada, 1923. Partitura manuscrita. Pieza para piano solo. Aparece en la portada como «Lectura para repentizar en el concurso del 3º año de piano en el Real Conservatorio de Victoria Eugenia».

Localizada en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada bajo la signatura V-1ª-192. Se trata de una obra manuscrita en un único movimiento con forma sonata.

La que flor de los montes, zarzuela en dos actos, el segundo en dos cuadros y libreto de José Rosales

Granada 1918. Partituras manuscritas autógrafas del guion de dirección, particellas de flautín, flauta, oboe, clarinete 1º y 2º, fagot 1º y 2º, cornetín 1º y 2º, trompa 1ª y 2ª, trombón 1º y 2º, figle, tuba, caja, triángulo, timbales, bombo y palillos, violín 1º y 2º, violonchelo, contrabajo, coro y Carmen, Miguel, Toñica, Anilla, Gorillo, Quico, mozo 1º, mozo 2º, mozo 4º (fatan mozo 3º y viola).

Localizada en el Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal de Granada, signaturas: BCA-XIII-6-59, BCA-XIII-6-41 y BCA-XIII-6-10.

La que vive en la Carrera (192?)

192?. Partitura editada por Manuel Villar (Granada). Pieza escrita para voz y piano, con la posibilidad de piano solo, pues la melodía del fandango la realiza la mano derecha. En la portada aparece la dedicatoria «Al Excmo. Sr. Conde del Padul».

Localizados tres ejemplares: Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía con la signatura PAR-T-911 (está incompleta), Fondo especial de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” (donación de Fernanda Rubio Morell) y particular de la que escribe.

ANEXO II. Análisis del Fandango de Granada³⁴²

Previsiblemente conocido por R. Salguero para el *Fandango “La flor de los montes”* y el *Fandango clásico granadino “La que vive en la carrera”*.

TÍTULO: <i>Fandango de Granada</i>		https://youtu.be/3rmzWh-MvJw [última consulta 26-08-2016]
CARACTERÍSTICAS GENERALES		
Zona geográfica	Fandango propio de la ciudad de Granada	
Contexto	<p>Una de las formas musicales folclóricas más extendidas por todo el territorio español. Si bien se mantiene la estructura métrica (quintillas y cuartetos octosilábicos), la armonía y los giros melódicos cambian de unas zonas a otras.</p> <p>El “Fandango de Granada” se trata de un fandango de baile, de tipo de verdiales con orquesta/rondalla que realiza el acompañamiento. Es uno de los géneros más ricos en cuanto a su variedad temática, armónica y melódica.</p> <p>En este caso comentaremos esta pieza, localizado geográficamente en la vega granadina frente a otras formas de igual denominación, en la altiplanicie granadina de Baza, Zújar, etc. en las que el término <i>fandango</i> muestra características propias del término con el que se nombran.</p>	
AGRUPACIÓN MUSICAL		
Voz	Descripción	Voces femeninas al unísono
	Características vocales	Voz femenina, aguda y vibrante muy adecuada para la realización de floreos y ornamentación propios del cante flamenco. Denominada como voz cantaora o voz laína

³⁴² Elaboración propia a partir del enlace web que se presenta, contrastados con los que aparecen en las observaciones

		(probablemente).
Instrumentación	Descripción	<p>Guitarra: Los toques más usadas en el acompañamiento al canto son el rasgueo, trémolo, arpegios, liaos y arrastres del pulgar entre otros.</p> <p>Bandurria: Suele tocar las partes de soprano en pequeños conjuntos, producido notas tenidas por medio de un trémolo realizado con el plectro.</p> <p>Castañuelas: Utilizado de forma habitual como acompañamiento a la danza, o bien por los propios bailarines o como parte de la agrupación que realiza el acompañamiento instrumental.</p>
	Características agrupación	<p>La agrupación formada por guitarras, bandurrias y castañuelas son un tipo de rondallas bastante habitual en el acompañamiento de música de bailes andaluces. Guitarra realiza la función armónica con un acompañamiento descrito posteriormente, las castañuelas un ostinato rítmico de acompañamiento y la bandurrias las melodías agudas tal y como se ha descrito en el apartado anterior.</p> <p>Existen versiones de este mismo fandango con acompañamiento vocal (ver la variante 5 de las observaciones, en las que un coro polifónico realiza funciones de acompañar o adornar la melodía principal).</p> <p>Todas las versiones que de él se han encontrado utilizan esta formación.</p>
Interacción de ambas	Durante el transcurso de la pieza, la agrupación instrumental realiza una	

	breve introducción, el estribillo (o interludio musical) y el final. Cuando la voz canta la copla, realiza un acompañamiento a modo de ostinato.
COMPOSICIÓN MUSICAL	
Características melódicas	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía vocal con acompañamiento instrumental (los instrumentos no sólo acompañan a la voz, realizan un interludio –con función de estribillo– puramente instrumental). - Melodía vocal en el ámbito del re4 a do5 (índice sistema de los físicos). - Melodía organizada en tres coplas o estrofas, cada una de ellas con seis versos. - Frases estructuradas con los versos como sigue: 3+3+3+3+3+3 para las coplas (melodía vocal con acompañamiento) y 4+4+4+4+4+4+1 para el estribillo (melodía instrumental). - Cada tres compases la melodía reposa en una blanca con puntillo. En esa estructura de 18 compases resultantes corresponden al compás –no de la pieza general, sino de la descripción que acabamos de hacer– 3, 6, 9 (reposo sobre <i>sol</i>), 12 (reposo sobre <i>fa</i>), 15 (reposo sobre <i>mi bemol</i>), 18 (reposo sobre <i>re</i>). Sol- fa- mi bemol- re (Cadencia andaluza sobre re). - Dando una visión general de la estrofa y según lo anterior, podríamos decir que se trata de una melodía de carácter descendente. - Si atendemos a los giros melódicos que se realizan en cada verso, se trata de un melodía vocal con un perfil melódico quebrado (cada verso la melodía asciende para resolverlo descendentemente), de marcado carácter por grados conjuntos, diatónica y con la presencia de cromatismos en los melismas que provoca la ornamentación. - La principal opción de continuación en la recurrencia o repetición.
Ritmo	<ul style="list-style-type: none"> - Rítmicamente el fandango se estructura en un compás de $\frac{3}{4}$, estructurado en ciclo rítmico armónicos de doce tiempos.

	<ul style="list-style-type: none"> - La guitarra realiza tanto en el estribillo como en la copla un ostinato rítmico:  <p>Guitarra </p> <ul style="list-style-type: none"> - Las castañuelas en el estribillo instrumental realiza el ostinato rítmico siguiente:  <p>Castañuelas </p>
<p>Tempo</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ritmo ternario en un tempo rápido
<p>Armonía</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Armonía modal organizada sobre el modo de mi, o modo frigio. En la pieza de esta audición aparece el modo transportado a re. La parte instrumental comienza con una breve introducción de cinco compases en los que la guitarra realiza una armonía de tónica. - En la parte instrumental la guitarra realiza sendos ostinatos con los siguientes motivos armónicos:  <p>Guitarra </p> <p>Guit. </p> <ul style="list-style-type: none"> - Antes de la entrada de cada copla el interludio musical termina con la cadencia andaluza, en este caso sobre re:  <p></p> <ul style="list-style-type: none"> - Por lo descrito en las características melódicas, las coplas de estructuran en 3+3+3 (armonía del IV) +3 (armonía sobre III) +3 (Armonía sobre II) +3 (Armonía de I).

Textura	La textura corresponde a una melodía acompañada							
Estructura	<i>Intro Instrum.</i>	<i>Instru.</i>	<i>Copla 1</i>	<i>Instru.</i>	<i>Copla 2</i>	<i>Instru.</i>	<i>Copla 3</i>	<i>Final</i>
	5 cc.	25 cc.	18 cc.	1+ 24 cc.	18 cc.	1+24 cc.	18 cc.	1+4 cc.
	cc. 1-5	6- 30	31- 48	48- 72	73- 90	90- 114	115- 132	132- 136
	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción y final en tono de re. Cada interludio instrumental (que actúa de estribillo es musicalmente idéntico, coincidiendo en los compases 48, 90 y 132 su inicio con el final de la copla correspondiente. - Las tres coplas son musicalmente iguales estructuradas como se ha descrito en las características melódicas según los versos 3+3+3+3+3+3 							
COMPOSICIÓN LITERARIA								
Métrica literaria	<p>Los seis versos se organizan –obviando la repetición– como una cuarteta con cuatro versos de arte menor, cuya rima es <i>abab</i>. En estas estrofas, sólo tenemos rima (y rima consonante) en los versos pares, con lo cual el esquema de la rima es: – <i>a – a</i>.</p> <p>Cuartetas octosilábicas, con rima sólo en los pares.</p>							
Copla cantada	<p><i>Granada, calle de Elvira, Granada, calle de Elvira, donde habitan las manolas, las que suben a la Alhambra las cuatro y las cinco solas, las cuatro y las cinco solas.</i></p> <p><i>Yo me voy al Avellano Yo me voy al Avellano a beber agua fresquita porque dicen que allí está la flor de la canelita la flor de la canelita.</i></p> <p><i>Viva Graná qu'es mi tierra, viva Graná qu'es mi tierra, viva el Puente del Genil, la Virgen de las Angustias, la Alhambra y el Albaicín, la Alhambra y el Albaicín</i></p>							

OBSERVACIONES

Variantes del Fandango de Granada

- Variantes 1: en el texto, la melodía igual, permuta el orden de las estrofas y el orden dentro de los versos. La tercera estrofa igual. <https://youtu.be/rpYUAZTYJJs> [última consulta 26-08-2016]
- Variante 2: el tempo más rápido y el texto de la estrofas (igual argumento) https://youtu.be/_ClvG5fA12w [última consulta 26-08-2016]
- Variantes 3: en el tempo de interpretación y en el texto (permuta la segunda estrofa con la primera. La tercera estrofa igual). <https://youtu.be/VsAiiZsPsIM> [última consulta 26-08-2016]
- Variante 4: en el número de voces: una cantante y varias personas realizan una segunda voz, a modo de coro. Permutan el orden de primera y segunda estrofas. <https://youtu.be/U9fdyeH06vY> [última consulta 26-08-2016]
- Variante 5: polifónica a cuatro voces, armonizada por Urquiza <https://youtu.be/XPqGc-W-8Oo> [última consulta 26-08-2016]
- Variante 6: muy similar a la presentada, en la interpretación aparecen quejíos y jaleos flamencos, más lento en el tempo elegido, <https://youtu.be/FMDziG-JQQM> [última consulta 26-08-2016]
- Variante 7: con copla inicial con jaleos. La melodía que en nuestro aparece cantada, la realiza la bandurria https://youtu.be/qqvdXbAd_LE [última consulta 26-08-2016]
- Variante 8: musical similar, texto completamente diferente: costumbrista como el de nuestra audición, pero sobre otra temática granadina, salvo la última estrofa. <https://youtu.be/uH7U42JES9w> [última consulta 26-08-2016]
- Variante 9: musical similar, temática granadina costumbrista, comienza entonando la tercera estrofa de nuestra audición, y luego estrofa diferente https://youtu.be/p5HYF21Swk?list=PLCxrRqI_9KslCIV0VZcSEcziXMQIFPTdC [última consulta 26-08-2016]
- Variante 10: con variantes de texto y alguna en la línea melódica, el mismo fandango recibe otra denominación “Fandango de Otívar” <https://youtu.be/p5HYF2-1Swk> [última consulta 26-08-2016]

De esta pieza existe una armonización para voz y piano -no corresponde literalmente a

la escuchada– realizada en los inicios del siglo XX:

Autor: Salguero Rodríguez, Rafael.

Título: *La que vive en la carrera*. Fandango clásico granadino

Editorial: Manuel Villar, Granada, 190?

Signatura: PAR T 911

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/idea/opacidea/abnetcl.cgi/O11341/ID9733ba20>

?ACC=261 [última consulta 26-08-2016]

Fandango de Granada

transc. Maria Jesús Viruel

Presto



Gra-na-da, ca-lle de El -vi - ra, Yo me voy al A - ve - lla - no, Vi - va Gra - ná ques mi tie - rra,

6 don - de ha - bi - tan las ma - no - las, a be - ber a - gua fres - qui - ta vi - vael Puen - te del Ge - nil,

11 ham - bra lí e - stá gu - stias,

15 las cua - troy las cin - co so - las, la flor de la ca - ne - li - ta, la Al - ham - bra y el Al - bai - cín,

las cua - tro y las cin - co so - las. la flor de la ca - ne - li - ta. la Al - ham bra y el Al - bai - cín.