



TÍTULO

LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE MANUEL DEL ÁGUILA (1914-2006)

AUTORA

M.ª Nieves Sánchez Camacho

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2017

| | |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| Directores | Joaquín López González, Antonio Martín Moreno |
| Tutora | Dra. D.ª. Consuelo Pérez Colodrero |
| Instituciones: | Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo |
| Curso | Máster Oficial en Patrimonio Musical (2014/2015) |
| ISBN | 978-84-7993-616-7 |
| © | M.ª Nieves Sánchez Camacho |
| © | De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía |
| Fecha documento | 2015 |



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.*



Universidad Internacional
de Andalucía



ugr | Universidad
de Granada



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Universidad de Oviedo

Máster en Patrimonio Musical

La producción musical de Manuel del Águila (1914-2006)



Autora: M^a Nieves Sánchez Camacho

Tutora: Dra. Dña. Consuelo Pérez Colodrero

Año 2015

Ilustración de portada: Bartolomé Marín
Fernández, *Charidemos o Diálogos de la mar: tertulia
indaliana 1987-88*, 1.^a ed., Almería, Confederación
Española de Cajas de Ahorros, 1990, pág. 193.

Máster en Patrimonio Musical

La producción musical de Manuel del Águila (1914-2006)



| | |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| | |
| TUTORA Vº. Bº. Dra. Dña. Consuelo Pérez Colodrero | AUTORA Fdo. Dña. Mª Nieves Sánchez Camacho |

La música es uno de los vínculos más directos y potentes que unen a los hombres, porque es el idioma universal de la humanidad y, aún a pesar de las desilusiones y los odios de nuestros días, sigue siendo el bálsamo amable y la antorcha que más acerca la belleza del arte, y un motivo de permanente enlace entre los que la aman.

Manuel del Águila Ortega, «Rafael Barco», *La Voz de Almería*, n.º 24.451, 10 de marzo de 1995, pág. 10.

| ÁREAS DE CONOCIMIENTO (CONSEJO DE UNIVERSIDADES) | |
|---------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| 635 | Música |
| 189 | Didáctica de la Expresión Musical |
| 450 | Historia Contemporánea |
| MATERIAS UNESCO | |
| 620306 | Música, musicología |
| 550402 | Historia Contemporánea |
| 580107 | Métodos Pedagógicos |
| DESCRIPTORES | |
| Manuel del Águila | Obra para piano |
| Obra para piano y voz | Música y musicología |
| Historia de la música del siglo XX | Cultura andaluza |

ÍNDICE GENERAL

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Índice de figuras y tablas | 11 |
| Abreviaturas y siglas | 14 |
| Criterios de edición de textos | 15 |
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 17 |
| 1.1. Justificación de la elección del tema..... | 17 |
| 1.2. Antecedentes y estado de la cuestión..... | 18 |
| 1.3. Objetivos científicos | 24 |
| 1.4. Fuentes y Metodología..... | 25 |
| 2. ALMERÍA EN EL SIGLO XX: UN ESBOZO A TRAVÉS DE LA VIDA DE MANUEL DEL ÁGUILA (1914-2006)..... | 31 |
| 2.1. Infancia junto al mar (1914-1935) | 32 |
| 2.2. Años de juventud bajo la represión (1936-1954)..... | 37 |
| 2.3. Madurez en los círculos culturales almerienses (1955-1975)..... | 42 |
| 2.4. Última etapa colmada de reconocimientos (1976-2006) | 45 |
| 2.5. El recuerdo tras su muerte (2007-2015) | 48 |
| 3. MANUEL DEL ÁGUILA (1914-2006): INQUIETUDES Y ESTILO MUSICAL..... | 53 |
| 3.1. Interés por la recuperación del folclore..... | 60 |
| 3.2. Nuevas inquietudes musicales con Celia Viñas: música para teatro | 67 |
| 3.3. Vinculación con la literatura andaluza contemporánea: la presencia constante de García Lorca en su obra | 69 |
| 4. LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE MANUEL DEL ÁGUILA, UNA APROXIMACIÓN | 73 |
| 4.1. Composiciones para piano y voz | 74 |
| 4.1.1. La elección de los textos poéticos de las canciones para voz y piano..... | 76 |
| 4.1.2. Preferencias en cuanto a forma musical | 82 |
| 4.1.3. Tratamiento melódico, rítmico y textual | 85 |
| 4.1.4 Aspectos armónicos..... | 89 |
| 4.2. Composiciones para piano solo | 90 |
| 4.2.1. Rasgos estilísticos fundamentales de su producción pianística..... | 91 |
| 4.2.2 Comentario a la <i>Danza-Homenaje a Manuel de Falla</i> (1984)..... | 93 |
| 4.2.3. Comentario a la <i>Danza-Homenaje a Antonio Machado</i> (1984)..... | 95 |
| 4.2.4. Comentario a la <i>Danza-Homenaje a Federico García Lorca</i> (1984) | 97 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.3. Un hallazgo en la producción de Manuel del Águila: ¿apuntes para una zarzuela? | 101 |
| 5. CONCLUSIONES | 107 |
| 6. PROSPECTIVA | 111 |
| PRINCIPALES FUENTES CONSULTADAS | 113 |
| Fuentes literarias | 113 |
| Fuentes hemerográficas | 115 |
| Partituras y libretos | 115 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 117 |
| BIBLIOGRAFÍA | 121 |
| APÉNDICES | 123 |
| Apéndice 1. Selección de documentos personales de Manuel del Águila | 123 |
| 1.1. Petición de examen de ingreso de Federico García Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-007-008-A | 123 |
| 1.2. Boletín informativo de las novedades en publicaciones de partituras. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-009 | 125 |
| 1.3. Papel del Ministerio de Agricultura. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-014 | 126 |
| 1.4. Portada del folleto de la XII Feria del Libro de Berja. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-015 | 127 |
| 1.5. Partitura autógrafa de Rafael Barco dedicada a Manuel del Águila. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 168 y 170-AS | 128 |
| 1.6. Portada del XX Concurso nacional de Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-016 | 130 |
| Apéndice 2. Selección de documentos oficiales de Manuel del Águila | 131 |
| 2.1. Reproducción de la partida de Nacimiento de Manuel del Águila (1960). Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-011 | 131 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.2. Reproducción de la escritura de Adopción de Manuel del Águila (1956). Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-010..... | 132 |
| 2.3. Reproducción del certificado de Defunción de Manuel del Águila (2006). Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-012..... | 133 |
| 2.4. Carta del Instituto de Estudio Almerienses convocándolo a ser miembro. Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-013..... | 135 |
| 2.5. Registro de salida del Ministerio de Agricultura con una letra del compositor. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-036. | 136 |
| Apéndice 3. Selección de partituras manuscritas..... | 137 |
| 3.1. Catálogo de la producción musical para piano solo de Manuel del Águila | 137 |
| A. <i>Danza-Homenaje a Manuel de Falla</i> . Fuente: página web Asociación Cultural ‘Manuel del Águila’, inv. 321..... | 137 |
| B. <i>Danza-Homenaje a Antonio Machado</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 115-120-AH..... | 146 |
| C. <i>Danza-Homenaje a Federico García Lorca</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 109-114-AG. | 153 |
| 3.2. Catálogo de la producción musical para piano y voz de Manuel del Águila | 159 |
| 3.2.1. Obras con música y letra de Manuel del Águila..... | 159 |
| A. <i>Tres canciones andaluzas</i> . Fuente: archivo personal del compositor | 159 |
| A.1. <i>Si vas pa’ la mar...</i> inv. 013 y 010-012-B..... | 159 |
| A.2. <i>Peteneras de la orilla</i> , edición UME..... | 164 |
| A.3. <i>Por el cielo va la luna...</i> edición UME | 169 |
| B. <i>Coplillas de Luis Miguel</i> . Fuente: archivo personal del compositor..... | 174 |
| C. <i>Campanilleros de Cabo de Gata</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 048-L y 050-051-M..... | 179 |
| D. <i>Canto de Mayo</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 080-082-V. | 183 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| E. <i>Canción de los tres segaores</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 075-T y 050-051-M..... | 187 |
| F. <i>Nana marinera</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 306-312-BT..... | 195 |
| G. <i>Señor Alcalde, sus hijas...</i> Fuente: archivo personal del compositor, inv. 032-G y 235-239-BG..... | 202 |
| 3.2.2. Obras con música de Manuel del Águila y letra de García Lorca:..... | 209 |
| A. <i>Canción de jinete</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 138-139-AL ... | 209 |
| B. <i>Pastor que vienes</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 140-141-AM...212 | |
| C. <i>¡Ay que trabajo me cuesta!</i> Fuente: archivo personal del compositor, inv. 242 ... | 215 |
| D. <i>Mi niña se fue a la mar</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 243. | 217 |
| E. <i>Arbolé, arbolé</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 317-320-BV..... | 219 |
| F. <i>Noche de cuarto lunas</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 240-241- | |
| BH..... | 224 |
| 3.3. Números de la zarzuela <i>La fragata Dolorcitas</i> . Fuente: archivo personal del compositor..... | 226 |
| A. <i>Coro de marineros</i> , inv. 322-BW y 101-102-AD..... | 226 |
| B. <i>Cuchillito de luna</i> , inv. 323-BW y 103-104-AE. | 229 |
| C. <i>Zortzico</i> , inv. 324-BW y 105-107-AF. | 233 |
| D. <i>Salve Regina</i> , inv. 325-BW y 333-334-BX. | 237 |
| E. <i>Barcarola</i> , inv. 326-BW y 335-336-BY..... | 240 |
| F. <i>Coro final</i> , dos primeras estrofas, inv. 327-BW y 337. | 244 |
| G. <i>Coro final</i> , parte del solo del capitán, inv. 328-BW y 099-100-AC. | 246 |

Índice de figuras y tablas

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 2.1. Fotografía de Manuel del Águila siendo bebé. Fuente: <i>La Voz de Almería</i> de 9 de noviembre de 2006, n.º 28.585, pág. 36.. | 33 |
| Figura 2.2. De izquierda a derecha, Francisco Bracho, Manuel del Águila y Dolores de la Vega en la playa. Fuente: <i>La Voz de Almería</i> de 9 de noviembre de 2006, n.º 28.585, pág. 36.. | 36 |
| Figura 2.3. Entrega de premios del Milenario de la Alcazaba, Del Águila es el tercer hombre del desfile hacia el escenario. Fuente: <i>La Voz de Almería</i> de 9 de marzo de 2003, n.º 27.254, pág. 38. | 41 |
| Figura 2.4. Del Águila actuando en una fotonovela. Fuente: <i>La Voz de Almería</i> de 9 de noviembre de 2006, n.º 28.585, pág. 38. | 43 |
| Figura 2.5. Manuel del Águila Ortega. Fuente: <i>La Voz de Almería</i> de 8 de noviembre de 2011, n.º 30.395, pág. 34. | 47 |
| Figura 3.1. Ejercicios manuscritos del método de Alfred Quidant. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-001. | 54 |
| Figura 3.2. Factura de la compra de dos obras de Mendelssohn y Mozart el 27 de marzo de 1934. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-003. | 57 |
| Figura 3.3. Última melodía escrita por Manuel del Águila. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-006. | 60 |
| Figura 3.4. Melodías populares recogidas por el compositor. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 057-O. | 64 |
| Figura 3.5. Dezyr de cancionero a la uva de Almería de Celia Viñas. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-005-A y B. | 68 |
| Figura 3.6. Letra de Manuel del Águila sobre <i>Los cuatro muleros</i> de Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-004. | 71 |
| Figura 4.1. Letra de la canción <i>Señor Alcalde, sus hijas</i> ...Fuente: archivo personal del compositor, inv. 032-G. | 79 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 4.2. Letra de la canción Nana marinera. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 067..... | 80 |
| Figura 4.3. Fragmento de <i>Canto de mayo</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 081-V..... | 87 |
| Figura 4.4. Comienzo de la pieza <i>Arbolé, árbolé</i> con letra de García Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 317-BV. | 87 |
| Figura 4.5. Estructura rítmica del acompañamiento realizado por la mano izquierda. Fuente: elaboración propia..... | 88 |
| Figura 4.6. Alternancia de modos al comienzo de la obra. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'. | 93 |
| Figura 4.7. Tratamiento direccional de los motivos X e Y. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'. | 94 |
| Figura 4.8. Motivo generador de toda la obra. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'. | 96 |
| Figura 4.9. Empleo, a modo de ostinato, de los tresillos generadores. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'. | 97 |
| Figura 4.10. Transposiciones del mismo motivo a diferentes grados tonales. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'. | 98 |
| Figura 4.11. Comienzo de la copla central de la obra para piano <i>Danza-Homenaje a Federico García Lorca</i> . Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'. | 99 |
| Figura 4.12. Portada de la partitura <i>El corazón es libre... / Canción triste de Granada</i> . Fuente: archivo personal del compositor, inv. 251-BJ..... | 102 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabla 1. Catálogo de obras musicales de Manuel del Águila..... | 73 |
| Tabla 2. Composiciones para piano y voz analizadas en el trabajo..... | 75 |
| Tabla 3: Modificaciones de Manuel del Águila al poema de García Lorca..... | 81 |
| Tabla 4: Estructura formal predominante en las composiciones para voz y piano. | 83 |
| Tabla 5. Estructura basada en la alternancia de voz solista y coro. | 83 |
| Tabla 6. Estructura tripartita de la canción <i>Los tres segaores</i> | 84 |
| Tabla 7. Estructura formal de la canción <i>Coplillas de Luis Miguel</i> | 85 |
| Tabla 8. Principales modificaciones de las dos ediciones de la Danza-Homenaje a Federico García Lorca con respecto al manuscrito de la obra | 100 |
| Tabla 9. Reparto de personajes para la zarzuela | 103 |

Abreviaturas y siglas

| | |
|--------------|----------------------------------------|
| <i>ca.</i> | <i>circa</i> |
| coord. | Coordinador / Coordinadora |
| dir. | Director / Directora |
| ed. | Editor / Editora |
| IEA | Instituto de Estudios Musicales |
| inv. | Inventario |
| NODO | Noticiarios y Documentales |
| n.º | Número |
| OCAL | Orquesta Ciudad de Almería |
| pág. / págs. | Página / páginas |
| RNE | Radio Nacional Española |
| SGAE | Sociedad General de Autores y Editores |
| S.A. | Sin autor |
| s.n. | Sin número |
| UME | Unión Musical Española |
| VV.AA. | Varios autores |
| vol. / vols. | Volumen / volúmenes |

Criterios de edición de textos

Los textos extraídos de los documentos del fondo personal de Manuel del Águila, letras de canciones, artículos de prensa y partituras manuscritas, se han mantenido idénticos a los originales en lo que se refiere a ortografía, tipo de letra y empleo de mayúsculas. A la hora de paginar los manuscritos se ha respetado el orden original y se ha añadido una numeración editorial, que en este trabajo, está determinado por el número de inventario. Los cambios de párrafo se indican mediante el signo / y el salto de página entre corchetes.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación de la elección del tema

Este trabajo se centra en la figura del compositor, periodista, pintor y poeta Manuel del Águila Ortega (1914-2006), miembro ilustre de la historia de la ciudad de Almería. En efecto, Manuel estableció relaciones personales y profesionales con los personajes más influyentes de la sociedad de la época, entre los que se encontraban literatos, pintores y poetas. Paralelamente, el interés de Del Águila por el estudio y la recolección de melodías populares almerienses a la manera de Leos Janacek (1854-1928) medio siglo antes, le llevaron a incluir melodías populares en sus composiciones con el fin único de evocar la atmósfera de la música popular, convirtiéndose en un importante referente de la música de Almería.

Las razones para indagar en la figura de este compositor almeriense son, de un lado técnicas, en tanto que la figura de este compositor se encuentra en numerosa bibliografía sobre la historia del siglo XX en Almería, sus escritos en periódicos de tirada nacional y su trabajo como corresponsal de Radio Nacional de España son testimonios de la sociedad de la época, y en lo que se refiere a su faceta musical, sus composiciones han formado parte del repertorio de grandes figuras de la música nacional. De otro lado, el interés por estudiar la figura de Del Águila es, asimismo, personal. En este sentido debo apuntar que, desde 2013, mantengo una estrecha relación con la música popular-tradicional debido al estudio de este repertorio y su interpretación en varios ciclos de conciertos con motivo del 125 aniversario de la plaza de toros de Almería, entre los repertorios de estos conciertos, se encontraban varias obras de Manuel del Águila. Del mismo modo, hay que reconocer que las situaciones personales determinan en numerosas ocasiones la elección de los temas, así, no es de extrañar que quien muestra interés por su realidad más cercana se sienta atraído por los personajes más influyentes que están a su alrededor.

El foco de estudio de este Trabajo Fin de Máster será su faceta como compositor y debe ser entendida como una acción creativa dentro de una cultura determinada, de una localización geográfica delimitada y de una época bien definida. De este modo, el presente trabajo surge de la necesidad de contribuir al estudio de las características propias de la música almeriense en la segunda mitad del siglo XX, utilizando los focos de inspiración y las composiciones de Manuel del Águila como hilo conductor.

1.2. Antecedentes y estado de la cuestión

El estado de la cuestión de este trabajo queda compuesto por las fuentes secundarias, monografías y escritos de carácter descriptivo sobre la vida y obra de Manuel del Águila, con especial predominio de escritos subjetivos, personales y de carácter informal sobre encuentros y vivencias con el compositor.

En el estudio de estas fuentes deben tenerse en cuenta las entradas sobre Manuel del Águila en varios diccionarios musicales, en general, breves entradas centradas principalmente en su vida como hombre en sociedad y que se limitan a enumerar sólo su producción musical publicada. El *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*¹, dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio recoge una entrada sobre el compositor almeriense en la que describe enumera las tres composiciones conservadas en el legado de la Unión Musical Española, *Tres canciones andaluzas*, *Si vas pa' la mar...* y *Coplillas de Luis Miguel*. Por su parte, el *Diccionario Biográfico Español*² contiene la voz realizada por María Carmen Amate Martínez, autora de numerosos libros sobre temática almeriense, en el que brevemente elabora una biografía del compositor. En esta entrada aparece 1917 como la fecha de nacimiento del compositor, sin embargo, la partida de nacimiento corrobora que el año correcto es 1914, aparte de esto, merece la pena destacar la breve bibliografía del músico que incorpora. Otra referencia aparece en La *Enciclopedia general de Andalucía*³ hace una escueta enumeración de datos biográficos definiéndolo como escritor y musicólogo y cita varias de sus composiciones, la fecha de nacimiento vuelve a figurar de manera incorrecta. Por último, la *Gran Enciclopedia de Andalucía*⁴ recoge una escueta biografía en la que nombra las facetas que el compositor desarrolló a lo largo de su vida, compositor, periodista, poeta y figura asidua a los círculos culturales almerienses. En cuanto a los recursos electrónicos aparece en el *Diccionario Biográfico de Almería electrónico (DBA-e)*⁵ escrita por Rafael Quirosa-Cheyrouze Muñoz que proporciona un recorrido breve pero más preciso de las obras, fechas y

¹ Judith Ortega, «Águila Ortega, Manuel del.», en Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2002, vol.1, pág. 109.

² María Carmen Amate Martínez «Águila Ortega, Manuel del.», *Diccionario Biográfico Español*, 50 vols., 1.ª ed., Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, vol.1, pág. 645.

³ Antonio Ramos Espejo (dir.), «Águila Ortega, Manuel del.», en Checa Godoy, Antonio (coord.), *Enciclopedia general de Andalucía*, 15 vols., 1.ª ed., Málaga, C&T, 2004, vol.1, pág. 166.

⁴ S.A., «Maestro del Águila», en Javierre, Jose María (dir.), *Gran Enciclopedia de Andalucía*, 10 vols., Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979, vol. 5, pág. 2344.

⁵ Quirosa-Cheyrouze Muñoz, Rafael, «Manuel del Águila Ortega» [página web], <<http://goo.gl/hC5gjo>> [consultado el 25-07-2015].

galardones recibidos por el compositor como *Centenario de Salzillo*, *Milenario de la Alcazaba*, *Exaltación del Guadalquivir* y *Uva de Oro* concedida en 1991 por la Casa de Almería y la Alpujarra de Madrid. Por último, la entrada más completa es la realizada por M^a Carmen Amate Martínez y Francisco Capel del Águila en el *Diccionario de la Real Academia de la Historia*⁶ en su versión digital, en esta entrada se detallan numerosos datos perfectamente fechados que abarcan desde su nacimiento hasta los homenajes póstumos y la creación de la Asociación Cultural ‘Manuel del Águila’.

Buena parte de la información extraída de estas fuentes se ha utilizado para la elaboración de la Guía Didáctica para educación primaria y secundaria titulada *Descubriendo cosas con Manuel del Águila* elaborada por el grupo de trabajo *Música y Escuela* con la colaboración del CEP de Almería y la Fundación Cajamar con la finalidad de: «dar a conocer y valorar la grandísima importancia que Manuel del Águila tiene en la música y la cultura de la Almería del siglo XX»⁷. En la prensa local, fue en varias ocasiones protagonista de extensos reportajes, entre ellos destacan La Voz de Almería del 4 de febrero de 1977 que anuncia sus nuevos proyectos musicales, el escrito del 31 de diciembre de 1999 titulado *Almerienses de un Siglo* que retrata la figura de Manuel haciendo un breve recorrido por su vida y su versión posterior el 9 de marzo de 2003, un artículo con el mismo enfoque que el anterior pero con una extensión de ocho páginas ilustradas por numerosas fotografías del compositor, también hay que destacar, el artículo del 28 de octubre de 2004 con motivo del estreno del CD Homenaje a Manuel del Águila y por supuesto, el día de su fallecimiento que le valió un suplemento especial en las páginas centrales del periódico.

Es inevitable la presencia del nombre de Manuel del Águila en los libros que profundizan en la obra de Celia de Viñas debido a la estrecha relación que existía entre ambos. De este modo, se pueden citar dos publicaciones, la primera en 2006, Ana María Romero Yebra publicó *Celia Viñas para niños y jóvenes*⁸, libro en el que se describe, dentro del marco de la biografía de la poetisa, la amistad que existió entre ambos a raíz de su encuentro un día de playa, sus colaboraciones, las dedicatorias que ambos se escribían cuando se regalaban sus nuevas creaciones y los trabajos teatrales conjuntos como *A la uva de Almería*, y la segunda, en 2014, Pedro Asensio Romero escribió *Los años de la señorita*

⁶ M^a Carmen Amate Martínez y Francisco Capel del Águila, «Semblanza de Manuel del Águila Ortega» [página web], <<http://goo.gl/zP2hMi>>, [consultado 25 de julio de 2015].

⁷ Grupo de Trabajo «Música y Escuela», *Descubriendo cosas con Manuel del Águila*, Almería, CEP Almería, 2012.

⁸ Celia Viñas, *Celia Viñas para niños y jóvenes*, Romero Yebra, Ana María (ed.), 1.ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.

*Celia*⁹ que aborda el tema desde una perspectiva literaria y novelesca, colocando a la poetisa como la protagonista de una novela, rodeada de personajes coetáneos reales, dentro del escenario de la Almería del siglo XX. Del mismo modo, su profundo estudio sobre Federico García Lorca lleva a la recogida de testimonios suyos en el capítulo *Intermedio almeriense* del libro de Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*¹⁰, testimonios que han permitido aclarar los estudios y las actividades que realizó Lorca en su estancia en la capital almeriense, de la cual se ha podido verificar, gracias a las investigaciones de Manuel del Águila, que la estancia de Lorca en la capital no se redujo a unos pocos meses sino a un periodo de tres años. Del mismo modo, en el libro sobre la transición democrática en Almería, se publica un extenso fragmento en el que se plasman unas declaraciones de alta carga política por parte del compositor, en estas manifestaciones se declara en contra de la censura y opuesto al régimen franquista¹¹. A parte de este libro, aparece brevemente nombrado en dos más, el primero sobre el pueblo de Canjáyar¹² al que estuvo muy ligado personalmente y en la novela *Oeste*¹³ de José Asenjo Sedano que relata historias durante la época dorada del cine en Almería protagonizadas por personajes reales como Del Águila.

De otro lado, su lúcida memoria fue una inestimable fuente de conocimientos sobre la Almería del siglo XX de los que se nutrieron escritores de las más diversas materias, de esta manera, aparece nombrado en el libro *Almería piedra a piedra*¹⁴ del padre Tapia junto a un fragmento de la letra del Himno de la Virgen del Mar compuesta por él, así mismo, se pueden encontrar testimonios de Del Águila en el libro *Crónica social del cine en Almería, 1896-1936*¹⁵ de Ignacio Ortega Campos aportando valiosos testimonios personales sobre los cines de moda y las primeras reproducciones cinematográficas en Almería, la afición al teatro de los almerienses y descripciones detalladas de la feria de agosto en honor a la Virgen del Mar, del mismo modo, aparecen reveladoras declaraciones que aportan datos personales del compositor, en dos tesis doctorales, la primera presentada en 2005 por Antonio Morales

⁹ Asensio Romero, *Los años de la señorita Celia*, 1.ª ed., Madrid, Verbum, 2014.

¹⁰ Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, 3.ª ed., Barcelona, Grijalbo, 1987, págs. 13 y 69.

¹¹ Antonio Ramos Espejo (dir.), *Crónica de un sueño, memoria de la transición democrática en Almería 1973-83*, Martínez López, Cándida (prolog.), Almería, C&T Editores, 2006, pág. 107.

¹² Emilio Esteban Hanza y Juan Pedro Vázquez Guzmán (coord.), *Canjáyar. Historia y vida*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, págs. 313 y 318.

¹³ José Asenjo Sedano, *Oeste*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, págs. 118, 213, 215, 267 y 273.

¹⁴ José Ángel Tapia Garrido, *Almería piedra a piedra*, 3.ª ed., Almería, Cajal, 1980, pág. 558.

¹⁵ Ignacio Ortega Campos, *Crónica social del Cine en Almería: 1896-1936*, Checa Godoy, Antonio (prolog.), 1.ª ed., Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2005, págs. 43, 169, 205, 171 y 174.

Medina en la Universidad de Almería titulada *El puerto de Almería proyectos y obras de edificación y urbanización (1800-1950)*¹⁶, la gran afición al mar y a las playas de Villagarcía del compositor desde los primeros años veinte, le permitió aportar a esta tesis datos sobre la ubicación y descripción de balnearios y construcciones del arquitecto Guillermo Langle, edificaciones que se ubicaron a lo largo del siglo XX en las playas de la capital almeriense, y la segunda leída en 2014 por Miguel Ángel Blanco Martín también en la Universidad de Almería, con el siguiente título, *Cultura, periodismo y transición democrática en Almería (1973-1986)*¹⁷, en esta tesis se cita el papel del Instituto de Estudios Almerienses, el cual, en su primer boletín ya incorporó un escrito de Manuel del Águila, por otro lado, también recuerda su papel como único corresponsal de Radio Nacional de España en Almería durante los años iniciales de la Transición.

Sus obras fueron objeto de la grabación de tres discos, el primero un disco de vinilo titulado *Almería*¹⁸, interpretado por la coral *Virgen del Mar* dirigida por José Luis Martínez, este vinilo incluye canciones populares de Almería, de entre ellas seis de Manuel del Águila, el segundo, titulado *Música Popular de Almería Vol. I*¹⁹ interpretado por el guitarrista Richoly en el que aparecen cuatro canciones del compositor almeriense y el tercero, el disco *Homenaje a Manuel del Águila*²⁰ (2004) con la grabación de trece obras del compositor, armonizados por Emilio Carrión, Julio Carasa y Francisco Cortés y grabados por el Coro de Cámara de Emilio Carrión. Sus composiciones también sirvieron de banda sonora en películas, como ocurrió en la película *Me has hecho perder el juicio* protagonizada por Manolo Escobar y dirigida por Juan de Orduña del año 1973 en esta película se puede escuchar la canción *Si vas pa' la mar* en el minuto 61, además, el propio compositor actúa, interpretando a un amigo de Manolo Escobar que le anima a cantar la canción citada anteriormente.

A partir de aquí, se exponen múltiples escritos referidos a su vida, situaciones y experiencias del músico, escritas por personas cercanas a él, y plasmadas bajo el manto de la

¹⁶ Antonio Morales Medina, «El puerto de Almería. Proyectos y obras de edificación y urbanización (1800-1950)», Tesis Doctoral, García Lorca, Andrés Miguel (dir.), Universidad de Almería, Departamento de Historia, Geografía e Historia Del Arte, 2005, págs. 353, 355, 356 y 436.

¹⁷ Miguel Ángel Blanco Martín, «Cultura, periodismo y transición democrática en Almería (1973-1986)», Tesis Doctoral, Martínez López, Fernando (dir.), Universidad de Almería, Departamento de Geografía, Historia y Humanidades, 2014, págs. 334, 405, 593, 941 y 1016.

¹⁸ VV.AA., *Almería*. [Grabación sonora]. Madrid: Agropol, 1982.

¹⁹ José Richoly, *Música Popular de Almería Vol. I*. [Grabación sonora]. Almería: Sonido Blanco, 1989.

²⁰ Manuel del Águila Ortega, *Concierto Homenaje a Manuel del Águila*. [Grabación sonora]. Almería: Unicaja, 2004.

admiración y el recuerdo. El objetivo de estos testimonios es acercar al lector la figura, la personalidad y el carácter del compositor en un estilo literario y nostálgico, pero de limitado rigor científico. Entre los documentos surgidos a partir de conciertos y homenajes en honor al compositor se encuentra el escrito por Jacinto Soriano en la revista *El Candil*, con motivo del centenario del nacimiento del compositor almeriense recordando momentos vividos juntos²¹. Destacan entre otros, el artículo de Emilio Esteban Hanza²² en la revista *Sala de Togas* del Ilustre Colegio de Abogados de Almería titulado *Manuel del Águila, un almeriense universal* (2014). La parte del artículo más intrépida es la que pone de manifiesto las exhalaciones de Manuel del Águila de las tradiciones del folclore almeriense y andaluz desde el punto de vista tanto estético como sociológico. Y el artículo de Francisco Capel del Águila²³, en la misma revista citada anteriormente bajo el título *VI Aniversario de la muerte de Manuel del Águila* (2012), que se decanta por un contenido reivindicativo hacia la Diputación Provincial de Almería por haber dejado de patrocinar el concurso internacional de piano, además, añade unas declaraciones acerca de lo que era la música para el compositor:

«La música es para los que la aman de todo corazón, una expresión de su propia alma, que arrojando todos los sentimientos humanos, los eleva sobre la vulgaridad, la rutina y la malicia»²⁴.

La obra más completa, a día de hoy, es el libro *Homenaje a Manuel del Águila*²⁵ (2002), llevada a cabo por el Instituto de Estudios Almerienses donde han participado tanto conocidos como amigos del compositor. El libro ha servido como lugar de reunión en el que se han expuesto las distintas actividades de la polifacética vida de Manuel, el periodista y escritor, el poeta, el musicólogo y compositor y el hombre en sociedad que tan bien describe Antonio Fernández:

«Como la nube turbia sobre la sierra de Gádor, que más tarde se deshace, existen nombres almerienses sobre los que se condensa la vida capitalina. Gota de lluvia, nube cargada, promesa otoñal de sementera podría ser, por ejemplo, este Manuel del Águila

²¹ Jacinto Soriano, «Manuel del Águila. Centenario de su nacimiento», *El Candil*, n.º 11 (2014), págs. 29-31.

²² La relación de Manuel del Águila y Emilio Esteban-Hanza Navarro se basa principalmente en dos aspectos, el municipio de Canjáyar, localidad muy querida por Manuel y lugar de nacimiento de Emilio y la Asociación Cultural de Manuel del Águila de la cual éste último es vicepresidente.

²³ Es sobrino del compositor y presidente de la Asociación Cultural 'Manuel del Águila'. Natural de Almería, es Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Ciencias Sociales por la misma Universidad. Siempre se encuentra presente en los actos de homenaje a su tío y ha escrito varios textos sobre el compositor con una visión cariñosa y familiar.

²⁴ Francisco Capel del Águila, «VI Aniversario de la muerte de Manuel del Águila», *Sala de Togas*, n.º 67 (2012), págs. 90-91.

²⁵ Antonio Fernández Gil (coord.), *Homenaje a Manuel del Águila Ortega*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002.

en un curso breve de almeriense sentimental. Quizá no sea preciso recordar siquiera que fue cronista de Radio Nacional de España, ni que fue profesor de idiomas, véase su estirpe comunicativa, le basta con ser poeta y músico; le sobra con haber vivido»²⁶.

No obstante, está previsto para el mes de octubre de este año 2015 la publicación de otro libro homenaje editado por el Instituto de Estudios Almerienses, en la línea del anterior, en el que se recogen artículos publicados en prensa escritos por personas cercanas al compositor con motivo del centenario de su nacimiento. Entre las personas que han colaborado en este libro se encuentran Francisco Capel del Águila, Emilio Esteban Hanza, Francisco Cortés, Carmen Pinteño y Francisco Galera.

A la vista de lo expuesto anteriormente, se deduce que no existe ningún estudio sobre su producción compositiva, en general, y acerca de su estilo, forma y lenguaje compositivo, en particular. Sus grabaciones han sido conocidas e interpretadas por grandes músicos, sin embargo, no se ha realizado todavía un primer análisis de estas partituras, de las cuales, como se ha dicho anteriormente, algunas fueron ya publicadas. Siguiendo la línea que deja Kayros abierta en el libro homenaje citado anteriormente:

«Otros vendrán más tarde, desde la Universidad o desde cualquiera de las diversas disciplinas que ha cultivado este almeriense, y pondrán el estudio necesario dentro de la perspectiva histórica. Por el momento esto es lo que te ofrecemos, querido lector. Toma y lee»²⁷.

Elaboro mi intención, desde la disciplina de la música, tomar de la mano su obra compositiva y estudiarla con esmero y admiración con el fin de poder romper el silencio sobre su práctica compositiva.

²⁶ *Ibidem*, pág. 7.

²⁷ *Ibidem*, pág. 10.

1.3. Objetivos científicos

El objetivo general de este trabajo es estudiar la figura y producción musical de Manuel del Águila. Partiendo de él, los objetivos específicos que se perfilan en este marco son los que se apuntan a continuación:

- Describir el contexto social, cultural y musical de la Almería del siglo XX, lugar de creación de las diferentes obras para piano, tanto solista como acompañante, del compositor objeto de estudio. Así se podrá entender, de una manera más clara, los recursos compositivos e influencias que intervienen en la creación de cada una.
- Elaborar un inventario de sus composiciones para piano y para piano y voz que pueda ser utilizado como referencia para las personas interesadas en la materia.
- Indagar en la relación y la posible influencia de la poesía de Federico García Lorca y el folclore popular en estilo compositivo de Manuel del Águila, estudiando el texto poético, acotando temáticas, trasfondo filosófico, imágenes recurrentes, afinidades musicales y singularidades métricas y rítmicas con el original.
- Delimitar el lenguaje, forma y estilo compositivo de Manuel del Águila a través del análisis de sus manuscritos musicales y de otras fuentes de interés, concretando sus preferencias estéticas, figuras retóricas, rasgos armónicos, elección de determinadas texturas, diseños de acompañamiento y utilización del simbolismo.

Los resultados extraídos de este estudio intentarán sacar a la luz las particularidades del compositor almeriense acercándose a la naturaleza de su estilo, su identidad musical y las normas que conforman su lenguaje musical.

1.4. Fuentes y Metodología

Dos conjuntos de fuentes primarias son las que permiten, principalmente, el estudio de la figura de Manuel del Águila: de un lado, su producción musical y, de otro, su producción literaria.

En cuanto a la producción musical, ésta se puede encontrar en dos medios diferentes: los manuscritos del compositor y algunas partituras que fueron editadas. Respecto al primero, los manuscritos originales del compositor, he podido encontrar partituras acabadas aunque la mayoría de sus autógrafos son fragmentos incompletos de melodías con o sin acompañamiento o bien bocetos a lápiz y sin paginar. Es frecuente encontrar fragmentos de texto, de variado tipo, escritos por el compositor en los márgenes de estas partituras, en ocasiones difíciles de leer. En mejor estado se encuentran sus letras de canciones, muchas de ellas pasadas a máquina de escribir y completas. Por lo que toca al segundo, es decir, las partituras editadas, se trata de varias obras publicadas por Unión Musical Española, casa que dio a la imprenta las *Tres Canciones Andaluzas* (1950) —integrada por las piezas «Si vas pa' la mar», «Peteneras de la Orilla» y «Por el cielo va la luna...»—, *Las Coplillas de Luis Miguel* (1951) y la versión que popularizara el célebre cantante Manolo Escobar de «Si vas pa' la mar», que salió a la luz en 1972. Teniendo en cuenta los objetivos marcados para este TFM, estas fuentes —las partituras que conforman la producción musical de Manuel del Águila— a buen aportan la mayor parte de la información necesaria para poder aclarar el lenguaje, forma y estilo compositivo de músico almeriense.

En cuanto a la producción escrita, ésta se manifiesta de tres formas diferentes, que deben entenderse como fórmulas que el compositor utilizaba para expresarse a través de texto literario: (1) los estudios sobre temas musicales, (2) los artículos en la prensa de la época y (3) los libros. La primera, junto a las composiciones, es la fuente primaria más valiosa, ya que posee datos, confidencias y pensamientos imposibles de encontrar en otros lugares. Especialmente deben destacarse, por su valor, el texto titulado *La canción popular almeriense*²⁸, publicado de nuevo por el Instituto de Estudios Almerienses en 2002, y dos artículos relacionados con el panorama musical de la provincia, en los que el compositor objeto de estudio se remonta a aspectos históricos, revisados desde el punto de vista musicológico, y que recorren el devenir musical almeriense desde 1880 hasta la actualidad del

²⁸ Manuel del Águila Ortega, «La canción popular almeriense», en Martínez López, José Miguel (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 2002.

momento (1983)²⁹. En ellos, además de ponerse de manifiesto la gran cultura musical del autor, se aportan datos fundamentales para este trabajo, según podrá comprobarse. La segunda categoría indicada, esto es, los artículos de prensa, aparece diseminada en varios medios de comunicación, como son los periódicos *ABC*, *La Vanguardia*, *Yugo* o *La Voz de Almería*. En estas cabeceras se pueden encontrar artículos y ensayos de nuestro autor sobre materias diversas, que observan desde la temática musical hasta la crítica social pasando por una radiografía de las costumbres almerienses. Asimismo, se pueden localizar sus escritos en la revista cultural *El eco de Alhama* (1998), en publicaciones de ayuntamientos de la provincia —como *VII Encuentro de cuadrillas* (1991) de la comarca de los Vélez— o en publicaciones del IEA. En estos y otros medios vieron la luz algunos de sus artículos, como el dedicado a Nicolás Salmerón, «Nicolás Salmerón o la porfiada utopía» y el prólogo del libro *De Radio Juventud a Radio Nacional 50 años de historia en Almería (1951-2001)*³⁰. Estos son sólo algunos de los numerosísimos escritos que dejó publicados en diferentes medios literarios y que aportan su visión personal sobre diversas materias. La tercera de las tipologías señaladas permite conocer al compositor desde una perspectiva personal e íntima, pues entre los libros más destacados de su producción se encuentran la antología poética publicada por *La Voz de Almería* y titulada *Aquí, junto al mar latino* (2003); una descripción poética de la ciudad de Almería desde un punto de vista muy personal, publicada por la editorial Cajal dentro de la Serie Menor de la ‘Biblioteca de Temas Almerienses’ bajo la denominación *Sin los tristes biombos* y el libro *Seis chiquillos en la orilla* con temática popular de tinte trágico e ilustraciones de Carmen Pinteño³¹.

Aparte de las dos fuentes primarias principales, es decir, además de su producción musical y de su producción literaria, existen tres documentos audiovisuales en los que el propio compositor aporta datos sobre su vida, vierte su opinión sobre el folclore popular y

²⁹ Se trata de (a) Manuel del Águila Ortega, «Panorama de la música almeriense (1880-1936)», en Vázquez, Teresa (dir.), *Almería*, Granada, Andalucía de Ediciones Anel, 1983, págs. 1456-1465; y (b) Manuel del Águila Ortega, «Panorama de la música almeriense (1939-1983)», en Vázquez, Teresa (dir.), *Almería*, Granada, Andalucía de Ediciones Anel, 1983, págs. 661-675.

³⁰ Se trata de Manuel del Águila, «Nicolás Salmerón o la porfiada utopía», en Leal Martínez, Francisco (coord.), *150 Aniversario del Instituto de Bachillerato de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, págs. 217-222 y María Rosa Granados Goya, *De Radio Juventud a Radio Nacional 50 años de historia en Almería (1951-2001)*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001.

³¹ Se trata de Manuel del Águila, «Sin los tristes biombos», en Artero García, José Mª (dir.), *Almería del recuerdo*, 1.ª ed., Almería, Cajal, 1975, págs. 27-40 y Manuel del Águila, *Seis chiquillos en la orilla*, Pinteño, Carmen (ilustrador), Almería, Editorial Cajal, 1988. Carmen Pinteño, pintora almeriense continuadora del Movimiento Indaliano creado por Jesús de Perceval. Fue gran amiga de Manuel, en palabras de la propia pintora: «Manuel del Águila es parte de mi casa y de mi familia, Manolo fue a mi boda, fue a las primeras comuniones de mis hijos. Cuando perdí a mi hijo recuerdo una noche entera junto a Manolo, cogiéndome la mano» David Martínez, «Manuel del Águila, el recuerdo de un genio a los cinco años de su muerte» [documento on line], *ElAlmeria.es*, (2011, 27 de noviembre), <<http://goo.gl/rn5tfP>> [consultado el 25 de julio de 2015].

comenta algunos aspectos de su producción musical. Se trata de tres entrevistas en video: la primera apareció en el programa de Canal Sur *Tal como somos* del día 15 de diciembre de 1994; la segunda, tuvo lugar el 26 de octubre de 2004 durante el acto de presentación del disco *Concierto Homenaje a Manuel del Águila* grabado por el Coro Emilio Carrión, mientras que la tercera, se celebró y emitió al día siguiente, en la televisión local de Almería, Localia.

Para llevar a término este TFM, ha sido necesario identificar, estudiar y analizar críticamente estos materiales, lo que ha provocado diferentes dificultades, ante todo de localización y acceso. En cuanto a la producción musical, afortunadamente la mayoría de las partituras manuscritas y editadas se encontraban en manos de familiares y amigos del compositor, quienes, según ya se ha mencionado, generosa y desinteresadamente han puesto a mi disposición la documentación que custodiaban. De entre todas ellas, ha probado ser especialmente útil la colección personal de Francisco Cortés, heredero de la producción musical de Manuel del Águila, aunque conviene señalar que existen otras partituras del compositor en los fondos de la Fundación Federico García Lorca —de acuerdo al contrato formalizado por el compositor almeriense y los herederos de García Lorca por la musicalización de seis poemas del poeta granadino, a saber: *Noche de cuatro lunas*, *Canción de jinete*, *Mi niña se fue a la mar... ¡Ay que trabajo me cuesta!* *Pastor que vienes...* y *Arbolé, arbolé*—. En lo que respecta a su producción literaria, ha sido necesario indagar en una extensa relación de referencias hemerográficas y bibliográficas encontradas en la Hemeroteca Provincial ‘Sofía Moreno Garrido’ de la Diputación de Almería, en el Archivo Municipal de Almería, en la Biblioteca Pública Provincial ‘Francisco Villaespesa’ y en la biblioteca del IEA asociada a la hemeroteca provincial.

Tras la localización de la producción musical, gran parte de mi trabajo ha consistido en la recolección, digitalización e inventariado de las fuentes musicales y literarias del compositor, que se encontraban depositados en varios legados documentales, custodiados por otras tantas personas³² y que se han estructurado en categorías básicas para su mejor consulta y comprensión (correspondencia, fotos, artículos periodísticos, estudios sobre folclore, partituras completas, bocetos, documentos oficiales y contratos). Las partituras y cancioneros que conservaba en su biblioteca particular, las fuentes de inspiración más probables para sus composiciones, me han llevado a adentrarme en la música de compositores de la misma

³² Los materiales del compositor se encuentran, principalmente, en manos de Francisco Cortés, heredero de su legado musical y Francisco Capel del Águila, heredero de las demás pertenencias personales. A ambos les agradezco encarecidamente su predisposición y amabilidad a la hora de facilitarme todos los materiales necesarios para la elaboración de este trabajo.

época provocando una preocupación constante en el estudio, no confundir las obras recolectadas de las regaladas y de las propias del compositor que con frecuencia se encuentran insuficientemente diferenciadas.

Así, tras la compilación de las fuentes, se ha procedido a inventariarlas y digitalizarlas, siendo quien escribe consciente de que existe la posibilidad de que aún permanezcan composiciones ocultas en desusados cajones. De esta suerte, todas las obras analizadas en el cuerpo de este trabajo vienen acompañadas de una ficha de inventario (Apéndice 3) en la que se recogen los principales datos acerca de los manuscritos originales como son: autor, título, lugar, año, categoría, dimensiones, estado de conservación, editorial, precio, páginas, tonalidad, estructura, compás, dedicatoria, observaciones, imagen de la primera página e íncipit musical. Estas categorías informativas proceden de las directrices facilitadas por el Ministerio de Cultura en su publicación sobre catalogación de 1996³³.

La totalidad de fuentes musicales y literarias han sido digitalizadas usando un escáner Lexmark X1150 y el programa asociado que facilita Microsoft, que les da salida en formato *.jpg. Todos los manuscritos así digitalizados tienen asignado un número de inventario, si bien en los apéndices de este TFM se incluyen solo aquellas obras analizadas en el cuerpo de este trabajo —esto es, aquellas sobre las que se han formulado los objetivos específicos—, escogidas entre el fondo personal del compositor por ser obras acabadas y conservadas completas, adquiriendo sentido en sí mismas. Para la adjudicación de las firmas, se ha optado por seguir una fórmula personal y transitoria, que ha supuesto la consideración, por separado, de dos categorías diferentes: (1) los documentos personales y (2) la producción musical, esta última compuesta por partituras y letras. Los documentos personales (certificados, cartas, contratos y demás papeles oficiales) aparecen catalogados con un número de inventario que comienza con el prefijo D (ejemplo D-076), mientras que la producción musical (partituras y letras de canciones) no tiene asignado un prefijo (ejemplo 076). A continuación, el número de inventario recoge el número asignado por el orden en el que se realizaron los escáneres (076) y, por último, puede aparecer un sufijo alfabético indicando que los documentos pertenecen a la misma obra (ejemplo 032-A, 033-A es una obra que tiene dos páginas, D-056-A, D-057-A, D-058-A es un documento que tiene tres páginas).

³³ Ministerio de Cultura, *Reglas de catalogación*, Madrid, Secretaría General Técnica de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 1996.

Para poder realizar un estudio estilístico de la obra de Manuel del Águila se han estudiado las fuentes musicales (partituras), con las complicaciones que presentan: ha sido necesaria una lectura lenta, atenta y minuciosa para poder descubrir todo su contenido y realizar un análisis que permitiera extraer aspectos como los rasgos armónicos, texturas y diseños de acompañamiento de la música del almeriense.

En cuanto a la producción literaria, su heterogeneidad ha supuesto la aplicación de una metodología que permitiera trabajar y analizar el numeroso material documental, bibliográfico y hemerográfico, este último concentrado en los periódicos más importantes de todo el país. Por fortuna, además de la disponibilidad del fondo del compositor, el excelente trabajo de digitalización y la estructura como base de datos de la Hemeroteca Provincial ‘Sofía Moreno Garrido’ ha facilitado considerablemente una labor de localización y estudio de este perfil de trabajos, que, de otra manera, hubiera supuesto un largo y quizá infructuoso proceso de vaciado³⁴.

Al encontrarme ante una persona cultivada en diversas actividades como la poesía, la pintura y el periodismo, aparte de la composición, me ha llevado a indagar en literatura científica sobre una amplia variedad de temas y aspectos, que permitieran explicar la trayectoria del Del Águila. Estas búsquedas se han llevado a término en las bases de datos más conocidas sobre el área de conocimiento en la que se enmarca este trabajo (Dialnet, RILM, Scopus), así como en catálogos colectivos de relevancia (Rebeca, Rebiun o el de la propia Diputación de Almería, de especial relevancia para el tema de este trabajo). Entre las temáticas sobre las que ha sido preciso llevar a término una fase documentación, conviene destacar, por su importancia para los resultados de este TFM, las corrientes literarias y manifestaciones artísticas del siglo XX, los lugares de encuentro, de tertulias y conciertos que conformaron los espacios de intercambios de ideas más fructíferos y el papel y evolución de la prensa de la época. La preocupación por conseguir una adecuada contextualización me ha llevado a examinar las publicaciones escritas por personalidades que conocieron en vida al compositor o asistieron a sus conciertos y conferencias. Éstas se han complementado con una serie de comunicaciones personales a personas que se encuentran entre nosotros y cercanas a

³⁴ En efecto, la suscripción que posee esta institución a la hemeroteca digital del periódico *La Voz de Almería* junto a la existencia de numerosas monografías (siglos XVI-XX), el *Boletín Oficial de la Provincia de Almería* (1835-), la colección de imágenes de la provincia y el conjunto de la prensa almeriense (siglos XIX y XX) que custodia esta institución, perfectamente digitalizados y organizados para su consulta, ha permitido una búsqueda sencilla y eficiente, lo que ha llevado a alcanzar datos muy significativos.

Manuel, como Francisco Capel del Águila, su sobrino, Emilio Esteban Hanza, miembro de la Asociación 'Manuel del Águila' o Francisco Cortés, poseedor de su legado musical.

Todos estos documentos y materiales me han servido para estructurar, siguiendo el orden más apropiado, el trabajo en cuatro apartados principales. Los contenidos del primer apartado los he dedicado a su biografía contextualizada en la Almería del siglo XX y dividida en sus años de infancia junto al mar, los años de juventud durante la Guerra Civil y sus vínculos con el Movimiento Indaliano, su madurez como corresponsal de RNE, sus últimos años colmados de galardones y homenajes y, por último, su figura tras su muerte en la sociedad almeriense. Los contenidos del segundo apartado abordan su faceta específicamente musical, destacando su interés por el folclore de la provincia, las iniciativas compositivas que adquirió gracias a su amistad con Celia Viñas y las influencias lorquianas que mantuvo toda su vida. El tercer apartado desarrolla los contenidos concernientes al más estricto análisis de los parámetros que conforman su producción musical. El cuarto y último capítulo lo ocupan las conclusiones extraídas de este estudio y viene acompañado por un considerable conjunto de apéndices entre los que destaca la catalogación de su obra compositiva.

2. ALMERÍA EN EL SIGLO XX: UN ESBOZO A TRAVÉS DE LA VIDA DE MANUEL DEL ÁGUILA (1914-2006)

Almería, a principios de siglo, era una ciudad de bajo nivel económico, social, cultural y de infraestructuras, las calles se encontraban en pésimo estado, el alumbrado eléctrico aún no había llegado y existía escasez de agua en los barrios de la ciudad. Para la gran parte de la población su vida era la agricultura, mientras, la clase dirigente vivía en el centro de la ciudad donde gozaban de los privilegios de vigilancia y limpieza. En 1910 la población de Almería no alcanzaba los 400.000 habitantes³⁵ y seguiría bajando, contribuyendo a agravar el círculo de depresión económica que perduraría más de medio siglo. El 58,9% de los mayores de 10 años no sabían leer ni escribir llegando a alcanzarse el 78,49%, la segunda cifra más alta de España después de Málaga³⁶.

A partir de la I Guerra Mundial, la provincia vio afectados los dos sectores exportadores claves de su economía: la minería y la agricultura (uva de embarque o de Ohanes)³⁷, a esto hay que sumarle la crisis del pan³⁸. Los espacios culturales almerienses se concentran en el Ateneo de Almería, el Círculo Literario y el Liceo, al aire libre, niños y mayores paseaban y conversaban a lo largo del Paseo del Príncipe, este es el escenario donde comienza la vida de Manuel del Águila.

La necesidad permanente del compositor de comunicar, ha generado una cuantiosa fuente de testimonios personales en la prensa local: «La Voz es todo mi camino vital porque comencé escribiendo poesías cuando todavía era el Yugo»³⁹. En estos artículos han quedado perpetuadas sus impresiones y opiniones sobre todo lo acontecido a lo largo de su vida.

³⁵ José Ángel Aznar Sánchez, *Dinámica geográfica y económica de Almería en el Siglo XX*, 1.ª ed., Almería, Universidad de Almería, 2000, pág. 24.

³⁶ *Ibidem*, pág. 17.

³⁷ El hierro y la uva constituían la forma de empleo mayoritaria de la población almeriense y se dirigían a mercados internacionales europeos, en especial, el británico. La minería, se vio afectada por el cierre masivo de unas explotaciones tradicionalmente mal gestionadas y por un mineral de peor calidad que el de sus rivales norteafricanos. La parra se consolidó como monocultivo en el valle del Andarax y en los municipios de la sierra de Gádor, también muy vinculada a los mercados internacionales, y también corriendo la misma suerte, la ineficaz organización debido a bases financieras y comerciales poco firmes y las dificultades de la exportación del fruto iniciaron un profundo declive.

³⁸ Conflicto originado por los especuladores comerciantes que elevaban los precios sin control impidiendo que las clases menos pudientes hicieran frente al elevado coste de los artículos de primera necesidad como pan, aceite, azúcar y patatas. Este hecho provocó numerosas revueltas populares y la emigración posterior concentrada en Argelia.

³⁹ Se refiere al periódico *La Voz de Almería* que con anterioridad al año 1962 se conocía como *Yugo*. Manuel del Águila Ortega, «65 años juntos», *La Voz de Almería*, n.º 27.738, 10 de julio de 2004, pág. 21.

2.1. Infancia junto al mar (1914-1935)

Manuel del Águila Ortega nació el 8 de junio de 1914⁴⁰ en El Alquían, pueblecito pesquero de suaves playas donde vivió su mediterránea infancia y que visitaría durante toda su vida influyendo e inspirando una parte importante de su obra: «Toda mi vida fui muy playero -nadador y balandrista- exactamente lo fui, muy repetidamente en las playas alquianeras, donde faené deportivamente con los “pescaores” del lugar»⁴¹. Fue el quinto hijo de los seis que tuvieron sus padres: Carmen, José, Dolores, Lucina, Manuel y Angelina.

Fue bautizado al día siguiente a las 11 de la mañana en la iglesia del pueblo, inaugurada tres meses antes, siendo el primer niño bautizado en el templo y asumiendo la función de padrinos dos hermanos mayores (Figura 2.1). Desgraciadamente, cuando contaba con seis años de edad fallecieron sus padres: Dolores Ortega Ferrer, su madre, murió el 20 de febrero de 1920 a los 43 años, mientras que su padre, Manuel del Águila Martínez, lo hizo apenas unos meses después, el 14 abril, con 45⁴². Manuel se refería a sus progenitores en un emotivo artículo publicado en *La Voz de Almería*, en el que explicaba cómo tras la muerte de sus padres biológicos pasó al cuidado de unos amigos íntimos de ellos, el comerciante Francisco Bracho Carbonero y M^a Dolores Bonilla Vega, que habiendo tenido un hijo propio en 1927, Manolo, había fallecido⁴³. En un principio, se llevaron al niño para pasar unos días con ellos dado el ambiente familiar que había en la casa con la muerte de sus progenitores y una de sus abuelas, ya nunca volvió a su casa siendo adoptado muchos años después, el día 6 de abril de 1956⁴⁴.

Así sabemos que muy pronto, Del Águila fijó su residencia, en primera estancia, en la calle Trajano n.º 4 y a principios de 1933 la familia se traslada a la casa de la calle Granada n.º 11 donde viviría el resto de su vida.

⁴⁰ Manuel del Águila, *Certificación en extracto de acta de nacimiento*, Almería, 1960. La inscripción oficial se hizo cinco días después de nacer, el día 13 de junio, fecha oficial de su nacimiento, el documento ha sido facilitado por su sobrino Francisco Capel y para verla véase el Apéndice 2.1. En ocasiones solía restarse algunos años, esta coquetería ha traído numerosos quebraderos de cabeza a la hora de fechar el resto de datos, las fechas de nacimiento abarcan desde 1914 hasta 1923 según diferentes biografías y escritos sobre el compositor.

⁴¹ Manuel del Águila Ortega, «Cincuentenario de un himno», *La Voz de Almería*, n.º 26.573, 22 de abril de 2001, pág. 80.

⁴² Las tumbas de ambos fueron las primeras que se abrieron en el cementerio que el propio padre del compositor construyó dos años antes de su fallecimiento.

⁴³ Aunque en este artículo el compositor afirma tener tres años cuando murieron sus padres, por las fechas se puede comprobar que fue a la edad de seis cuando ocurrió este acontecimiento. Fausto Romero «El personaje: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 28.295, 22 de enero de 2006, pág.11.

⁴⁴ Manuel del Águila, *escritura de Adopción*, Almería, 1956. Véase la escritura de Adopción en el Apéndice 2.2.



Figura 2.1. Fotografía de Manuel del Águila siendo bebé. Fuente: *La Voz de Almería* de 9 de noviembre de 2006, n.º 28.585, pág. 36.

Se crio en el seno de una familia adoptiva liberal e ilustrada que le proporcionó una infancia despreocupada permitiéndole crecer feliz. El niño Manuel adquirió lo último en juguetes como era el caso del *Pathé Baby*⁴⁵. Este aparato le permitió ver plácidamente en su casa las películas de Charlot y Tomasín, proyectadas sobre un telón blanco a modo de pantalla, acomodado por su madre, y en compañía de amigos de su edad. También pudo disfrutar de momentos de diversión como la feria de Almería, la feria de agosto, uno de los momentos más esplendorosos que vive la ciudad:

«Se cubría de confetis, serpentina, puestos de turrón; se vendía el popular aguanieves; se instalaban tómbolas de caridad, donde las empingorotadas señoras, casi inmóviles y sofocadas por la crueldad del corsé y la ampulosidad de las mangas de jamón, miraban a los transeúntes y sonreían con casta brevedad, invitándoles a comprar las papeletas enrolladas puestas en mazo junto al recipiente con agua, y antifaces, muchos antifaces»⁴⁶.

⁴⁵ Las familias de la alta sociedad almerienses pudieron haber adquirido este aparato. A mediados de noviembre de 1922 el señor Fragero, representante de la casa *Pathé Baby* se trasladó desde Córdoba a Almería para dar a conocer este pequeño proyector, un cine pequeño al precio de 200 ptas., que permitía proyectar en casa películas cómodamente.

⁴⁶ Ignacio Ortega Campos, *Crónica social del Cine en Almería: 1896-1936*, 1.ª ed., Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2005, pág. 43.

Sus padres de adopción, dado su origen familiar acomodado, en especial Dolores mujer de un altísimo nivel, hija de un médico malagueño emigrado antiguo diputado republicano y creador de la sociedad La Humanitaria, educada en las Damas irlandesas y en francés, determinó que Manuel recibiera una excelente formación⁴⁷. El centro escogido para sus estudios de párvulos fue la Academia de Manuel Tornero, colegio privado inspirado en la Institución Libre de Enseñanza de ambiente progresista.

Las clases bien de la sociedad almeriense empleaban su tiempo de ocio en asistir al teatro, al Teatro Cervantes, donde se concentraba la oferta de género lírico, óperas y zarzuelas y las temporadas teatrales presentaban un amplio repertorio de comedias. A diferencia del teatro, el cine representaba un contraste social, ya que en él, ningún comportamiento antisocial escandalizaba. El propio compositor, que se inclinaba más por este segundo entretenimiento, describe las películas de tarde desinadas a los niños como una sinfonía de zapatazos.

A la edad de doce años, en 1926, ingresó en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Almería donde compartió pupitre con Jesús de Perceval (Almería, 1915-Almería 1985) y Arturo Medina (Almería, 1915-Madrid, 1995), dos amistades que mantendría toda su vida y que ejercería una gran influencia en él. En este mismo momento empezaría a abrirse camino una nueva generación de artistas, la Generación del 27⁴⁸, la unión y fascinación hacia los componentes del movimiento hace que estudie y mantenga contacto con algunos de sus miembros. El compositor dejó constancia de estas relaciones en sus escritos, por ejemplo, el acercamiento que tuvo al círculo más personal de Miguel Hernández (Orihuela, 1910 - Alicante, 1942) lo recuerda en un artículo de La Vanguardia:

«Con él [Joaquín Ezcurra Alonso (A Coruña, 1925 - Orihuela, 2006)] he penetrado en el cálido ámbito del recuerdo y la devoción, de la familia y las viejas amistades de Miguel Hernández; su hermano Vicente, sus sobrinos; el abogado Antonio García-Molina, envidiable poseedor de tantos objetos del poeta; Manuel, el linotipista, íntimo «Lolo», de su edad, de su estatura y de su cárcel... Largas charlas; un repaso detallado a los recuerdos entrañables; una mirada a cartas familiares o amistosas; un enfrentamiento inquisitivo con paisanos de distinta clase y condición, me han dado la medida humana de este hombre excepcional. Su mismo hermano Vicente, en toda una tarde juntos, recordando el corto el intenso itinerario de su vida, repetía como un

⁴⁷ Manuel del Águila Ortega, «Manuel del Águila escritor», *La Voz de Almería*, n.º 23.264, 22 de septiembre 1991, pág. 16.

⁴⁸ Esta nueva corriente bajo una voluntad de renovación estaba formada por los poetas Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Buñuel, Ramón Sender, Rafael Alberti, Miguel Hernández y otros muchos más, constituyendo una importante fuente de inspiración para el compositor.

leitmotiv, con la mirada lejana y humedecida: «¡Miguel era muy honrado y muy bueno: muy honrado y muy bueno...!»⁴⁹.

También dejó constancia de su encuentro personal con Rafael Alberti (Puerto de Santa María, Cádiz, 1902 - 1999) con el motivo de la firma de uno de los ejemplares de la *Antología poética* del escritor gaditano:

«Fue José Luis⁵⁰, quien me presentó al poeta, con el comentario de nuestra relación y nuestras aficiones literarias y musicales comunes. Era ya entonces, un avanzado octogenario lleno de viveza mental y comunicativa alegría. Yo llevaba su "Antología poética" en la edición argentina de Losada; un tomo con claro aspecto de uso repetido, para que me lo firmara, pero él tuvo la gentileza de añadir unos versos al título de su obra y al recuerdo de nuestra ciudad: "A Manolo de Almería,/azul de mar y de cielo; dorada de sol y cantos/ blanca de cal y alegría..." Dedicatoria que me lleno de gozo»⁵¹.

No se debe olvidar, tampoco, su recuerdo de Vicente Aleixandre (Sevilla 1898 - Madrid 1984), premio nobel que le animó a publicar sus poemas:

«Hace algunos años, exactamente, en abril de 1973, la revista literaria, Bahía, publicó una selección de poetas andaluces, en la que incluyó junto a un poema de Vicente Aleixandre, titulado "Bordes del vivir", uno mío titulado "Química del mar y de la lágrima", lo que me satisfizo lógicamente. Pero aún más lo fue, cuando a los pocos días, tuve la gran alegría de recibir una breve carta del propio Aleixandre: "Le supongo mucho más joven que yo y le felicito: Es muy bueno. ¿Ha publicado ya algún libro? Si tiene varios poemas así, hágalo, se lo aconsejo. Un abrazo"»⁵².

Y sobre todo, a Federico García Lorca al que estudió e investigó en profundidad siendo Del Águila uno de los testimonios más rigurosos de la estancia del poeta granadino en Almería, este testimonio quedó plasmado por Ian Gibson en su libro sobre la biografía de Federico. En lo que respecta a la producción artística, el almeriense poseyó una copia de las *Canciones Antiguas Españolas* de Lorca y algunos de sus poemas han sido musicalizados por el almeriense. A la relación entre ambos le dedicaré un apartado específico en el siguiente punto sobre sus influencias musicales.

La mentalidad liberal que conforma la personalidad de Manuel del Águila vino dada, no sólo por su educación y ambiente familiar, sino por sus constantes contactos con el extranjero por circunstancias familiares, realizados a partir de que cumpliera catorce años

⁴⁹ Manuel del Águila Ortega, «La casa de Miguel», *La Vanguardia*, n.º 32.073, 18 de julio 1969, pág. 58.

⁵⁰ Sobrino de Rafael Alberti, fundador y artífice del grupo musical *Cal y Canto*, título tomado de uno de los más bellos libros del poeta de 1929.

⁵¹ Manuel del Águila Ortega, «Alberti en su centenario», *La Voz de Almería*, n.º 27.156, 29 de noviembre de 2002, pág. 14.

⁵² Manuel del Águila Ortega, «Aleixandre felicitó a Manuel del Águila y le animó a publicar sus poemas», *La Voz de Almería*, n.º 21.230, 27 de diciembre de 1984, pág. 24.

(Figura 2.2). Visitó Argelia y luego Francia y como sus padres estaban abiertos a realizar excursiones en vacaciones de verano y Navidad, pudo conocer buena parte del norte de África y buena parte del centro de Europa, viajes que le traerían numerosas amistades por todo el mundo y que se sucederían hasta el final de su vida.



Figura 2.2. De izquierda a derecha, Francisco Bracho, Manuel del Águila y Dolores de la Vega en la playa. Fuente: *La Voz de Almería* de 9 de noviembre de 2006, n.º 28.585, pág. 36.

Sin embargo, esta no era la realidad de la gran parte de la sociedad almeriense que en los años treinta sobrevivían con menos de la mitad de la famélica renta del habitante medio español. La población alcanzaba los 54.000 habitantes, y el índice de analfabetismo se situaba en el 55%, muy por encima de la media nacional⁵³.

El 28 de enero de 1930, Primo de Rivera renunciaba al poder y España comenzaría su segunda experiencia republicana. Almería quedaba con una sociedad dividida entre republicanos y conservadores, Manuel se identificaba con los primeros, y dejaba constancia en un artículo publicado en *La Voz de Almería*. En el citado artículo considera el cambio político como la esperanza de la Almería salmeroniana para salir de la crisis y señala el

⁵³ José Ángel, Aznar Sánchez, *Dinámica geográfica y económica de Almería en el Siglo XX*, 1.ª ed., Almería, Universidad de Almería, 2000, pág. 215.

rechazo que los Borbones suscitaban en la población⁵⁴. Este periodo coincidió con sus estudios de bachillerato (1931-1936) y con la realización de varios cursos de dibujo (1934) en la Escuela de Artes y Oficios, dirigido por el pintor Antonio Bédmar, siendo Medalla de Plata, junto a Jesús de Perceval que obtuvo la de Oro.

La vida cultural republicana reavivó las actividades del Círculo Instructivo-Benéfico en marzo de 1930 y creó el Ateneo de Almería en julio del mismo año. Otro aspecto importante, y que más adelante pasaría a formar parte significativa de la vida del compositor, fue la aparición de la primera emisora de radio EAJ 60 Radio Almería. Emisora de capital privado que tuvo la pretensión de retransmitir obras teatrales y conciertos llegando a contemplar la posibilidad de contar con una orquesta propia.

2.2. Años de juventud bajo la represión (1936-1954)

En 1936 el movimiento armado alcanzó con decisión a Almería el día 21 de julio, estos tres años se resumieron en interminables bombardeos aéreos y navales, numerosas pérdidas de vida, la destrucción de los sectores vinculados a la exportación, y sobre todo mucha hambre. Manuel del Águila y su familia se alejaron de su casa en el centro de la ciudad, muy castigado por la guerra, para instalarse en el pueblo de infancia del compositor, El Alquíán, donde dedicó su tiempo a formarse leyendo libros y a hacer deporte, alternando los baños en el mar con la bicicleta:

«Pasamos pues, la guerra y buena parte de la post-guerra refugiados en El Alquíán entre pescadores y campesinos en una hermandad de buena convivencia, dentro de la lógica inquietud que la larga y conflictiva situación imponía»⁵⁵.

La carencia de alimentos y productos de primera necesidad fueron agravándose con el transcurso de la guerra y se hizo insoportable a partir de febrero de 1937 con uno de los hechos más lamentables de la guerra, la llegada masiva a la ciudad de miles de refugiados procedentes de Málaga, ya conquistada por las tropas franquistas e italianas:

«Aquel día de Febrero de 1937, al anochecer golpearon la puerta unos seres demacrados y harapientos, con una mirada desencajada irreconocible, pidiendo amparo: era un matrimonio y una joven embarazada desfallecientes, quienes

⁵⁴ Manuel del Águila Ortega, «75 Aniversario de la II República Española», *La Voz de Almería*, n.º 28.377, 14 de abril de 2006, pág. 58.

⁵⁵ Manuel del Águila Ortega, «Amargo recuerdo», *La Voz de Almería*, n.º 27.760, 1 de agosto de 2004, pág. 7.

preguntando e inquiriendo consiguieron localizarnos. Eran unos primos de mi padre que habían salido de Málaga huidos ante la amenaza de muerte de él»⁵⁶.

La represión fue implacable con el opositor y la posible información se ceñía al periódico falangista *Yugo*. La crisis social de los años cuarenta se caracterizó por el altísimo nivel de desempleo, estar desempleado significaba no poder acceder a los productos de consumo que estaban a precios muy elevados en el mercado negro y sólo podían recibir la ayuda de los comedores del Auxilio Social y la caridad religiosa. Manuel del Águila sin situarse en ninguno de los extremos políticos y desde una postura liberal, aceptó la situación pero «muy distante de levantar la mano y muy distante de levantar el puño»⁵⁷.

A pesar de las condiciones de la época, a la edad de 26 años, en 1940, obtuvo por oposición el puesto de funcionario en el Ministerio de Agricultura, oposiciones muy difíciles de obtener ya que las plazas solían estar reservadas para los licenciados del ejército, hijos de los caídos y en definitiva los partidarios del régimen, su despacho de trigo estaba en el Paseo de Almería. Del Águila nunca dejó de cultivar sus aficiones mediterráneas y durante treinta y dos años mantuvo alquilada la caseta de playa número catorce de Villa Pepita⁵⁸.

En la sociedad franquista no era posible la experimentación e innovación en las artes plásticas, la música, el teatro o la literatura, como tampoco se conocía lo que ocurría artísticamente en el extranjero debido al cerco que se creó al terminar la guerra⁵⁹. Sin embargo, como un soplo de aire fresco, se sucedieron dos acontecimientos cruciales para la vida del compositor: la llegada de Celia Viñas a Almería y el surgimiento del Movimiento Indaliano⁶⁰.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Antonia Sánchez Villanueva, «Galería de Almerienses, Manuel Del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 24.276, 12 de septiembre de 1994, pág. 10.

⁵⁸ La primera instalación de viviendas de recreo, de sol y playa, ubicadas en la zona de Villagarcía junto al balneario de San Miguel. La construcción la realizó González Montoya en los años anteriores a la guerra.

⁵⁹ Antonia Bocero, *Creación y Trayectoria del Grupo Indaliano*, 1.ª ed., Almería, Arráz Editores, 2009, pág. 18.

⁶⁰ Esta corriente de la posguerra almeriense representó un movimiento cultural cuya plasmación se produjo en el campo de la pintura y se acompañó de las llamadas Tertulias Indalianas, reuniones formadas por un nutrido grupo de intelectuales de la época, los poetas Faura y Barrilado, los compositores, Barco y Cuadrado, los escritores Celia Viñas, Ochotorena y Úbeda, entre otros, que discurrían sobre temas culturales. El nombre de indaliano se atribuye, primeramente, a D. Juan Cuadrado quien en una de estas tertulias presentó un ídolo al que se le llamó Indalo, y seguidamente, a la pintura descubierta en la Cueva de los Letreros en Vélez Blanco que representa una figura humana con los brazos extendidos y unidos por un arco. Los lugares por donde pasó la Tertulia fueron la Granja Balear en el paseo de Almería 28, Café Colón en el Paseo de Almería 34, el Casino Cultural en el Salón Rojo y la Biblioteca Villaespesa entre otros. El día 15 de mayo de 1947 se llevó a cabo el Primer Congreso Indaliano celebrado en Pechina con presentación de Celia Viñas, no obstante, tan sólo tres años más tarde, los pintores se dispersarían por el país diluyendo la esencia indaliana, a esta situación contribuyeron los cambios en las instituciones que los respaldaban, como fue el caso del abandono de Hipólito Escobar,

En 1943 llega Celia Viñas a la capital para impartir clases como catedrática de Lengua y Literatura en el único instituto de la provincia, el Instituto Nacional de Enseñanza Media. Una fuerte amistad unirá a la profesora y al compositor participando en numerosos proyectos juntos, esta colaboración entre ambos la trataré más adelante, en el apartado sobre las influencias musicales de Del Águila. Dos años después surge el Movimiento Indaliano, fundado por Jesús de Perceval, como la renovación artística española basada en la defensa de la cultura mediterránea. Manuel del Águila se declara como no indaliano debido a la imposibilidad de asistir a las tertulias por motivos laborales⁶¹, pero siempre estuvo al tanto de lo que se trataba en ellas gracias a la larga amistad que mantuvo con Perceval. El compositor describe, como al terminar la jornada, procuraban encontrarse en la esquina de Puerta Purchena con la Rambla de Alfareros donde Jesús le hacía una síntesis de las ideas desarrolladas envueltas en la ironía y el sarcasmo propio del pintor. También hubo relación con los demás pintores del movimiento como demuestran las paredes de su casa decoradas con cuadros de Miralles, Cantón Checa, Manuel Domínguez y Visconti⁶².

El 18 de mayo de 1947, tuvo lugar la inauguración la biblioteca Francisco Villaespesa convirtiéndose, con un gran número de actos realizados, en el espacio principal de la cultura de la capital. Fue una obra personal de Manuel Urbina Carrera, gobernador civil que se hizo cargo de la provincia, gran difusor del Movimiento Indaliano y al que gracias a su empeño, la biblioteca dispuso de un piano de cola⁶³ que Manuel tocaría en numerosas ocasiones.

director de la Biblioteca Villaespesa, que marchó a la Biblioteca Nacional de Madrid, el desplazamiento de Molina Fajardo, director de *La Voz de Almería*, al periódico de Huelva y la muerte de Celia Viñas en 1954. En 1970 surgió un nuevo empuje del movimiento con nuevas tertulias y una nueva generación de pintores con los que Manuel del Águila también mantuvo una estrecha relación como es el caso de Carmen Pinteño. Para más información véase Bartolomé Marín Fernández, *Palabra y Forma: tertulia indaliana 1986-87*, 1.ª ed., Almería, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1988 y Juan Cuadrado Ruiz, *Arqueología Almeriense*, 1.ª ed., Almería, Cajal, 1977.

⁶¹ Manuel del Águila Ortega, «Homenaje a Perceval», *La Voz de Almería*, n.º 26.936, 23 de abril de 2002, pág. 38. Sin embargo, a alguna tertulia acudió, como ha quedado reflejado en el periódico de *La Voz de Almería* con fecha de 22 de noviembre de 1974 junto con el grupo musical *Cal y Canto* que ilustraron musicalmente la charla y relataron sus inquietudes artísticas. También fue el propio compositor tema de una de las tertulias por los actos culturales organizados por la Universidad Laboral en los que intervinieron él, Jíbaro y el guitarrista Pepe Richoly. Interino, «Tertulia indaliana del viernes. Protagonista: el dibujo y su historia en la historia», *La Voz de Almería*, n.º 18.577, 29 de febrero 1976, pág. 4.

⁶² «Me une a Julio Visconti una larga y sincera amistad nacida exactamente cuando presentó, décadas atrás, su primera exposición en la antigua biblioteca Villaespesa fecha en que le hizo una entrevista para Radio Nacional y también desde ella poseo un cuadro maravilloso titulado "Día gris" muy de su primera época con un paisaje castellano en el que se muestra una calle mojada por una lluvia reciente ahora presente en muy primer lugar en la actual exposición antológica». Manuel del Águila Ortega, «Julio Visconti», *La Voz de Almería*, n.º 27.679, 12 de mayo de 2004, pág. 2. La exposición fue la realizada en el año 1968.

⁶³ La adquisición de este piano fue posible gracias, en primer lugar, a la predisposición del Gobernador Civil y, en segundo, a la ayuda de Celia Viñas. Esta compra queda reflejada en dos cartas que Celia Viñas envió a su familia, la primera, con fecha del 5 de octubre de 1947, la profesora describe cómo el Gobernador quiere

En 1950, diez años después de conseguir su puesto de funcionario en el Ministerio de Agricultura, logró unas segundas oposiciones, esta vez a un puesto de profesor de francés de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, empleo que desempeñó durante dos años y abandonó para crear su propia academia la cual le daba más dinero y le dejaba más tiempo libre para sus aficiones. En su academia se formaron más de 2800 alumnos y no sólo en idiomas ya que Del Águila, situado en una posición privilegiada por su conocimiento de idiomas, recibía mucha prensa francesa e inglesa. Los artículos referentes a nuestro país pasaban a ser lectura ineludible para sus alumnos que de manera clandestina, callada, pero eficaz, conocían de buena tinta la perspectiva que se tenía en el extranjero de nuestro país⁶⁴.

No existía una justa literaria, juegos florales y demás actos culturales que organizaran los organismos oficiales, que no contasen con la participación de Manuel. De este periodo surgieron importantes premios para la obra del compositor. El primer premio le fue concedido en 1951, fue la elección de su letra como himno para la Virgen del Mar⁶⁵ que le permitió trabajar con el maestro José Padilla (Almería, 1889-Madrid, 1960) visitándolo en varias ocasiones en su domicilio de Madrid. Posteriormente recibió el Premio Nacional de Canciones otorgado por la Universidad de Barcelona a sus *Canciones Andaluzas* compuesto por tres canciones *Si vas pa' la mar*, *Petenera de la orilla* y *Por el cielo va la luna*⁶⁶ y que fueron editadas en el año 1955 por la Unión Musical Española. El 14 de enero 1955 con motivo de los Juegos Florales conmemorativos del Milenario de la Alcazaba sale el fallo del jurado otorgándole a Manuel del Águila el premio especial por el poema *Las piedras tiene voz* y premio en una segunda categoría por *Paisanica del alma*⁶⁷. La sociedad de la época esperaba con gran expectación la celebración del evento que tuvo lugar el día 20 de enero en el teatro Cervantes abarrotado y lleno del glamour de la época (Figura 2.3).

comprar un piano pero a pesar de que un exalumno había localizado dos pianos de cola, su poco conocimiento sobre este instrumento hace que no se fíe de gastar de treinta a cincuenta mil pesetas sin que antes un técnico certifique que son pianos de buena calidad. En la segunda carta del 29 de octubre de 1947 confirma la compra: «Cincuenta mil pesetas son muchas pesetas, pero en la Comisaría de Música del Ministerio Ataulfo Argenta me asegura la conveniencia de la compra y ¡ya está!, el Gobernador compra el piano». Francisco Galera Noguera, *Cartas de Celia Viñas a su familia*, Riba Viñas, Celia (prolog.), 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2015.

⁶⁴ S. A., «Almerienses de un Siglo: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 26.104, 31 de diciembre de 1999, pág. 61.

⁶⁵ El 31 de diciembre de 1983 recibió la medalla de la hermandad de la Patrona por acuerdo de la junta de gobierno que le ha nombrado hermano de honor.

⁶⁶ Miguel Naveros, «Manuel del Águila. Memoria de un siglo», *La Voz de Almería*, n.º 27.254, 9 de marzo de 2003, pág. 42.

⁶⁷ Bajo el título *Poema de la Alcazaba* y el lema *Las piedras tiene voz* el compositor recibió el premio especial de 2000 pesetas. También fue galardonado en la categoría del Tema D *Mujer*, bajo el título *Poema a la mujer almeriense* y el lema *Paisanica del alma* dotado con 1000 pesetas. El jurado estuvo compuesto por Emilio Pérez Manzuco, presidente, Rafael Martínez de los Reyes Rafael Molina García, Guillermo Verdejo Vivas, Francisco Merino Sánchez y Fernando Ochotorena Gómez, vocales y Antonio Pumarola Bueno, secretario.



Figura 2.3. Entrega de premios del Milenario de la Alcazaba, Del Águila es el tercer hombre del desfile hacia el escenario. Fuente: *La Voz de Almería* de 9 de marzo de 2003, n.º 27.254, pág. 38.

A finales de esta década pronunció una serie de conferencias dentro del ciclo Iniciación Musical. Estas charlas estaban orientadas a dar a conocer la biografía de distintos compositores dentro de su marco histórico, salpicado de anécdotas e ilustradas con fragmentos de discos musicales escogidos e interpretaciones al piano. La primera conferencia fue *Prodigio, cima y olvido de Mozart*, la segunda tuvo lugar el 18 de marzo de 1958 en la Casa de Cultura Francisco Villaespesa, el compositor disertó sobre *La alegre travesura de Haydn* y la tercera se llevó a cabo el 20 de mayo del mismo año bajo el título de *Pasión y soledad de Beethoven*⁶⁸.

⁶⁸ Estas conferencias tuvieron más lugares de celebración: el 26 de noviembre de 1958 en Huércal Overa en el Instituto Laboral *Cura Valera*, el 14 de marzo de 1959 en Vélez Rubio en el Instituto Laboral *José Marín* 1992 y el 13 de julio de 1992 en la galería de Arte 'Argar' de Almería. De las tres conferencias la elegida fue la conferencia sobre el tema *Mozart: prodigio, cima y olvido*. La prensa de la época afirma el lleno total de las salas y la gran aceptación y entusiasmo del público asistente.

2.3. Madurez en los círculos culturales almerienses (1955-1975)

Hasta la década de los sesenta, en Almería, los bajos niveles educativos muestran su atraso socioeconómico⁶⁹. En los barrios era costumbre que los vecinos se reunieran sentados en la puerta de sus casas de planta baja, la mujer casada a la casa y la radio junto a la ventana abierta de par en par para escuchar los reportajes irrefutables del NODO.

Ya habían pasado treinta años desde que la primera emisora de radio EAJ 60 Radio Almería surgiera con algunas colaboraciones esporádicas del compositor, ahora Radio Nacional en Almería lideraría la información y fue Del Águila su primer corresponsal trabajando en ella durante 20 años. Esta ocupación le llevaría a retransmitir uno de los hechos más importantes de la provincia, la llegada del cine. Su condición de periodista le permitió cubrir la noticia en primera persona realizando todo tipo de actividades relacionadas con el séptimo arte. Su faceta compositiva le llevó a introducir algunas de sus canciones películas siendo la más destacada la película protagonizada por Manolo Escobar, *Me has hecho perder el juicio*. Su conocimiento de idiomas le permitió traducir diálogos al español, como es el caso del director francés de la película *Ojo por Ojo*, André Cayatte y establecer relaciones con las estrellas del celuloide, Brigitte Bardot, que buscó un profesor de guitarra porque tenía mucho interés en aprender a tocarla, Anthony Quinn, Claudia Cardinale, el encuentro con Shariff tuvo lugar en un bar típico de aquel Alquíán⁷⁰, Giulietta Masina mujer de Federico Fellini o Alain Delon, los cuales agradecían que se les entrevistara en su propio idioma. Y, por supuesto, su buena planta le llevó a realizar pequeños papeles en algunas de ellas como en la citada película de Manolo Escobar y en fotonovelas (Figura 2.4), incluso sus alumnos le pedían permiso para faltar a las clases porque participaban como extras en *Lawrence de Arabia*⁷¹.

⁶⁹ En 1991 la población almeriense entre 10 y 65 años analfabeta y sin estudios representaba el 37,8%. José Ángel Aznar Sánchez, *Dinámica geográfica y económica de Almería en el Siglo XX*, 1.ª ed., Almería, Universidad de Almería, 2000, pág. 148.

⁷⁰ Manuel del Águila Ortega, «Omar Shariff y Almería», *La Voz de Almería*, n.º 26.821, 27 de diciembre de 2001, pág. 18.

⁷¹ Andrea Martínez Westley, «La Entrevista. Manuel del Águila, escritor y música», *La Voz de Almería*, n.º 28.127, 7 de agosto de 2005, pág. 45. *Lawrence de Arabia* se rodó en 1962 bajo la dirección de David Lean, el rodaje duró unos tres meses a partir de marzo de ese año en distintos lugares de la provincia como Tabernas, Gérgal, Níjar, Carboneras, Rodalquilar y Cabo de Gata y contó con un reparto formado por Omar Sharif, Anthony Quinn y Peter O'Tool.

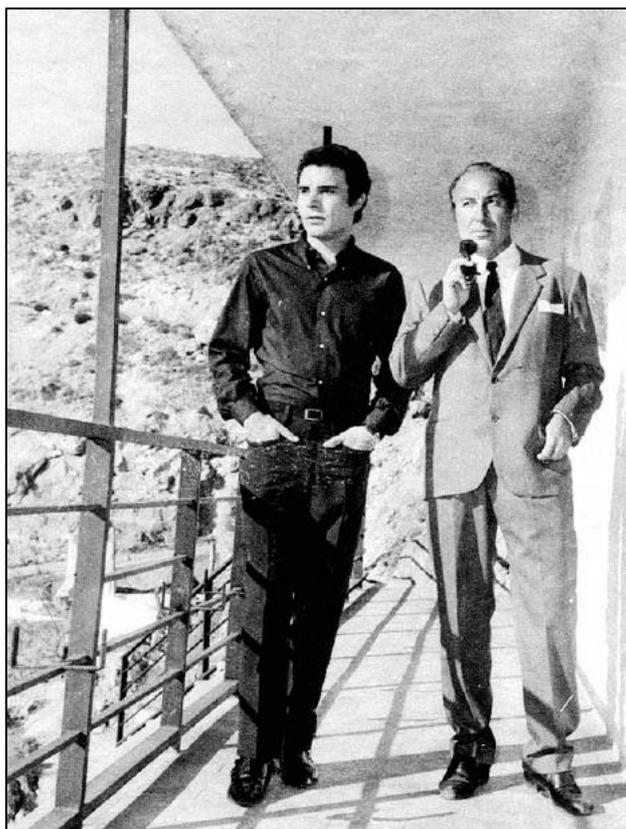


Figura 2.4. Del Águila actuando en una fotonovela. Fuente: *La Voz de Almería* de 9 de noviembre de 2006, n.º 28.585, pág. 38.

El cine supuso para Almería una esperanza de prosperidad y un impulso de modernidad que perduraría hasta mitad de los setenta. John Milius director de *Conan el Bárbaro* o *El viento y el león*, declaró a los medios de comunicación: «Siempre me sorprendió que no hubiera unos estudios de cine en Almería, pienso que Franco no quiso industrializar la zona por ser de las últimas en caer en la Guerra Civil, luego fue olvidada»⁷². Estas confesiones demuestran que a pesar del enorme potencial de la provincia, el progresivo abandono del cine hizo que no prosperara esta fuente de riqueza cultural y económica.

A finales de la década de los sesenta, Manuel del Águila cubriría tres de las noticias más importantes acontecidas en la provincia: la caída de las bombas de Palomares el 17 de enero de 1966, la inauguración del Parador de Turismo Reyes Católicos de Mojácar el mismo año y la inauguración del Aeropuerto con la asistencia del General Franco y los Ministros del Aire y Turismo dos años después. A pesar de su trabajo, y como se ha mencionado más arriba, siempre tuvo tiempo para cultivar sus entretenimientos y distracciones, nunca dejó de

⁷² Antonio Ramos Espejo (dir.), *Crónica de un sueño, memoria de la transición democrática en Almería 1973-83*, Martínez López, Cándida (prolog.), Almería, C&T Editores, 2006, pág. 74.

componer y escribir, de esta manera, el 13 de agosto de 1962 se le concedieron dos menciones honoríficas en el Concurso Literario *VIII Exaltación del Río Guadalquivir* con los poemas *Las aguas tienen voz* y *Soneto a la reina del mar* bajo el lema *El río me trajo*.

Ya en la década de los setenta, concretamente en 1973, se constituyen por vez primera, bajo la idea y patrocinio de Ramón Gómez Vivancos, los premios anuales *Bayyana* con el fin de premiar a los almerienses más importantes y a los que aun no siendo almerienses contribuyesen a la promoción de Almería⁷³, el jurado estuvo constituido por personalidades entre las que destacaba Del Águila⁷⁴. Un año después, nace la Editorial Cajal de mano de Arturo Medina, un núcleo de recolección y defensa de la cultura almeriense. Bajo esta editorial se publicarán numerosas obras de escritores almerienses, y como cabe de esperar, Manuel del Águila también colaboró con varias creaciones literarias, el 23 de marzo de 1975 se publicó *Sin los tristes biombos*, en el libro, *Almería del recuerdo*⁷⁵, junto a otros escrito de Fermín Estrella y *Seis chiquillos en la orilla*⁷⁶ vio la luz el 27 de abril de 1988.

La muerte del general Franco en noviembre de 1975 iniciaba un proceso de transición política. Del Águila recuerda que ese día⁷⁷ la gente se mostraba muy contenida, existía un afán por pervivir sin rememorar el pasado, nada extraño iba a pasar entre los españoles. Como he comentado anteriormente, Manuel se mantuvo, en la medida de lo posible, al margen de la política y ese año 1975 no estuvo marcado por la muerte de Franco, sino por otra mucho más cercana y dolorosa, la de su madre Dolores. Este suceso paralizó el importante viaje que el compositor tenía programado por varios países de América, Chile, Perú, Argentina y Estados Unidos en el que impartiría unas conferencias sobre literatura hispana y música popular española, este viaje no se realizaría nunca.

⁷³ Manuel del Águila Ortega, «Almería: concesión de los premios Bayyana», *La Vanguardia*, n.º 3219, 27 de marzo de 1973, pág. 6.

⁷⁴ El premio se celebraba en la primera quincena de enero. El trofeo consistía en una trompeta de plata que proclama las cualidades del bien hacer de un servicio público, además de un premio de 20.000 pesetas. El jurado estaba compuesto además de por Manuel del Águila, por Bartolomé Marín, Juan José Pérez Gómez, Ángel Jaramillo Esteban, Jesús de Perceval, Francisco Pérez Company, Ramón Gómez Vivancos. Los primeros premiados fueron Garrido Peralta, Naveros Burgos y Di Laurentis, otros galardonados posteriores fueron Manolo Escobar, Miguel Vizcaíno Márquez, Ángel Berenguer Castellari y Encarna Sánchez. A partir de 1985 el premio cambiará su denominación y pasaría a nominarse *Almerienses del año*.

⁷⁵ Manuel del Águila Ortega, «Sin los tristes biombos», en Artero García, José M^a (dir.), *Almería del recuerdo*, 1.ª ed., Almería, Cajal, 1975.

⁷⁶ Manuel del Águila Ortega, *Seis chiquillos en la orilla*, Pinteño, Carmen (ilustrador), Almería, Editorial Cajal, 1988.

⁷⁷ En dos declaraciones hechas para el periódico *La Voz de Almería* surge una contradicción con respecto al lugar en el que se encontraba. En la primera, publicada el 19 de noviembre de 1995, por el veinte aniversario de la muerte de Franco afirmaba estar en Ávila, en la segunda, publicada el 19 de noviembre de 2000, declara estar de vacaciones en Francia.

2.4. Última etapa colmada de reconocimientos (1976-2006)

La transición entre el régimen finalizado y la nueva democracia fue un periodo inestable para la sociedad almeriense. La economía se recuperaba poco a poco con la agricultura intensiva, el turismo y el mármol de las canteras de Macael. Del Águila sigue siendo el único corresponsal de Radio Nacional en Almería cuando apareció en el Boletín del Estado un Real Decreto del Ministerio de Cultura concediendo la libertad de información general a las emisoras de radiodifusión privadas poniendo fin a la exclusividad de información general que tenía RNE.

Como ocurrió seis años atrás, con la Editorial Cajal, de nuevo surge otra organización destinada a preservar y el patrimonio cultural almeriense, el Instituto de Estudios Almerienses, del cual Manuel fue miembro fundador⁷⁸. Una de las primeras actividades que se realizaron fue la grabación del vinilo *Almería*, presentado el 17 de noviembre de 1982 cuyo contenido fueron canciones populares almerienses interpretadas por la coral *Virgen del Mar*. De las diez canciones grabadas, seis son de Del Águila, otras tres proceden de los fondos de la Sección Femenina y la última es una versión a cuatro voces del *Fandangillo de Almería*. Tras esta grabación, primera constancia sonora de las composiciones de Manuel, se sucedieron dos proyectos literarios de nivel nacional sobre temas musicales, el primero fue en 1982 cuando la Dirección de Selecciones *Reader-Digest* le encarga una serie de datos sobre temas folklóricos, geográficos y arqueológicos de nuestra provincia que se tradujo en el capítulo «Andalucía» de la Guía *Descubro España* y, el segundo en 1983, cuando Ediciones Anel lanza el II tomo de la enciclopedia *Almería* donde traza el panorama de la música almeriense desde 1880 hasta 1936 y el IV tomo en el que describe el panorama de la música almeriense desde 1939 hasta 1983.

En este entorno cultural, propicio para la inspiración y creación literaria, da lugar en 1990 a que la iniciativa del poeta Julio Alfredo Egea de reunir en Uleila del Campo a otros dos grandes poetas Ángel García López y Rafael Guillén oriundos ambos de la localidad diera sus frutos. El encuentro llevaría el rótulo de *Volver a Uleila* y se convertiría en una cita cultural de ámbito internacional durante siete años, 1990-1996, con debates al más alto nivel, actuaciones musicales y representaciones teatrales. Junto a Manuel, figura emblemática que

⁷⁸ El acto público-académico por el cual se produjo la incorporación como miembro de número en el IEA tuvo lugar el día 22 de noviembre de 1982 en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Almería. La comunicación vino de mano del director del instituto, Rafael Lázaro Pérez. Para ver el documento de convocatoria al puesto véase Apéndice 2.4.

no dejó de participar con conferencias y conciertos, acudieron personalidades como Jean Pauls Duviols de la Universidad de la Sorbona de París, Arnau Puig, Escuela Superior Técnica de Arquitectura de Barcelona, José Guerrero de la Universidad de Almería, Manuel Andújar, ensayista argentino y Jacinto Soriano al que Manuel admiraba:

«Jacinto Soriano⁷⁹, un Catedrático de La Sorbona, nacido en Uleila. Es como si fuera mi hermano. ¡No te puedes ni figurar la talla que tienen! Es un campesino de aspecto, hijo de campesinos, y organizaban los ‘Encuentros en Uleila’, con gente interesantísima, una cosa encantadora: ocho o diez catedráticos, de las universidades más raras, que se reunían a comer fritá, a comer higos... Eran felices..., felices. Unas reuniones que me hacían pensar que algo así tenía que ser la Grecia antigua. Y se deshicieron aquellos encuentros por culpa de la política: que si éramos rojos o no éramos rojos los que estábamos... ¡Ya ves los rojos por donde vamos...!»⁸⁰.

La trayectoria vital descrita traería, a partir de los años 90, ya a la edad de 76 años, una serie de reconocimientos por su dedicación a la cultura y a llevar el nombre de Almería por el mundo. En diciembre de 1991 La Casa de Almería y de La Alpujarra en Madrid le concedió el Premio *Uva de Oro* en reconocimiento a las actividades que desarrolló en beneficio de la provincia. En febrero de 1998 la Casa de Almería en Barcelona le otorgó la placa especial del *Premio de Periodismo* por su serie de semblanzas sobre lugares y personajes almerienses. El 27 de febrero de 2002 la *II Gala del Día de Andalucía* le rindió homenaje en el Auditorio Maestro Padilla⁸¹. El 1 de julio de 2002 la peña el Morato le entregó el Escudo de Oro del Morato que le fue impuesto por la delegada de Cultura de la Junta de Andalucía Mabel Salinas. Un sinfín de reconocimientos en vida, entre los más importantes destacan los siguientes cuatro. El primero el 20 de febrero de 2003 cuando se presenta el libro dedicado editado por el Instituto de Estudios Almerienses. La presentación tuvo lugar en la Diputación de Almería, en la obra han colaborado amigos, artículos suyos y algunas de sus obras literarias acompañado de una cena homenaje en el Gran Hotel Almería. El segundo tuvo lugar el 23 de abril de 2003 cuando se publicó su antología poética con el nombre de *Aquí junto al*

⁷⁹ Jacinto cuenta cómo conoció a Manuel del Águila en 1957: «Fui a su casa de la calle Granada para recoger un artículo con el que quería participar en una revista que un grupo de estudiantes de la Escuela Normal recién inaugurada en la carretera de Ronda, íbamos a editar con la orientación y apoyo del profesor Arturo Medina. Me acogió como si me hubiera conocido de siempre. Me dio el artículo que hablaba del “cañillo” de la Puerta de Purchena”, que él llamaba “Fontana de Trevi barata”. La revista se llamaba Alborán y de ella salió un solo número. Desde entonces mi amistad con Manuel del Águila ha perdurado sin falla y sus visitas a mi casa han sido frecuentes y rituales». Jacinto Soriano, «Manuel del Águila», *la Voz de Almería*, n.º 28.636, 31 de diciembre de 2006, pág. 22.

⁸⁰ Fausto Romero «El personaje: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 28.295, 22 de enero de 2006, pág.11.

⁸¹ La gala estuvo organizada por la Junta de Andalucía y contó con la colaboración del Ayuntamiento de Almería y el patrocinio de Cajamar. El compositor recibió la insignia de oro de manos del alcalde de la ciudad Santiago Martínez Cabrejas y otra insignia de oro de manos de Juan Callejón Delegado del Gobierno de la Junta de Andalucía en Almería.

mar latino con *La Voz de Almería*⁸². El tercero aconteció el 26 de octubre de 2004, el coro Emilio Carrión presenta el CD *Homenaje a Manuel del Águila* en el Aula de Cultura de Unicaja editado por *La Voz de Almería* y Localia con la colaboración de Unicaja y el Ayuntamiento. El CD recoge 13 canciones del compositor armonizadas por Julio Carasa y Francisco Cortés quienes, además, rescataron diez temas inéditos de entre los archivos personales del compositor. Y, por último, el cuarto reconocimiento se llevó a cabo el 11 de julio 2005 cuando se le hizo la entrega de la Insignia de Oro de la Universidad de Almería por su calidad artística y humana en reconocimiento de sus méritos en pro de la cultura almeriense por el rector de la universidad Alfredo Martínez Almécija.

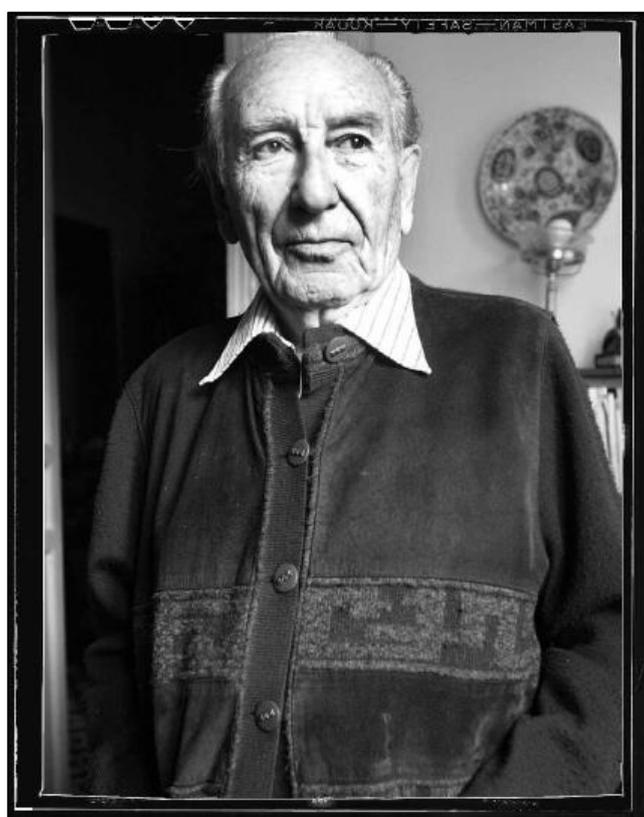


Figura 2.5. Manuel del Águila Ortega. Fuente: *La Voz de Almería* de 8 de noviembre de 2011, n.º 30.395, pág. 34.

Los datos que ofrecen los citados homenajes y reconocimientos no significan el fin de su actividad, todo lo contrario, aunque ya presentaba una edad muy avanzada (Figura 2.5), el 28 de mayo de 1998 fue el pregonero de la XVI edición de la *Feria del Libro Antiguo y de*

⁸² La presentación oficial del libro tuvo lugar el 2 de diciembre de 2003 y corrió a cargo de la delegada provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, María Isabel Salinas y el director de *La Voz de Almería*, Pedro Manuel de la Cruz en la Delegación del Gobierno. La antología consta de setenta y seis poemas divididos en cuatro apartados, Del vivir y el pensar, Poemas del amor, Poemas del mar y Otros poemas. El libro se entregó junto al periódico *La Voz de Almería* agotando las existencias.

*Ocasión de Almería*⁸³, pregón que tuvo lugar en el Teatro Apolo. Manuel repetiría en la XII Feria del Libro en el año 2003, el 26 de septiembre, en la localidad de Berja en la Casa de la Cultura recibiendo una placa conmemorativa como símbolo de gratitud. El pregón terminó con las siguientes palabras: «Este es mi consejo: leer, sí, pero también releer, porque reencontrar pasajes y frases que en otros tiempos nos hicieron mella, es placer vivísimo e inigualable»⁸⁴.

Se sucedieron más conferencias, nuevas publicaciones, más premios hasta prácticamente el año de su muerte⁸⁵. El 8 de noviembre de 2006 se da cuenta del estado grave de su salud, al día siguiente llegó la noticia de su fallecimiento⁸⁶. El día 10 fue enterrado en el cementerio del Alquíán junto a sus padres biológicos, donde un día comenzara su historia, la rueda de la vida ha querido que vuelva a descansar con ellos, Dolores y Manuel.

2.5. El recuerdo tras su muerte (2007-2015)

La herencia cultural del compositor está constituida por un gran legado patrimonial que abarca desde una nutrida biblioteca de libros de gran valor tanto sentimental como económico, pasando por cuadros de pintores de renombre, hasta numerosos objetos personales. Haciendo justicia a su última voluntad: «No me gustaría que se perdieran mis papeles»⁸⁷, la familia del compositor tomó la decisión de donar sus pertenencias a diferentes instituciones almerienses. De este modo, la Diputación Provincial recibió el piano del compositor acompañado del retrato que le pintó Manuel Domínguez. El IEA percibió gran parte de los documentos: crónicas como corresponsal de Radio Nacional, poemas inéditos localizados en archivadores y partituras de canciones sin publicar. La extensa biblioteca del compositor formada por más de 2000 volúmenes se donó a la Universidad de Almería⁸⁸.

⁸³ Véase la portada del documento en el Apéndice 1.4.

⁸⁴ Rocío Domínguez y Velázquez de Castro, «Berja en la Feria del Libro», *La Voz de Almería*, n.º 27.459, 2 de octubre de 2003, pág. 6.

⁸⁵ Los actos más destacados son los siguientes: la conferencia pronunciada el 26 de mayo de 2000 en el Auditorio de la Universidad dentro del Congreso Provincial "Cultura tradicional de Almería: canciones, tradiciones y juegos", organizado por el IEA en colaboración con esta institución académica. La publicación en 2003, *Cuentos de Cabo de Gata*, conjunto de relatos entre los que se encuentra *Una paloma en la proa* con el fin de dar a conocer la belleza del parque natural. Y la entrega del premio *Almerienses ideales 2003* por parte del periódico *Ideal* en el patio de luces de la Diputación Provincial el día 2 de abril de 2004.

⁸⁶ Manuel del Águila, *certificado de Defunción*, Almería, 2006. Véase su certificado de Defunción Apéndice 2.3.

⁸⁷ María Maicas, «Manuel del Águila su legado», *La Voz de Almería*, n.º 28.676, 10 de febrero en 2007, pág. 33.

⁸⁸ Gabriel Núñez, gran amigo del compositor, pretende mantener un aula permanente que permita que la herencia cultural del compositor perdure en el tiempo. La Sala de Donaciones se inauguró el 27 de mayo de 2010, al acto

Tras la donación de su legado, el 24 de Abril de 2007 se creó La Asociación Cultural ‘Manuel del Águila’ una organización de naturaleza asociativa y sin ánimo de lucro, al amparo de lo dispuesto en la Ley 4/2006 de 23 de junio de Asociaciones de Andalucía. Dicha asociación está presidida por su sobrino Francisco Capel del Águila con la intención de promover y difundir la cultura manteniendo en la memoria al compositor. La asociación ha realizado Entre las actividades organizadas por dicha asociación concursos, conferencias literarias, conciertos y premios de música y poesía, destaca la creación del concurso de piano ‘Manuel del Águila’⁸⁹.

Acompañando a este concurso se han realizado numerosos homenajes que he clasificado en tres apartados. En un primer apartado se encuentran los conciertos-homenaje en los que interpretaron sus composiciones, entre ellos se encuentran el celebrado el 24 de noviembre de 2011 a cargo del coro *Emilio Carrión* en el Aula de Cultura de Unicaja cantando cinco de las composiciones más conocidas del compositor⁹⁰. También se incluyó la lectura de sus poemas a cargo de dos miembros del coro Vicenta Fernández Martín y Francisco Soler Guevara. El celebrado el 11 de octubre de 2013 en el Auditorio ‘Maestro Padilla’ con la interpretación de la Orquesta Ciudad de Almería y el Coro de la OCAL, acompañado de una conferencia previa en la Escuela Municipal de Música de Almería por miembros de la Asociación ‘Manuel del Águila’ y Rosalía Manzano. El 13 de junio,

asistieron el Rector de la UAL, Pedro Roque Molina, acompañado por el Vicerrector J. L. Martínez, el director académico de la biblioteca, Luis María Policarpo Cortés, el Presidente de la Asociación Cultural ‘Manuel del Águila’, Francisco Capel, Encarna Fuentes, Directora de la Biblioteca, así como familiares y amigos de Manuel del Águila. Este nuevo espacio tiene su dependencia ubicada en la Sala 4 de la biblioteca Nicolás Salmerón.

⁸⁹ El certamen tuvo carácter anual y se celebró en el mes de noviembre estableciendo como obra obligada en un principio, *Si vas pa’ la mar*, sin embargo, esta obra se cambió por la elección de una de las tres obras para piano solo del compositor: *Homenaje de Antonio Machado*, *Homenaje a Federico García Lorca* y *Homenaje a Manuel de Falla*, un deseo que dejó escrito antes de fallecer. De este modo, el 9 de noviembre de 2007 se convocó el *I de Piano Manuel del Águila*, al evento acudieron treinta y tres pianistas de los cuales obtuvo el primer premio Jordi Nogués Escribá (Valencia). En 2008 la Diputación Provincial de Almería entró a colaborar en el *II Premio Nacional de Piano Manuel del Águila* destinando más de 20.000 euros en premios en sus diferentes apartados. El ganador de la segunda edición celebrada el 21 de noviembre de 2008 fue Javier Torres Cuenca (Valencia). El día 26 de noviembre de 2009 se celebró la final del *III Concurso Nacional de Piano Manuel del Águila* otorgando el primer premio a Cristina Lucio Villegas (Sevilla). El 25 de noviembre de 2010 se convocó el *IV Concurso Nacional de Piano Manuel del Águila* para jóvenes pianistas cuyo primer premio recayó en Enrique Bernaldo de Quirós Martín (Madrid). Durante estos cuatro años el jurado estuvo compuesto por personalidades como Fernando García Escobar, profesor del Real Conservatorio de Música de Madrid, Pedro Jiménez Caballé, catedrático de la Escuela Universitaria de la Ciudad de Jaén, Federico Soria, representante de la Asociación Filarmónica de Almería o Francisco Cortés, musicólogo. Sin embargo, a partir del año 2011 y debido a la situación actual de las administraciones y al compromiso no cumplido de la Diputación Provincial de aportar 4.000€ se paralizó la celebración de dicho evento cultural. En 2014 se reanudó la actividad del concurso en un formato diferente destinado a jóvenes solistas del Real Conservatorio Profesional de Música de Almería “Manuel del Águila” con la colaboración del AMPA Santa Cecilia y organizado por el Departamento de Extensión Cultural y Promoción Artística del Real Conservatorio Profesional de Música de Almería.

⁹⁰ Entre estas obras están *Peteneras de la orilla*, *Olvidarte es cuesta arriba*, *¡Ay, qué trabajo me cuesta! Noche de cuatro lunas* y la citada *Si vas pa’ la mar*.

conmemorando el centenario de su nacimiento se realizó un concierto de piano a cargo de Tito García González⁹¹ organizado por Asociación Filarmónica de Almería y por la Asociación Cultural ‘Manuel del Águila’ con la colaboración del IEA y patrocinado por Fundación Unicaja. El 29 de agosto de 2014 se llevaron a cabo cuatro actuaciones respectivamente en las barriadas de La Cañada, El Alquíán, El Toyo y Cabo de Gata organizado por el Ayuntamiento de Almería y la interpretación de dos bandas, la de San Indalecio y la Banda de Música de Almería. El 14 de diciembre de 2014 de nuevo la Banda Municipal de Música, dirigida Juan José Navarro y acompañada de la Coral *Virgen del Mar*, dirigida por Joaquín Torrecillas, dentro del ‘Otoño Cultural’ puesto en marcha por el Área de Cultura le rindieron homenaje en el Auditorio Municipal ‘Maestro Padilla’.

En el segundo apartado dentro de las de conmemoraciones que se llevaron a cabo, situó los lugares de la provincia de Almería a los que bautizaron con el nombre del compositor. Así, el 26 de enero de 2007 la corporación municipal de Macael aprobó poner a una calle del municipio *Manuel del Águila*, debido a la relación que mantuvo con los mayores del municipio participando en actos y charlas literarias⁹². En abril de 2007 el pueblo de Canjáyar, aprobó denominar a la explanada del cerro de San Blas atalaya de Canjáyar como el *Mirador del músico y escritor Manuel del Águila Ortega*. Y el 8 de noviembre 2012 el bulevar de El Alquíán pasó a llevar el nombre del compositor en reconocimiento a su trayectoria personal y artística, siempre vinculada a este barrio.

En el tercer apartado incluyó la obra del grupo de trabajo *Música y Escuela* del Centro del Profesorado de Almería que realizaron la guía didáctica con el nombre *Descubriendo a Manuel del Águila* presentada el 23 de enero de 2013 en el salón de actos de la Casa de las Mariposas⁹³. La finalidad de este proyecto es que la obra del compositor sirva como herramienta de trabajo en colegios e institutos de Almería y provincia.

⁹¹ Tito García González comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga concluyendo el Grado Superior de Piano con José Felipe Díaz. Fue becado por la Fundación Alexander von Humboldt y se traslada a Alemania estudiando en la Universidad de las Artes de Bremen con el profesor Kurt Seibert y música contemporánea con Michael Wendebeg. En Berlín, se perfecciona en la especialidad de Música de Cámara con el Quinteto de Vientos de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Ha realizado conciertos por España, Alemania, Portugal, Rusia y Argentina, como solista, músico de cámara y director. Destacan sus conciertos como solista con la Orquesta de la Radio y Televisión Rusa, y como director de orquesta, dirigiendo desde el piano los conciertos de Mozart, con la Collegium Musicum.

⁹² La inauguración tuvo lugar el 30 de noviembre de 2007.

⁹³ Al acto acudieron el grupo de trabajo que elaboró la guía didáctica, la coordinadora de dicho grupo, Rosalía Manzano, la delegada de Educación, Isabel Arévalo, el concejal de Cultura, Ramón Fernández-Pacheco, el director del CEP de Almería, Sebastián López, el vicepresidente de la Asociación ‘Manuel del Águila’, Emilio Esteban, la cantante Sensi Falán y el guitarrista Francis Hernández, entre otros.

La muerte del compositor causó gran desconsuelo en amigos y familiares que en numerosos escritos han dejado constancia con sentidas palabras el dolor de su pérdida. Quizá nadie mejor que él para describir cómo fue su trayectoria vital, según testimonian las siguientes palabras:

«Hay seres como yo, a quien la vida si no fue un camino de rosas con guirnaldas floridas como quitamiedos, sí fue un camino cubierto de hierbas mullidas un mucho por circunstancias propicias y un bastante por buena salud y talante optimista»⁹⁴.

⁹⁴ Manuel del Águila Ortega, «Amargo recuerdo», *La Voz de Almería*, n.º 27.760, 1 de agosto de 2004, pág. 7.

3. MANUEL DEL ÁGUILA (1914-2006): INQUIETUDES Y ESTILO MUSICAL

Almería, en los años anteriores a la Guerra Civil, era una ciudad que disfrutaba de una gran afición musical⁹⁵ donde la clase alta de la sociedad solía disponer de un piano en casa. Este es el caso de la madre de Manuel que estudiaba música y tocaba el piano, no con virtuosismo, pero sí con una sensibilidad y limpieza melódica muy apreciable, así la describía el propio compositor en una entrevista para el periódico. Dolores inculcó esta afición en el niño que desde que tenía uso de razón la recuerda tocando el piano, un piano familiar firmado en 1840, en buen estado de conservación.

No sólo en la casa familiar mantuvo sus primeros contactos con la música, era habitual su asistencia a numerosos conciertos organizados por la Sociedad de Cultura Musical que, cada quincena, trajo a las compañías de zarzuela más importantes e incluso a alguna de ópera que se incluían en las temporadas habituales en los teatros de Madrid y Barcelona además de, conciertos con solistas de altura internacional como José Cubiles (Cádiz, 1894 - Madrid, 1971), Wanda Landowska, Leopoldo Querol (Castellón, 1899 - 1985) y, la mezzosoprano Conchita Supervía (Barcelona, 1895 - Londres, 1936) o la soprano María Revenga (Valencia, 1902 - Madrid, 1985)⁹⁶ que celebraba sus conciertos en el Teatro Cervantes.

Los estudios musicales, en las primeras décadas del siglo, se podían realizar en la Escuela de Arte, pero también había numerosos profesores particulares que enseñaban a domicilio. De esta segunda práctica hizo uso el compositor que estudió con don Antonio Alonso cinco años de piano y tres de solfeo. Los métodos utilizados para su educación musical, encontrados entre sus documentos personales, son la octava edición del Método

⁹⁵ La ciudad poseía un nutrido conjunto de agrupaciones musicales de distinta índole que abarcaban variados gustos y estilos musicales. La Agrupación Artística del Santo Sepulcro nacida de La Hermandad del Santo Sepulcro, bajo la dirección de José Sánchez de la Higuera representaba periódicamente un extenso repertorio de zarzuelas y operetas, los grupos de música de cámara como el formado por el violinista Antonio Cuadra, que tenía un cuarteto con el maestro Rafael Barco y Paco Gómiz, el Sexteto Sánchez, de Paco Sánchez de las Heras, y los aficionados, que pacientemente, se instruían en el arte musical: «Al transitar por cualquier calle, la insistencia machacona de las escalas y los arpeggios de los nuevos estudiantes de música eran tan cotidianos como el silbo del viento o el canto de los pájaros que moraban por aquellas frondosas y silenciosas plazas o glorietas urbanas: San Pedro, Careaga, Los Olmos, la Catedral, la Plaza vieja». Manuel del Águila Ortega, «La sonata XIV y el ayer», *La Voz de Almería*, n.º 24.323, 29 de octubre de 1994, pág. 10.

⁹⁶ Manuel cuenta cómo escuchó a la soprano valenciana, fue en la proyección de la película *La princesa Tarakanowa* en el Teatro Cervantes el 17 de abril de 1931: «La primera película sonora, no hablada, que yo vi y que me produjo una sensación enorme porque se me quedó grabada la música de la soprano María Revenga y tal como la oí después la tocaba con el piano gracias a mi oído privilegiado...se oía un ruido de cascos, puertas y una música muy curiosa y pegadiza que yo la toco ahora en versión moderna a ritmo de jazz y que la gente me dice ¡oye, qué cosa tan graciosa, es música moderna! Y yo les digo, pues no, no es música moderna». Ignacio Ortega Campos, *Crónica social del Cine en Almería: 1896-1936*, Checa Godoy, Antonio (prolog.), 1.ª ed., Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2005, pág. 205.

Especial de Solfeo escrito y publicado por la Sociedad Didáctico-Musical constituida por profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y el método *Estudio Elemental del Piano* de Montalbán adaptado al nuevo programa oficial del conservatorio para el primer año de enseñanzas musicales. Por otro lado, aparecen unos ejercicios de Alfred Quidant (Lyon, 1815 - París, 1893), pianista francés, transcritos a mano y bajo el título de *Ginnástica del Pianista*, a esta partitura, le acompaña un hoja escrita con indicaciones y consejos para realizar los ejercicios correctamente (Figura 3.1), probablemente sus conocimientos del francés le permitió la utilización de métodos en otros idiomas, como ocurre en este caso.

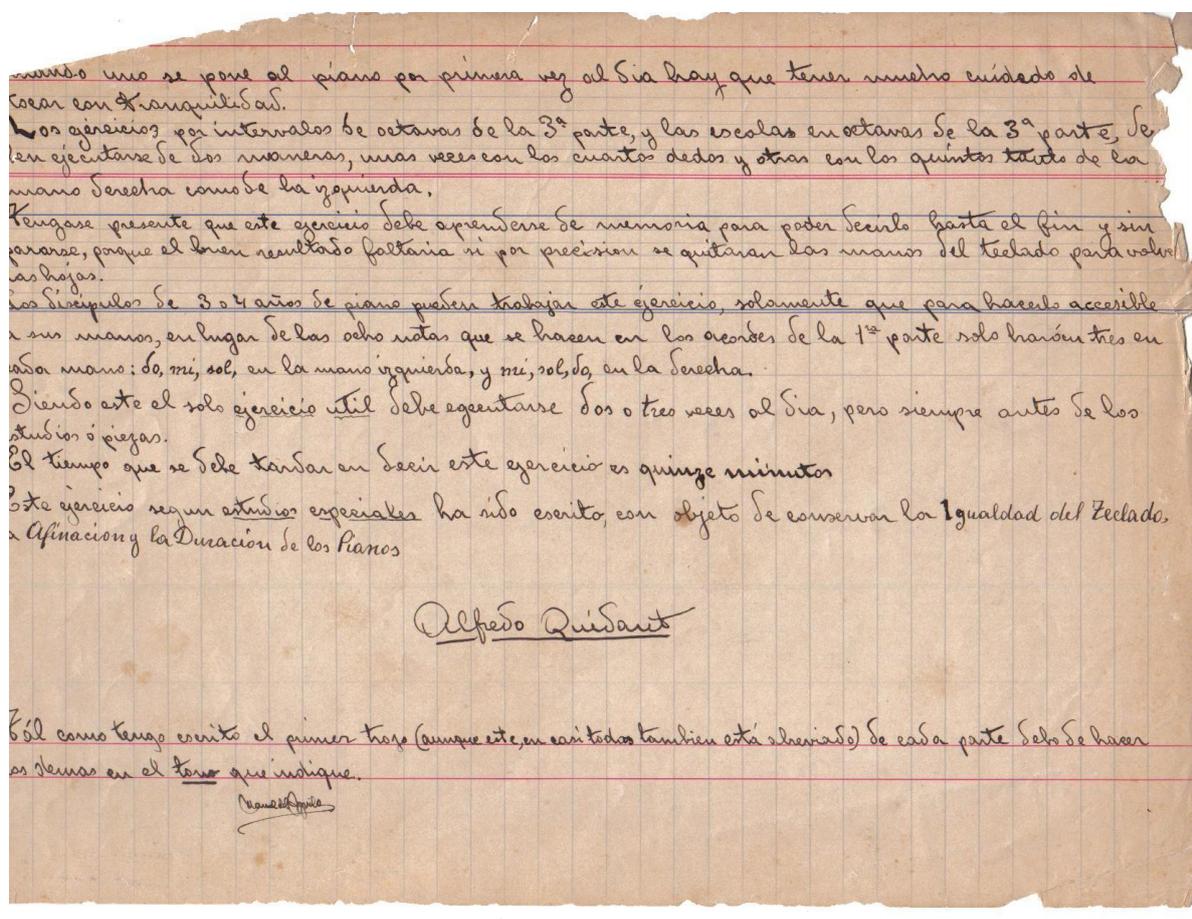


Figura 3.1. Ejercicios manuscritos del método de Alfred Quidant. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-001.

Sin embargo, no aparecen partituras de piano, fuera de estos métodos, trabajadas con digitaciones, pedalizaciones o correcciones por parte del profesor a excepción de la partitura de la *Canción India* de la ópera *Sadko* de Rimsky-Korsakow en la transcripción de A. Tcherepnin de la editorial M.P. Belaieff, Leipzig. Esta circunstancia hace intuir que las interpretaciones de las obras del repertorio clásico de piano se interpretaban de manera

amateur y probablemente muchas de ellas de oído. Otro referente musical para Del Águila, ya en su edad adulta, fue el compositor Rafael Barco (Almería, 1903 - 1995)⁹⁷, maestro por excelencia de generaciones de músicos de la capital, pianista, director de orquesta y compositor. Manuel, aunque no fue alumno suyo, declaraba que para puntualizaciones y correcciones de los posibles errores cometidos en sus trabajos musicales habitualmente recurría a profesionales como el maestro Barco: «No sé cómo puede haber gente que no tenga la humildad necesaria para someter sus creaciones a quien sabe más, como es el caso del Maestro Barco»⁹⁸.

La posición pudiente de la familia del compositor le permitía tener acceso a todo tipo de materiales musicales necesarios para el desarrollo de las capacidades musicales del niño, entre ellos se encontraban discos de pizarra de una sola cara, numerosas partituras, una guitarra, radios, así como, libretos publicitarios con las novedades en publicaciones de partituras⁹⁹. Según declaraciones del compositor estos artículos eran adquiridos o bien en una tienda de música situada en el Paseo¹⁰⁰ o se las traía su tío José de Sevilla¹⁰¹.

Tras la Guerra Civil, las distancias entre clases crearían una separación de gustos musicales, la clase media-alta se decantaba por la música clásica, la canción y el cuplé, y la clase humilde lo hacía por la copla y el flamenco¹⁰². Las coincidencias temporales con músicos de la época junto con el ligero resurgir de la actividad cultural por la presencia de Celia Viñas en Almería, permite atreverse a decir que la casa del compositor, ubicada en el

⁹⁷ Manuel del Águila siempre hubiera deseado llevar al maestro en uno de sus viajes musicales que hacía coincidir con conciertos y festivales de música por Europa, desgraciadamente las dificultades y posibles molestias que pudiera producir estas escapadas hizo imposible su realización: «recuerdo sus ojos empañados, cuando a mi vuelta del Festival de Salzburgo, le dije que, amparado en una distracción del guardián - intencionadamente preparada con una bella y algo espectacular amiga mía vienesa- había pasado, silenciosamente, la mano por el teclado del clave que, separado por un simple cordón, hay en el salón de la casa mozartiana». Manuel del Águila Ortega, «Rafael Barco», *La Voz de Almería*, n.º 24.451, 10 de marzo de 1995, pág. 10. A razón de esto, Manuel conserva un divertimento compuesto por el maestro, véase Apéndice 1.5.

⁹⁸ Juan Teruel, «Entrevista, Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 21.107, 4 de agosto de 1984, pág. 13.

⁹⁹ Véase Apéndice 1.2.

¹⁰⁰ Del Águila se refiere al Almacén de pianos José Guillén, situado en el Paseo del Príncipe 21 de la capital: «...las cosas de música las comprábamos en una tienda, creo, que se llamaba Guillén, un señor muy interesante que cantaba muy bien. En el Paseo, a la altura de la Habana, que hacía esquina a Navarro Rodrigo». Ignacio Ortega Campos, *Crónica social del Cine en Almería: 1896-1936*, Checa Godoy, Antonio (prolog.), 1.ª ed., Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2005, pág. 174.

¹⁰¹ José Bonilla Vega, hermano de su madre, era químico de profesión y estuvo muy unido al compositor que pasaba largas temporadas en su casa durante las vacaciones.

¹⁰² Eran frecuentes los llamados *velatorios* en los barrios de la ciudad donde la gente bailaba al ritmo de guitarras, acordeones y alguna voz entonada son demasiada exigencia, posteriormente, con la llegada del gira discos portátil de vinilos microsurco, las interpretaciones reales pasaron a música grabada y los velatorios a ser guateques y la playa constituía un punto importante de reunión. Para más información véase Paco Urrutia, *Músicos y artistas almerienses: retazos heterogéneos de nuestra historia*, 1.ª ed., Almería, Universidad de Almería, 2011.

centro de la ciudad y con un piano en buen estado de afinación, se convertiría en un centro de reuniones de artistas. En efecto, el maestro Barco, citado anteriormente, y Antonio Cuadra (Almería, 1910 - Almería, 2004)¹⁰³ Premio Nacional de Violín *Pablo Sarasate* eran dos asiduos a la casa de Manuel. La precariedad de la que los músicos de nivel nacional participaban, hacía que no dispusieran de un piano para ensayar, de este modo, la casa de Del Águila se convirtió en un lugar propicio y seguro, libre de denuncias, donde interpretar a los músicos prohibidos por el régimen nacional, Mozart y Mendelshonn, por su pertenencia a la masonería o Falla y Sorozábal por su antifranquismo. En una ocasión, Antonio Cuadra llevó a ensayar a una principiante soprano española, Pilar Lorengar (Zaragoza, 1928 - Berlín, 1996) y a Machín. La casa del compositor también fue un lugar entrañable para Celia Viñas y su marido Arturo Medina, lugar donde acababan las conferencias de artistas que Celia invitaba a intervenir en la Biblioteca Villaespesa o en el Instituto, Gerardo Diego, Lafuente Ferrari o los hermanos Díaz Plaja. Las charlas duraban hasta la madrugada y frecuentemente eran amenizadas por el propio compositor tocando el piano, Richoly a la guitarra, las castañuelas de Carmen Fresneda y Conchi y el cantante espontáneo, Emilio Carrión (Valencia, 1921 - Almería, 1981)¹⁰⁴. Estas reuniones respiraban un aire de cierta rebeldía en contra de la opresión, acompañadas de un refrigerio adaptado a las circunstancias de la época con las Czardas de Vittorio Monti y Zapateado de Sarasate, como bis del violinista almeriense¹⁰⁵.

En este entorno musical, también hay que destacar, otro lugar de encuentro menos conocido, pero al que asistía con frecuencia el compositor, las visitas que Del Águila hacía a doña Ventura Ledesma Uruburu (Almería, 1880 - Almería, 1968)¹⁰⁶, la hija de Don Antonio Ledesma Hernández, a quien encontraba siempre en veladas musicales y conciertos. Manuel la describe como una señora, casi anciana ya, llena de inquietudes, de mente habilísima, con largas vivencias, firme memoria y gran pianista, que alegremente le arrastraba a interpretar a

¹⁰³ Manuel del Águila y Antonio Cuadra fueron durante un tiempo compañeros en el Ministerio de Agricultura, lugar que les sirvió de apoyo económico durante los años posteriores a la Guerra Civil, pero ambos se hallaban ajenos al entorno: «en su mesa de trabajo y en la mía habían más papeles pautados con corcheas, fusas y semi-fusas que datos o estadillos agrícolas». Manuel del Águila Ortega, «Un digno superviviente», *La Voz de Almería*, n.º 27.570, 23 de enero de 2004, pág. 6. De estas declaraciones hay buenas muestras entre los documentos personales del compositor, ya que numerosas letras y poesías se encuentran escritas en papeles oficiales con el sello del Servicio Nacional de Trigo de la Jefatura Provincial de Almería. Véase Apéndice 2.5.

¹⁰⁴ Manuel del Águila Ortega, «Arturo Media: in memoriam», *La Voz de Almería*, n.º 24.454, 13 de marzo de 1995, pág. 9.

¹⁰⁵ Manuel del Águila Ortega, «Un digno superviviente», *La Voz de Almería*, n.º 27.570, 23 de enero de 2004, pág. 6.

¹⁰⁶ Ventura Ledesma fue pianista y poeta almeriense. Tras una dura vida, a la edad de 59 años decidió vivir dedicada a la música y a la poesía convirtiendo su casa en centro de reunión de jóvenes intérpretes y escritores. Compuso algunas canciones que estrenó la cantante almeriense Asuntita Giráldez durante algunas actuaciones para Radio Juventud. Eduardo Vicente, «La niña que nunca envejeció», *La Voz de Almería*, n.º 29.410, 18 de febrero de 2009, pág. 64.

cuatro manos grandes tandas de valsos y fantasías, impresas en ediciones añejas, algunas de las cuales le regaló y conservaba.¹⁰⁷

En efecto, el compositor disponía de una amplia biblioteca de partituras de todos los estilos, pasodobles, zarzuelas, *foxtrot* y numerosas composiciones clásicas, Manuel de Falla, Franz Schubert y sobre todo de Felix Mendelssohn (Figura 3.2), entre las que se encuentran dos versiones de las *Romanzas sin Palabras*, el *Rondó Capriccioso op. 14* y el *Concierto para piano y orquesta n.º 1*.

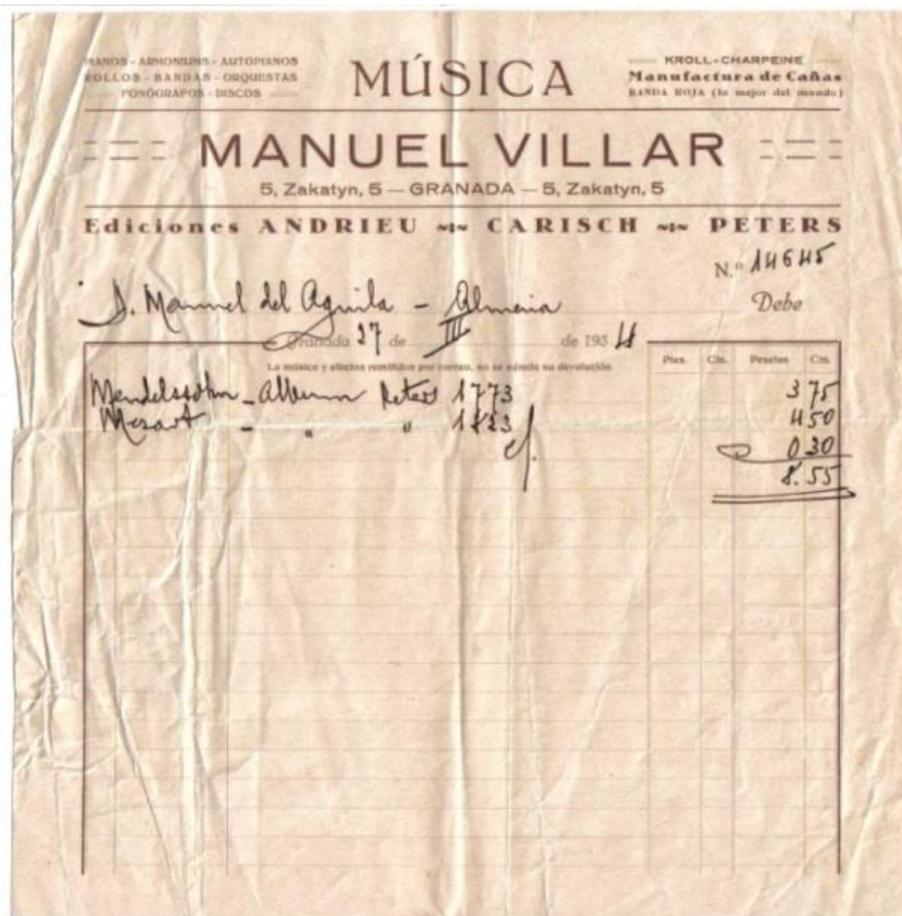


Figura 3.2. Factura de la compra de dos obras de Mendelssohn y Mozart el 27 de marzo de 1934.
Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-003.

También conserva partituras de compositores amigos de Almería como Gaspar Vivas, el Maestro Barco o José Padilla y una nutrida colección de partituras procedentes de las revistas femeninas de primeros de siglo como, *El Consultorio de los Bordados*, *La Unión Ilustrada*, *El Hogar y la Moda* y *La Correspondencia de España*, presumiblemente, de su

¹⁰⁷ Manuel del Águila, «Nicolás Salmerón o la porfiada utopía», en Leal Martínez, Francisco (coord.), *150 Aniversario del Instituto de Bachillerato de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, págs. 217-222.

madre Dolores. Su condición de gran melómano y sus numerosos viajes por el extranjero, hace que complete su biblioteca con ediciones procedentes de numerosas ciudades tanto españolas como europeas¹⁰⁸.

Fuera de los domicilios de particulares, los lugares tradicionales de actividades musicales de la época fueron el Café Colón, y el Café Español donde actuaban artistas del cuplé y la canción española. El Café Colón a finales de octubre inauguraba la temporada de invierno, la música clásica que fue la banda sonora de la posguerra interpretada por la Orquesta Alba con el maestro Barco a la cabeza. Después, aparecieron las primeras vocalistas interpretando las canciones de moda, boleros y baladas, acompañadas por la orquesta.

A partir de ahora, la documentación disponible no permite reconstruir exactamente el modo en el que se sucedieron estos hechos, pero sí es posible observar cómo gracias a sus continuos viajes al extranjero puedo participar de otros ambiente artísticos muy lejos de la esterilidad nacional. El compositor declara como ha tocado el piano en Suiza, en el cabaret *Paradise*, en la ciudad de Ginebra donde llegó a estar contratado como pianista y en Capri, en la Villa San Michele¹⁰⁹. Del mismo modo su asistencia a representación de grandes obras de música clásica en teatros europeos con orquestas y solistas internacionales como se desprende de las palabras del compositor:

«Mi afición musical me dirigió, casi siempre, a coordinar mis vacaciones con los grandes festivales europeos, lo que me permitió, durante un largo tiempo de esterilidad nacional, a asistir a óperas e importantes conciertos [...] la Scala milanese; la casa de Grieg en Finlandia; la de Beethoven en Bonn o la de Mozart en Viena»¹¹⁰

«Los fragmentos oídos de Chaikowski, perteneciente a la ópera Eugenio Oneguín, particularmente a mí, me encantaron porque tuve la suerte, hace bastantes años, de oír y ver esta ópera en Budapest, montada con gran espectáculo de escenario e intérpretes»¹¹¹.

¹⁰⁸ Gracias a los sellos estampados en las partituras, se pueden ver ediciones de procedencias muy variadas, en España se pueden ver partituras adquiridas en el *Almacén de Música de Juan P. Parodi*, San José, 10 en Cádiz, de la tienda *Música, Pianos e Instrumentos* en el Paseo del Príncipe 21 y de *Pianos, Música e instrumentos Sánchez de la Higuera* en la calle Conde Ofalia, 26, ambas de Almería, de la tienda *Música y Pianos* en la calle Cánovas del Castillo de Sevilla, de *Música y Pianos de E. Montero* en Carrera de Genil, nº 4 en Granada y de la *Unión Musical Española Editores*, en Calle Preciados, 5 en Madrid. Otras obras de tiendas europeas son las compradas en *J. Gloess* en la Place de la Paix en Mulhose, ciudad en la región de Alsacia, al este de Francia, en *Delrieu Frères*, en Av. de la Victoire, 41 en Niza o en la tienda *Musikallen u Instrumenten*, Handlug lihanstalt gebruder hug de Estrasburgo.

¹⁰⁹ Fausto Romero-Miura, «La Entrevista, Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 28.295, 22 de enero de 2006, pág. 11.

¹¹⁰ Manuel del Águila Ortega, «Rafael Barco», *La Voz de Almería*, n.º 24.451, 10 de marzo de 1995, pág. 10.

¹¹¹ Samuel Najas, «Concierto inauguración de la Iluminación Artística de la Catedral», *La Voz de Almería*, n.º 26.096, 22 de diciembre de 1999, pág. 14.

Volviendo de nuevo a la capital almeriense, un último elemento de importancia para entender el ambiente musical que rodeó a Del Águila, fueron los festivales de la canción. Entre las décadas de los cincuenta y sesena el Ministerio de Información y Turismo, dentro de los Festejos Tradicionales de Agosto. A finales de 1960, en uno de ellos organizado por las Cadenas Radiofónicas, Del Águila obtuvo el primer premio con la canción *Ven a mí* con música de Cristo Sánchez de la Higuera¹¹² interpretada por Paco Redondo, Andrés Caparrós y Paquita Sánchez de la Higuera. Tres años después hubo otro intento de festival, el 20 de agosto de 1963 comenzó el *I Festival de Canciones en la Costa del Sol* en la plaza de toros de Almería. Pero hasta 1970 no se organizó el festival más importante y de cierta duración, el *Festival Internacional de la Canción en la Ciudad Luminosa de la Costa del Sol*¹¹³. El festival estaba organizado por el Ayuntamiento y con la colaboración de Radio Juventud y se prolongaría hasta el año 1975, el acompañamiento lo ponía la orquesta ligera de RTVE dirigidas por Rafael Ibarbia y el Trío *La, La, La*. Los artistas invitados para los finales de fiesta fueron los que gozaban de mayor popularidad en el mundo del espectáculo en aquellos años, Del Águila siempre formó parte del jurado seleccionador de la canción ganadora.

La concurrencia de todos los fenómenos señalados fue la que hicieran así, y no de otra manera, las influencias musicales de Manuel. El fruto de éstas fue un estilo musical personal y representativo, en unas declaraciones hechas a *La Voz de Almería* el 4 de febrero de 1977 afirma que tiene un estilo propio, hecho a su manera y gusto, pero siempre con el cuidado de enriquecerlo con el asesoramiento de los expertos en la materia, nombrados anteriormente¹¹⁴. La composición no era un pasatiempo sino una entrega, al piano inicial se le sumó un segundo

¹¹² Cristóbal Sánchez de la Higuera fue una auténtica institución musical para Almería. Su capacidad para tocar casi todos los instrumentos, así como, su intuición le llevaron a hacerse un nombre en la música de la capital. Para los cantantes ser acompañado por Cristo Sánchez era un auténtico lujo, como compositor, con letras de distintos autores, creó un gran número de obras como la citada anteriormente de Del Águila, *Ven a mí*, *Dicen* o *El Saturnino*. Lorca también supuso una fuente de inspiración para el almeriense que compuso a ritmo de bulería *Entre Víznar y Alfácar*, tratando la muerte del poeta alternando versos de Federico con los de Rafael Gómez Montero y de la que existe una grabación por Pepe Sorroche. Para más información sobre Cristóbal Sánchez y otros músicos de Almería véase Paco Urrutia, *Músicos y artistas almerienses: retazos heterogéneos de nuestra historia*, 1.ª ed., Almería, Universidad de Almería, 2011.

¹¹³ El Festival se empezó realizando en el patio del Colegio *La Salle* en el centro de Almería a finales de julio o primeros de agosto, y el primer galardonado fue Louis Neef. Para los finales de fiesta, se reservaban los cantantes de éxito de la época como Albano y Romina Power, Camilo Sesto, Rocío Jurado o Karina, entre los presentadores escogidos estuvieron José María Íñigo y Miguel de los Santos. Actualmente, algunos de los carteles originales están expuestos en el Ayuntamiento de Almería dando constancia de los últimos años en los que la ciudad de Almería podía disfrutar del título Costa del Sol: «conservo la memoria viva de los múltiples errores cometidos por aquellas autoridades civiles, militares y eclesiásticas, halagadoramente sumisas, con sus manos alzadas, mientras el ministro Arrese arrebató a Almería su inicial título turístico de Ciudad del Sol, para adjudicárselo a su Málaga natal» Manuel del Águila Ortega, «Sobre Antonio Moreno Marín y su fondo bibliográfico», *La Voz de Almería*, n.º 28.434, 11 de junio de 2006, pág. 8.

¹¹⁴ Manuel Falces, «Almería actualidad: El poeta y escritor almeriense Manuel del Águila proyecta hacer un viaje a las américas», *La Voz de Almería*, n.º 18.486, 15 de noviembre de 1975, pág. 12.

que le permitió tener siempre cerca un instrumento de creación. Sus gustos musicales van desde Bach, principalmente, hasta lo popular y folclórico destacando los villancicos del Cancionero de Palacio¹¹⁵. Hasta sus últimos años de vida estudió piano todos los días al menos veinte minutos, y del mismo modo, siguió componiendo. Esta melodía (Figura 3.3) es la última que se conserva del almeriense con fecha de septiembre de 2006.



Figura 3.3. Última melodía escrita por Manuel del Águila. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-006.

En muchos compositores surge, por necesidad, el contagio del medio ambiental en que se desarrollan sus vidas, este es el caso de Manuel, sus canciones son una muestra de la influencia mediterránea en las letras y los ritmos fundidos con las melodías populares recolectadas por los pueblos de la provincia donde prevalecen la sencillez y naturalidad.

3.1. Interés por la recuperación del folclore

La provincia de Almería presenta sólidas tradiciones folclóricas procedentes de la segunda mitad del siglo XIX, con temáticas ruralizantes y primitivas, así como un trasfondo regionalista enraizado en su contexto local. El pueblo presenta de manera espontánea y sencilla canciones populares, marcándolas con sus características propias, un pueblo que es olvidado en ocasiones y el que será el que determine cuáles serán las que pasen a formar parte del nutrido repertorio popular¹¹⁶. En el folclore almeriense, Del Águila se comportó como

¹¹⁵ María Cassinello, «Entrevista: Manuel del Águila Ortega», *La Voz de Almería*, n.º 26.462, 30 de diciembre de 2000, pág. 16.

¹¹⁶ El compositor cuenta la anécdota en la que Celia Viñas invitó a Guillermo Díaz Plaja (Barcelona, 1909 - Barcelona, 1984) a dar una conferencia en la Biblioteca Villaespesa, ésta quiso darle una bienvenida con sabor andaluz y trajeron a cantar junto al guitarrista Richoly a dos muchachos que cantaban tientos y soleares pero con letras tan vulgares como: “soleares, soleares, soleares son fideos, el que no tenga cuchara, que la coma con los “deos”. Manuel conociendo las letras decidió llevarse unas letras de Manuel Machado que les leyó y aprendieron

archivero, recogiendo y estudiando las tradiciones. Reivindicó el abandono, e incluso, desprecio hacia la cultura popular en los últimos años debido a la estructura de clases de la sociedad, ya que las canciones generadas intuitivamente por jornaleros, nunca fueron del interés de la burguesía terrateniente: «¿Por qué avergonzarse de los localismos?... Son ellos, uno, más otro, los que conforman el conglomerado, bueno o malo, mucho más bueno que malo, que nos caracterizan»¹¹⁷.

Describió a la provincia almeriense como un lugar lleno de originalidad, emoción y riqueza de matices por razones geográficas, ya que recibe influencias murcianas, levantinas, castellanas y del litoral, históricas y sociológicas que originan un caudal inagotable de canciones populares de gran riqueza artística, el mejor dato que puede expresar el sentir de una región y defendió el carácter cambiante de las melodías que pasando de boca en boca, van sufriendo alteraciones tanto melódicas como textuales adaptándose al gusto de cada época.

El compositor defiende la necesidad del estudio y recuperación de la lírica popular almeriense, un estudio que a mitad del siglo XX, se encontraba reducido a muy pocos escritos y pone en falta la existencia de revistas especializadas y artículos de etnografía¹¹⁸ y considera a Machado y Álvarez en *Demófilo* el auténtico iniciador del folclore. Entre los pocos escritos sobre el tema cita a la Biblioteca de Tradiciones Populares a finales del siglo XIX y revistas como *Bética* y *Andalucía* ya en el siglo XX que se encargaban de recoger cantes y contenían cuentos, leyendas, costumbres, proverbios, juegos y fiestas populares. También nombra a la obra *Los pueblos de la península ibérica: temas de etnografía española* de Julio Caro Baroja (Madrid, 1914 - Navarra, 1995), la colección de *Temas Españoles*, editado por Publicaciones Españolas de los que el compositor conserva cuatro volúmenes, *Falla*, *Granados* y *Albéniz* y *Bailes Regionales* de 1959, *El Cante Andaluz* de 1956 y *Canciones populares* de 1955¹¹⁹ y, por último, los propios escritos del compositor: *La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)* (1981) y *La canción popular*

a la vez que olvidaron al autor. Las coplas eran: “tu calle ya no es tu calle, que es una calle cualquiera, camino de cualquier parte...” y así volvieron los versos de Machado al pueblo de nuevo. Manuel del Águila Ortega, «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n.º 1 (1981), pág. 73.

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 39.

¹¹⁸ Se puede hablar de que los primeros estudios etnográficos en España se deben al padre de los Machado (Demófilo), a finales del siglo XIX, y que aun en época de Del Águila no era frecuente encontrar literatura científica sobre el particular, salvando algunas excepciones notables como Julio Caro Baroja o Francisco Villaespesa. Hay que añadir entonces que, dado lo expuesto, se podría considerar que el almeriense fue una suerte de pionero de esta disciplina científica en la Almería de su tiempo, que no contaba con más estudiosos.

¹¹⁹ En este cuaderno se pueden observar numerosas anotaciones y apuntes en los márgenes constituyendo una clara fuente de información para sus dos escritos principales sobre el folclore almeriense.

almeriense (2002)¹²⁰, ambos escritos describen una clasificación de las canciones populares del siglo XX almeriense, acompañada y ejemplificada por melodías recogidas por los pueblos de la provincia y canciones propias del compositor.

Para él, también es muy importante, la labor que realizó Francisco Villaespesa, una faceta no muy conocida de este escritor, los libros de inspiración popular y folclorista dedicados a Andalucía, como son los cancioneros granadinos o almerienses, *Las ermitas de Córdoba*, y otros como *Panderetas sevillanas*, *Claveles rojos*, y *Andalucía*. Este último contiene ricas coplas que abarcan variados ritmos flamencos, fandangos, alegrías, serranas, por ejemplo, estas seguidillas gitanas¹²¹:

«Penas que se dicen / esas no son penas... / Las penas mayores son las que se sienten / pero no se cuentan, / que las unas pasan y las otras quedan. / La palabra es humo / que el viento lleva / y el dolor es agua / que, gota tras gota, desgasta las piedras!... / Todos en voz baja murmuran al verla: / «parece mentira que se pierda un hombre por esa veleta!» / Yo sabré pagarte... / somos arrieros, / y en algún camino, mañana o pasado, nos encontraremos»¹²².

Entre las composiciones musicales referentes a Almería recoge *Almería* de la Suite Iberia de Isaac Albéniz, el *Fandanguillo* de Gaspar Vivas, las interpretaciones de la Agrupación Coral dirigida por Emilio Carrión y los hallazgos de los Grupos oficiales de Danzas de la Sección Femenina y Educación y Descanso que recuperaron y representaron temas populares en el extranjero.

Del Águila colaboró desde los distintos focos de su actividad a realzar el folclore popular almeriense. Desde la radio, bajo la dirección de María Rosa Granados Goya¹²³, participó en el programa *Usos y costumbres de Almería*, en el que retransmitían las tradiciones y prácticas de la provincia. Desde la composición contribuyó con canciones sencillas, rítmicas y divertidas al enriquecimiento del patrimonio folklórico y que serán analizadas con mayor detenimiento en el siguiente punto. Desde su situación como hombre en la sociedad, participó en diversas actividades afines a la causa. La primera, en 1974 con la creación del Aula de Flamencología por iniciativa de la Delegación Provincial de Información

¹²⁰ Manuel del Águila Ortega, «La canción popular almeriense», en Martínez López, José Miguel (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 2002, págs. 235-246 y Manuel del Águila Ortega, «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n.º 1 (1981), págs. 39-80.

¹²¹ Manuel del Águila Ortega, «Y también la copla popular...», *La Voz de Almería*, n.º 20.866, 14 de octubre de 1983, pág. 12.

¹²² Francisco Villaespesa, *Andalucía*, 2.ª ed., Madrid, Imprenta Helénica, 1913, pág. 61.

¹²³ Periodista almeriense que en los años sesenta comenzó a Trabajar en Radio Juventud convirtiéndose en la jefa de informativos y programas de Radio Nacional de España desarrollando toda su carrera en Almería.

y Turismo se comprometió con ella siendo el vocal encargado de la Asesoría Musical cuya finalidad fue la investigación de los orígenes y desarrollo de los cantes y bailes conservándose los resultados en un Gabinete de documentación. La segunda, como jurado en el concurso de troveros, el *III Festival de Música Alpujarreña*, celebrado en la localidad de Ugíjar en el mes de agosto de 1984, la finalidad del jurado fue cuidar al máximo la pureza de los cantes a la tradición alpujarreña¹²⁴. Y la tercera, también fue jurado en el *XX Concurso nacional de Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento* en mayo de 1976, cada municipio presentaba sus bailes tradicionales de los que se escogía el que representaría a Almería, tras el concurso provincial valorando lo auténtico en trajes, música, letras y coreografía, y accedía a la final nacional que se hacía por turno en Madrid y otras ciudades españolas como Barcelona. Entre los documentos del compositor se encuentra el programa de dicho concurso¹²⁵ en el que hay que llamar la atención sobre la elección ya, de dos de sus canciones como melodías del folclore popular, junto al *Fandanguillo de Almería* y canciones populares de Adra y Uleila del Campo. En cuanto a las danzas interpretadas se encuentran, entre otras, peteneras, primeras y toreras, fandango de Mojácar y seguidillas de Abla. Se han podido rescatar unas fotocopias del compositor, con breves descripciones de estas danzas junto a algunas fotos de los trajes tradicionales de los municipios.

Y por último, desde sus escritos, Manuel del Águila dedicó también dos trabajos literarios al comentario de la canción popular almeriense¹²⁶. En la introducción de ambos textos intenta aclarar los conceptos de Cultura popular y Folclore¹²⁷, entiende el primero como el conjunto ordenado de las características del pueblo llano y no opuesto a culto, el segundo concepto lo interpreta como ciencia empírica e intensiva que investiga las raíces puras eminentemente populares. Considera a la provincia de Almería poco flamenca debido a su posición geográfica esquinada más tocada por la influencia levantina y castellana que por

¹²⁴ Juan María Rodríguez, «El festival de música se convierte en la gran fiesta de unidad de toda la comarca alpujarreña», *La Voz de Almería*, n.º 21.115, 14 de agosto de 1984, págs. 12-13.

¹²⁵ Véase el Apéndice 1.6.

¹²⁶ Estos escritos proceden de una serie de conferencias tituladas *La canción popular almeriense*, dicha conferencias se realizaron el 9 de febrero de 1976 en el Instituto Nacional de Bachillerato de Huércal Overa durante la celebración de los *II Juegos Florales*, el 7 de diciembre de 1982 en el Aula de la Caja de Ahorros organizado por la Dirección Provincial de Cultura. Después de la publicación de los escritos se volvió a retomar la conferencia y el día 13 de marzo del 1992 en la Casa de Almería y La Alpujarra de Madrid y por último el 26 de octubre de 1993 en el Salón de Unicaja promovido por la Asociación Provincial de Amas de Casa y del Consumo Familiar ‘Virgen del Mar’.

¹²⁷ Es muy interesante la clasificación, o mejor dicho, la unificación que hace el profesor de Joan Prat de la Universidad Rovira i Virgili sobre folclore, cultura popular y patrimonio etnográfico: «En los setenta hablábamos de Folclore, en los ochenta de Cultura Popular y en los noventa lo hacemos de Patrimonio, nos estamos refiriendo a la misma realidad», Joan Prat «Folclore, cultura popular y patrimonio etnográfico», en Martínez López, José Miguel (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 2002, págs. 15-24.

la andaluza. Seguidamente a esta explicación, refiere el origen de la canción como forma expresiva del hombre la cual procede de los inicios de la civilización, y queda definida con una poética pero contundente explicación: «Y si la poesía tiene tanto de captación de la belleza [...] ya tocado **el motivo** con su pincelada, sea devuelto a la comprensión y al alcance de todos. Y eso, brevemente expresado y **grácilmente entonado**, es la CANCIÓN. Así lo fue así lo es y así lo seguirá siendo»¹²⁸. Por último, después de hacer un recorrido por las canciones del Renacimiento y el Barroco, en sus estudios llegan a las canciones populares del siglo XX, estableciendo una clasificación que él mismo define, como simplificada dentro del amplio mundo del folclore popular. Algunos de los casos más significativos, son los que se comentan a continuación¹²⁹:

1. La canción infantil. Caracterizadas por su carácter silábico, ritmo marcado y frases breves repetidas que va a conjunto con los movimientos del juego. Recogió la melodía del juego infantil el triqui triqui trán¹³⁰ y la melodía de *Una niña regando* (Figura 3.4), melodía infantil que contiene una frase determinante del ritmo: *su-su-ru-su-, su-ru-ru-su*, la repetición de palabras y rima asonante.



Figura 3.4. Melodías populares recogidas por el compositor. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 057-O.

¹²⁸ Manuel del Águila Ortega, «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n.º 1 (1981), pág. 44. La negrita y las mayúsculas son originales del escrito.

¹²⁹ Para más información consultar el documento completo, Manuel del Águila Ortega, «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n.º 1 (1981), págs. 39-80.

¹³⁰ El Triquitrán es un juego en el que un jugador se queda de burro y otro le da en la espalda con los dedos extendidos, el burro tiene que adivinar cuántos dedos hay. Para más información acerca de la historia del Triquitrán y otros juegos y canciones infantiles almerienses, véase: Florentino Castro Guisasola, *Canciones y juegos de los niños de Almería*, 2.ª ed., Almería, Cajal, 1985.

2. Faenas del campo. La siembra y la recogida son creadoras de su propio cancionero que va desde la despedida del jornalero cuando sale de su hogar, pasando por la alegría de ver los frutos que brotan de la tierra, hasta las reivindicaciones de una vida dura:

«Ya está la parva hecha, señor nostramo, / denos nuestro dinero, que ya nos vamos; / que el peón se va al campo de estrella a estrella / mientras pasan los amos la vida buena».

La faena de la uva, típica labor almeriense de principios del siglo XX, se cantaba por la zona parralera de Dalías, el compositor trabajó en la temática hasta hacerla canción. Del mismo tema surgió el *Dezyr de cancionero a la uva de Almería*, escrito por Celia Viñas y musicalizado por Del Águila.

3. Fiestas pueblerinas: es el momento en el que vuelven a tomar cuerpo tradiciones y costumbres ancestrales que raramente siguen conservando su estilo de auténtico folclore. Hace especial hincapié en la población de Cariatriz, donde se practica *el Floreo*. *Florear*, es la acción de componer unos versos, llamados *flores*, para pedir al santo San Gonzalo lo que se necesite, he aquí un ejemplo de *flores*:

«San Gonzalo Amarante, panocha rubia, / los campos están secos, envía la lluvia».

4. Las canciones de Navidad: es un motivo generador de numerosas canciones populares. Describe la versión dialogada de los villancicos que podían convertirse en verdades representaciones dramáticas. El huertano y el minero es un villancico dialogado de Del Águila escrito para que lo representaran los niños de una escuela rural que fue premiado en un certamen literario¹³¹.

«A Belén caminaban dos jornaleros; / uno era huertano, otro minero. / Camino, caminando, se van diciendo: / -Tu llevas lo que llevas, yo lo que llevo, / pero bueno, / huertano ¿qué hay en el cesto? / -Pues yo le llevo al Niño, / tomates, col y limones / y dos clases de cebollas / brillantes como el satén. / -¿Llevas cebollas al Niño?... / pues le vas a hacer llorar. / -Tú sabrás mucho de misas / pero no entiendes de huertos. / ¿No sabes que las cebollas / serán lirios y azucenas / cuando al final del deshielo / asome la primavera? / -Pues mira, no lo sabía / -Y, tanto como preguntas / dime tú, ¿tú que le llevas? / -Yo, es que como soy minero, / sólo le llevo una piedra. / -Le llevas piedras al Niño? / -Sí, eso le llevo, una piedra; / una piedra misteriosa / que encontré en la negra hondura; / una piedra fea y gris, / que cuando la luz toca / se convertirá en diamante, / en una rosa amarilla / o en una luciente estrella. / ¿Qué puede llevar un pobre?... / Sólo

¹³¹ Manuel del Águila Ortega, «Sólo una piedra», *La Voz de Almería*, n.º 24.743, 31 de diciembre de 1995, pág. 15.

lleva lo que tenga: / -Limonas, col y cebollas... / y piedras sucias y negras, / que al contacto de Su mano, / serán rosas, serán lirios, / serán diamantes o estrellas».

Estas costumbres son más propias de la parte alta de la montaña de Almería, Sierra Nevada, Sierra de Gádor, Los Filabres y María principalmente, presentan matices localistas e instrumentos particulares. Las zonas costeras, Carboneras, Garrucha, Mojácar, Roquetas y Adra, añaden cualidades costeras y pescadoras, el siguiente ejemplo muestra estas características de tradición marinera:

«El marinero de un barco, / en el cielo divisó / un letrero que decía / “¡Ha nacido el Niño-Dios!” / A Belén van los pastores / por un camino de estrellas / nosotros los “pescaores”, / vamos en barcos de vela».

El sentimiento de estos villancicos puede ser teológico, tierno o rítmico y alegre. El compositor recoge en sus estudios la letra del villancico almeriense *La Gallina*, canción ruda y doméstica pero con gran carácter reivindicativo:

«En el corral de un rico, chin pun, chin pun, cacareaba / una gallina blanca, blanca y dorada. / Con el racataplán, chin pun, miau, miau, / va la gallina / Cacareaba; esta noche me escapo, porque esa estrella / me ha dicho que me vaya detrás de ella. / Cacareaba; ya no pongo más huevos “pa” señoricos, / porque son para el Niño, que es pobrecito. / Por la calle abajito va la gallina, chin pun, chin pun, / meneando la cola mientras camina. / Va la gallina, blanca y dorada, / con un huevo de plata madrugada. / Con el racataplán, chin pun, miau miau, / va la gallina».

5. Canción flamenca: el compositor la define como «chispazo conceptual, una especie de síntesis filosófica reducida, en una expresión popular de arte y pensamiento» y al cantaor como «un metafísico, un filósofo callejero, profano de toda antología, sujeto muchas veces a una transformación sentimental». Hace una distinción entre la copla sencilla, utilizada para el baile y la copla honda procedente directa de la raíz. Distingue en treinta tres los cantes más representativos del flamenco, puntualizando el fandango, del que surge a su vez numerosas variantes como el taranto, el más autóctono de la provincia, nacido en la profundidad de la mina. Para el compositor la canción constituye la representación natural de la expresión humana por lo que eleva su voz para que no se pierda: «Cantar es el secreto de la vida [...] hagámoslo con verso limpio. Y, en cuanto podamos, pongamos en nuestra boca la tonada popular de la tierra»¹³².

¹³² Manuel del Águila Ortega, «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n.º 1 (1981), pág. 79.

3.2. Nuevas inquietudes musicales con Celia Viñas: música para teatro

La primera vez que coincidieron el compositor y Celia Viñas fue en la playa, a los pocos días de la llegada de la poetisa a Almería, el 8 de marzo del año 1943:

«Estaba yo en la playa con un grupo de amigos cuando llegó con Fernando Ochotorena. Se cambió en la caseta que yo tenía, en la caseta que he tenido durante treinta y dos años, y al final subimos andando hacia la ciudad: -Yo vivo en el Andalucía¹³³ -, me dijo. - Pues yo justo enfrente -, le contesté. Ése, fue nuestro primer contacto»¹³⁴.

Celia Viñas era una mujer de izquierdas, hija de un profesor represaliado tras el triunfo de Franco, que siempre se mantuvo discreta en el aspecto político trabajando sordamente y enseñando la parte no tan positiva de un régimen que se proclamaba con triunfalismo. Llegó a la capital almeriense para ocupar su cátedra de Lengua y Literatura en el Instituto Nacional de Enseñanza Media, el único de la provincia, inició a sus alumnos en la lectura de Lorca, Machado o Alberti, autores prohibidos en todos los campos, educación, periodismo y radio¹³⁵.

El segundo encuentro tuvo lugar tras conocer Celia la autoría del almeriense de la canción *Si vas pa' la mar*, pronto entablaron una relación familiar en la que ella acudía a comer a casa del compositor y conquistó un rinconcito de la casa para sus apuntes y enseres personales. Compartieron aficiones deportivas, el mar y las excursiones por la provincia, pero sobre todo, la gran pasión por la música. Ella tocaba en la armónica aires zíngaros y escribió poemas de temática musical sobre Frederic Chopin, la guitarra o el violín. También, le gustaba mucho la música popular que hacía repetir al compositor una y otra vez, unas veces, sobre motivos recogidos por los pueblos de la provincia y canciones del Lorca, otras veces, las propias composiciones de Del Águila: «Creo que yo no habría hecho tantas cosas del folklore si no hubiera sido por el impulso de ella»¹³⁶. Celia supuso un gran apoyo para el compositor y un valioso impulso ilusionado, cuando en la época de posguerra la música no se valoraba y no existía ninguna preocupación por la riqueza musical de la provincia, ella y la Sección Femenina hicieron una buena labor.

¹³³ El Hotel *La Rosa* donde se hospedó Celia Viñas cambió su nombre por Hotel *Andalucía*, en algunos escritos del compositor nombra a este hotel como el domicilio de Celia. Celia Viñas, *Celia Viñas para niños y jóvenes*, Romero Yebra, Ana María (ed.), 1.ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, pág. 15.

¹³⁴ S. A., «Almerienses de un Siglo: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 26.104, 31 de diciembre de 1999, pág. 60.

¹³⁵ Para más información véase Celia Viñas, *Celia Viñas para niños y jóvenes*, Romero Yebra, Ana María (ed.), 1.ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.

¹³⁶ Juan Teruel, «Entrevista, Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 21.107, 4 de agosto de 1984, pág. 13.

Del Águila puso los fondos musicales a las obras de teatro que se hacían en el Instituto coordinadas por Celia y siempre colaboró con ella, bien como intérprete, actor, o buscando la música más idónea de la época en la que se situaba la representación: «Me obligaba a trabajar sobre mil cosas; era imposible sustraerse: me insinuaba algún encargo y ya desde entonces se hacía a la idea de que yo lo iba a hacer»¹³⁷. Juntos hicieron el zéjel *A la uva de Almería* con texto de Celia (Figura 3.5) y música de Manolo que dieron a conocer el 20 de diciembre de 1950 con motivo de la representación del auto sacramental de Calderón *La Hidalga del Valle*. En los fondos personales del compositor aparece el poema escrito por la leridana:

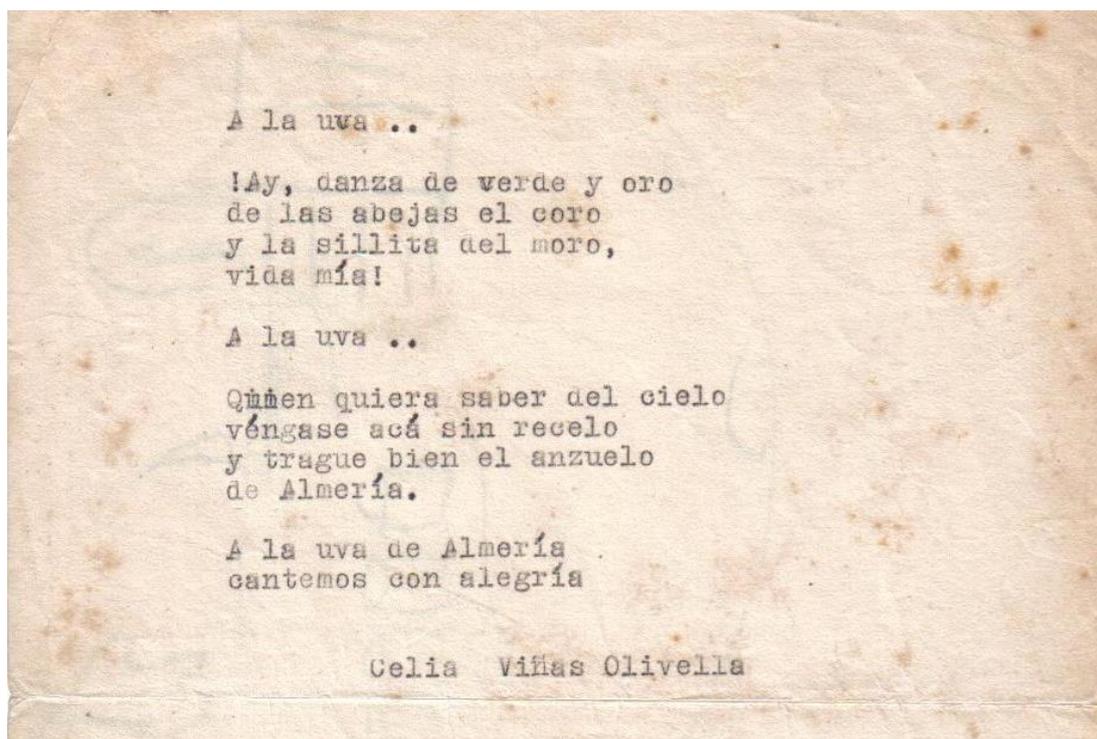


Figura 3.5. *Dezyr de cancionero a la uva de Almería* de Celia Viñas. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-005-B.

De acuerdo con la colaboración acordada verbalmente a la que el compositor nunca podía negarse a ayudar, puso música a Lope de Rueda:

«Buscaba para una obra de Lope de Rueda una música medieval, me pidió que la ayudara y acabé adaptando una de Juan de la Encina. Una cosa con otra. Celia me hizo recorrer el panorama musical. Sin duda, le debo a su impulso y a sus ánimos parte de lo que de música sé»¹³⁸.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 12.

¹³⁸ Miguel Naveros, «Entrevista, Manuel del Águila. Memoria de un siglo», *La Voz de Almería*, n.º 27.254, 9 de marzo de 2003, pág. 40.

La producción literaria de Celia Viñas en castellano comenzó con su llegada a Almería, donde escribió poesía y teatro: *Trigo del corazón* (1946), *Canción tonta del Sur* (1948), *Estampas de la vida de Cervantes* (1949), *Como el ciervo corre* (1951) y *Del foc y la cenbra* (1953). Otras de sus obras fueron póstumas, publicadas tras su muerte, como la pieza de teatro *Plaza de la Virgen del Mar*, subtitulada *Comedia de títeres y hombres*, escrita juntamente con Tadea Fuentes y que incluía en su primera edición una canción de Manuel del Águila, realmente sólo aparece el comienzo de la canción *Si vas pa' la mar* y un emotivo escrito del compositor a la escritora¹³⁹.

La amistad de ambos se mantuvo hasta la muerte prematura de Celia, el día 21 de junio de 1954 a causa de una operación. Esta amistad quedó plasmada en numerosas dedicatorias que ambos se escribieron¹⁴⁰.

3.3. Vinculación con la literatura andaluza contemporánea: la presencia constante de García Lorca en su obra

Manuel del Águila conoció de la estancia de Lorca en Almería por Eusebio Garre¹⁴¹, amigo de Antonio Rodríguez Espinosa, maestro de Federico, al que vino a sustituir en la escuela del Barrio Alto, primera que tuvo la capital almeriense, y de Ulpiano Díaz¹⁴² compañero de estudios del granadino en el Colegio de Jesús¹⁴³, quien poseía un ejemplar de la primera edición del *Romancero Gitano* dedicado. El poeta granadino, que vivió tres años en

¹³⁹ Para más información véase Celia Viñas, *Celia Viñas para niños y jóvenes*, Romero Yebra, Ana María (ed.), 1.ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.

¹⁴⁰ En el libro *Trigo del corazón* (Almería, Talleres tipográficos La Independencia, 1946) Celia le escribe la siguiente dedicatoria: «Para ti Manolo, por tantas cosas». En la obra *Canción tonta en el sur* (Almería, Cajal, 1985) le escribe: «A Manolo del Águila por su saludísima gracia del Sur, por el mar y las barcas todas, por la marinería de blanco ¡y tú!». En la dedicatoria de *Palabras sin Voz* (Alicante, s.n., 1953) escribe: «Amigo Manolo, ya sabes cuando [sic] mueren las palabras... Tú has elegido la mejor parte y mis palabras sin voz tiene que agradecerte ¡Tantísimas! La gracia de tu música [...] así, te ofrezco hoy mis palabras sin voz porque los dos sentimos esta hermosura honda de la ciudad, el campo, la marina y la buscamos en un no sé qué, en un no sé cómo quizá, en un porque sí. ¡Ay Manolillo del Águila! Por peteneras te enviaría mis palabras sin voz. Almería, mayo hermoso 1953, Celia». Y por peteneras, *Peteneras de la orilla* fue la obra que el compositor dedicó a Celia, además de otros poemas. Estas dedicatorias han sido extraídas de Celia Viñas, *Celia Viñas para niños y jóvenes*, Romero Yebra, Ana María (ed.), 1.ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, pág. 24.

¹⁴¹ El profesor Eusebio Garre fue el que informó y aclaró fechas del poeta granadino, el lugar de ingreso y posterior estudio por libre, en el Colegio de Jesús, y relató las excursiones que Antonio Rodríguez organizaba a los pinares del Alquíán con sus alumnos.

¹⁴² Almeriense nacido el 3 de abril de 1895, director artístico, participó en zarzuelas, representaciones teatrales y conferencias en los años 1920, también periodista y comentarista, a veces, bajo el seudónimo de Caireles, empresario y apoderado de toreros.

¹⁴³ El Colegio de Jesús se situaba en el edificio de Correos en el Paseo de Almería, ahora edificio cerrado.

Almería y no sólo unos meses como se dice, cursó, en la capital almeriense, los tres primeros cursos de Bachillerato:

«Sus biógrafos no aportan nunca más datos que el lacónico de “estudió de niño en un colegio de Almería” pero aquí consta ampliamente, en la memoria del curso, su filiación, el nombre de sus compañeros, la fecha de matrícula, - 5 de octubre de 1910- y su permanencia en 1911 y 1912, año en que efectuó su ingreso en el Instituto de Almería, donde también se encuentra su expediente de examen, ya iniciador de ciertos matices muy particulares a su grafismo»¹⁴⁴.

El compositor colaboró con el escritor Ian Gibson (Dublín, 1939)¹⁴⁵ en la elaboración del libro *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*¹⁴⁶. El compositor sostuvo una larga correspondencia con el escritor colaborando en el capítulo «Intermedio almeriense» del libro citada anteriormente, aunque defiende que siendo el escritor irlandés el que más se acerca a la verdad sobre la vida de Lorca, no deja de ser crítico con el escritor: «inventó fechas, situaciones y personajes nada favorecedoras al poeta, tanto en ella, como en el guion, base del film posteriormente realizado, buscando, como buen escocés, el más productivo sentido crematístico»¹⁴⁷.

Entre sus partituras personales se encuentra el libro de canciones recogidas y armonizadas por Lorca, *Canciones Españolas Antiguas*, en la edición de la Unión Musical Española del año 1961. El estudio que ha realizado el compositor a estas obras de Lorca se ve reflejado en las anotaciones y comentarios de las partituras, sobre todo, en las tres primeras piezas. Estas anotaciones son modificaciones o añadidos a las letras del poeta granadino, melodías alternativas a algunos pasajes y composición de otras obras de aire similar. Brevemente, voy a precisar algunos ejemplos, en la primera de las canciones, *Anda, Jaleo*, se puede observar cómo añade, manuscrito a lápiz, una estrofa más y también incluye una posible melodía. En la tercera pieza, *Las tres Hojas*, modifica los dos últimos versos de la

¹⁴⁴ Miguel Naveros, «Entrevista, Manuel del Águila. Memoria de un siglo», *ABC*, n.º 27.254, 6 de noviembre de 1967, pág. 53. Véase la petición de examen de ingreso de García Lorca en el Apéndice 1.1.

¹⁴⁵ Escritor especializado en la historia contemporánea. Manuel del Águila explica su primer encuentro con el escritor en la representación de la obra *Mariana Pineda* por la actriz Carmen de la Maza. Es difícil saber el lugar y teatro en el que ocurrió la historia que se narra a continuación ya que la actriz llevó la obra por casi toda España y algunos países de hispanoamérica, lo que sí se puede precisar es el año de la producción, 1982. El compositor se sentó entre la hermana de Federico, Isabel García Lorca, y el escritor irlandés que por esos entonces preparaba la biografía del granadino. Al decir Manuel que era almeriense, Ian Gibson le preguntó si conocía al escritor del artículo del *ABC* «El colegio de Federico» y al responder que era él mismo, quedaron al día siguiente para largas entrevistas.

¹⁴⁶ Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, 3.ª ed., Barcelona, Grijalbo, 1987.

¹⁴⁷ Manuel del Águila Ortega, «García Lorca y Almería», *La Voz de Almería*, n.º 24.298, 4 de octubre de 1994, pág. 8.

primera letra: debajo de la hoja / de la verbena, es sustituido por: bajo una sabanita / yo la quisiera. Del mismo modo, en el libro aparece una variación en los versos de la segunda pieza, *Los cuatro muleros*: dile que no / se vuelva / que pa que no estés triste / yo estoy contigo.

No es la única ocasión que trabaja sobre esta letra que le mereció un trabajo a parte de las anotaciones en la partitura, aparece entre sus fondos personales un escrito (Figura 3.6) que comenzando con el verso inicial de *Los cuatro muleros*, reelabora y modifica dándole otro fin:

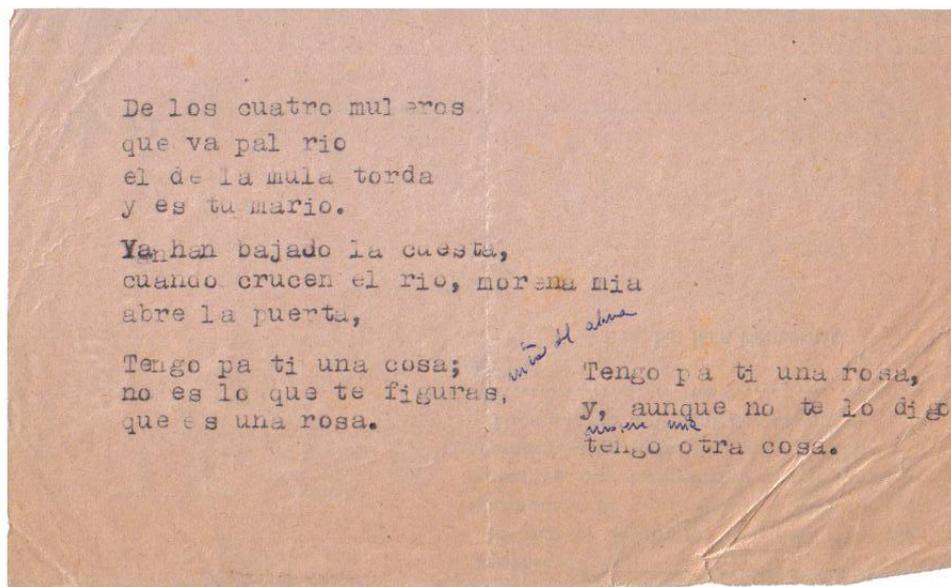


Figura 3.6. Letra de Manuel del Águila sobre *Los cuatro muleros* de Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-004.

La séptima canción de Lorca, *El Café de Chinitas*, aparece recogida en una de sus partituras transcritas a mano por él mismo y en la edición de Lorca añade los siguientes versos: y fueron luego en la plaza / tres toreros de cartel. *Zorongo*, décima obra de las *Canciones Españolas Antiguas*, comparte rasgos en común con el zorongo compuesto por Del Águila *Por el cielo va la luna...* como son la tonalidad, ritmos característicos y las referencias a la luna.

El compositor define al cancionero de García Lorca como fuente de inspiración y admite que se nutrió de él para componer sus canciones, alejadas del flamenco y cercanas a lo popular, el flamenco en Lorca se limita al *Romancero Gitano* según la opinión del

almeriense¹⁴⁸. De este cancionero seleccionó seis poemas a los cuales puso música, subrayando que el sentido musical y melodioso de la inspiración que los creó, hizo que la musicalización surgiera sin trabas y con libertad. Se puede certificar en el contrato, con fecha de 14 de julio de 2000, firmado por la Comunidad de Herederos de Federico García Lorca y el compositor, la musicalización de seis poemas del granadino: *Arbolé, arbolé, ¡Ay que trabajo me cuesta! Canción de jinete, Mi niña se fue a la mar, Noche de cuatro lunas y Pastor que vienes...* engrosando estas partituras los fondos documentales de la Fundación ‘Federico García Lorca’. Cinco de estas canciones fueron pensadas por el compositor para que fueran cantadas, en principio, por Teresa Berganza.

La admiración que siempre mantuvo Del Águila por Lorca hace que el día 26 de octubre de 2004, con motivo de la presentación del CD *Homenaje a Manuel del Águila*, donde quedaron grabadas por el coro Emilio Carrión estas canciones, el compositor pidió leer antes de la interpretación los poemas originales de Lorca, para que la polifonía de las voces del coro no impidieran entender, en toda su amplitud, el mensaje del poeta granadino. Dentro del libreto que acompañaba al CD se reprodujo el poema dedicado por el compositor *A las canciones de Lorca*:

«Había un niño de ojos grandes / moreno de dulce gracia / que miraba a las estrellas / y a las nubes pasajeras / y al ardiente sol quebrado / sobre el espejo del agua. / Ese niño de alma inmensa y ojos grandes, / se llamaba Federico / y había nacido en Granada».

¹⁴⁸ Javier Adolfo Iglesias, «La memoria musical de Almería a través de Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 27.848, 28 de octubre de 2004, pág. 2.

4. LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE MANUEL DEL ÁGUILA, UNA APROXIMACIÓN

El catálogo de obras musicales de Manuel del Águila elaborado para este trabajo está constituido por dieciocho obras originales del compositor que se encuentran en un estado de composición finalizado y que originalmente custodiaba Francisco Cortés, amigo personal del compositor. Dichas obras han sido compuestas para piano, de un lado, y para piano y voz, de otro, siendo estas últimas las más numerosas. El formato del papel en el que se conservan es de lo más diverso, pues existen manuscritos en papel pautado, apaisado y vertical, en varios tamaños, siendo los más usuales 30,5cm x 21,5cm y 25cm x 17cm, pero también existen obras escritas en folios en blanco con pentagramas dibujados a mano. Las grafías musicales, por su parte, aparecen escritas a bolígrafo, pluma o a lápiz.

| Tabla 1. Catálogo de obras musicales de Manuel del Águila | | |
|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AÑO | PIEZA | OBSERVACIONES |
| 1950 | <i>Tres Canciones Andaluzas:</i> - <i>Si vas pa' la mar...</i> - <i>Peteneras de la Orilla</i> - <i>Por el cielo va la luna...</i> | Pf, V. Edición UME. Dedicadas a su madre, a Celia Viñas, a Lola y Jesús Durbán. 11 págs. inv. 010-012-B, 334-341. |
| 1951 | <i>Coplillas de Luis Miguel</i> | Pf, V. Edición UME. 4 págs. inv. 342-345. |
| 1981 | <i>Canción de los tres segadores</i> | Pf, V. 6 págs. inv. 300-306-BT |
| 1981 | <i>Nana marinera</i> | Pf, V. 6 págs. inv. 306-312-BT |
| 1981 | <i>Canto de Mayo</i> | Pf, V. 2 págs. inv. 081-082-V |
| 1981 | <i>Campanilleros de Cabo de Gata</i> | Pf, V. 2 págs. inv. 050-051-M |
| 1981 | <i>Señor alcalde, sus hijas...</i> | Pf, V. 5 págs. inv. 235-239-BG |
| 1984 | <i>Danza-Homenaje a Manuel de Falla</i> | Pf. 8 págs. inv. 321 |
| 1984 | <i>Danza-Homenaje a Antonio Machado</i> | Pf. 6 págs. inv. 115-120-AH |
| 1984 | <i>Danza-Homenaje a Federico García Lorca</i> | Pf. 5 págs. inv. 109- 114-AG |
| 2000 | <i>Noche de cuatro lunas</i> | Pf, V. inv. 240-241-BH |
| 2000 | <i>Canción de jinete</i> | Pf, V. 2 págs. inv. 138-139-AL |
| 2000 | <i>Mi niña se fue a la mar...</i> | Pf, V. 1 pág. inv. 243 |
| 2000 | <i>¡Ay que trabajo me cuesta!</i> | Pf, V. 1 pág. inv. 242 |
| 2000 | <i>Pastor que vienes...</i> | Pf, V. 2 págs. inv. 140-141-AM |
| 2000 | <i>Arbolé, arbolé</i> | Pf, V. 4 págs. inv. 317-320-BV |
| Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos del compositor | | |

El estado de conservación de los manuscritos es, en su mayoría, bueno, aunque algunas de ellas muestran ciertas trazas de humedad, lo que ocasiona que algunos de los

fragmentos de los manuscritos sean ilegibles en la actualidad. Todos los originales hallados hasta el momento, entre los que se encuentran estas obras y aun otras sin identificar, manuscritos incompletos e inconexos, están digitalizadas —el trabajo de digitalización ha formado parte de la investigación que se ha llevado a término para confeccionar este TFM—, permitiendo semejante proceso que el legado musical de Manuel del Águila se conserve inalterable y perdure a lo largo del tiempo con mayores garantías de las que ofrece el mero soporte en papel. Para poder consultar las partituras sobre las que versan los apartados siguientes y las fichas de inventario elaboradas sobre cada una de ellas, véase el Apéndice 3.

4.1. Composiciones para piano y voz

No se puede determinar la primera vez que Manuel del Águila se interesó por musicalizar sus poemas. Aunque aprendió desde pequeño música y al colegio ya llegó sabiendo leer, con gran probabilidad, los primeros poemas llegaron antes que las primeras melodías. La datación de éstas se presenta muy compleja ya que no hay presencia de fechas en casi ninguno de los manuscritos, los únicos datos que se pueden aportar en cuanto a datación se trata son, en primer lugar, la publicación de varias de sus composiciones; el contrato con fecha de 3 de junio de 1950 entre el compositor y el representante de la Sociedad Anónima Unión Musical Española permite la edición de *Tres Canciones Andaluzas*, así mismo, el contrato con fecha 29 de agosto de 1951 se editó *Coplillas de Luis Miguel*, por último apareció en 1972 la versión de *Si vas pa' la mar...* para Manolo Escobar, publicada también por la Unión Musical Española, lo que permite situar la creación de estas obras en los años anteriores a 1950. Y en segundo lugar, la fecha de estas declaraciones, en 1981, que permite datar otro corpus de obras alrededor de este año:

«Estoy preparando un nuevo Cancionero con letra y música totalmente mía y se grabará un disco (no sé cantado aún por quién) pero sí con la interpretación del famoso trio Richoly, grupo integrado por éste y los hermanos Miranda»¹⁴⁹.

La cantidad de apuntes manuscritos encontrados entre sus documentos personales hace muy compleja la descripción completa de su producción para piano voz y excedería en mucho

¹⁴⁹ Manuel Falces, «La mayoría de almerienses no conocen el himno de su ciudad», *La Voz de Almería*, n.º 20.142, 11 de febrero de 1981, pág. 13.

los límites de este trabajo. Por este motivo, el repertorio escogido para ser estudiado va a ser el siguiente¹⁵⁰:

| Tabla 2. Composiciones para piano y voz analizadas en el trabajo |
|------------------------------------------------------------------------|
| Obras con música y letra de Manuel del Águila |
| <i>Tres canciones andaluzas: - Si vas pa' la mar...</i> |
| <i>- Peteneras de la Orilla</i> |
| <i>- Por el cielo va la luna...</i> |
| <i>Coplillas de Luis Miguel</i> |
| <i>Canción de los tres segaores / Canción de los tres segadores</i> |
| <i>Nana marinera / Nana del niño despierto</i> |
| <i>Canto de Mayo / Canción de Mayo / En mayo te conocí</i> |
| <i>Campanilleros de Cabo de Gata</i> |
| <i>Señor alcalde, sus hijas...</i> |
| Obras con música de Manuel del Águila y letra de Federico García Lorca |
| <i>Noche de cuatro lunas</i> |
| <i>Canción de jinete</i> |
| <i>Mi niña se fue a la mar...</i> |
| <i>¡Ay que trabajo me cuesta!</i> |
| <i>Pastor que vienes...</i> |
| <i>Arbolé, arbolé</i> |
| Fuente: elaboración propia |

Manuel del Águila no fue un compositor excesivamente productivo, aunque entre sus fondos personales los manuscritos musicales son abundantes, suelen ser distintas etapas del proceso compositivo de una misma obra o ideas que se reducen a un pequeño motivo de insuficientes notas, a día de hoy, no se sabe exactamente cuántas canciones escribió. El origen de estas creaciones podía ser la petición o encargos de amigos y otras, por cantantes de la época, como Manolo Escobar, que suponían una exigencia mayor y requerían un acabado más profesional¹⁵¹.

¹⁵⁰ Los títulos de las obras separados por la barra inclinada hace referencia a los diferentes nombres con los que se pueden encontrar las composiciones en los manuscritos.

¹⁵¹ Manuel del Águila Ortega, «El coro Emilio Carrión presenta hoy el CD con canciones inéditas de Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 27.846, 26 de octubre de 2004, pág. 14.

4.1.1. La elección de los textos poéticos de las canciones para voz y piano

Del Águila compuso, a lo largo de toda su vida, melodías con sus propios textos, motivados por situaciones personales y profesionales, además también se sirvió de poemas de los poetas de la Generación del 27, con la que mantuvo una estrecha relación explicada anteriormente, especialmente con Federico García Lorca como personalidad de peso en sus motivaciones poéticas.

El compositor se dedicó profesionalmente a la creación literaria desarrollando un gusto especial por la poesía, esto le llevó a escribir numerosos poemas que se encuentran entre sus documentos personales y algunos de ellos publicados en su antología poética, *Aquí, junto al mar latino* (2003), poesías que en ocasiones se convirtieron en las letras de sus canciones. Dicha afición se vio influida por sus raíces mediterráneas, por sus lecturas, no sólo en español, sino en francés e inglés, pero hay más razones, que llevaron a la elección de determinadas temáticas y están relacionados con los ambientes culturales y sociales que frecuentó, este es el caso de las Tertulias Indalianas resumidas por boca de Jesús de Perceval. Los textos en prosa se publicaron como libros o como reseñas y críticas para periódicos en numerosos diarios nacionales.

Los textos utilizados en sus composiciones para piano y voz son elaborados y modificados una y otra vez a lo largo del proceso compositivo. Tomando como ejemplo el manuscrito de su composición *Si vas pa' la mar...*¹⁵² hallado entre sus documentos personales y que, además, se corresponde con otra pequeña cuartilla con letra sola, aparecida en el mismo lugar¹⁵³, el texto está formado por tres estrofas y un estribillo, éstas dicen lo siguiente:

«Como el barquito en el mar que va pegando vaivenes, así está mi corazón cuando te llamo y no vienes. ¡Ay que se lo lleva el aire, ay que el aire se lo lleva! ¡Ay que se lo lleva el aire el aire de una morena! / La Patrona de Almería no quiso venir en barca porque como es pequeña, prefirió concha de nácar. La virgen viste de seda y el Niño viste de encaje deja el barco marinero y vámonos a rezarle / No festejes marinero con la niña del Alcalde por que [sic] tiene un quita, quita, quita que viene su padre. Anda diciendo tu madre que no te deajo dormir; su hijo que es marinerito no me está dejando a mí».

A partir de aquí, el texto sufre numerosas modificaciones hasta la plasmación editada de 1950. En otro documento titulado *Si vas pa' la mar...* escrito a máquina, aparece otra letra

¹⁵² Fandango típico almeriense construido sobre ritmos populares que se bailan acompañados de postizas, en las fiestas de los pueblos costeros de Cabo de Gata. La letra narra el milagro de la aparición de la Virgen del Mar, patrona de Almería, en la playa de Torregarcía en el año 1502.

¹⁵³ Para consultar la letra y la partitura de esta obra véase Apéndice A.1.

formada por dos estrofas, la primera guarda similitudes con la tercera estrofa anterior pero la segunda es completamente diferente:

«No festejes marinero con la niña del Alcalde, por que [sic] tiene un quita, quita, quita que viene su padre. Quita que viene su padre, y trae la vara de mando para llevarse a la niña y pa mandarte a ti algo. / Si tú me quieres, muchacha, varo mi barco en la arena; que el timón de mi cariño quiere tus olas morenas. Quiere tus olas morenas y el aire de tu palabra, el puerto de tu sonrisa y el faro de tu mirada».

En la partitura publicada en 1950 por la Unión Musical Española para piano y voz, de nuevo hay cambios y una segunda estrofa completamente cambiada que dice lo siguiente:

«Los caballitos del viento van tirando de la concha mientras se aparta riendo blanca espuma de las olas. La virgen viste de seda y el Niño viste de encaje: Deja el barco marinero, y vámonos a rezarle».

En otro documento posterior, denomina como ‘letra oficial’ a la publicada por la UME pero sigue modificando los versos de las estrofas¹⁵⁴. De este modo, se puede deducir que el compositor siguió trabajando en las posibilidades poéticas de las melodías compuestas, de hecho, aparece otro manuscrito con el título *Con música de Si vas pa’ la mar...* que modifica no sólo la letra, sino también la temática anterior:

«Si quieres amor eterno, vente a Almería, por aquí, a la orilla del mar se encuentra San Valentín. Se encuentra San Valentín con su palma y su alegría, a la orillica del mar en la playa de Almería».

La letra de *Las Coplillas de Luis Miguel* es otro ejemplo de cómo el compositor reutilizaba la misma música para diferentes letras, la letra original homenajeaba al torero Luis Miguel Dominguín:

«Luis Miguel nació en Castilla, Luis Miguel nació en Madrid y el sol le dio el primer beso entre sonrisas de abril. Luis Miguel nació torero porque así tenía que ser; los campos de tierra seca se hicieron ruedos pa’ él».

Sin embargo, *Las coplillas de Luis Miguel* pasaron a ser la coplillas de otros toreros como es el caso de Miguel Baez “El litri”:

¹⁵⁴ En este documento del archivo personal del compositor y número de inventario 333 aparece la siguiente letra: «No festejes marinero con la niña del Alcalde por que [sic] tiene un quita, quita, quita que viene su padre. Quita que viene su padre, con una vara de almendro: el padre la mano dura, la niña ¡ay! los ojos negros. / En la mar se crían peces y en la orilla caracoles, tu morena y pescaora vienes con los pescaores. Vienes con los pescaores y te espero en la escollera; tenemos mucho que hablar quiera tu padre o no quiera». Además, los dos primeros versos: en el mar se crían peces y en la orilla caracoles, serán reutilizados en la letra de otra obra, la pieza *Cantiñas del pescaor* cuya primera estrofa dice: En el mar se crían peces y en la orilla caracoles, si no encuentro un marinero me iré con los labraores, ¡ayayay!... si no encuentro un marinero me iré con los labraores.

«Miguel Baez nació torero, Miguel Baez nació en Madrid en un septiembre dorado con luz y aroma de abril. Miguel Baez nació torero porque así tenía que ser; los campos de tierra parda se hicieron ruedos pa' él».

Por último, también hubo lugar para *Las coplillas de Manolo*:

«Manolo nació torero y nació en Andalucía y estrenó su primer traje, azul y oro en Almería. Manolo nació torero porque así tenía que ser; los campos de tierra seca se hicieron ruedos pa' él».

Es muy interesante ver cómo evoluciona el proceso de creación de las letras como es en el caso del manuscrito de *La Canción de los tres segaores*¹⁵⁵ en el que se pueden ver las tachaduras y correcciones a la letra. El manuscrito con letra de *Campanilleros de Gata*, se puede aventurar a decir que si no fue el primero que escribió, era de los primeros bocetos de la letra de esta melodía ya que el texto que aparece en la partitura de piano contiene una estrofa más¹⁵⁶.

La composición *Señor Alcalde, sus hijas...* tiene dos versiones, probablemente, la primera versión fue la letra que aparece en un manuscrito a mano, que sitúa la acción de la letra dentro de la faena de la uva (Figura 4.1). Sin embargo, en la única partitura manuscrita dentro de los documentos del compositor en la que aparece añadida la letra, la historia sucede en el contexto de la recogida de la aceituna:

«Señor Alcalde, sus hijas, van a coger aceituna, las cinco quieren novio, ¡ayayay! Que quieren novio las cinco y no lo encuentra ninguna. Y no lo encuentra ninguna, caminico del olivar, la más pequeña de todas ¡quién la pudiera pillar!... Pillarla bajo un olivo para poderla decir: no llores, niña bonita, niña bonita, no llores que ya hay quien te quiera a ti».

¹⁵⁵ Para ver la letra y partitura véase Apéndice 3.2.1.E.

¹⁵⁶ En el manuscrito perteneciente al archivo personal del compositor, con número de inventario 334 aparecen estas dos estrofas: «Ya está apuntando la aurora, ya se ven claras las barcas, vámonos aprisa, madre, antes que estén en la playa. Que llega mi mozo alto y morenó, si él me quiere mucho más le quiero yo. / Póngale V. en el caballo, hojitas de limón verde, que cuando esté en Almería, se acuerde de quien le quiere. Y cuando pregone allí mi mozo la gente le diga que huele a limón». La tercera estrofa añadida en la partitura para piano, 3.2.1.C. que no aparece en el manuscrito anterior dice: «Lo mismo que ese el racimo pendiente de un tallo verde así está mi corazón cuando te vas y no vuelves. Siempre que te vas me dices: Adiós, hasta cuando vuelva; como no me dices cuando siempre me dejas con pena. Pero tú vendrás al ponerse el sol y sentá en la orilla te esperaré yo».

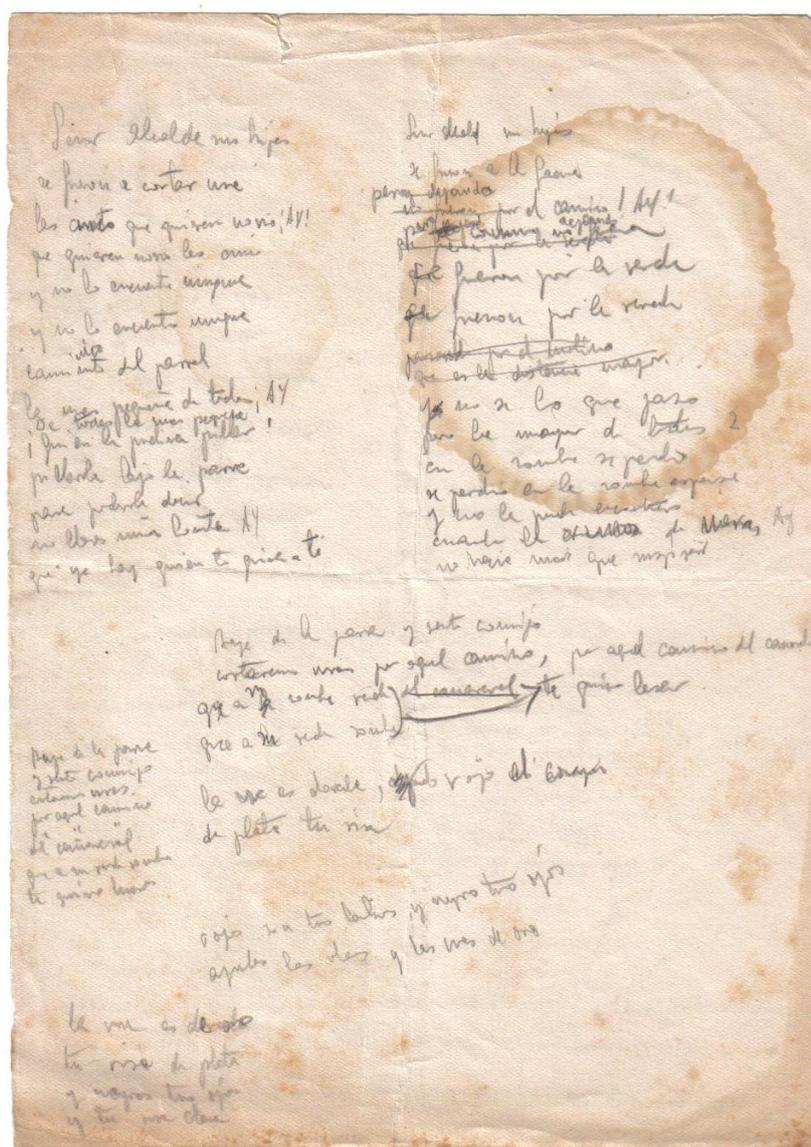


Figura 4.1. Letra de la canción *Señor Alcalde, sus hijas...* Fuente: archivo personal del compositor, inv. 032-G¹⁵⁷.

El interés del compositor en seguir trabajando y evolucionando sus letras ve su mejor ejemplo en el documento que contiene el poema a la memoria de Celia Viñas, *Nana del niño despierto* que dará lugar a la canción *Nana Marinera* (Figura 4.2). En este manuscrito se observa como existe una primera columna a la izquierda escrita a máquina y una segunda, a la derecha, escrita a lápiz y con la indicación al final de “variante” y que será la letra definitiva de la canción. También merece la pena reseñar, como pequeño inciso, la dedicatoria del Manuel a la poetisa: “A la memoria de Celia Viñas madre de tantos niños-hombres”.

¹⁵⁷ En este manuscrito se puede leer la letra: “Señor Alcalde, sus hijas, se fueron a cortar uva, las cinco quieren novio, ¡ayayay! Que quieren novio las cinco y no lo encuentra ninguna. Y no lo encuentra ninguna, caminico del parral, la más pequeña de todas ¡quién la pudiera pillar!... Pillarla bajo la parra para poderla decir: no llores, niña bonita, niña bonita, no llores que ya hay quien te quiera a ti”.

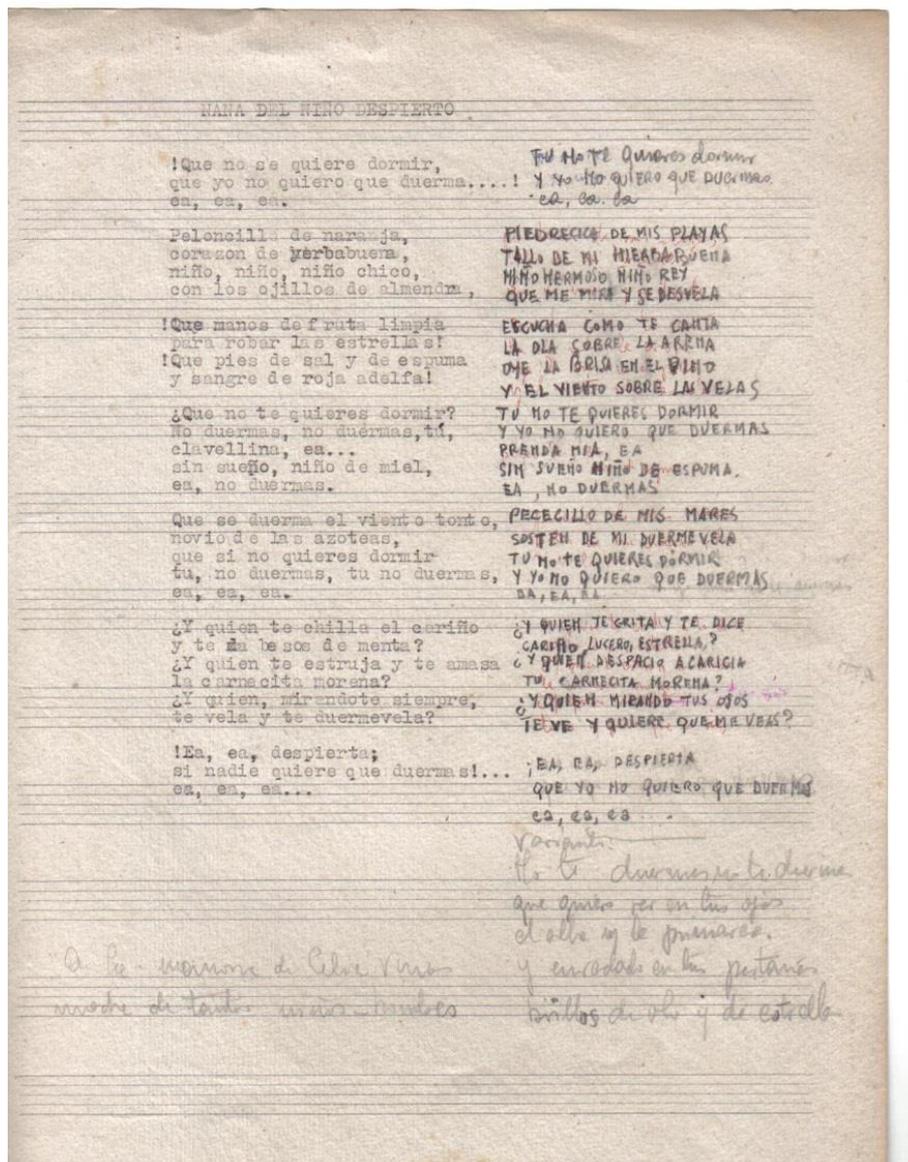


Figura 4.2. Letra de la canción *Nana marinera*. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 067.

Entre sus textos destacan seis poemas de Federico García Lorca, esta elección fue provocada por el gusto en la utilización de textos sobre la naturaleza y la gente del campo. Los poemas pertenecen a dos libros, *Primeras Canciones* (1922) del que obtiene la letra de su canción *Pastor que vienes...* y *Canciones* (1921-1924), donde extrae el texto de todas las demás, de las canciones *Andaluzas: Canción de jinete, Mi niña se fue a la mar... ¡Ay que trabajo me cuesta! Pastor que vienes...* y *Arbolé, arbolé*, y de las *Canciones de Luna, Noche de cuatro lunas*.

En estos textos, se alternan la voz poética del observador con la primera persona, además, el poema original es respetado en alto grado, no obstante pueden aparecer leves

modificaciones referidas a la repetición de palabras sueltas o versos completos y la adición de algún término para dar coherencia a las frases y formas musicales¹⁵⁸:

| Tabla 3. Modificaciones de Manuel del Águila al poema de García Lorca | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FEDERICO GARCÍA LORCA | MANUEL DEL ÁGUILA |
| | <i>NOCHE DE CUATRO LUNAS</i> (Sobre el poema <i>Murió al amanecer</i>) |
| Noche de cuatro lunas / y un solo árbol, / con una sola sombra / y un solo pájaro. | Noche de cuatro lunas / y un solo árbol, / con una sola sombra / y un solo pájaro. |
| Busco en mi carne las / huellas de tus labios. / El manantial besa al viento / sin tocarlo. | Busco en mi carne las / huellas ¡ay! de tus labios. / El manantial besa al viento / ¡ay! sin tocarlo. |
| Llevo el No que me diste, / en la palma de la mano, / como un limón de cera / casi blanco. | <i>Labios y viento, lunas y árbol / llevo el No</i> <i>que me diste, / en la palma de la mano, /</i> <i>como un limón de cera / igual que un</i> <i>limón de cera ¡ay! / casi blanco.</i> |
| Noche de cuatro lunas / y un solo árbol. / En la punta de una aguja / está mi amor ¡girando! | Noche de cuatro lunas / y un solo árbol. / <i>Y a la sombra de mi amor / siempre</i> <i>girando</i> |
| Fuente: elaboración propia a partir del manuscrito 240-241-BH de Manuel del Águila y Federico García Lorca, <i>Canciones (1921-1924)</i> (Hernández, Mario (ed.), 1.ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2004, pág. 74) | |

De los datos expuestos anteriormente, se puede decir que el compositor estuvo muy interesado en trabajar el aspecto poético en sus canciones para piano y voz y que la composición y la elección de estos textos estuvo motivada por su atracción y temática marinera y costumbrista ya que el contenido semántico escogido hace permanente referencia al mar y sus protagonistas, pescadoras y marineros en un escenario de olas y barcas, de varas de almendro, en la faena uvera y o en la recogida de la aceituna. Esto da lugar a que la disparidad temática no sea muy amplia y pueda agruparse en tres temáticas habituales: las relaciones amorosas entre hombre y mujeres populares del campo o del mar, siendo ésta la más frecuente, las descripciones de paisajes marineros, y por último, la fiesta nacional con

¹⁵⁸ Para ver las modificaciones de los demás poemas véase a partir del Apéndice 3.2.2.

toreros de cartel. Lo cierto es que, sea la temática que sea, existe una esencia de alegría y optimismo que salpica al contenido de la mayoría de los textos, relacionable esto con la actitud y el carácter positivo del compositor.

Muchos textos nacen de situaciones reales vidas por el autor¹⁵⁹ y llama la atención cómo intenta mantener las particularidades del lenguaje autóctono de la provincia respetando características del lenguaje almeriense como la supresión de consonantes, y en ocasiones sílabas completas, de este modo sus letras se llenan de *pescaores*, *labraores* y *segaores*, de mirar *pa* la mar, de *bonicos* y *pequeñicos*, de *piedrecicas* de la playa, en ocasiones, también hace uso de modificaciones en el acento natural de la palabra para marcar la última sílaba¹⁶⁰.

4.1.2. Preferencias en cuanto a forma musical

Manuel del Águila apostó por construcciones sencillas y claras que mantuvieran el carácter popular y asequibilidad al público. El autor afirma que ser compositor es rentable, pero a condición de que se compongan canciones populares que provoquen un gran impacto¹⁶¹. Las secciones se muestran claramente diferenciadas textural y melódicamente y se relacionan entre sí por la repetición de materiales o adición de ideas, el papel del acompañamiento es meramente armónico y relegado a la mano izquierda, la derecha irá duplicando, en la mayoría de los casos, la melodía.

Una constante en las piezas para piano y voz del almeriense es el interés por las formas breves, fáciles de memorizar y pegadizas. La preocupación del compositor fue defender lo sencillo y directo: «porque así de esta manera en pocas palabras se da a conocer lo que uno o la canción lleva dentro»¹⁶², intentando siempre a contribuir al enriquecimiento del folclore donde los largos desarrollo y el rebuscamiento no tienen cabida. De este modo, la

¹⁵⁹ «Había un chico en El Alquíán al que cada vez que bajaba al playazo alguien le encargaba algo: -Si vas pa' la mar, llévate...-, o: -Si vas pa' la mar, tráete-, y tanto si vas pa' la mar, si vas pa' la mar, que un día el chico lo medio canturreó, y yo, que lo oí, empecé a darle vueltas. El resto era su propia historia de amor con la hija de un facistón que le prohibió a la chiquilla ir con el hijo de un rojo, y hasta los amenazó con una rara de almendro, etc. Así es. Y ésa es la canción, que luego la cantaría Manolo Escobar». Manuel del Águila Ortega, «Manuel del Águila, escritor y musicólogo», *La Voz de Almería*, n.º 26.104, 31 de diciembre de 1999, pág. 61.

¹⁶⁰ Como ocurre en la canción *Campanilleros de Cabo de Gata* en la que acentúa las palabras *moreno* y *mozó*

¹⁶¹ Manuel Falces, «Almería actualidad: el poeta y escritor almeriense Manuel del Águila proyecta hacer un viaje a las américas», *La Voz de Almería*, n.º 18.486, 15 de noviembre de 1975, pág. 12.

¹⁶² Manuel Falces, «Influencias en el cancionero popular almeriense», *La Voz de Almería*, n.º 20.388, 28 de noviembre de 1981, pág. 13.

mayor parte de sus composiciones (*Si vas pa' la mar, Olvidarte es cuesta arriba, Peteneras de la Orilla, Señor Alcalde, sus hijas...*) responden a este esquema¹⁶³:

| Tabla 4. Estructura formal predominante en las composiciones para voz y piano | |
|-------------------------------------------------------------------------------|--------|
| LETRA | MÚSICA |
| Introducción de piano solo | |
| Primera copla | A |
| Estribillo | B |
| Segunda copla | A |
| Estribillo | B |
| Fuente: elaboración propia a partir del análisis de los manuscritos | |

Que puede reducirse a una forma binaria A-B, donde A comprende la primera estrofa y el estribillo, y B, la segunda estrofa y el estribillo. Las introducciones sirven para dar pie a la entrada de la voz pudiendo utilizar el mismo material temático que usará más adelante o sólo como acompañamiento armónico. En ocasiones, suele concluir con una larga fermata *ad libitum* como es el caso de *Tres segaores* y *Nana marinera*, inv. 300-312-BT.

Respetando este esquema, hay canciones en las que existe la alternancia de voz sola y coro, es el caso de *Canto de Mayo*, inspirada en la fiesta de los *Mayos* en la que se cantaban canciones con un aire de rondas juveniles como exaltación del enamoramiento:

| Tabla 5. Estructura basada en la alternancia de voz solista y coro | | |
|---------------------------------------------------------------------|------------|--------|
| LETRA | INTÉRPRETE | MÚSICA |
| Introducción piano solo | | |
| Estrofa 1 | Voz-Coro | A-B |
| | Voz-Coro | A-B |
| | Voz-Coro | C-D |
| | Voz | A |
| Estribillo | Coro | E |
| Estrofa 2 | Voz-Coro | A-B |
| | Voz-Coro | A-B |
| | Voz-Coro | C-D |
| | Voz | A |
| Estribillo | Coro | E |
| Fuente: elaboración propia a partir del análisis de los manuscritos | | |

¹⁶³ Aunque Manuel del Águila se refiere en sus manuscritos a estrofa y refrán, los términos utilizados en este estudio van a ser copla y estribillo con el fin de no crear confusiones a la hora de analizar las formas.

Hay otra modalidad dentro de la alternancia solo-coro, la pieza *Los tres segaores* sigue un esquema de texto y música que no es simétrico, ni regular, y no puede dividirse en estrofas y estribillos atendiendo a la música. Podría, aproximadamente, entenderse como una forma tripartita ABA atendiendo a los cambios musicales, no a la estructura del poema:

| Tabla 6. Estructura tripartita de la canción <i>Los tres segaores</i> | | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| SECCIONES | INTÉRPRETE | MÚSICA |
| Introducción piano solo | | |
| A | Voz-Coro Voz-Coro Voz-Coro Voz (primera parte de la estrofa) | A-B A-C D-B A' |
| B | Voz (segunda parte de la estrofa) | E |
| A | Coro - primera estrofa - segunda estrofa | A' F |
| Fuente: elaboración propia a partir del análisis de los manuscritos | | |

Estudiando las características de los estribillos, hay composiciones que presentan algunas particularidades, por ejemplo, la canción *Por el cielo va la luna...* tiene un estribillo en el que el compositor introduce un cambio de tempo a más rápido y un cambio de compás de ternario a binario, este procedimiento genera un aceleramiento hasta el final. En otras ocasiones, como ocurre con la *Nana marinera* cambia la ubicación del estribillo, en lugar de aparecer después de la primera estrofa, aparece al comienzo de la obra.

Las canciones sobre poemas de Lorca presentan una forma adaptada a las necesidades del texto poético, en la mayoría de ellas, cada idea vocal se acompaña de una melodía diferente, pudiendo añadir un verso al final idéntico al primero en letra y música para dar coherencia y unidad a la canción.

Aunque el compositor se caracteriza por la sencillez y claridad del mensaje, puede llegar a elaborar tales modificaciones estructurales que dé lugar a formas libres, imposibles de encasillar dentro de formas preestablecidas. Esto ocurre en *Las Coplillas de Luis Miguel* las cuales presentan una forma más compleja por la adición de interludios musicales, pudiéndose asemejar a un rondó en cuanto a la alternancia de secciones. Tras una introducción de quince compases comienza la primera copla (c. 16) y antes del estribillo retoma la introducción que hizo el piano solo pero repitiendo los diez últimos compases (c. 49). Después del estribillo aparece otra parte de piano solo donde toca solo los cinco primero compases de la

introducción dos veces (c. 84). Comienza la segunda estrofa con música diferente (c. 94) y aparece otro momento de piano sin voz (c. 114) solo ocho compases con el motivo que hará la voz después y termina con una breve coda *ad libitum* donde la voz puede tomarse licencias, imitando a una pequeña *cadenza*.

| Tabla 7. Estructura formal de la canción <i>Coplillas de Luis Miguel</i> | | |
|--------------------------------------------------------------------------|-------------|--------|
| SECCIÓN | INTÉRPRETE | MÚSICA |
| INTRODUCCIÓN | Piano solo | A |
| ESTROFA 1 | Piano y voz | B |
| INTERLUDIO | Piano solo | A' |
| ESTRIBILLO | Piano y voz | C |
| INTERLUDIO | Piano solo | A' |
| ESTROFA 2 | Piano y voz | D |
| INTERLUDIO | Piano solo | E |
| CODA | Piano y voz | E' |
| Fuente: elaboración propia a partir del análisis del manuscrito 342-345 | | |

Sin embargo, aunque sobre el papel pueda parecer complejo, auditivamente la música fluye con naturalidad sin percibirse repeticiones o fragmentos inconexos.

4.1.3. Tratamiento melódico, rítmico y textual

Las canciones líricas de Manuel del Águila muestran una predilección por la inclusión de materiales sencillos, melodías breves y ritmos reconocibles. Del Águila concibe el discurso vocal como la parte predominante de la obra, de hecho la mano derecha del piano aparece como parte integrada de la melodía duplicándola, a la mano izquierda le relega el papel de soporte armónico. De este modo, el texto prevalece sobre la música ya que su dedicación a la poesía que le permitió ser autor de algunas de las letras, y el respeto hacia los poemas de Lorca hizo que no se confundiera, ni se perdiera, un ápice de la hermosura de las letras, haciendo el discurso literario perfectamente audible.

Las melodías empleadas se basan en pequeñas células motívicadas por la longitud de los versos del poema, lo que producen fraseos de corta duración. Estas células se pueden componer de melodías prácticamente construidas por grados conjuntos imitando al discurso hablado (en el comienzo de la voz en *Las Coplillas de Luis Miguel*), por el acorde sobre el cual se desarrolla la armonía (*La Canción de los tres segaores* desarrolla su melodía

inicial sobre el acorde de tónica y dominante y repite esta fórmula a lo largo de la canción), breves grupos de notas repetidas (se puede ver en los versos: “escucha cómo te canta la ola sobre la arena, oye la brisa del pino y el viento sobre las velas” de la *Nana marinera*), y pequeñas escalas tanto ascendentes como descendentes por grados conjuntos coincidiendo su comienzo y fin con el verso completo, las más empleadas son la escala diatónica en modo mayor y la armónica en modo menor (es el motivo generador de la pieza *Campanilleros de Cabo de Gata* y se repite durante toda la obra), y por último, un recurso melódico más propio de los estribillos, son los grupos de progresiones como ocurre en el estribillo de *Si vas pa’ la mar* y en el de *Peteneras de la orilla*.

La tesitura de la voz permite que sea cantada por multitud de voces, son melodías pegadizas y no presentan grandes dificultades técnicas para los cantantes. El compositor tiene un estilo en el tratamiento vocal personal y rico en recursos, usando las posibilidades sonoras de la voz dándole diferentes matices, desde el percusivo con sílabas repetitivas (el comienzo de *Si vas pa’ la mar*) hasta el máximo lirismo (en la parte central de *Los tres segaores*) y en algunas ocasiones especifica con la palabra *cadenza* para que la voz pueda interpretar con libertad, sobre la misma sílaba, una serie de notas escritas a modo de “*quejío*” característico de la música popular (compases finales de *las Coplillas de Luis Miguel* y los compases 86-88 de *Señor Alcalde, sus hijas...*). El tratamiento de la letra es silábico relevando pequeños melismas para los mordentes propios de las melodías populares, la relación fonética del texto con la música es fiel resaltando la declamación del poema haciendo coincidir las sílabas acentuadas con las notas largas o los principios de compás, hay que exceptuar algunos casos, expuestos anteriormente, en los que el compositor cambia deliberadamente la acentuación natural de la palabra para acentuar la última sílaba.

Con el fin de cuadrar los versos del poema, las frases musicales coinciden con las inflexiones y pausas del texto, incluso ciertas licencias como interrupciones y repeticiones de palabra se acompaña de silencios y repeticiones de melodías. En este ejemplo, Figura 4.3, se puede ver como la división de la palabra mayo coincide con silencios de la melodía con el fin de remarcar la importancia de esta palabra:



Figura 4.3. Fragmento de *Canto de mayo*. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 081-V.

En la canción sobre el poema *Arbolé, arbolé*, advierte el interés en el acento modificado de la última sílaba, la música acompaña con los motivos escogidos a este sentido, acentuando las palabras *arbolé* y *verdé* (Figura 4.4):



Figura 4.4. Comienzo de la pieza *Arbolé, arbolé* con letra de García Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 317-BV.

Tanto la melodía como el acompañamiento de piano se caracterizan por la simplicidad rítmica, el ritmo ternario, 3/4 y los compases de subdivisión ternaria 6/8 y 9/8, son asiduos en sus composiciones, aprovechando el carácter rítmico y bailable de éstos no presenta la necesidad de complicar la figuraciones rítmicas interiores, ni en la voz ni en el acompañamiento. Estas figuraciones pueden construirse a partir de valores largos y cortos o una sucesión de valores iguales (*Campanilleros de Cabo de Gata*) incluso formar células rítmicas que se usan como patrón y se repiten a lo largo de la pieza (*Las Coplillas de Luis Miguel* se basa prácticamente en una célula rítmica de diez notas). Son poco frecuentes los grupos irregulares, exceptuando los mordentes de tres notas, que en numerosas ocasiones, aparecen escritos como notas reales y no como ornamentos (*Canción de los tres segaos*). El

compositor muestra interés en la utilización de bailes del folclore, identificados por ritmos característicos como el fandango, el zorongo o la petenera.

El fandango es el cante por excelencia de Almería, generador de otros que conforman el flamenco actual. Está formado por cinco versos octosílabos y compás ternario quedando libre en su musicalidad. En algunos aires o versiones, llevan a otras formas como son los cantes mineros, de levante o libres¹⁶⁴. El compositor representa como acompañamiento característico en su pieza *Si vas pa' la mar...* la sucesión continua de este esquema rítmico:



Figura 4.5. Estructura rítmica del acompañamiento realizado por la mano izquierda. Fuente: elaboración propia a partir del manuscrito 010-012-B.

que permite imitar el rasgueado primordial de la guitarra: «muy importante la guitarra, sobre todo en los cantes abandolaos, para los que hace falta una gran práctica en los acordes y gran facilidad en las combinaciones armónicas»¹⁶⁵.

El zorongo es un cante y baile ya casi en el olvido recuperado por Federico García Lorca¹⁶⁶. Manuel del Águila, en su *Zorongo a la luna*, trata el acompañamiento de manera más compleja a la habitual combinando la rítmica binaria (c. 7) con la ternaria (c. 10), acompañada de numerosos contratiempos en el estribillo (cc. 32, 34, 36, 38) y un cambio de compás, de 3/4 a 2/4 en los últimos veintiséis compases a modo de coda, precipitando hacia el final de pieza. El zorongo de Lorca, de sus *Canciones Españolas Antiguas*, no recurre a estas rítmicas pero si hace un uso reiterado de las síncopas, probablemente la intención de Del Águila con los contratiempos del estribillo era una manera aproximada de imitarlas.

En cuanto a la petenera, se encuentra una descripción de este género en uno de los documentos escritos a máquina de sus fondos personales, inv. 014:

La petenera es un canto popular del que existen muchas variantes, la petenera vulgar de una cuarteta corriente, en la que el acompañamiento persiste durante todo el canto en la dominante do menor. La petenera antigua está formada por siete versos

¹⁶⁴ Constantino Díaz Benete «Teoría de los cantes autóctonos de Almería y su evolución hacia los cantes mineros y otras formas», en Martínez López, José Miguel (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 2002, pág. 247.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 254.

octosílabos con repetición del primero en el séptimo. Está en tono mayor, pasa varias veces de la tónica a la dominante y modula en último verso a la dominante del relativo menor. Esta copla fue inventada por una moza de Paterna, Almería, en el pasado siglo y al principio se le llamó “patenera”. Luego por degeneración vulgarizó en petenera (Según Pedrell 1894) Generalmente tiene un tono de tristeza o de queja pero su ritmo es permanente y bailable.

Es necesario aclarar que su obra *Peteneras de la Orilla* es tratada con más libertad de forma de lo que se acaba de decir, de hecho, ya se refirió con anterioridad que el compositor tiene un estilo propio que no sigue las instrucciones preestablecidas.

Como se ha referido anteriormente, los acompañamientos se caracterizan por su simplicidad lo que no permite evocar variadas atmósferas y al disponer solo de la mano izquierda para este fin, se reducen mucho las posibilidades. En ocasiones, utiliza una serie de recursos mínimos, como por ejemplo, el arpegiado de los acordes de la mano izquierda para realzar el lirismo de la melodía (*Los tres segaores*) o realzar la agógica *dolce* (*Nana marinera*). Sin embargo, lo habitual es que el piano cumple un papel de acompañamiento, esto se ve de una manera muy evidente en las canciones sobre poemas de García Lorca, en los que la mano izquierda queda relegada a pulsar el acorde tríada de la armonía en valores regulares de negras y blancas, sin ningún tipo de elaboración compositiva, como mera armonización de la melodía.

4.1.4 Aspectos armónicos

A la hora de analizar armónicamente las composiciones para voz y piano de Manuel del Águilas no se puede perder de vista la modalidad, introducida por la utilización recurrente de determinadas notas extrañas a la tonalidad. No obstante, el compositor no recurre a elaboraciones armónicas complejas, en su mayoría, están basadas en los procedimientos armónicos de I-V-I-IV-V-I manteniendo su interés en conservar la sencillez de sus canciones haciéndolas asequibles al oído y de fácil memorización. La utilización de la cadencia andaluza se produce de una manera característica propia del compositor, no obedece a las normas académicas de su realización aunque el oído la reconozca como tal, son una serie de progresiones descendentes por grados conjuntos y en la escala diatónica de la tonalidad que puede prolongarse durante más compases de los habituales, comenzando como una progresión y terminando en cadencia o a la inversa, realizando la cadencia y continuando la progresión en sentido descendente (cc. 98-104) o sobre grados que no son los corrientes de la cadencia

(c. 4 de la *Nana marinera*). Las disonancias son utilizadas con un fin expresivo como apoyaturas descendentes (*Por el cielo va la luna...*) que intentan imitar las inflexiones y lo que se conoce en el cante como “pellizco” de la voz.

El lenguaje armónico permanece estable en todas sus composiciones primando la claridad armónica como realce de la melodía. Los acordes se suceden en estado fundamental dejando la primera inversión para el acorde de dominante con séptima colocando la sensible en el bajo o para la subdominante, todo dentro de una sucesión armónica sencilla de carácter funcional. Entre las obras de su producción, lo habitual, es que toda la composición se encuentre dentro de la misma tonalidad, adornada con giros modales y con la utilización de algún recurso armónico como el cambio de modalidad para acentuar la emoción de los pasajes más líricos (en el estribillo de *Los tres segaores*), pero, en general, las modulaciones, no son habituales en el lenguaje del compositor. Entre la producción del compositor, *Las Coplillas de Luis Miguel* destacan tanto por un acompañamiento más elaborado como una armonía más compleja¹⁶⁷.

La voz se encuentra perfectamente ensamblada en la armonía desplegada por el piano, sin embargo, son frecuentes los choques entre los bajos de la mano izquierda y la voz debido a la voluntad imperiosa, del primero, por mantener acordes en estado fundamental, y de la segunda, por moverse por grados conjuntos. En muchos de estos casos las notas interpretadas por la voz son séptimas que aparecen sin preparación y sin resolución dándole color al acorde, (cc. 12,15-18 de *Si vas pa' la mar* y c. 90 de *Peteneras de la Orilla*) o notas añadidas al acorde con el fin de buscar una sonoridad fuerte para apoyar la declamación del texto, este es el caso de las cuartas añadidas de la coda final de *Por el cielo va la luna...* en la sílaba *jay!*.

4.2. Composiciones para piano solo

Manuel del Águila se interesa de forma decisiva por el género pianístico en los años posteriores a su iniciación en la composición de obras para piano y voz lo que repercutirá en un género pianístico donde la melodía quede claramente diferenciada y a la que incluso añadirá letra aunque no está pensada para ser cantada. Compuso los homenajes a Antonio Machado, a Federico García Lorca y a Manuel de Falla, estas composiciones no han sido publicadas, sí han sido revisadas y digitalizadas por el pianista Daniel Blanch y se encuentran

¹⁶⁷ Véase Apéndice 3.2.1.B.

publicadas en la página web de la Asociación ‘Manuel del Águila’. Al igual que las composiciones para piano y voz, la escasez de anotaciones temporales hace muy difícil la datación exacta de la composición de las obras, lo único que puede servir para acotar la fecha son estas declaraciones al periódico *La Voz de Almería*:

«Y Manolo toca brillantemente una composición. Y uno, que es un negado en cuestiones música les, cree reconocer algo familiar. Suena algo a Falla, ¿no? Es un fragmento de una obra “Homenaje a Falla” que estoy preparando. Son tres homenajes: a Falla, a Federico y a Machado. Los tengo muy adelantados y espero que vean la luz en otoño»¹⁶⁸.

Estas declaraciones hechas en el verano de 1984 junto con una anotación en el manuscrito de la *Danza-Homenaje a Federico García Lorca* que indica: 12-84, permite datar estas composiciones de la segunda mitad del año 1984. Es una lástima que el periodista pasara tan por encima el tema de los homenajes a Machado, Falla y Lorca porque la complejidad del tema aumenta si se tiene en cuenta la escasez de datos y declaraciones sobre estas tres composiciones, sin embargo, su recuperación como obra obligatoria en los concursos de piano *Manuel del Águila* (2007-2010) les sirvió para ver la luz y ser interpretadas en numerosas ocasiones.

4.2.1. Rasgos estilísticos fundamentales de su producción pianística

La escritura para piano se caracteriza por su claridad, exenta de contrapunto y predominada la textura de melodía con acompañamiento que es adornada con numerosos acentos, disonancias y efectos rítmicos que rompen la polaridad bajo-melodía, esto se da sobre todo, en las introducciones y las codas finales de las tres composiciones. La interpretación debe prestar especial atención en los acentos, disonancias y choques que se producen entre ambas manos otorgándole a las piezas gran sentido rítmico, porque no se olvide, que todas se titulan «danza-homenaje» por lo que el carácter bailable y rítmico no debe pasar desapercibido. Con respecto al resto de indicaciones, dinámicas y agógicas son escasas en las partituras manuscritas, probablemente el compositor no vio la necesidad de aclarar la manera de tocar los pasajes ya que probablemente entendía como obvias las interpretaciones ya que él siempre se mantuvo en un ambiente de músicos que interpretaban este estilo de ritmos populares. La forma global de las tres piezas puede entenderse como

¹⁶⁸ Juan Teruel, «Entrevista, Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 21.107, 4 de agosto de 1984, pág. 13.

tripartita, ABA, siendo la parte central a la que añadirá letra y contrastará con las partes extremas por su lirismo y melancolía.

En estas composiciones, las melodías son de creación propia, no son recogidas, ni melodías populares preexistentes, aunque es inestimable la influencia de sus composiciones anteriores para voz y piano y sus influencias musicales. La sonoridad de estas obras demuestra como nunca pudo dejar de lado la música popular y el folclore almeriense como base de sus composiciones. A este respecto cabe señalar que los recursos utilizados no son académicos, son más fruto del oído y de la tradición oral de canciones populares, no se puede encasillar la producción pianística de Manuel del Águila dentro de un estilo pianístico clásico sino de una manera de transcribir las canciones populares al piano pasando por el tamiz de su personalidad compositiva.

Estas tres obras presentan una evolución en la escritura con respecto a las composiciones para piano y voz, en las que el respeto hacía una melodía clara y bien declamada, se correspondía con una armonía recatada y homogénea, en las composiciones para piano prevalece el atrevimiento en armonías, disonancias, motivos y resoluciones que no siguen el camino habitual de su naturaleza armónica dando constantes sorpresas al oído. Sin embargo, ambas se caracterizan por la práctica inexistencia de modulaciones en su desarrollo armónico dándole unidad tonal a las piezas. Las tres composiciones se encuentran en la tonalidad de La m pero defendiéndose cada una de manera diferente ante la modalidad, siempre presente, y recursos esencial para recrear los elementos del folclore popular y que se detallarán más profundamente en el apartado dedicado a cada una de las composiciones.

Técnicamente las obras no presentan excesivas dificultades al intérprete pero Manuel supo cómo obtener un resultado sonoro virtuoso y brillante sin complicar la partitura. Esto lo consiguió a través de diversos recursos como notas repetidas, pasajes de octavas paralelas, de manos alternas y notas de adorno, mordentes y apoyaturas, que enriquecen las melodías. La intuición musical de Del Águila le permitió obtener resultados sonoros muy por encima de lo que las partituras representan ya que él defiende que la canción para ser popular, tiene que ser de ritmo marcado, simple y espontánea encerrando en su brevedad un mensaje que se mueva desde la vocación religiosa hasta lo más erótico y sensual.

4.2.2 Comentario a la *Danza-Homenaje a Manuel de Falla* (1984)

Esta obra recrea un lenguaje donde la sencillez de la melodía y el acompañamiento encajan dentro de la música del folclore, del mismo modo, la utilización de recursos armónicos cercanos a la modalidad también concurren a este fin. La obra se estructura en cinco partes: introducción, A, B, copla y A.

Introducción (cc. 1-24). La obra se encuentra en la tonalidad de la menor pero fluctuando entre la modalidad y la tonalidad a partes iguales, es corriente encontrar pasajes en los que recurra a resoluciones extraordinarias y notas modificadas por la adición de alteraciones accidentales recreando distintos tipos de escalas. En el primer compás comienza con el uso de apoyaturas cromáticas y el intervalo de segunda aumentada entre el sexto y séptimo grado de la escala, dando lugar a la escala armónica. El compás es 3/4 obligando a una rítmica sistemática que evoca las danzas de aire popular. El segundo pentagrama (c. 5) destaca por la utilización de inflexiones modales a la dominante Mi Mayor que combina con Sol Mayor y la escala fría, ya que el Fa aparece natural (Figura 4.6):



Figura 4.6. Alternancia de modos al comienzo de la obra. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'.

Entre las cadencias aparecen cadencias tonales (c. 9-10) y cadencias modales sin sensible (c. 13-14) termina con un proceso de dirección (c. 18-24) terminando en semicadencia. Las melodías se mueven por grados conjuntos imitando el recitado hablado e introduce los temas que aparecerán en las secciones A y B generando contrastes texturales y de tesitura.

Sección A (cc. 25-49). La melodía está construida por segmentos motívicos que se desarrollan la mayor parte de las veces a través del transporte de este motivo a distintos

grados de la escala, el acompañamiento de la mano izquierda, en acordes arpegiados imita el rasgueado de la guitarra flamenca. Esta melodía parece en diferentes octavas (c. 25 y 33) enriquecida con cromatismos producidos por apoyaturas ascendentes a distancia de semitono (c. 38). La movilidad melódica y el uso de procesos de dirección es claro en el desarrollo de este tema, dividido en dos células, X e Y (Figura 4.7), se puede ver cómo va acelerando el sentido melódico y creando tensión a través de la reducción de Y, para terminar, recupera la longitud de Y provocando la distensión.

Figura 4.7. Tratamiento direccional de los motivos X e Y. Fuente: página web Asociación ‘Manuel del Águila’.

Esta sección se encuentra en la dominante, con respecto a la utilización de diferentes recursos armónicos, es habitual el gusto por el estatismo debido al uso del mismo acorde en sus diferentes inversiones (cc. 34-37). Del mismo modo el uso de cuartas añadidas para crear tensión en el discurso armónico (c. 41). Para terminar esta sección escribe una breve coda (c. 41) en la que incluye una *cadenza* sobre un acorde semidisminuido, quinta disminuida y séptima menor.

Sección B (cc. 50-138). En esta sección destaca la utilización de la escritura polifónica a dos voces a través de preguntas y respuesta que se extiende a diferentes alturas, no obstante, el lenguaje musical prima por su simplicidad y contornos melódicos claramente definidos. Aunque no recurre al empleo de notas pedales, sí es habitual la búsqueda de la nota del bajo repetida, esto se produce debido a que no hay un tratamiento de disposición y posición de los acordes, es decir, la nota hipotéticamente pedal, la convierte en nota real buscando acordes que mantengan el mismo sonido aunque produzca inversiones poco usuales en la armonía formal. Los motivos que desarrollan el diálogo entre las dos manos responden a un esquema

simple reducido a seis corcheas por grados conjuntos, reduciendo al mínimo los elementos melódicos utilizados.

Copla (cc. 139-219). En esta sección se incluye la tercera estrofa del poema *Baladilla de los tres ríos* a Salvador Quintero de Federico García Lorca, escrito en 1921¹⁶⁹. El interés constante del compositor por el entendimiento del poema hace que escoja una textura homofónica en la que el texto está perfectamente cuadrado con la melodía en la tonalidad. El tema queda, en su totalidad, desarrollado por la nota superior de los intervalos de la mano derecha. Aunque la armonía no desarrolle la estructura de cadencia andaluza la melodía si sigue el patrón de escala descendente hasta la dominante (cc. 203-207 y cc. 208-211). La modalidad es abandonada y la música se vuelve estrictamente tonal con desarrollos armónicos formados por enlaces de I-II-V-I y el séptimo grado sensibilizado.

El sentido del ritmo y del tiempo también es muy importante para el compositor que sabe perfectamente cómo distribuirlo entre las distintas secciones, la copla constituye la sección más lenta de la obra, no por el cambio de compás sino de figuraciones que pasan de las corcheas de la sección A y B a blancas y negras de la copla, situadas en la primera y tercera parte del compás.

4.2.3. Comentario a la *Danza-Homenaje a Antonio Machado (1984)*

En ocasiones hay que decir que es complicado justificar armónica o modalmente el desarrollo de los procesos funcionales, por lo que también cabe la posibilidad de que el compositor armonice sus melodías sin preocuparse de la función de los acordes, usados con libertad, buscando de oído la sonoridad popular. En esta obra no presenta cambios en cuanto al estilo de su escritura sino reafirma los procedimientos utilizados, esta obra puede dividirse en: introducción, A, B y C.

Introducción (cc. 1-11). El discurso de Del Águila se aleja de los cánones clásicos y crea formas, como la de esta composición, basadas en principios particulares. La introducción (Figura 4.8) expone el motivo generador de toda la obra, cuatro notas que se repite dos veces en los compases 1 y 2:

¹⁶⁹ Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, 1.ª ed., Santiago de Chile, Veloz, 1997.



Figura 4.8. Motivo generador de toda la obra. Fuente: página web Asociación ‘Manuel del Águila’.

Este motivo será el comienzo de cada una de las distintas secciones las cuales degenerarán en procesos compositivos muy diferentes, de este modo pueden diferenciarse tres secciones pero unidas por un elemento en común dando coherencia a las partes. La melodía se basa en la repetición de notas a lo largo de todo el discurso melódico y armónicamente se encuentra sobre una larga pedal de dominante de La b Mayor, tonalidad en la que terminará la pieza y a la que llegará después de concebir toda la obra en Fa menor.

Sección A (cc. 12-45). Esta sección se inicia con un cambio de armadura a fa menor, comienza con el motivo generador (cc. 12-20) y continua con una escritura caracterizada por la esencialidad la y desnudez, manos alternas y octavas paralelas hacen que en la mayor parte de esta sección no suenen más de dos notas a la vez. De nuevo utiliza las disonancias y el tratamiento del intervalo de segunda a partir del compás 34.

Aunque la obra se encuentra en 3/4 el motivo generador basado en tresillos condicionaran los demás motivos, así en esta sección el predominio de los tresillos sobre los grupos de dos corcheas es absoluto, alcanzando su máximo exponente en la siguiente sección.

Sección B (cc. 46-89). Después de exponer el motivo generador (cc. 46-52) emplea reiteradamente, a modo de *ostinato*, grupos de tresillos con un contorno melódico bien definido en la mano derecha y transportados sobre un desarrollo armónico reducido a la sucesión del enlace de V-I (Figura 4.9).

El compositor muestra interés en el choque de segunda entre el bajo y las primeras notas de los tresillos (cc. 69, 70, 83), este tipo de recurso es utilizado asiduamente por Del Águila para enriquecer el color armónico.



Figura 4.9. Empleo, a modo de *ostinato*, de los tresillos generadores. Fuente: página web Asociación ‘Manuel del Águila’.

Sección C (cc. 90-128). De acuerdo a las otras dos obras de piano, esta sección se correspondería con la copla si el compositor la hubiera concebido del mismo modo, sin embargo, al no ser así, esta pieza carece de letra y de sección central melancólica. Todo lo contrario, cada sección gana complejidad y velocidad, de este modo, tras el motivo generador (cc. 90-98) esta última parte se identifica por grupos de notas muy rápidos, los tresillos originarios se transformarán en seisillos de semicorcheas, y una armonía cargada de inestabilidad por la recurrencia a notas extrañas y alteraciones accidentales crean grandes disonancias. El punto culminante se alcanza cuando los seisillos se duplican a la octava (c. 114). Desde el punto de vista de los procesos direccionales, la obra termina en lo más alto con una breve coda (cc. 124-128) en la que los seisillos se complican con notas repetidas y en *accelerando*, apresurando el desenlace de toda la obra hasta la última nota final.

4.2.4. Comentario a la *Danza-Homenaje a Federico García Lorca (1984)*

Esta composición presenta una forma que puede asemejarse a un rondó clásico en cuanto a la alternancia de temas, se divide en cinco grandes secciones: A, B, A, Copla, A’.

Sección A (cc. 1-28). Esta sección comienza con una novedosa utilización de recursos mostrando interés por el intervalo de segunda, la alternancia entre ambas manos y los acentos muy marcados. Una de las características más relevantes de esta sección, es el uso constante de la alternancia de manos reduciendo la densidad sonora en favor de la intensidad, una intensidad incrementada por el uso de disonancias en partes fuertes a través de los intervalos

de segundas. La tesitura acompaña alcanzando registros muy graves en los finales de frases (cc. 10, 19 y 28). El compositor renuncia a la elaboración de melodías y polifonía a favor del desarrollo de la concisión de la escritura en elementos percusivos y rítmicos que crean la atmósfera de esta introducción. También renuncia al compás de 3/4 por un *Andante* en 4/4.

El lenguaje armónico no puede considerarse como determinante en la creación de sus obras para piano debido a que su interés en la modalidad desplaza a la tonalidad hacia un lado. No obstante, en determinados pasajes, el plano armónico está determinado por los principios de tensión y distensión que están en los enlaces de V-I en la tonalidad de La menor, y en otros, recurre a resoluciones excepcionales (c. 17) las sensibles y notas alteradas quedan libres a no resolver, el tratamiento interválico de segunda colabora a dotar a la introducción de un color armónico particular y la utilización de semicadencias (cc. 10, 15 y 24) rememora la sonoridad de la cadencia andaluza.

Sección B (cc. 29-61). En esta sección busca la repetición de acordes que, por una parte, imitan el rasgueado de la guitarra (c. 29) y por otro, evocan la melodía que más adelante se escuchará en la copla (cc. 31-34). A pesar de que sus composiciones no muestran grandes dificultades, esta sección ira ganando complejidad técnica por la superposición, en primer lugar, de ritmos, tres notas contra dos en acordes arpegiados (c. 42) y la repetición de notas (cc. 48-52 y 55-57). A primera vista la partitura simula repeticiones de esquemas motivicos pero con sutiles variaciones perceptibles por el oído, este procedimiento genera cierta monotonía en la escritura pero el desarrollo armónico le otorga coherencia al discurso:



Figura 4.10. Transposiciones del mismo motivo a diferentes grados tonales. Fuente: página web Asociación 'Manuel del Águila'.

Los esquemas motivicos son expandidos a través de transportes según la armonía desarrollada en el momento, esto conlleva a la desaparición de un desarrollo, contribuyendo a

la creación de obras breves y concisas. El dibujo armónico de tresillos de semicorchea forma parte del proceso direccional, un proceso de aceleramiento hasta el final del pasaje (c. 58) el que enfatiza, aún más, con el tratamiento interválico de 7ª mayor y de 9ª menor, intervalos complementarios, en los compases 61 y 62.

Como viene siendo habitual en el estilo compositivo del almeriense, la unidad tonal de la obra no da lugar a las modulaciones, sin embargo en esta sección desplaza el centro tonal a la subdominante (c. 43). Al contrario de la obra anterior en la que modalidad y tonalidad obran de la mano, ésta se decanta por un tratamiento mayoritariamente tonal que no extraña debido a la naturaleza de la obra como homenaje a Federico García Lorca, al que ya se dijo anteriormente que no consideraba flamenco y a su práctica de ensalzar el discurso literario a través de la claridad armónica.

Copla (cc. 81-98). La interpretación de esta sección debe centrarse en la atmósfera sonora requerida y acentuada por el carácter melancólico de la misma, las indicaciones *dolce* y el arpegiado de la mano izquierda indican el interés en conseguir un fraseo adecuado. El gusto por la sutileza y la esencia es herencia de sus composiciones para voz y piano creando secciones tan expresivas como ésta con los mismos recursos compositivos expuestos anteriormente y emocionalmente opuesta al nervio y ritmo de la sección A y B.

Figura 4.11. Comienzo de la copla central de la obra para piano *Danza-Homenaje a Federico García Lorca*. Fuente: página web Asociación ‘Manuel del Águila’.

La melodía queda enfatizada en la totalidad del discurso, ha sido creada a base de una economía de medios, sólo dos notas repetidas y una pequeña resolución son suficientes para lamentar la muerte del poeta granadino. Los grados conjuntos que forman la melodía destacan su carácter recitado junto con el acompañamiento de una pedal de tónica interrumpida en breves ocasiones por un acorde de subdominante.

Hay que tener cuidado con las dos ediciones de estas tres obras. La que aparece publicada en la página web de la Asociación Cultural 'Manuel del Águila' (Almería, 2007) y la edición posterior, revisada y digitalizada de Daniel Blanch, que aun habiendo hecho ambas un gran trabajo, en ocasiones se toman licencias con respecto a los manuscritos originales del compositor que se podrían cuestionar. Sin la pretensión de elaborar una edición crítica, merece la pena reseñar algunas de estas modificaciones. En esta pieza en particular:

| Tabla 8. Principales modificaciones de las dos ediciones de la <i>Danza-Homenaje a Federico García Lorca</i> con respecto al manuscrito de la obra | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nº DE COMPÁS | MODIFICACIONES |
| 6 | Aparece la tesitura del acorde trasportada una octava más alta |
| 7 | Se omite el Do que conforma el intervalo de segunda de la mano derecha |
| 10 | Se sustituye la indicación de <i>cantabile</i> por <i>espressivo</i> |
| 25 | Aparece la tesitura del acorde trasportada una octava más alta |
| 26 | Desaparece la nota Do del segundo tiempo |
| 29 | En la sexta corchea aparece un Fa# que no existe en el manuscrito y el <i>ff</i> original es cambiado por un <i>mf</i> |
| 31 | Se omite el <i>ritard...</i> original y se añade un <i>diminuendo</i> |
| 33 | El acorde del segundo tiempo aparece como una novena, el original representa una octava |
| 34 | La última negra de la mano izquierda aparece en el original como una octava de Si, no una octava Mi como aparece en la revisión. |
| 36 | Se añade <i>dim</i> y <i>rit...</i> además de modificar a un Mi el bajo cuando el manuscrito indica Sol# |
| 47 | En el segundo tresillo del compás aparecen las notas cambiadas y la negra del último tiempo aparece como Re en lugar del La original |
| Fuente: elaboración propia a partir del manuscrito inv. 109-114-AG | |

Estos son algunos de los cambios que aparecen en las ediciones citadas anteriormente, sin que exista en dichas partituras una justificación de dichas alteraciones de acuerdo con ciertos criterios editoriales o interpretativos. Si bien enumerarlos más exhaustivamente se extendería demasiado y alejaría el presente texto del análisis de las obras para piano de Del Águila, sí conviene indicar aquí que sería pertinente realizar una nueva edición revisada y crítica respetando siempre, dentro de lo posible, lo plasmado en el manuscrito original.

4.3. Un hallazgo en la producción de Manuel del Águila: ¿apuntes para una zarzuela?

En unas declaraciones que Manuel del Águila hizo el día 22 de enero de 2006 para *La Voz de Almería*, el compositor afirma, hablando sobre José Padilla (1889-1960), que había sido «una pena» que el músico almeriense «nunca llegó a acabar una cosa que [iban] a hacer juntos», sobre un libreto suyo, «que le había entregado» a Padilla a petición de este último¹⁷⁰. Estas afirmaciones abrieron la posibilidad de que Del Águila fuera autor de proyectos musicales de mayor envergadura, esto es, de que Del Águila hubiera consagrado su quehacer compositivo a géneros alejados de la música para piano. Las conversaciones mantenidas con Francisco Cortés, heredero del legado musical del compositor, y con Francisco Capel, sobrino del mismo, sugieren la existencia de libretos escritos por el compositor almeriense¹⁷¹, aunque probablemente a ninguno se le puso música —al menos por el propio Del Águila—, y, por tanto, ninguno de ellos llegó a estrenarse. En efecto, entre los fondos musicales de su legado se hallaban varios libretos pero no habían aparecido partituras, ni tan si quiera apuntes o bocetos sobre los éstos que pudieran ser de autoría del compositor.

No obstante, en el transcurso de este trabajo, la aparición de una partitura manuscrita titulada *Canción triste de Granada / El corazón es libre* (inv. 251-2525-BJ), con letra y música de Manuel del Águila y completamente terminada, hizo pensar que quizá sí compuso, al menos, un número musical de alguna obra escénica con texto y música del compositor que aquí se estudia. En efecto, en la portada del manuscrito puede leerse, de puño y letra del compositor, «final del 1^{er} acto», lo que sugiere que Del Águila sí que pudo, después de todo, haber intentado escribir obras de género escénico (Figura 4.12).

Además, las declaraciones que Del Águila hizo para *La Voz de Almería* del compositor confirman la existencia de al menos, un libreto de comedia de su autoría y señalan cómo, a juicio del compositor, la zarzuela necesita renovarse en sus argumentos¹⁷²:

«Nos sorprende con la noticia de tener prácticamente terminado un libreto de comedia inspirado en los primeros capítulos de la célebre novela *Shanti Andía*¹⁷³, de Pío Baroja, y justifica la urdimbre de este libreto «porque encuentro en él una gran amplitud musical, tanto del norte como del sur de España, e igualmente, del Caribe

¹⁷⁰ Fausto Romero, «El personaje: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 28.295, 22 de enero de 2006, pág. 11.

¹⁷¹ Francisco Capel del Águila, comunicación personal, 10 de julio de 2015.

¹⁷² Manuel Falces, «Diez canciones para Carmen de la Maza», *La Voz de Almería*, n.º 18.865, 4 de febrero de 1977, pág. 12.

¹⁷³ Esta novela fue escrita en 1911 por el escritor vasco.

[...] Pienso que la zarzuela está postergada, si no en su parte melódica, sí en sus libretos, que han quedado muy anticuados. Entonces hay que enfocar la comedia musical con unas directrices más puestas al día, pero esto no quiere decir que el tema que abordo se desarrollen la actualidad, pero sí que el concepto musical y el ritmo encajen perfectamente en la época actual»¹⁷⁴.

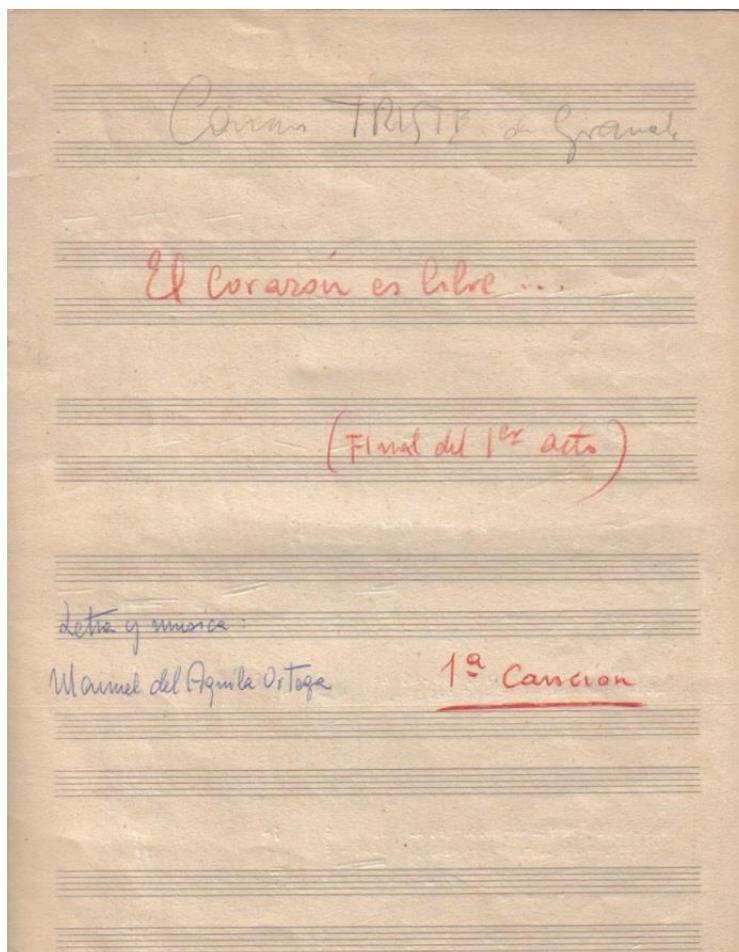


Figura 4.12. Portada de la partitura *El corazón es libre... / Canción triste de Granada*. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 251-BJ.

El inventariado del legado compositivo del almeriense, con todo, ha sido el recuso que ha permitido que se haya podido determinar, en este TFM, que Del Águila escribió varios libretos, entre los que se encuentran: (1) *Papá y sus amigos* (revista en once cuadros y tres enlaces), (2) *Fandango* (ópera-ballet en tres actos) y (3) *Fiesta en la Plaza* (revista). Sería imposible poder hacer en este trabajo un estudio de estos libretos puesto que alejaría este trabajo de la faceta como compositor de Del Águila, que es la que aquí interesa, y lo acercaría a su faceta como escritor. No obstante, durante el trascurso de esta investigación se pudo comprobar, tras el inventariado y lectura de los libretos y partituras manuscritas localizadas en

¹⁷⁴ Manuel Falces, «Diez canciones para Carmen de la Maza», *La Voz de Almería*, n.º 18.865, 4 de febrero de 1977, pág. 13.

el legado musical del músico, que Del Águila escribió música para uno de ellos. Más concretamente, para el libreto del que se habla en las declaraciones al periódico sobre la novela de Pío Baroja, *La fragata Dolorcitas*, para los que se han localizado una serie de breves apuntes, melodías y escuetos acompañamientos. A continuación se ofrecen, de manera sumaria, las características fundamentales de la obra indicada.

Sinopsis. Poco antes de la Guerra de Cuba, llega al puerto de Cádiz la fragata *Dolorcitas* de la que desembarca el joven marinero Santiago de origen vasco. Allí conoce a la hija del armador, Dolorcitas, mujer caprichosa, de la que cae enamorado y a la que se declara la noche antes de su partida consiguiendo el amor de ella. Santiago, a la vuelta de cada uno de sus viajes, ve cómo el amor de Dolorcitas se va enfriando poco a poco que acaba por terminar cuando él está en Cuba, por uno de esos viajes, donde recibe la carta del enlace entre Dolorcitas y su antiguo novio por obligación de sus padres. Él, destrozado y hundido, se deja arrastrar por la cubana María Belén mientras recuerda su primer amor.

Música. El compositor deja marcadas algunas de las indicaciones musicales a lo largo del libreto. Los números musicales se distribuyen a lo largo del prólogo y seis estampas. El prólogo comienza con la indicación de que será una sinfonía basada en los temas principales de la partitura, insistiendo en los motivos del zortzico, eje melódico de la obra.

| Tabla 9. Reparto de personajes para la zarzuela | | | |
|-----------------------------------------------------------|-----------------|------------------------|-------------------|
| PERSONAJES | | | |
| FEMENINOS | | MASCULINOS | |
| Dolorcitas | Tiple ligera | Santiago | Barítono |
| María Belén | Contralto | Capitán | Bajo |
| Madre | Tiple | Contra maestre | Recitador |
| Gitana | Bailaora | Tío Roque | Cantador popular |
| Grumete | Tiple ligera | Miguel Florero | Cantador flamenco |
| María (criada) | Sin especificar | Don Matías | Sin especificar |
| Mendigas y vendedoras | Sin especificar | Vizcaíno | Sin especificar |
| | | Gaditano | Sin especificar |
| | | Marineros 1º y 2º | Sin especificar |
| | | Vendedores | Sin especificar |
| | | Cliente cubano | Sin especificar |
| | | Estibadores | Sin especificar |
| | | Marineros | Sin especificar |
| | | Guardias y carabineros | Sin especificar |
| Fuente: elaboración propia a partir del libreto, inv. 346 | | | |

La primera estampa se inicia con un coro de marineros¹⁷⁵, toda la música de esta zarzuela está escrita para piano, la mano derecha describe la melodía completa sobre la que aparece escrita la letra y la mano izquierda el acompañamiento armónico prácticamente en blanco excepto por cuatro pequeños enlaces. Del Águila hace una aclaración y es que quiere que sea acompañado de sonidos duros y realistas como ruidos de cadenas, martillos y poleas simulando los sonidos del puerto. El siguiente número musical, recitado sobre música, representa una escena en la que el tío Roque, haciendo como que toca la guitarra, irá apoyado por la orquesta, aunque su desarrollo sea siguiendo la línea de las antiguas murgas gaditanas, como las célebres *Viejas Ricas de Cádiz*. De este número no ha aparecido ninguna partitura entre los fondos manuscritos del compositor. El último número es una breve estrofa para coro recordando en la letra al primer coro.

La segunda estampa arranca con el primer número musical interpretado por Dolorcitas, una canción titulada *Cuchillito de luna*. De esta pieza ha aparecido una partitura que en letra se corresponde con el libreto y en la que aparece la línea melódica completa¹⁷⁶. El segundo y último número musical lo interpreta Santiago, un zortzico del cual también hay una partitura, del mismo modo que los números anteriores, aparece la melodía completa con la letra y el acompañamiento en blanco¹⁷⁷. La tercera estampa está compuesta por un solo número, un Salve Regina¹⁷⁸ cantado por Dolorcitas de la cual también he podido completar con su partitura en la cual sólo aparece la melodía y unos breves apuntes para la mano izquierda. La cuarta comienza con un nocturno para la plantilla orquestal, cuyos motivos serán repetidos a solos de guitarra, sobre los que se iniciará el recitado, no ha aparecido ninguna partitura de esta sección. La quinta estampa se inicia con una barcarola cantada por el coro y como solistas Santiago, Capitán y Grumete, existe una escueta melodía que se corresponde con esta barcarola. Y, la sexta y última estampa, se desarrolla en Cuba por lo que la música se corresponde a estos ritmos caribeños. El primer número musical lo canta Maria Belén y tres mulatos, tampoco he podido encontrar partitura sobre esta canción. El segundo y último número es un *tutti* donde todos los personajes y el coro intervienen, de esta música aparece una partitura con la melodía de las dos primeras estrofas y el fragmento cantado por el Capitán¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Para ver las letras del libreto y las partituras correspondientes véase a partir del Apéndice 3.3.

¹⁷⁶ Véase Apéndice 3.3.B.

¹⁷⁷ Véase Apéndice 3.3.C.

¹⁷⁸ Véase Apéndice 3.3.D.

¹⁷⁹ Véase Apéndice 3.3.G.

Por último, existe un guion cinematográfico original de Rafael Sánchez Campoy bajo el título de *Turón*, firmado el 6 de septiembre de 1950, esta película no debió de llevarse a cabo porque dentro de la filmografía de este guionista no queda constancia, tampoco en la prensa aparece ningún estreno, sin embargo, la existencia de esta película era conocida por la gente cercana al compositor ya que ha aparecido una carta de un amigo de Manuel del Águila que le pide encarecidamente le consiga un papel en el reparto. A parte de esto, aparecen otras partituras de marchas junto a una letra que dice: “para la película *El ayer es todavía*”. Me doy cuenta de no haber agotado el tema, sobre todo en lo referente a su interés y producción de bandas sonoras del que aparecen partituras excesivamente diseminadas y perdidas para poder profundizar en ellas. No obstante, pienso que este trabajo, los manuscritos analizados y catalogados, constituyen una importante novedad y aportación para el conocimiento de su producción musical.

5. CONCLUSIONES

Manuel del Águila es reconocido como el compositor de la canción *Si vas pa' la mar* (1950) por la mayoría del público; sin embargo, este conocimiento restrictivo de su producción musical sugería la pertinencia de una investigación que revelara la existencia de más composiciones y un perfil musical y artístico más amplio de este célebre almeriense. Por ello, este trabajo se fijó, al principio, el objetivo general de estudiar la figura y producción musical de Del Águila. En este punto, me dispongo a extraer las conclusiones que devienen de la investigación llevada a término y de los resultados ofrecidos en los apartados precedentes.

En lo concerniente al apartado biográfico, este trabajo señaló como primer objetivo específico describir el contexto social, cultural y musical del compositor para poder entender la génesis de su producción musical. Dicho objetivo se ha abordado en el segundo punto de este TFM, que ha permitido aclarar y acotar fechas, acontecimientos y situaciones de la vida personal y trayectoria musical del compositor de interés. En este sentido, se puede decir que su situación familiar, acomodada, permitió a Manuel del Águila, de un lado, acceder a una sólida formación, especialmente en idiomas, pero también en música y, de otro, estar rodeado y establecer relaciones con la clase alta de la capital almeriense, en la que residía. Este trabajo ha podido verificar, de acuerdo con testimonios del compositor recogidos en libros de las más diversas temáticas, cómo, cuándo y qué profesor le inició, aparte de su madre, en el aprendizaje del piano, orientándolo y desarrollando sus aptitudes y capacidades musicales: se trata de Antonio Alonso, un músico cuyo magisterio, junto a la lectura incesante de todo tipo de literatura, hicieron de Del Águila un adulto formado, sensible y creativo.

Respecto al segundo objetivo específico señalado para el presente estudio, que aspiraba a elaborar un catálogo completo de sus composiciones para piano y para piano y voz que pueda ser utilizado como referencia para las personas interesadas en la materia, la investigación llevada a término ha permitido identificar e inventariar la producción musical de Manuel del Águila, que se encontraba dispersa y desordenada en cajas dentro del legado documental material del compositor, por Francisco Cortés. A su generosidad y prestancia se debe, en buena medida, que la presente investigación haya podido recuperarla, organizarla y, además, estudiarla en el punto cuatro de este TFM. Semejante labor ha permitido acotar las fechas de la creación de sus obras para piano y voz y para piano solo, así como, elaborar un listado organizado de sus obras y proceder a su digitalización para su mejor resguardo. Al tiempo, la labor llevada a término ha permitido descubrir otros aspectos de la producción del

almeriense. En este sentido, debe subrayarse la localización no sólo de varios libretos de autoría del compositor de interés, sino también de la música que éste escribió sobre ellos, cuya existencia se desconocía. Las partituras que se han localizado son apuntes de la zarzuela *La fragata Dolorcitas* (ca. 1977) que el maestro Del Águila musicalizó como canciones para piano y voz las que se encuentran, en su mayoría, con unas melodías en estado completo de composición pero con un desarrollo armónico y acompañamiento prácticamente en blanco.

El tercer objetivo específico, por su parte, que pretendía descubrir las posibles influencias de Lorca y de la música popular almeriense en la música de Del Águila, se ha acometido en el apartado tres de este texto. Las informaciones que aparecen en dicho apartado, en efecto, permiten afirmar que, junto a su esmerada educación, los tres pilares básicos de la producción musical del maestro de Almería fueron (a) el interés por el folclore almeriense, (b) el estudio de la figura de Federico García Lorca y (c) el importante y fecundo contacto con Celia Viñas, que constituyen las tres grandes influencias que se dejarán sentir, como una constante, en su producción. Además, el tercer apartado de este trabajo ha permitido sacar a la luz el estudio que el compositor que aquí se investiga hizo sobre las *Canciones Antiguas Españolas* (1961) de Federico García Lorca, así como su papel fundamental como iniciador de un estudio serio del folclore almeriense. En este último sentido, debe destacarse que Del Águila no sólo recolectó y empleó las melodías del folclore popular-tradicional almeriense para la musicalización de sus poemas y demás composiciones, sino que además elaboró un breve estado de la cuestión en el que explica que, aun habiendo estudios sobre folclore nacional y regional, ninguno se centraba en la provincia almeriense, cuya riqueza musical era tan bien conocida por el compositor, descubriéndose con ello una faceta nueva del artista de Almería.

El último objetivo específico que se formuló para este TFM, que aspiraba a delimitar el lenguaje, forma y estilo compositivo de Manuel del Águila, se ha trabajado en el cuarto punto del trabajo. Por lo que se desprende de sus manuscritos y tal como corrobora su comentario y análisis en este apartado, parece que Del Águila cultivó un lenguaje compositivo propio con unas preferencias estéticas bien ancladas en la tradición, que se manifiesta en las siguientes características: para empezar, por la preferencia por la textura de melodía acompañada como constante en sus composiciones; también, por una estrecha relación entre el texto y la música, cargada de simbolismo y onomatopeya; en tercer lugar, las melodías se construyen a base de pequeñas células motívicas determinadas por la longitud de los versos de la letra, y se desarrollan prácticamente por grados conjuntos imitando al discurso hablado,

bajo estas melodías subyace una armonía clara con tintes modales como realce de la melodía. En resumen, se puede decir que el estilo compositivo del almeriense se caracteriza por el tratamiento de melodías tradicionales, por rasgos armónicos modales propios del folclore, por la preferencia de acompañamientos y ritmos populares y finalmente, por la falta de necesidad de trabajar con una gran masa sonora y el desarrollo de grandes formas. Estas dos últimas ideas quedan verificadas por el hecho de que la gran mayoría de sus piezas están escritas para piano solo o para voz y piano y por el análisis realizado sobre las mismas, que muestra la asiduidad de las formas sencillas —generalmente siguiendo la estructura ABA—. Del estudio y comentario musical llevado a término, se pueden extraer asimismo importantes características de su estilo compositivo, sobre todo, lo que respecta a la elección de los textos poéticos y de las temáticas, que surgen de situaciones reales de la vida del autor manteniendo las particularidades del lenguaje oriundo como las terminaciones -ico, -ica (por ejemplo pajaricos y sombricas) y la supresión de consonantes y sílabas completas, de este modo, en sus letras abundan las expresiones *va pa' ti, mira pa' la mar y sentá en la orilla*.

El estudio en este trabajo del conjunto de datos expuesto permite construir el perfil musical y la aportación a la cultura de Manuel del Águila, que resulta mucho más rico de lo que hasta ahora se había pensado. Así, debe reconocérsele, retomando la idea apuntada al inicio de este apartado, no sólo como el compositor de *Si vas pa' la mar* (1950), sino como a uno de los músicos almerienses que más contribuyeron a la defensa y difusión del folclore popular de su provincia natal a través de sus variadas facetas creativas, como la poesía, pero muy en especial a través de sus composiciones musicales. Similarmente, debe destacarse su hasta ahora desconocida incursión en la música escénica, que asimismo participa de este gusto y apuesta por la música popular-tradicional del sur de España y sobre la que futuras investigaciones a buen seguro arrojarán nueva luz. Así las cosas, debo cerrar este apartado, confesando a través de las palabras de Del Águila, que «mi afición musical y mi "vicio" de querer conocerlo, me [ha] colma[do] de satisfacciones, pero [al tiempo] me [ha] amuralla[do] el camino con su maravillosa vastedad»¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Manuel del Águila, «Música y amistad», *La Voz de Almería*, n.º 26.282, 29 de junio de 2000, pág. 14.

6. PROSPECTIVA

Soy consciente de que este trabajo es una primera aproximación a la figura del almeriense Manuel del Águila y, por tanto, que es preciso continuar indagando en su figura y su producción, así como en sus fructíferas relaciones con otros músicos y con el propio contexto en el que se desarrolló, que no han tenido cabida, por razones obvias, en este trabajo.

En este sentido, debo comenzar señalando que facetas tan importantes del compositor han quedado sin abordar en este trabajo, como la de periodista —sobre todo merece que se preste atención su gran labor como corresponsal de RNE, debiéndose destacar que cientos de trabajos de radio terminaban con acento almeriense, siempre igual: «desde Almería, Manuel del Águila»—. Desde un punto de vista documental, el trabajo de identificación e inventario aquí desplegado no ha permitido acometer el estudio de la totalidad del legado documental del artista almeriense, quedando gran parte de su correspondencia, junto a un variado tipo de manuscritos, acumulados el montón de «sin identificar», reclamando, así, un estudio urgente. Así, sería necesario recuperar y estudiar las crónicas de radio realizadas por el compositor, al igual que su correspondencia, lo que, sin duda, aportaría nuevos datos sobre diversos aspectos de la trayectoria, el perfil artístico y la figura de Del Águila.

En otro orden de cosas, Del Águila se relacionó, ya bien por su posición social o por sus actividades artísticas, con personalidades de la alta burguesía almeriense, entre ellas compositores contemporáneos como fueron el maestro Barco o José Padilla. Estos músicos junto a otros miembros del ambiente musical de la capital crearon un entorno que habría merecido un estudio más en profundidad. Ciertamente, en la horquilla de tiempo estudiada, Almería era una capital de provincia donde la vida musical fluía por las orquestas de los cafés y las representaciones de las últimas zarzuelas del momento en los teatros y cines de moda, una ciudad que albergó durante años uno de los festivales de la canción más prestigiosos donde los grandes cantantes nacionales e internacionales se daban cita, cuyo estudio y puesta en relación con la figura de Del Águila son irrenunciables.

Similarmente, otra expresión artística naturalmente almeriense, esto es, la reacción que supuso el Movimiento Indaliano en el ámbito de la pintura —la iniciativa de varios artistas almerienses, empeñados en retratar al luminosidad del sol y el Mar Mediterráneo, aportando luz a una época oscura para la sociedad de todo el país—, junto con el poliédrico papel

desplegado por Celia Viñas, se han tocado de refilón en este trabajo y merecen ulteriores indagaciones.

De este modo, entiendo que la labor que he iniciado con este TFM no termina aquí, sino que, por el contrario, debe continuar para llegar a describir de la manera más completa posible tanto la aportación de Manuel del Águila como su relación con el panorama musical de la Almería del siglo XX.

Por último, en el aspecto más estrictamente musical, sería preciso rebuscar y recuperar un mayor número de partituras del compositor que pueden encontrarse dispersas y diseminadas en manos de varias personas cercanas a él y en algunas instituciones públicas, puesto que aquí el estudio musical se ha circunscrito a su producción para piano y piano y voz, dejando sin abordar casi la parte escénica de su obra. En este sentido, es irrenunciable ampliar el estudio a toda su producción musical, que debería quedar organizada en una base de datos para su consulta por todas las personas interesadas en la materia.

PRINCIPALES FUENTES CONSULTADAS

Fuentes literarias

- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Panorama de la música almeriense (1880-1936)», en Vázquez, Teresa (dir.), *Almería*, Granada, Andalucía de Ediciones Anel, 1983, págs. 1456-1465.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Panorama de la música almeriense (1939-1983)», en Vázquez, Teresa (dir.), *Almería*, Granada, Andalucía de Ediciones Anel, 1983, págs. 661-675.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Cultura popular y folklore», Amate, M^a Carmen (dir.), *El eco de Alhama*, n.º 5 Año 3 (1998), págs. 20-21.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «La canción popular almeriense», en Martínez López, José Miguel (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, 1.^a ed., Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 2002, págs. 235-246.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, n.º 1 (1981), págs. 39-80.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Sin los tristes biombos», en Artero García, José M^a (dir.), *Almería del recuerdo*, 1.^a ed., Almería, Cajal, 1975, págs. 27-40.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Aquí, junto al mar latino*, Almería, La Isleta, 2003
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Seis chiquillos en la orilla*, Pinteño, Carmen (ilustrador), Almería, Editorial Cajal, 1988
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del. *Concierto Homenaje a Manuel del Águila*. [Grabación sonora]. Almería: Unicaja, 2004.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Una paloma en la proa», en Quirosa-Cheyrouze (coord.), *Cuentos del Cabo de Gata*, 1.^a ed., Almería, Ediciones Amoladeras, 2002, págs. 21-27.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Luis Cañadas y su obra pictórica», *Cuarenta años del movimiento indaliano 1945-1985*, 1.^a ed., Almería, Movimiento Indaliano, 1985, págs. 167-168.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Carta a un niño testarudo», *Cuentos desde el sur*, 1.^a ed., Almería, Unicef, 1990, págs. 53-59.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Nicolás Salmerón o la porfiada utopía», en Leal Martínez, Francisco (coord.), *150 Aniversario del Instituto de Bachillerato de Almería*, 1.^a ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, págs. 217-222.

- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Almería: concesión de los premios Bayyana», *La Vanguardia*, n.º 33.219, 27 de marzo de 1973, pág. 6.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «La casa de Miguel», *La Vanguardia*, n.º 32.073, 18 de julio de 1969, pág. 58.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «65 años juntos», *La Voz de Almería*, n.º 27.738, 10 de julio de 2004, pág. 21.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Cincuentenario de un himno», *La Voz de Almería*, n.º 26.573, 22 de abril de 2001, pág. 80.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Manuel del Águila escritor», *La Voz de Almería*, n.º 23.264, 22 de septiembre 1991, pág. 16.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Alberti en su centenario», *La Voz de Almería*, n.º 27.156, 29 de noviembre de 2002, pág. 14.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Aleixandre felicitó a Manuel del Águila y le animó a publicar sus poemas», *La Voz de Almería*, n.º 21.230, 27 de diciembre de 1984, pág. 24.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «75 Aniversario de la II República Española», *La Voz de Almería*, n.º 28.377, 14 de abril de 2006, pág. 58.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Amargo recuerdo», *La Voz de Almería*, n.º 27.760, 1 de agosto de 2004, pág. 7.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Homenaje a Perceval», *La Voz de Almería*, n.º 26.936, 23 de abril de 2002, pág. 38.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, Manuel del Águila Ortega, «Julio Visconti», *La Voz de Almería*, n.º 27.679, 12 de mayo de 2004, pág. 2.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Omar Shariff y Almería», *La Voz de Almería*, n.º 26.821, 27 de diciembre de 2001, pág. 18.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «La sonata XIV y el ayer», *La Voz de Almería*, n.º 24.323, 29 de octubre de 1994, pág. 10.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Rafael Barco», *La Voz de Almería*, n.º 24.451, 10 de marzo de 1995, pág. 10.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Un digno superviviente», *La Voz de Almería*, n.º 27.570, 23 de enero de 2004, pág. 6.
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Arturo Media: in memoriam», *La Voz de Almería*, n.º 24.454, 13 de marzo de 1995, pág. 9.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Sobre Antonio Moreno Marín y su fondo bibliográfico», *La Voz de Almería*, n.º 28.434, 11 de junio de 2006, pág. 8.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Y también la copla popular...», *La Voz de Almería*, n.º 20.866, 14 de octubre de 1983, pág. 12.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «García Lorca y Almería», *La Voz de Almería*, n.º 24.298, 4 de octubre de 1994, pág. 8.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «El coro Emilio Carrión presenta hoy el CD con canciones inéditas de Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 27.846, 26 de octubre de 2004, pág. 14.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, «Música y amistad», *La Voz de Almería*, n.º 26.282, 29 de junio de 2000, pág. 14.

Fuentes hemerográficas

[*Cabecera* (años consultados)]

ABC, (Madrid, 1967-2015)

ABC, (Sevilla, 1962-2015)

Vanguardia, La (Madrid, 1969-2015)

Voz de Almería, La (Almería, 1939-2015)

Partituras y libretos¹⁸¹

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Tres canciones andaluzas*, Madrid, UME, 1950.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Si vas pa' la mar... (de Tres canciones andaluzas)*, Madrid, UME, 1972.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Coplillas de Luis Miguel*, Madrid, UME, 1951.

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Canción de los tres segaores* [partitura manuscrita], [1981] (inv. 300-306-BT)

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Nana marinera* [partitura manuscrita], [1981] (inv. 306-312-BT)

ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Canto de Mayo* [partitura manuscrita], [1981] (inv. 081-082-V)

¹⁸¹ Las partituras y libretos que se consignan son los analizados en el trabajo.

- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Campanilleros de Cabo de Gata* [partitura manuscrita], [1981] (inv. 050-051-M)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Señor alcalde, sus hijas...*[partitura manuscrita], [1981] (inv. 235-239-BG)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Noche de cuatro lunas* [partitura manuscrita], [2000] (inv. 240-241-BH)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Canción de jinete* [partitura manuscrita], [2000] (inv. 138-139-AL)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Mi niña se fue a la mar...*[partitura manuscrita], [2000] (inv. 243)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *¡Ay que trabajo me cuesta!* [partitura manuscrita], [2000] (inv. 242)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Pastor que vienes...*[partitura manuscrita], [2000] (inv. 140-141-AM)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Arbolé, arbolé* [partitura manuscrita], [2000] (inv. 317-320-BV)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Danza-Homenaje a Manuel de Falla* [partitura manuscrita], [1984] (inv. 321)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Danza-Homenaje a Antonio Machado* [partitura manuscrita], [1984] (inv. 115-120-AH)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Danza-Homenaje a Federico García Lorca* [partitura manuscrita], [1984] (inv. 109- 114-AG)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *La Fragata Dolorcitas* [libreto de ópera], [ca. 1977] (inv. 322-332-BW)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *Si vas pa' la mar...* [partitura manuscrita], [1950] (inv. 010-012-B)
- ÁGUILA ORTEGA, Manuel del, *La Fragata Dolorcitas* [partitura manuscrita], [ca. 1977] (inv. 101-102-AD, 103-104-AE, 105-107-AF, 333-334-BX, 335-336-BY, 337, 099-100-AC)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMATE MARTÍNEZ, María Carmen, «Águila Ortega, Manuel del», *Diccionario Biográfico Español*, 50 vols., Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013, vol. I, pág. 645.
- AMATE MARTÍNEZ, María Carmen y CAPEL DEL ÁGUILA, Francisco, «Semblanza de Manuel del Águila Ortega» [página web], <<http://goo.gl/zP2hMi>>, [consultado 25 de julio de 2015].
- ASENJO SEDANO, José, *Oeste*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- AYUNTAMIENTO DE ROQUETAS DE MAR (ed.), *Los Indalianos, una aventura almeriense 1945-1951*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2005.
- AZNAR SÁNCHEZ, José Ángel, *Dinámica geográfica y económica de Almería en el Siglo XX*, Almería, Universidad de Almería, 2000.
- BLANCO MARTÍN, Miguel Ángel, *Una memoria cultural de Almería (1980-2005) 25 años del Instituto de Estudios Almerienses*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2006.
- BLANCO MARTÍN, Miguel Ángel, «Cultura, periodismo y transición democrática en Almería (1973-1986)», Tesis Doctoral, Martínez López, Fernando (dir.), Universidad de Almería, Departamento de Geografía, Historia y Humanidades, 2014.
- CAPEL DEL ÁGUILA, Francisco, «VI Aniversario de la muerte de Manuel del Águila», *Sala de Togas*, n.º 67 (2012), págs. 90-91.
- CARA BARRIONUEVO, Lorenzo, «El recuerdo ensoñado. Prehistoria e “indalianismo”», *Revista Velezana*, n.º 23 (2004), págs. 7-16.
- CASSINELLO, María, «Entrevista: Manuel del Águila Ortega», *La Voz de Almería*, n.º 26.462, 30 de diciembre de 2000, pág. 16.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Antología de poetas almerienses: con indicaciones bio-bibliográficas*, Almería, Imprenta Belver, 1935.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Canciones y juegos de los niños de Almería*, 2.ª ed., Almería, Cajal, 1985.
- CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio, *Desarrollo sin Reformistas. Dictadura y Campesinado en el Nacimiento de una Nueva Sociedad en Almería, 1939-1975*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999.
- CUADRADO RUIZ, Juan, *Arqueología Almeriense*, Almería, Cajal, 1977.

- DURÁN DÍAZ, M^a Dolores, *Historia y estética del movimiento indaliano*, 1.^a ed., Almería, Cajal, 1981.
- DÍAZ BENETE, Constantino, «Teoría de los cantes autóctonos de Almería y su evolución hacia los cantes mineros y otras formas», en Martínez López, José Miguel (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, 1.^a ed., Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 2002.
- DOMÍNGUEZ Y VELÁZQUEZ DE CASTRO, Rocío, «Berja en la Feria del Libro», *La Voz de Almería*, n.º 27.459, 2 de octubre de 2003, pág. 6.
- ESTEBAN HANZA, Emilio y VÁZQUEZ GUZMÁN, Juan Pedro (coord.), *Canjáyar. Historia y vida*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011.
- FALCES, Manuel, «Almería actualidad: El poeta y escritor almeriense Manuel del Águila proyecta hacer un viaje a las américas», *La Voz de Almería*, n.º 18.486, 15 de noviembre de 1975, pág. 12.
- FALCES, Manuel, «La mayoría de almerienses no conocen el himno de su ciudad», *La Voz de Almería*, n.º 20.142, 11 de febrero de 1981, pág. 13.
- FALCES, Manuel, «Almería actualidad: el poeta y escritor almeriense Manuel del Águila proyecta hacer un viaje a las américas», *La Voz de Almería*, n.º 18.486, 15 de noviembre de 1975, pág. 12.
- FALCES, Manuel, «Diez canciones para Carmen de la Maza», *La Voz de Almería*, n.º 18.865, 4 de febrero de 1977, pág. 12.
- FALCES, Manuel, «Influencias en el cancionero popular almeriense», *La Voz de Almería*, n.º 20.388, 28 de noviembre de 1981, pág. 13.
- GALERA NOGUERA, Francisco, *Cartas de Celia Viñas a su familia*, Riba Viñas, Celia (prolog.), 1.^a ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2015.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, 3.^a ed., Barcelona, Grijalbo, 1987.
- HERAS SÁNCHEZ, José, *Agustín Gómez Arcos. Estudio narratológico de La Enmilagrada*, 1.^a ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995.
- IGLESIAS, Javier Adolfo, «La memoria musical de Almería a través de Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 27.848, 28 de octubre de 2004, pág. 2.
- FERNÁNDEZ GIL, Antonio (coord.), *Homenaje a Manuel del Águila Ortega*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002.
- GRUPO DE TRABAJO «MÚSICA Y ESCUELA», *Descubriendo cosas con Manuel del Águila*, Almería, CEP Almería, 2012.

- INTERINO, «Tertulia indaliana del viernes. Protagonista: el dibujo y su historia en la historia», *La Voz de Almería*, n.º 18.577, 29 de febrero 1976, pág. 4.
- MAICAS, María, «Manuel del Águila: su legado», *La Voz de Almería*, n.º 28.676, 10 de febrero en 2007, pág. 33.
- MIRANDA HITTA, Jesús y Miranda Hita, Francisco Luis, *Música popular de Almería* [disco estéreo], Almería, Chumbera Records, 1989.
- MARÍN FERNÁNDEZ, Bartolomé, *Charidemos o Diálogos de la mar: tertulia indaliana 1987-88*, 1.ª ed., Almería, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1990.
- MARÍN FERNÁNDEZ, Bartolomé, *Palabra y Forma: tertulia indaliana 1986-87*, 1.ª ed., Almería, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1988.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, José Miguel (coord.), *Tradiciones, Juegos y Canciones de Almería*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002.
- MARTÍNEZ WESTLEY, Andrea, «La Entrevista. Manuel del Águila, escritor y músico», *La Voz de Almería*, n.º 28.127, 7 de agosto de 2005, pág. 45.
- MORALES MEDINA, Antonio, «El puerto de Almería. Proyectos y obras de edificación y urbanización (1800-1950)», Tesis Doctoral, García Lorca, Andrés Miguel (dir.), Universidad de Almería, Departamento de Historia, Geografía e Historia Del Arte, 2005.
- NAJAS, Samuel, «Concierto inauguración de la Iluminación Artística de la Catedral», *La Voz de Almería*, n.º 26.096, 22 de diciembre de 1999, pág. 14.
- NAVEROS, Miguel, «Manuel del Águila. Memoria de un siglo», *La Voz de Almería*, n.º 27.254, 9 de marzo de 2003, pág. 42.
- ORTEGA CAMPOS, Ignacio, *Crónica social del Cine en Almería: 1896-1936*, Checa Godoy, Antonio (prolog.), 1.ª ed., Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2005.
- ORTEGA, Judith, «Águila Ortega, Manuel del.», en Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2002, vol.1, pág. 109.
- QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael, «Manuel del Águila Ortega» [página web], <<http://goo.gl/hC5gjo>> [consultado el 25-07-2015].
- RAMOS ESPEJO, Antonio (dir.), «Águila Ortega, Manuel del.», en Checa Godoy, Antonio (coord.), *Enciclopedia general de Andalucía*, 15 vols., 1.ª ed., Málaga, C&T, 2004, vol.1, pág. 166.

- RAMOS ESPEJO, Antonio (dir.), *Crónica de un sueño, memoria de la transición democrática en Almería 1973-83*, Martínez López, Cándida (prolog.), Almería, C&T Editores, 2006.
- RODRÍGUEZ, Juan María, «El festival de música se convierte en la gran fiesta de unidad de toda la comarca alpujarreña», *La Voz de Almería*, n.º 21.115, 14 de agosto de 1984, pág. 12-13.
- ROMERO-MIURA, Fausto, «El personaje: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 28.295, 22 de enero de 2006, pág.11.
- S. A., «Almerienses de un Siglo: Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 26.104, 31 de diciembre de 1999, pág. 60.
- S.A., «Asociación Manuel del Águila» [página web],
 <<http://www.asociacionmanueldelaguila.es/inicio.html>> [consultado el 07-02-2015]
- S.A., «Homenaje a Manuel del Águila en el centenario de su nacimiento» [documento en línea], *Alborán Digital*, s/n, (2014, 15 de diciembre). Disponible en
 <<http://goo.gl/wn9cSc>> [consultado el 07-02-2015]
- S.A., «Maestro del Águila», en Javierre, Jose María (dir.), *Gran Enciclopedia de Andalucía*, 10 vols., Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979, vol. 5, pág. 2344.
- SÁNCHEZ VILLANUEVA, Antonia, «Galería de Almerienses, Manuel Del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 24.276, 12 de septiembre de 1994, pág. 10.
- SEVILLANO MIRALLES, Antonio, *Almería por tarantas: cafés cantantes y artistas de la tierra*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996.
- S.A., «Los Festivales», *Ritmo*, n.º 401 (1970), pág. 22.
- SORIANO, Jacinto, «Manuel del Águila, centenario de su nacimiento», *El Candil*, n.º 11 (2014), págs. 29-31.
- TERUEL, Juan, «Entrevista, Manuel del Águila», *La Voz de Almería*, n.º 21.107, 4 de agosto de 1984, pág. 13.
- TAPIA GARRIDO, José Ángel, *Almería piedra a piedra*, 3.ª ed., Almería, Cajal, 1980.
- URRUTIA FERNÁNDEZ, Francisco, *Músicos y artistas almerienses. Retazos heterogéneos de nuestra historia*, 1.ª ed., Almería, Universidad de Almería, 2011.
- VIÑAS, Celia, *Celia Viñas para niños y jóvenes*, Romero Yebra, Ana María (ed.), 1.ª ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- VILLAESPESA, Francisco, *Andalucía*, 2.ª ed., Madrid, Imprenta Helénica, 1913, pág. 61.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO ROMERO, Pedro, *Los años de la señorita Celia*, 1.ª ed., Madrid, Verbum, 2014.
- BOCERO, Antonia, *Creación y Trayectoria del Grupo Indaliano*, 1.ª ed., Almería, Arráez Editores, 2009.
- CUENCA BENET, Francisco, *Biblioteca de autores andaluces*, 1.ª ed., Habana, Tip. Moderna, 1921.
- DÍAZ LÓPEZ, Julián Pablo, *Diccionario biográfico de Almería*, Díaz López, Julián Pablo (coord.), 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2006.
- DURÁN DÍAZ, María Dolores, *La pintura de Jesús de Perceval*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002.
- GRANADOS GOYA, María Rosa, *De Radio Juventud a Radio Nacional 50 años de historia en Almería (1951-2001)*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001.
- I-F.A., «Legado poético y pianístico» [documento en línea], *IDEAL*, s/n (2007, 25 de agosto) Disponible en <<http://goo.gl/qFQffC>> [consultado el 07-02-2015]
- I-F.A., «Manuel del Águila fue despedido con “Campanilleros” y “Si vas pa’ la mar”» [documento en línea], *IDEAL*, s/n (2006, 10 de noviembre) Disponible en <<http://goo.gl/Evijbw>> [consultado el 07-02-2015]
- LÓPEZ CRUCES, Antonio José, *Antonio Ledesma Hernández. El libro de los recuerdos (1856-1922)*, 1.ª ed., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- MÁRQUEZ CRUZ, Guillermo M., *Almería en la Transición (1976-1980)*, 1.ª ed., Almería, Artes Gráficas Gutenberg, 1981.
- M.C.C., «La familia de Manuel del Águila cede su biblioteca a la UAL» [documento en línea], *IDEAL*, s/n (2007, 26 de abril) Disponible en <<http://goo.gl/YscNXL>> [consultado el 07-02-2015]
- MENA ENCISO, Pedro, «Manuel del Águila» [documento en línea], *IDEAL*, s/n (2006, 14 de noviembre) Disponible en <<http://goo.gl/BK9ccy>> [consultado el 07-02-2015]
- NAVARRO PÉREZ, Luis, *Indalianos*, 1.ª ed., Almería, El autor, 1981.
- PÉREZ GARCÍA, Jose Ángel, *Historia del crimen en Almería*, 1.ª ed., Almería, Almería, 2003.
- PÉREZ GARCÍA, Jose Ángel, *Los 60 son nuestros y los 70 también*, 1.ª ed., Almería, Grupo Joly, 2009.

- PÉREZ MONTOYA, Manuel, «Historia contemporánea almeriense. Estado de la cuestión», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, n.º 9-10 (1990-1991), págs. 19-42.
- SÁNCHEZ CAÑADAS, Antonio, «La enseñanza artístico-profesional de la Mujer en la Almería de principios del siglo XX», *Revista de humanidades y ciencias sociales*, n.º 19 (2003-2004), págs. 251-270.
- SÁNCHEZ COBOS, Francisco, *Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XX español*, 1.ª ed., Madrid, Rubiños-1860, 2001.
- TAPIA GARRIDO, José Ángel, *Almería hombre a hombre*, Galindo, Gaspar (prolog.), 1.ª ed., Almería, Caja de Ahorros, 1979.
- VERDEGAY FLORES, Francisco, *Prensa almeriense: 1900-1931*, Rueda Cassinello, Francisco, Pérez y Pérez, Juan y Pérez Barceló, Francisco (prolog.), 1.ª ed., Almería, Cajal, 1979.

APÉNDICES

Apéndice 1. Selección de documentos personales de Manuel del Águila

1.1. Petición de examen de ingreso de Federico García Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-007-008-A.



B.3.637.241

17
Ilmo. Sr. Director del Instituto Cívil y Técnico
de Almería.

Federico García Lorca, natural de Fuente Vaqueros
(Granada) vecino de Almería y de diez años de
edad, con la consideración y respeto debido a
V.S. expone: Que desea ser admitido a examen
de ingreso en los que se han de verificar en el
proximo septiembre en ese Establecimiento de su
digna dirección, para el estudio del Bachillerato,
por lo cual
suplica se digne admitirlo, previo pago de los derechos
correspondientes.

A. V. S.

Dios guarde a V.S. muchos años
Almería 28 de agosto de 1908
Federico García
Lorca

Aquellos que allí vienen son los que traen el cuerpo de Crisostomo, y el pie de aquella montaña es el lugar donde el maridó que lo enterrásen.

$$\begin{array}{r}
 854,623 \\
 0596 \\
 0662 \\
 1323 \\
 0003 \\
 \hline
 1265 \\
 2225
 \end{array}$$

$$\begin{array}{r}
 2225 \\
 \times 265 \\
 \hline
 1335 \\
 13350 \\
 4450 \\
 \hline
 589625
 \end{array}$$

Almería 21 de Septiembre de 1908

Federico Garcia Lorca



1.3. Papel del Ministerio de Agricultura. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-014.

SERVICIO NACIONAL DEL TRIGO

Mod.-A5. P. S. T.

Préstamo de SEMILLA de

Titular del préstamo

Almacén de

registrado con el Núm. vecino de

JEFATURA PROVINCIAL DE ALMERIA

Como beneficiario del préstamo, declaro recibir en este momento del Jefe de Almacén del S. N. del T.

3616 IMPRENTA YUGO - ALMERIA

| K I L O G R A M O S (E N L E T R A) | V A R I E D A D | P R E C I O Q.M. | I N T E R É S 4 0 / 0 | T O T A L I M P O R T E P E S E T A S |
|------------------------------------------|-----------------|---------------------|--------------------------|------------------------------------------|
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

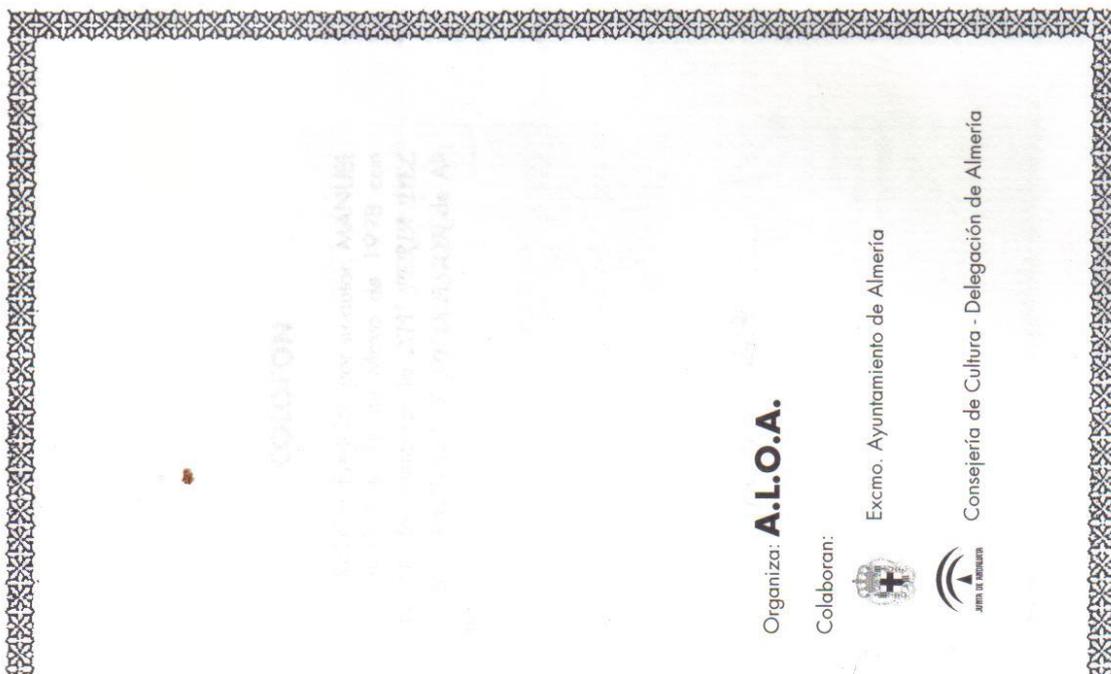
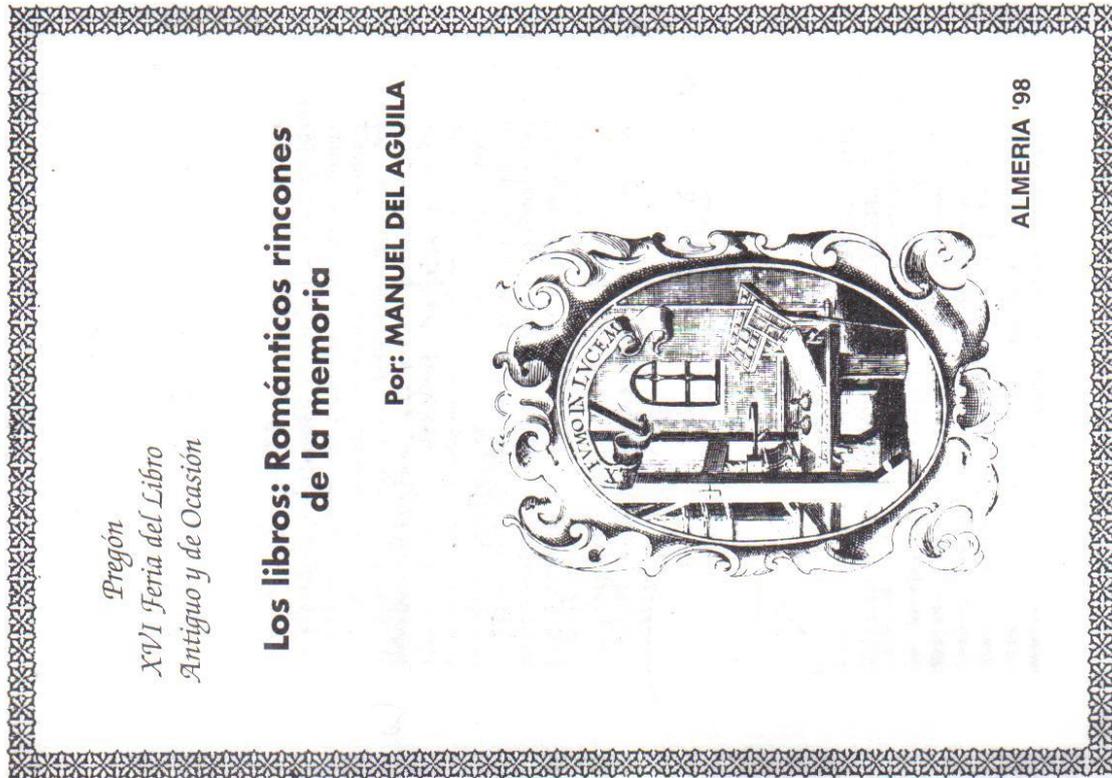
La cantidad recibida, aumentada en un 4 % de su peso la devolveré en grano de igual variedad antes del día 30 de septiembre de 1942, de acuerdo con la Orden del Ministerio de Agricultura de 23 de Septiembre de 1938.

El Jefe de Almacén,

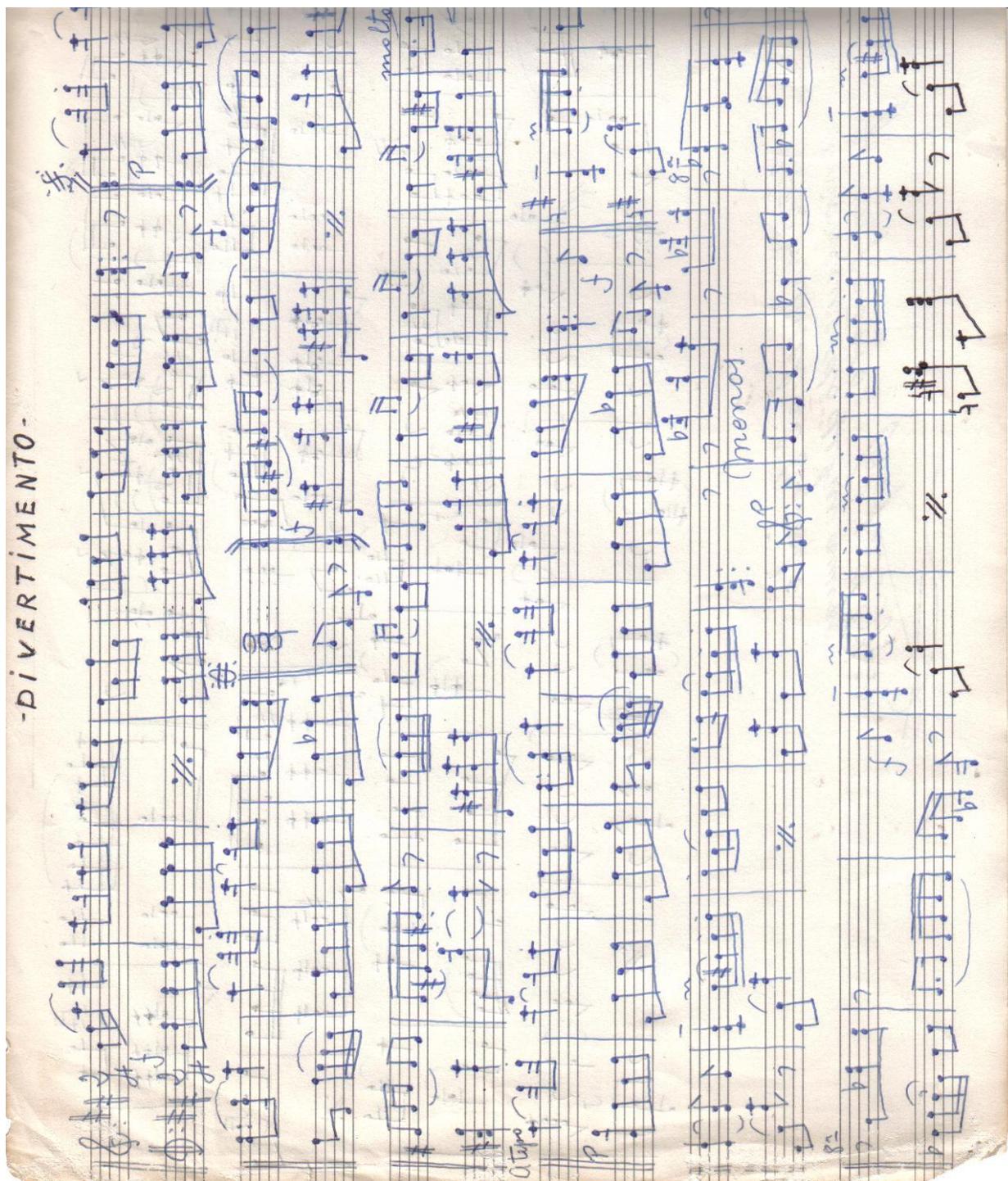
almeria de 194 de 194 Recibi:

El beneficiario Agricultor,

1.4. Portada del folleto de la XII Feria del Libro de Berja. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-015.



1.5. Partitura autógrafa de Rafael Barco dedicada a Manuel del Águila. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 168 y 170-AS.



DIVERTIMENTO

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title 'DIVERTIMENTO' is written vertically on the left side. The score consists of several staves. The top staff appears to be a vocal line with lyrics written below it. The lower staves contain piano accompaniment, featuring a mix of chords, arpeggios, and melodic fragments. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

1. Para Manuel al Aquista
como recuerdo de su amigo
y compañero. *Joseph Jaro*

1.6. Portada del XX Concurso nacional de Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento. Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-016.

**COROS
Y
DANZAS
DE
LA
SECCION
FEMENINA
DEL MOVIMIENTO**



XX Concurso Nacional - Prueba Provincial

PLAZA VIEJA

MAYO 31

OCHO DE LA TARDE

Apéndice 2. Selección de documentos oficiales de Manuel del Águila

2.1. Reproducción de la partida de Nacimiento de Manuel del Águila (1960). Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-011.

Serie A C N° 055676
4861

CERTIFICACION EN EXTRACTO DE ACTA DE NACIMIENTO

Sección 1.ª

Tomo 130
Pág. _____
Folio (1) 246

Registro civil de _____
Provincia de _____

D. MANUEL DEL AGUILA ORTEGA (Nombre y dos apellidos del nacido)
hijo de Manuel (Nombre) y de Dolores (Nombre)
nació en Almería
el día trece (En letra) de Junio
de mil novecientos catorce (En letra)

(Para notas y otras indicaciones) (2)

CERTIFICA: Según consta del folio registral reseñado al margen, el Encargado
D. MARIANO FERNANDEZ ULIBARRI
Almería, a 15 de Septiembre de 19 60

(Firma del Secretario) (Firma del Encargado)

| | |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| Importe de la certificación: | |
| Ley de timbre (art. 71) (en pólizas) ... | 4,00 ptas. |
| Tasas (Decretos de 18-6-59, art. 4, y artículo 37, tarifa 1.ª) | 27,00 " |
| Busca (art. 40, tarifa 1.ª) | 5 " |
| Urgencia (art. 41, tarifa 1.ª) | 5,00 " |
| Impreso | 5,00 " |
| TOTAL | 46,00 |

(Sello del Juzgado)

(1) Se consignará el folio y no la página si se certifica de Libros ajustados al modelo anterior a la Ley vigente del Registro civil; en otro caso se consignará sólo la página.
(2) Se inutilizará con una raya de tinta el espacio sobrante.
MODELO OFICIAL, de acuerdo con lo dispuesto en la Ley del Registro Civil de 8 de junio de 1957 y Reglamento para su aplicación de 14 de noviembre de 1958.

2.2. Reproducción de la escritura de Adopción de Manuel del Águila (1956). Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-010.

Copia  Simple Núm. 4 2 6.^{ES}

de la

Escritura

de

A D O P C I O N

otorgada por

los conyuges

De Maria de los Dolores Bonilla Vega y Don Francisco Bracho

Carbonero

a favor de

DON MANUEL del AGUILA ORTEGA

En ALMERIA a 6 de Abril de 1956.^{ES}

ante el Notario

DON ANTONIO CALLEJON AMARO

Luarea: Heredera Rio-4 50

2.3. Reproducción del certificado de Defunción de Manuel del Águila (2006). Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-012.

L 016676 P 211

Número 173/06

REGISTRO CIVIL DE ROQUETAS DE MAR (Almería)

DATOS DE IDENTIDAD DEL DIFUNTO:

Nombre **MANUEL**

Primer apellido **DEL AGUILA**

Segundo apellido **ORTEGA**

hijo de Manuel y de Dolores

Estado Soltero nacionalidad España

Nacido el día Trece de febrero
de 1917 novecientos catorce
en Almería
DNI 26999351-L

Inscrito al tomo _____

Domicilio último C/ Granada, 18 - Almería

DEFUNCION: Hora Siete treinta día Ocho
de Noviembre de Dos mil seis

Lugar Residencia Puerto Salud - Almería

Causa _____

El enterramiento será en El Alquián - Almería

DECLARACION DE D. Bartolomé Capela Corral

En su calidad de Encargado de la familia

Domicilio C/ Siles, 4

Comprobación: Médico D. José G. Guillén Torre

Colegiado núm. 1212 número del parte 1138334

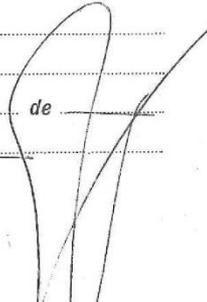
OTROS TITULOS O DATOS _____

ENCARGADO D. Estefanía López Muñoz

SECRETARIO D. María Isabel Ruiz Torres

A las 10:00 horas del Noviembre de 2006
Noviembre de Dos mil seis







CERTIFICACION LITERAL expedida
 con la autoridad competente en el Artículo 36 del Reglamento del
 Registro Civil, contiene la reproducción íntegra del asiento corres-
 pondiente obrante en el Tomo Pág. Folio de la
 Sección de este Registro Civil.
 Madrid, a 19 de Mayo de 2007.
 D. José Domingo Goya

Certificación Gratuita
 (Ley 25/1986, de 24-12)



N.º 0295587 / 06

2.4. Carta del Instituto de Estudio Almerienses convocándolo a ser miembro. Fuente: archivo personal de Francisco Capel, inv. D-013.



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALMERIENSES

Sr. D. Manuel del Aguila Ortega
C I U D A D

Muy señor mío:

Tengo el gusto de comunicarle que el acto público-académico en que se producirá su incorporación como miembro de número del Instituto de Estudios Almerienses, tendrá lugar el próximo día 22 de noviembre a las 7 de la tarde en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros.

Reciba un afectuoso saludo.

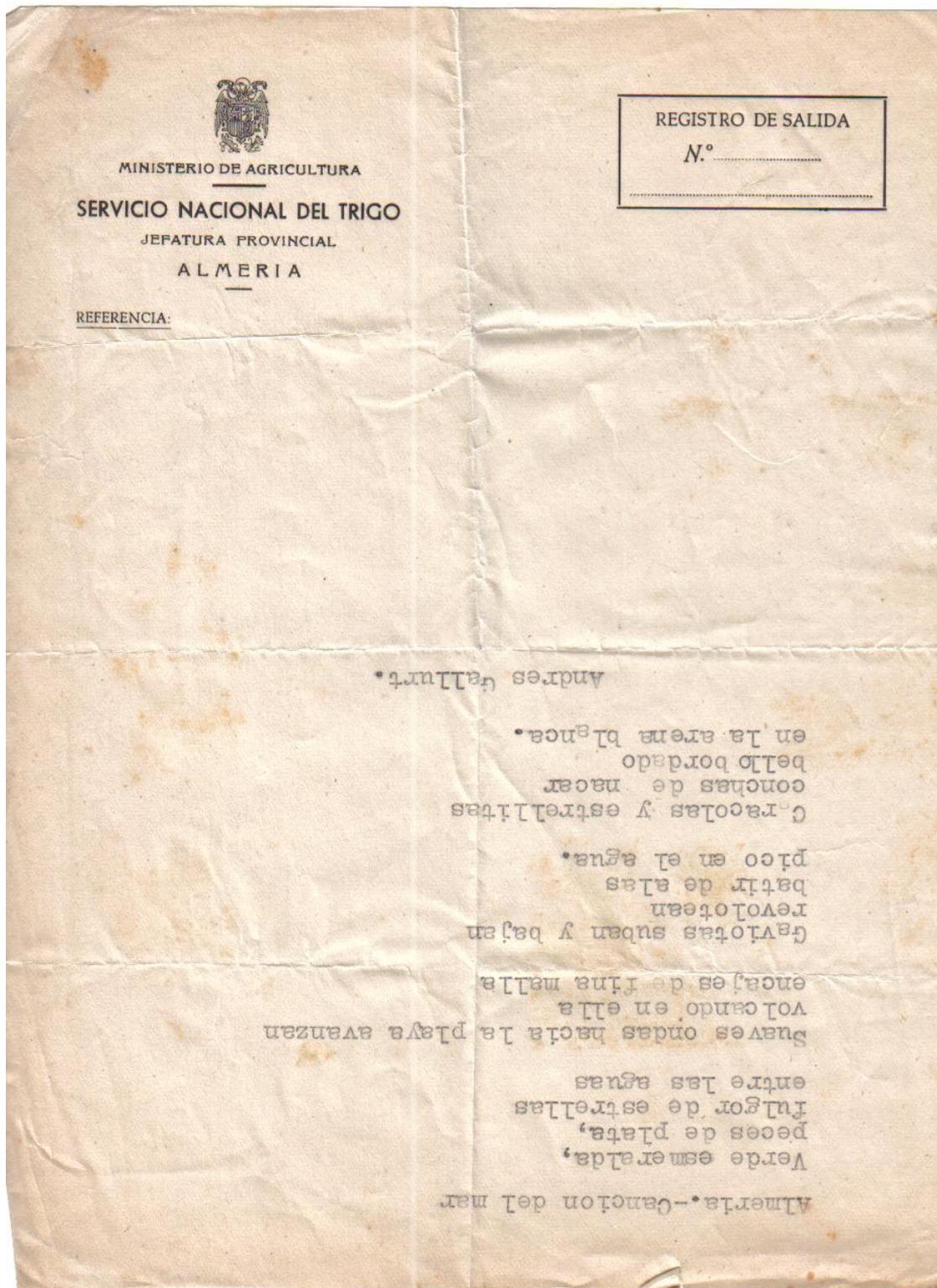
Almería, 16 de noviembre de 1.982.

EL DIRECTOR,

Rafael Lázaro Pérez.

2.5. Registro de salida del Ministerio de Agricultura con una letra del compositor.

Fuente: archivo personal del compositor, inv. D-036.



Apéndice 3. Selección de partituras manuscritas

3.1. Catálogo de la producción musical para piano solo de Manuel del Águila

A. Danza-Homenaje a Manuel de Falla. Fuente: página web Asociación Cultural Manuel del Águila, inv. 321.

| | | | | | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|------------|--------------|----------|---------------------|
| Nº de inventario: 003 | | | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | | | |
| Título: | <i>Danza-Homenaje a Manuel de Falla</i> | | | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- | | |
| Año: | 1984 | Precio: | ---- | | |
| Categoría: | Partitura editada | | Páginas: | 8 | |
| Dimensiones: | 21 cm x 29,7cm | | Estado: | Completo | |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena | X | Tonalidad: La menor |
| Compás: | 3/4 | | Dedicatoria: | | |
| Estructura: | Introducción, A, B, copla, A | | | | |
| Observaciones: | | | | | |
| Imagen: | | | | | |
| | | | | | |
| Incipit musical: | | | | | |
| | | | | | |

DANZA-HOMENAJE
A MANUEL DE FALLA
(Copla Del Poema Del Cante Jondo "F.º Garcia Lorca ") Manuel Del Aguila

Allegretto

m. iz.

rit.

mf

f

Allegretto

5

9

13

17

21

25

29

33

p *cresc.*

Musical notation for measures 33-36. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

37

m. iz. *p*

Musical notation for measures 37-40. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active role with eighth notes. Dynamics include mezzo-forte (*m. iz.*) and piano (*p*).

41

poco mas *m. iz.* *m. iz.*

Musical notation for measures 41-44. The right hand features five-fingered runs in the treble clef. Dynamics include *poco mas* and mezzo-forte (*m. iz.*).

45

ff *cadenza* *ten.* **Moderato**

Musical notation for measures 45-50. The right hand has a cadenza section with sixteenth notes. Dynamics include fortissimo (*ff*) and tenuto (*ten.*). The tempo marking **Moderato** is present.

51

f

Musical notation for measures 51-54. The right hand plays a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include fortissimo (*f*).

55

p

Musical notation for measures 55-58. The right hand plays a melodic line with a slur. Dynamics include piano (*p*).

59

p

Musical notation for measures 59-62. The right hand plays a melodic line with a slur. Dynamics include piano (*p*).

63

Musical notation for measures 63-66. The right hand plays a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

99

Musical notation for measures 99-102. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 99 starts with a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 100 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 101 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 102 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. A dynamic marking of *f* is present in measure 100.

103

Musical notation for measures 103-106. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 103 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 104 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 105 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 106 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. A dynamic marking of *f* is present in measure 103.

107

Musical notation for measures 107-110. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 107 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 108 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 109 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 110 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1.

111

Musical notation for measures 111-114. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 111 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 112 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 113 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 114 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Dynamic markings of *ff* and *p* are present in measures 112 and 114 respectively.

115

Musical notation for measures 115-118. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 115 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 116 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 117 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 118 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. A dynamic marking of *f* is present in measure 116.

119

Musical notation for measures 119-122. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 119 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 120 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 121 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 122 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. A dynamic marking of *f* is present in measure 120.

123

Musical notation for measures 123-126. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 123 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 124 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 125 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 126 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1.

127

Musical notation for measures 127-130. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 127 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 128 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 129 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1. Measure 130 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1.

131 *tr* *f m. iz.*

135 *p.* *dim.*

139 COPLA : PA RA LOS BARCOS DE VE

143 LA SE VI LLA TIE NE UN CA MI

147 NO, PA RA LOS

151 BAR COS DE VE LA SE VI LLA

155 TIE NE UN CA MI NO

159 POR LOS RI OS DE GRA NA

163 DA SO LO REMAN LOS SUSPI ROS

167 POR LOS RI

171 OS DE GRANA DA SOLO REMAN

175 LOS SUS PI ROS

179 POR LOS RI OS DE GRA NA

183 DA | A

187 Y! ...

191 POR LOS RI OS DE GRANA

195 DA | A

199 Y!...

203 SO LO RE MAN LOS SUS PI

207 ROS SO LO RE MAN LOS SUS PI

211 ROS

215 **Andante**

219 **Allegretto**

223

227

p *cresc.*

231

m. iz. *p*

235

poco mas *m. iz.*

238

5

240

ff *cadenza* *ten*

244

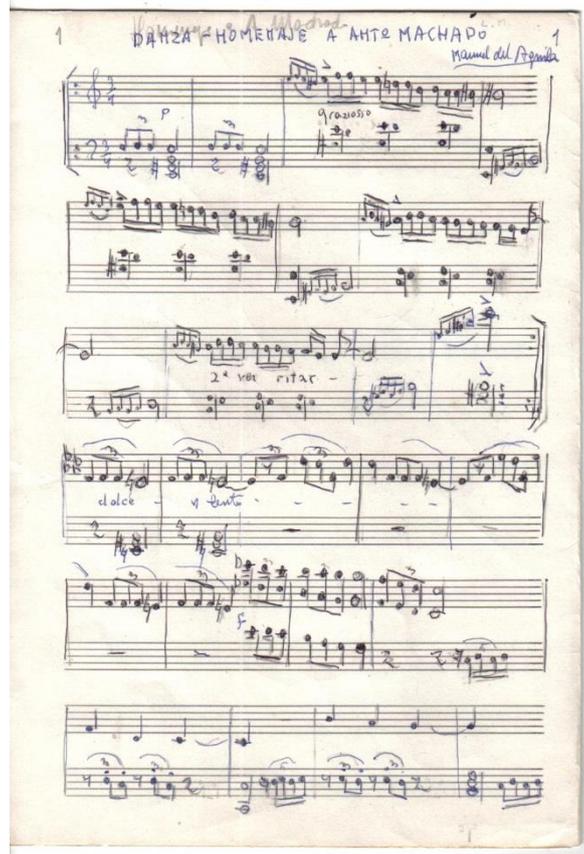
ten

B. Danza-Homenaje a Antonio Machado. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 115-120-AH.

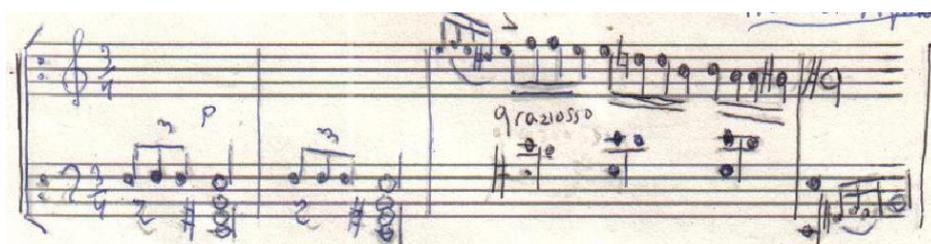
| | | | |
|---------------------------------|----------------------------------------------------|------------|----------------|
| Nº de inventario: 115-AH | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | |
| Título: | Danza-Homenaje a Antonio Machado | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- |
| Año: | 1984 | Precio: | ---- |
| Categoría: | Partitura manuscrita | Páginas: | 6 |
| Dimensiones: | 18 cm x 25cm | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena X |
| Compás: | 3/4 | Tonalidad: | La menor |
| Estructura: | Introducción, A, B y C. | | |

Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:



1

DANZA HOMENAJE A ANTO MACHADO

Mamel del Argentina

1

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. A *grazioso* marking is present above the second measure.

Continuation of the handwritten musical notation on a grand staff, showing further melodic and harmonic development.

Continuation of the handwritten musical notation on a grand staff. A *2^a vez ritard.* marking is written above the staff.

Continuation of the handwritten musical notation on a grand staff. The tempo is marked *dolce* and *lento*. The key signature changes to two flats (B-flat major/D-flat minor).

Continuation of the handwritten musical notation on a grand staff. The music features a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Final system of handwritten musical notation on a grand staff, concluding the piece with a final cadence.

Handwritten musical score on aged paper, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings such as *Dolce*, *TRISTE*, and *molto*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes some performance instructions like *mf* and *mfz*. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

2

3

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous slurs and accents throughout the piece. A dynamic marking of 'f' (forte) is visible in the middle section. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

4

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in six systems, each consisting of two staves. The first system is marked with a large number '4' in the upper left corner. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'DOLCE'. The word 'DOLCE' is written in the middle of the third system. The paper shows signs of age, including yellowing and some foxing.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *rit*, *f*, *ff*, *p. Dulcis*, and *DOLCE*. The score is organized into systems, with some measures containing complex rhythmic patterns and articulation marks like slurs and accents. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Handwritten musical score for guitar, consisting of several staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and dynamic markings. Key markings include "p DULCE" (piano, dolce), "accelerando", and "ff" (fortissimo). The score shows a progression of chords and melodic lines, with some sections marked with slurs and accents.

DANZA - HOMENAJE A ANTE MACHADO

do

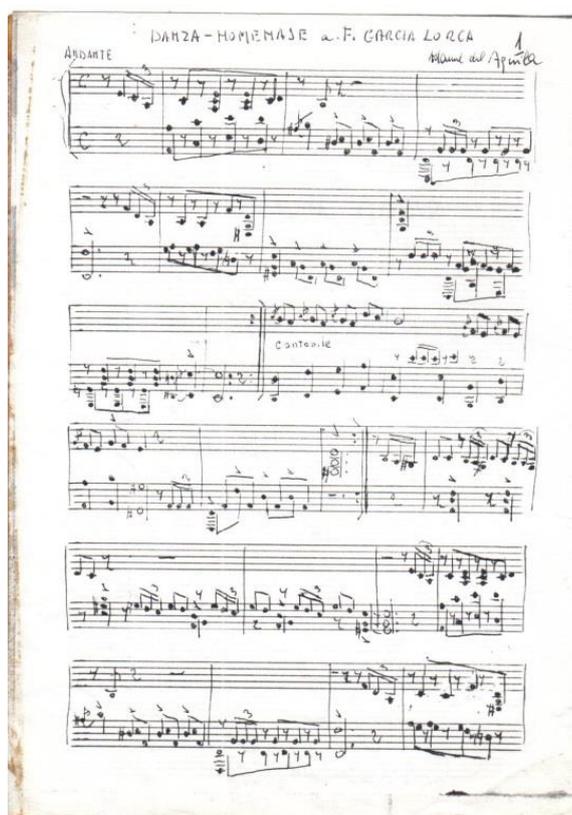
Martín del Aguilar

C. Danza-Homenaje a Federico García Lorca. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 109-114-AG.

| | | | | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------|--------------|----------|------------|----------|
| Nº de inventario: 109-114-AG | | | | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | | | | |
| Título: | <i>Danza-Homenaje a Federico Federico garcía lorca</i> | | | | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- | | | |
| Año: | 1984 | Precio: | ---- | | | |
| Categoría: | Partitura manuscrita | | Páginas: | 5 | | |
| Dimensiones: | 18 cm x 25cm | | Estado: | Completo | | |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena | X | Tonalidad: | La menos |
| Compás: | 4/4 | | Dedicatoria: | | | |
| Estructura: | A, B, A, Copla, A' | | | | | |

Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:



DANZA - HOMENAJE a F. GARCIA LORCA

ANDANTE

Manuel del Aguila

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Key annotations include:

- se alla**: Located above the second system.
- ff**: A fortissimo dynamic marking in the second system.
- molto**: A tempo or dynamic marking in the fourth system.
- con arpeggios**: A performance instruction in the sixth system.
- tr**: Trill markings in the sixth system.
- 3**: Triplet markings in the seventh system.
- 4/3** and **3/4**: Time signature changes on the right side of the third system.
- tr**: Trill markings in the seventh system.

4

¿ POR QUE FUERON A BUSCARTE, PORQUE A TI? ... VOZ Y NARDO DE GRAHADA ALMA Y LUZ DEL ALBA

dolce

re

CIN. ¡MALHAYA MALHAYA QUIEM MALHAYA MALHAYA SI!... ¿PORQUE SE ESCONDIO LA LUNA,

molto

DI, PORQUE? ¿PORQUE NO LLORO LA NIEVE NI SE ENNEGRECIO EL AZUL? ¡MALHAYA

MALHAYA QUIEM! MALHAYA MALHAYA SI!

CON BRIO

a tempo

rit. molto ten.

rit.

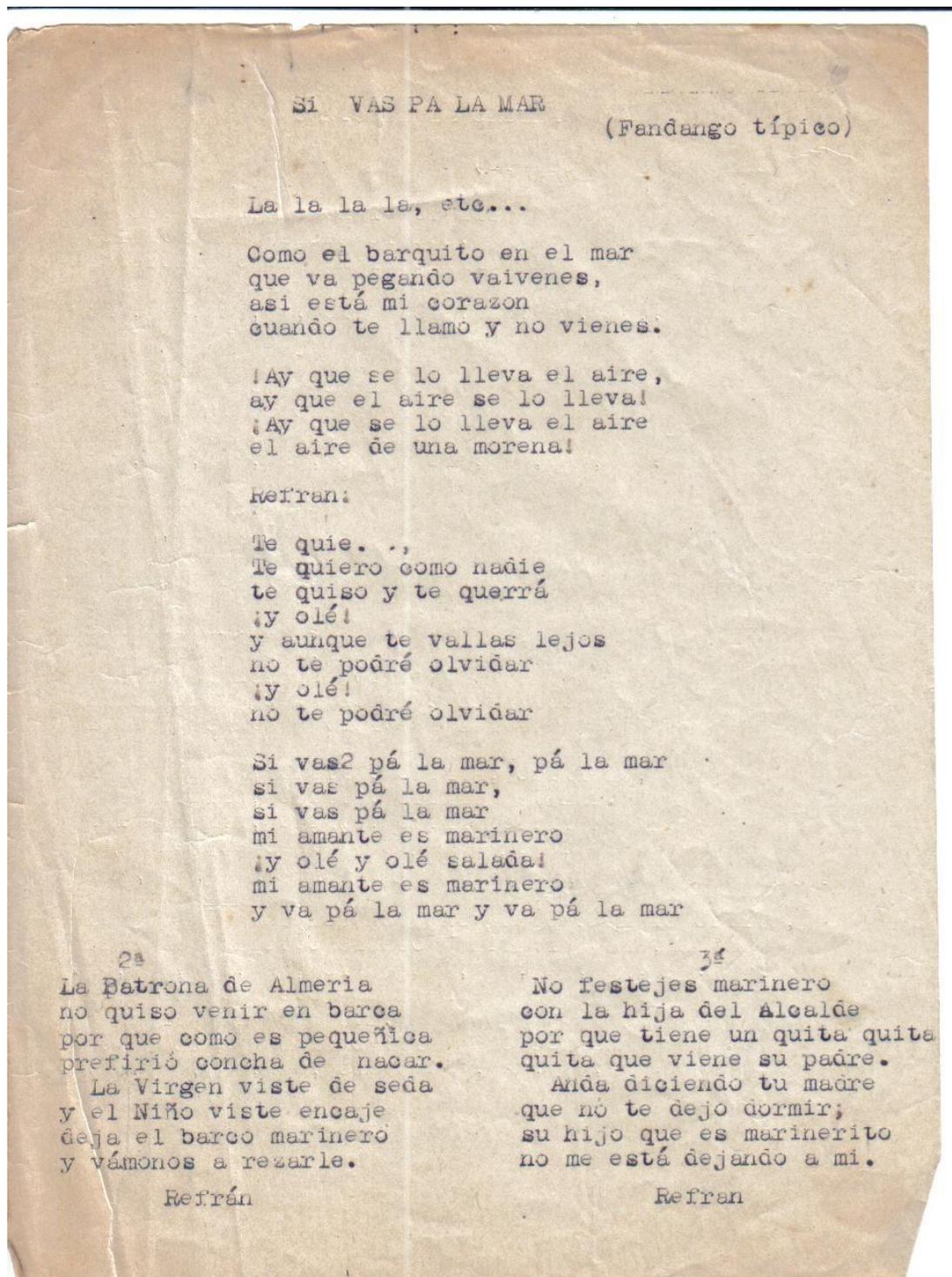
molto ff

3.2. Catálogo de la producción musical para piano y voz de Manuel del Águila

3.2.1. Obras con música y letra de Manuel del Águila

A. Tres canciones andaluzas. Fuente: archivo personal del compositor

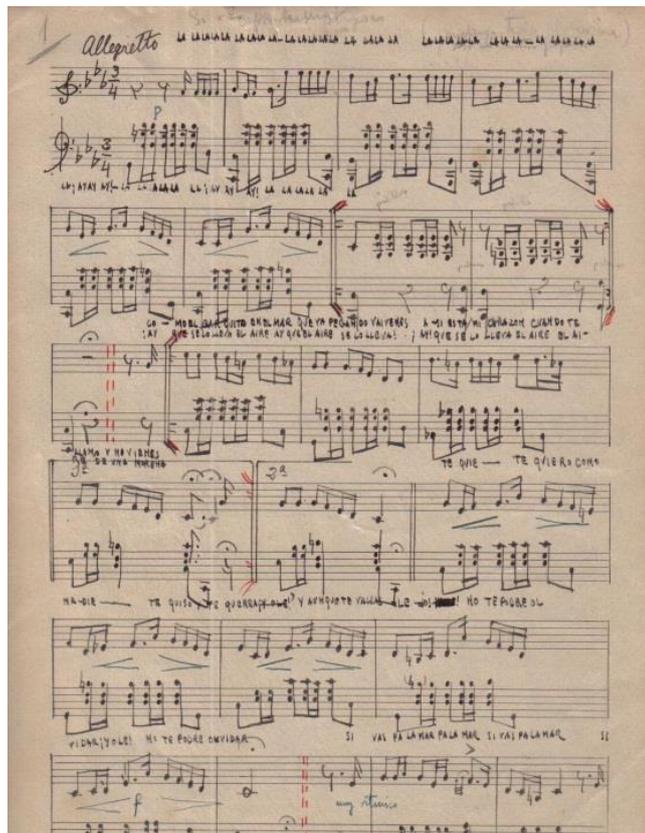
A.1. *Si vas pa la mar...* inv. 013 y 010-012-B.



| | | | | | | |
|--------------------------------|----------------------------------------------------|------------|--------------|-------------------------------------|------------|----------|
| Nº de inventario: 010-B | | | | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | | | | |
| Título: | <i>Si vas pa la mar</i> | | | | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | | | | |
| Año: | 1950 | Precio: | | ---- | | |
| Categoría: | Partitura manuscrita | | Páginas: | 2 | | |
| Dimensiones: | 22cm x 30,5cm | | Estado: | Completo | | |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena | <input checked="" type="checkbox"/> | Tonalidad: | Do menor |
| Compás: | 3/4 | | Dedicatoria: | | | |
| Estructura: | Dos estrofas y estribillo | | | | | |

Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:



LA AY AY LA LA LA LA LA AY AY AY LA LA LA LA LA
 CO - MO EL MAR QUITO DEL MAR QUE YA PREGUNTO VAIENES A SI ESTA MI CORAZON CUANDO TE
 AY QUE SE LLEVA EL AIRE AY QUE EL AIRE SE LO LLEVA! AY QUE SE LO LLEVA EL AIRE EL AI -
 LLAMO Y NO YIBNES DE UNA MUREHA
 TE QUIE - TE QUIERO COMO
 NA-DIE - TE QUISO TE QUERRAY DUE? Y AUNQUE TE VALGA LE DOS! NO TE PODRE OL
 VIDAR! NO TE PODRE OLVIDAR. SI VAS PA LA MAR PALA MAR SI VAS PALA MAR SI
 muy ritard

Y VA PA LA MAR MI AMANTE ES MARINERO, Y OLG Y OLG! SALADA MI AMANTE ES MARINERO Y VA PA LA MAR Y YA

PA LA MAR

Solo

La patrona de Almeria
no quiso venir en barca
por que como es pequeñica
preferió concha de naçar
La Virgen viste de seda
y el Niño viste de cascabe
deja el barco marinero
y vámonos a rezarle

Coro: Se quiero....

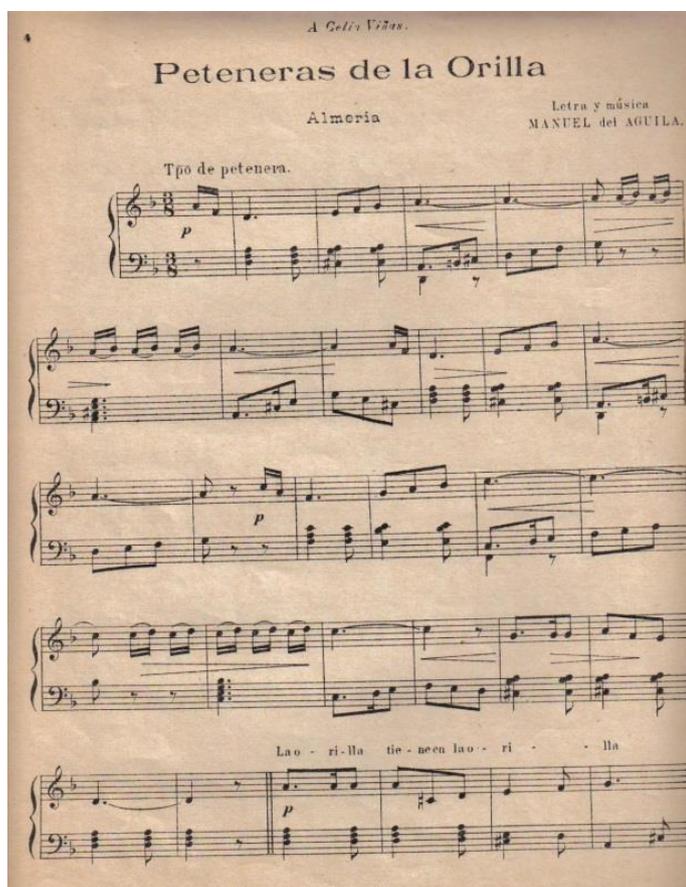
No festejes mar nero
con la hija del Alcalde
por que tiene un quita quita
quita que viene su padre
Anda diciendo tu madre
que no te dejo dormir
su hijo que va en un barquito
no me está dejando a mi.
Te quie...

A.2. Peteneras de la orilla, edición UME

| | | | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|------------|--------------------------|
| Nº de inventario: 003 | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | |
| Título: | <i>Peteneras de la orillas</i> | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | Unión Musical Almeriense |
| Año: | 1950 | Precio: | 8 pesetas |
| Categoría: | Partitura editada | Páginas: | 4 |
| Dimensiones: | 25cm x 32cm | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena X |
| Compás: | 3/8 | Tonalidad: | Re menor |
| Estructura: | Dos estrofas y estribillo | | |

Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:



Peteneras de la Orilla

Almería

Letra y música
MANUEL del AGUILA.

Tpo de petenera.

The musical score is written for piano in 3/8 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system also includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system features a more rhythmic and textured melody in the right hand. The fifth system includes the lyrics "La o - ri - lla tie - neen la o - ri - lla" written below the notes. The score concludes with a final chord in the left hand.

vo - lantes de es - pu - ma blan - - ca la o - ri - lla tie - ne en la o -

ri - - lla en - tre la a - re - na y el a - - gua ¡Ay, ay, ay,

ay! ¡O - le yo - le ay, ay, ay! en - tre la a -

re - na y el a - - gua mi mo - re - na es - tá ju - gan - -

do con dos pie - dre - ci - eas blan - - cas en la pal -

ma de la ma - - no con dos pie - dre - ci - cas blan - - cas

en la pal - ma de la ma - no ¡Ay ay, ay, ay! ¡O - le yo -

le ay, ay, ay! La ni... la ni - ña ju - ga... ju -
 Con dos chi - ni - tas y con la es -

ga - ba a o - ri a o - ri - lla o ri - llas del mar. Y mien - tras
 pu - ma es - pu - ma blan - ca que vie - ney va .

nuen - - - do

juebe - ga con las chi - ni - bi - tas la ni - ña can - ta y vuel - ve a can - tar.

lao-ri-llao-ri - lla o - ri - llao-ri - lle - ra a
 A lao-ri-llao-ri - lla o - ri - llao-ri - lle - ra de

lao - ri - llao - ri - lla o - ri - lla del mar.
 jad - me que can - tey de - jad-me ju - gar.

¡Ay, ay, ay, ay! ¡O - le yo -

le ay, ay, ay! ¡O - le yo - le!

FINAL
p

II
 Mira "pa" la mar morena
 y no jueges en la orilla
 mira mi barquito blanco
 y mira la vela, niña
 ¡Ay., ole., ay!
 Mira que te estoy queriendo
 y te lo vengo a decir:
 si el barco va "pa" la orilla
 mi corazón va "pa" tí.

REFRAIN
 La ni, la niña . . .
 (etc.)

A.3. Por el cielo va la luna...edición UME

| | | | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|------------|------------------------|
| Nº de inventario: 003 | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | |
| Título: | Por el cielo va la luna... | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | Unión Musical Española |
| Año: | 1950 | Precio: | 8 pesetas |
| Categoría: | Partitura editada | Páginas: | 4 |
| Dimensiones: | 25cm x 32cm | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena |
| Compás: | 3/4 | Tonalidad: | La menor |
| Estructura: | Dos estrofas y estribillo | | |
| Observaciones: | | | |

Imagen:

A Lola y Jesús Durbán
Por el cielo va la luna...
 (GRANADA)
 Zorongo
 Letra y música
 MANUEL del ÁGUILA.
 Allegro moderato.
 voz
 Por el cie - lo va
 En - tre lu - ce - ros
 al libitum
 Copyright by UNION MUSICAL ESPAÑOLA. 1950 Madrid. 18294

Incipit musical:

Allegro moderato.

A Lola y Jesús Durbón
Por el cielo va la luna...
(GRANADA)

Zorongo

Letra y música
MANUEL del AGUILA.

Allegro moderato.

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system is a piano introduction in 3/4 time, marked 'Allegro moderato' and 'f'. The second system continues the piano introduction, marked 'm.d.' and 'm.i.'. The third system continues the piano introduction, marked 'm.d.'. The fourth system includes a vocal line and piano accompaniment, marked 'ad libitum' and 'p'. The vocal line has the lyrics 'Por el cie - lo va' and 'En - tre lu - ce - ros'. The piano accompaniment features triplets and chords.

Copyright by UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA. 1950 Madrid. 18594

la lu - na como un me - da - llón per - dí - o
yes - tre - llas sin en - con - trar su ca - mi - no

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line.

como un me - da llón per - dí - o
sin en - con - trar su ca - mi - no

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line.

Di - me lu - na, ¿quien te guar - da?

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line.

di me, dí ¿quiénes tu due - ño pa - cla - var - le mi cu - chi - llo

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line.

cu - chi - llo de fi - - no a ce - ro que es - ta tom - blan - do en mi ma - no

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line.

por des-pren-der-te del cie-lo por des-pren-der-te del cie-lo

¡Ay lu-na! si yo te quie-ro yo no te quie-ro pa mi

que yo se pa quien te quie-ro que yo se pa quien te quie-ro

que yo se pa quien te quie-ro

Vivo. Ya ya ya y ay ya y ay ya

* *ten.*

ya ya ya ya y ay la lu lu lu - na tien - en - vi - dia - y ay y ay de

tu ca - ra de ro - sa la lu la luna esta en vi - dio - sa ay

ni - ña es - ta la lu - na de tu ca - ra de ro - sa.

II

Ella me pidió la luna,
 la luna llevarle quiero
 la luna llevarle quiero
 descuelga tu medallón
 mira que no alcanzo al cielo
 mira que no alcanzo al cielo
 Dime luna, ¿quién te guarda
 Dí me, dí quién es tu dueño
 "pa' clavarle mi cuchillo
 cuchillo de frío acero
 que está temblando en mi mano
 por desprenderte del cielo
 por desprenderte del cielo?
 ¡Ay! luna si tu quisieras
 bajar a bañarte al río
 yo te cortaría en el agua
 como se corta un membrillo.

(al Refran)

18534

B. Coplillas de Luis Miguel. Fuente: archivo personal del compositor, edición UME.

| | | | |
|------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-----------------------|
| Nº de inventario: 003 | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | |
| Título: | <i>Coplillas de Luis Miguel</i> | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | Unión Musical Español |
| Año: | 1951 | Precio: | ---- |
| Categoría: | Partitura editada | Páginas: | 4 |
| Dimensiones: | 19,5cm x 15cm | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena X |
| Compás: | 3/8 | Tonalidad: | Fa menor |
| | | Dedicatoria: | ---- |
| Estructura: | Introducción, dos estribillos, copla y coda | | |
| Observaciones: | | | |
| Imagen: |  | | |
| Incipit musical: |  | | |

COPLILLAS DE LUIS MIGUEL

Letra y música
MANUEL DEL AGUILA.

1 *Andante. (gracioso)*

7

13 Luis Mi-guel na - ció en cas - ti - lla, Luis Mi-guel na -
Luis Mi-guel ha - ce el pa - se - o con tra - je de o -

19 -ción Ma - drid — y el
-ro y ru - hí — y en

26 sol le dió el pri - mer be - so en - tre son - ri - sas de A - bril,
su ca - po - te bor - da - das van seis ro - sas ear - me - sí.

Luis Mi-guel na - ció to - re - ro — por que a - sí te -
Si en el ca - po - te hay seis ro - sas — seis to - ri - tos

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The system contains five measures of music.

- nía que ser; Los cam-pos de tie - rra se - ca se hi-
ma - ta - rá: Las flo-res de su fa - e - na en

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The system contains five measures of music, with a triplet of eighth notes in the final measure of the vocal line.

- cie-ron rue - dos "pa" 1. el Los 2.
sol y som - bra a - bri - ran Las rán.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The system contains five measures of music, with a repeat sign at the end of the vocal line.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment. The system contains five measures of music.

Refrán.

A - bre la ca - pa, pon han - de - ri - llas

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment. The system contains five measures of music, starting with a forte (f) dynamic marking.

cla - va la es - pa - da, hor - da la a - re - na,

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment. The system contains five measures of music, starting with a piano (p) dynamic marking.

Que en-tre mi-lla-res de o-jos los más bo-ni-tos te
 Los mas bo-ni-tos te mi-ran des-de la con-tra que

f *dim.*

mi-ran des-de la con-tra-ba-rre-ra.
 con-tra, con-tra que con-tra-ba-rre-ra.

Yo me lla mo

Luis, me lla-mo Mi-guel, por u-no y por dos siem-pre te que-rré.

Me lla-mo Mi-guel y me lla-mo Luis, con

5

vi-en-to con cal - ma con lu - chay con sol yo te que - rre'a

ti.

ff

¡Quien i - ba a pen - sar, quien

pp

i - ba a pen - sar que por e - sos o - jos — ay, ay,

ten. i - ba a to - re ar, i - ba a to - re - ar! — *ff* *D.C.*

18671

| | | | | | | |
|------------------------------------|----------------------------------------------------|------------|--------------|----------|------------|----------|
| Nº de inventario: 050-051-M | | | | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | | | | |
| Título: | <i>Campanilleros de Cabo de Gata</i> | | | | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- | | | |
| Año: | ---- | Precio: | ---- | | | |
| Categoría: | Partitura manuscrita | | Páginas: | 2 | | |
| Dimensiones: | 21,5cm x 31cm | | Estado: | Completo | | |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena | X | Tonalidad: | Mi menor |
| Compás: | 3/8 | | Dedicatoria: | | | |
| Estructura: | Tres estrofas y estribillo | | | | | |

Observaciones:

Imagen:

CAMPANILLEROS DE CABO DE GATA
LETRA Y MUSICA de MANUEL DEL ÁGUILA ANTIGUA

ANDANTE

YA ESTA APUN TANDO LA AVRO - RA - YA SE VEH
PUNGAIE WSTE EH EL CA PA - LEU MOR - SE - TAS

CIARAN LAK BAR - CAS DE LI MOH VER - DE VAMOROS APRESA MA - DRE ANTES QUE ES - SE ACURBOS
QUE CUAND ESTE EH AL ME - RIA

TEM EH LA PIA - YA - QUE LLEGA MI MOZO ALTO Y MOREHO SI EL ME QUIERE MUCHO MAS
DE QUIEN LE QUIE - RB - Y CUANDO PRE GONE A LLI MI MOZO, LA GENTE LE DIGA QVA

LO QUERO YO QUE VIENEH TO - CANDU LOS CAMPANILLEROS, QUE
HUELEA LI MOH

Incipit musical:

ANDANTE

CAMPANILLEROS DE CAÑO DE GATA

LETRA Y MÚSICA
de
MANUEL DEL AGUILAR DE REGA

ANDANTE

si7a min. si7a min. La m. sol M. si7a

YA ESTA APUNTANDO LA AURORA -
PONGALE VISTE EN EL CABALLU

YA SE VEH
MUCHAS

min. P si7a min.

CLARAS LAS BARCAS
DE LI MON VER-DE

VAMONOS APRISA MA-DRE
QUE CUANDO ESTE EN AL-MERIA

ANTES QUE ES-
SE ACURDE

si7a La m. si7a La m.

TEM EN LA PLAZA -
DE QUIEN LE QUIERE -

QUE LLEGA MI MOZO ALTO Y MORENO
Y CUANDO PREGONE ALLI MI MOZO, LA GENTE LE DIGA QUE

SI EL ME QUIERE MUCHO MAS

si7a min. La m. min. La 7a

LO QUIERO YO
HUELEA LI MON

REFRAN:
QUE VIENEN TO-CANDO LOS CAMPANILLEROS, QUE

si7a min. P La m. mi m. La 7a si7a

VIENEN TO-CARDO LOS CAMPA NI-LLE-ROS BA-JAH DO LA CUES-TA TI

LIN TIN TAN TAN CRU-ZAH DO LA RAM-BLA TI LIN TIN TAN TAN SU-BIEMBO LOS

CE-ROS "A-MENEA"- MADRE QUE QUIERO LLEGAR "PA" A MI

MU-RO A ORILLAS DEL MAR

EN MAYO TE CONOCI (Canto de Mayo)

1^a Coro Hermoso es Mayo, bonito Abril,
y más bonito, mirarte a tí.

VOZ: En mayo te conocí, y en ma,...
en mayo te vine a ver.

CORO: ¡Abril y mayo, olé y olé!...

VOZ: Y si me querías por novio,
en ma, en mayo te pregunté.

CORO: ¡Abril y mayo, olé y olé!...

VOZ: Un día llamé a tu puerta
y no, y no me quisiste abrir.

CORO: ¡Ay, morenita, dime por qué!...

VOZ: Cuando llegue la facna, serás,
serás tu quien venga a mí.

REFRAN:

CORO: Pajaricos por el aire
y flores por el sendero.
Y por el viento de mayo
mi voz diciendo: ¡te quiero!
Y por el viento de mayo,
¡yayay!... mi voz diciendo:

Coro: Hermoso es Mayo, bonito Abril
y más bonito, mirarte a tí

VOZ: Ya viene la rosa niña, por la,...
por la, calle de la Iglesia.

CORO: ¡Abril y mayo, olé y olé!...

VOZ: Asonate a la ventana, que va,
que va a parar en tu puerta.

CORO: ¡Abril y mayo, olé y olé!...

VOZ: Quizas te diga mi copla, lo mis,
lo mismo que en mayo dije.

CORO: ¡Ay, morenita, dime que sí!...

VOZ: Porque te siga queriendo, lo mis...
lo mismo que te quise.

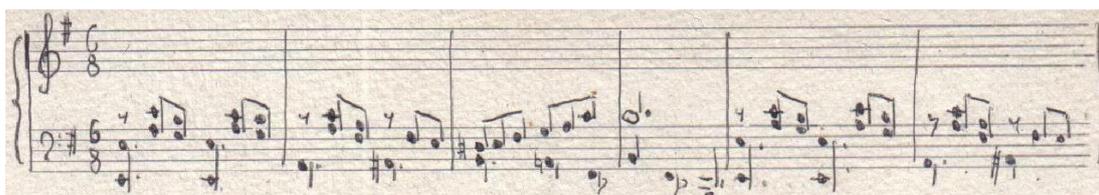
CORO: REFRAN: Pajaricos por el aire etc...

| | | | |
|------------------------------------|----------------------------------------------------|------------|----------------|
| Nº de inventario: 081-082-V | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | |
| Título: | <i>Canto de mayo</i> | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- |
| Año: | ---- | Precio: | ---- |
| Categoría: | Partitura manuscrita | Páginas: | 2 |
| Dimensiones: | 21cm x 31cm | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena X |
| Compás: | 6/8 | Tonalidad: | Mi menor |
| Estructura: | Dos estrofas y estribillo | | |
| Observaciones: | | | |

Imagen:



Incipit musical:



CANTO DE MAYO

Letra y música:
MANUEL DEL AGUILA ORTEGA

EN MAYO TE CO-MO CI Y EN MA Y EN MAYO TE VI - HE A
Y SI ME QUE - RIAS POR HO - VIO EN MA - EN MAYO TE PRE - GUH -

VER TE { coro: ; ABRIL Y MAYO Y O - LE Y O - LE! UN DI - A LLAME A TU QUIZASTE DI - GA MI

PUERTA Y HO Y HO ME QUI - SIS - TE ABRIR { ¡AY MORE - NITA DI
CO - PLA LO MIS - MO MISMO QUE YO TE DI - SE

ME ¿POR - QUE? CUANDO LLE - GUE LA FA - E - NA SE - RAS SE - RAS TU QUIEN VEN - GA A
PORQUE TE SI - GO QUERIEN - DO LO MIS LO MIS MICO QUE TE QUI -

MI SR } coro: PA JA RI COS POR EL AI - RE Y FLO - RES POR EL SEN - DE - RO ~

Y POR. EL VIENTO DE MA - YO MI VOZ DI - CIEN - DO ¡ TE QUIE - RO! -

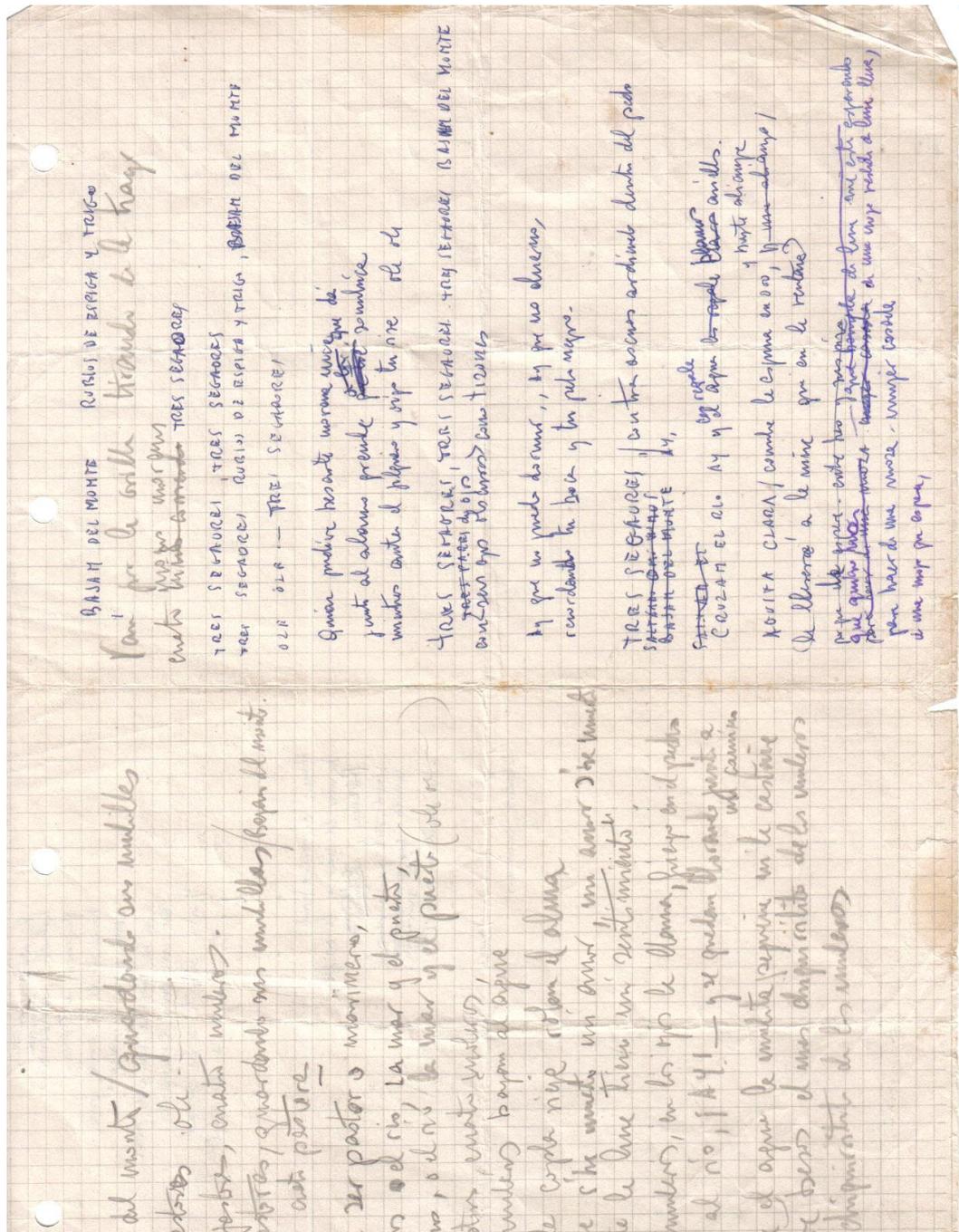
Y POR EL VIENTO DE MA - YO ¡ YA YAY! MI VOZ DI - CIEN - DO ¡ TE QUIE - RO!

HERMOSO MA - YO BO - NI - CO A - BRIL - Y MAS BO NI CO ^{1ra} MIRARTE A

TI ^{2a} MI - RAR - TE A TI

E. Canción de los tres segaores. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 075-T y 050-051-M.

En los primeros versos puede leerse: «Bajan del monte rubios de espiga y trigo tres segaores, tres segaores, tres segaores, tres segaores rubios de espiga y trigo, bajan del monte olé olé, tres segaores. Quien pudiera besarte morena mía junto al álamo grande que da sombrica mientras canta el jilguero y oigo tu risa. En la letra definitiva, el álamo grande se cambiará por el álamo blanco».



| | | | | | | |
|------------------------------------|----------------------------------------------------|------------|--------------|----------|------------|----------|
| Nº de inventario: 050-051-M | | | | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | | | | |
| Título: | Canción de los tres segaores | | | | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- | | | |
| Año: | ---- | Precio: | ---- | | | |
| Categoría: | Partitura manuscrita | | Páginas: | 5 | | |
| Dimensiones: | 22cm x 31,5cm | | Estado: | Completo | | |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena | X | Tonalidad: | Fa Mayor |
| Compás: | 3/8 | | Dedicatoria: | | | |
| Estructura: | ABA | | | | | |

Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:



Canción de los tres segadores

Letra y

Música: Manuel del Aguila

Allegretto

Handwritten musical notation for the piano introduction in 3/8 time, marked "ritmico". The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical notation for the piano accompaniment, featuring "ritard" (ritardando) and "acceler." (accelerando) markings. It includes a "cadenza" section with a "ritard" marking.

Voz: BAJAN DEL MON — TE RUBIOS DE ES — PI — GAY TRI —

Handwritten musical notation for the vocal melody line, including the lyrics: "BAJAN DEL MON — TE RUBIOS DE ES — PI — GAY TRI —".

Coro: TRES SEGA — O — RES DIE, YOLE YOLE, Y O — LE, Y O — LE

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the chorus lyrics.

Solo: Y O, TRES SEGA — O — RES TRES — SEGA — RES TRES SEGA —

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the solo lyrics.

RES,, AVBIOS DE ES-PI-GAY TRI- GO, BAJAM DEL

MON. TE

Coro: O-LE YOLE Y O-LE TRES SE-GA-O-RES. Solo: QUIEN PODIE-RA BE-

SARTE MED-RE-MA MI-A JUNTO AL A-LA-MO BLANCO QUE

DA SOM-BRE-CA, MIENTRAS CANTA EL JIL-GUE-RO Y OI-GO TU

RI-SA. Coro: O-LE YOLE, Y O LE Y O-LE Y O-LE Y O TRES SE GA-O

RES, TRES SE GA-O RES Solo: TRES SE GA-O RES

MON. TE

Coro: O-LE YOLE Y-O-LE TRES SE-GA-O-RES. SOLO: QUIEN PODIE-RA BE-

SARTE MED-RE-NA MI-A JUNTOS A LA-MO BLANCO QUE

DA SOM-BRE-CA, MIENTRAS CANTA EL JIL-GUE-RO YOI-GO TU

RI-SA. CORO: O-LE YOLE, Y-O-LE Y-O-LE Y-O-LE Y-O TRES SE GA-O

RES, TRES SE GA-O RES Solo: TRES SE GA-O RES

mf

BAJAN DEL MON — TE, — CON SEIS O — JOS OOS — CU —

ROS — COMO TI — ZO — MES, —

MUY LENTO

ritmico ritard

AY QUE NO PUE-DO DORMIR, AY QUE NO DUE-RO!

con sentimiento

1^a AY...

2^a RE-CORDAN-DO TU BO — CA Y TU PIE-RO NE-CRO

RECORDANDO — TU BO — CA Y TU PIE-RO NE-CRO

ad libitum

1º tiempo

TRES SE GA RES

COM TRES ASCUAS AR DIEN DO

DENTRO DEL

Handwritten musical notation for the first system, including treble and bass staves with notes and rests.

PE CHO.

CRUZAN EL RI-O, ¡A-Y!

Handwritten musical notation for the second system, including treble and bass staves with notes and rests.

Y LOS RE-GA-LA EL A-GUA BLAN-COS A-MI-LLOS

Handwritten musical notation for the third system, including treble and bass staves with notes and rests.

A-GUI-TA CLA-RA CAMBIA LA ESPUMA EN ORO Y VUELTA ALI-

Handwritten musical notation for the fourth system, including treble and bass staves with notes and rests.

AN-ZA,

QUE QUIERO HACER

DE U-NA MO-ZA VES-

Handwritten musical notation for the fifth system, including treble and bass staves with notes and rests.

TI-DA DE LU-NA LE-NA

DE U-NA MO-ZA QUE ES-

Handwritten musical notation for the sixth system, including treble and bass staves with notes and rests.

71

PE - RA, MU - JER CA - SA - DA.

CANCION DE LOS TRES SEGADORES

Solo: Bajan del monte
Rubios de espiga y trigo
tres segaores.

Coro: Olé, olé y olé,
y ole, y ole y o.
Tres segaores, tres segaores.

Solo: Tres segaores,
rubios de espiga y trigo,
bajan del monte

Coro: Y olé y olé y olé
tres segaores.

Solo: Quién pudiera besarte
morena mía,
junto al álamo blanco
que dá sombrica,
mientras canta el jilguero
y oigo tu risa.

Coro: ¡Y olé, y olé y olé
y olé y olé y ó
tres segaores,
tres segaores.

Solo: Tres segaores, tres segaores,
bajan del monte,
con seis ojos oscuros
como tizonos.
¡Ay que no puedo dormir,
ay, que no duermo!...
recordando tubboca
y tu pelo negro.

Coro: Tres segaores,
con tres ascuas ardiendo
dentro del pecho,
cruzan el rio, Ay!
y les regala el agua
blancos anillos.
Aguita clara,
cambia la espuma en oro
y hazte alianza,
que quiero hacer
de una moza vestida
de luna llena,
de una moza que espera,
mujer casada.

Nana marinera despiento

Letra y

Musica: Manuel del Aquila

ADAGIO

F. Nana marinera. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 306-312-BT.

| | | | | |
|-------------------------------------|----------------------------------------------------|------------|------------|----------|
| Nº de inventario: 306-312-BT | | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | | |
| Título: | Nana marinera | | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- | |
| Año: | ---- | Precio: | ---- | |
| Categoría: | Partitura manuscrita | | Páginas: | 5 |
| Dimensiones: | 22cm x 31,5cm | | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena | X |
| Compás: | 6/8 | | Tonalidad: | Mi menor |
| Dedicatoria: | | | | |
| Estructura: | Tres estrofas y estribillo | | | |

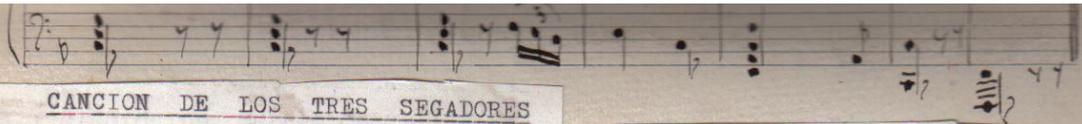
Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:





CANCION DE LOS TRES SEGAORES

Solo: Bajan del monte
Rubios de espiga y trigo
tres segaores.

Coro: Olé, olé y olé,
y ole, y ole y o.
Tres segaores, tres segaores.

Solo: Tres segaores,
rubios de espiga y trigo,
bajan del monte

Coro: Y olé y olé y olé
tres segaores.

Solo: Quién pudiera besarte
morena mía,
junto al álamo blanco
que dá sombrica,
mientras canta el jilguero
y oigo tu risa.

Coro: ¡Y olé, y olé y olé
y olé y olé y ó
tres segaores,
tres segaores.

Solo: Tres segaores, tres segaores,
bajan del monte,
con seis ojos oscuros
como tizonos.

¡Ay que no puedo dormir,
ay, que no duermo!...
recordando tubboca
y tu pelo negro.

Coro: Tres segaores,
con tres ascuas ardiendo
dentro del pecho,
cruzan el rio, Ay!
y les regala el agua
blancos anillos.

Aguita clara,
cambia la espuma en oro
y hazte alianza,
que quiero hacer
de una moza vestida
de luna llena,
de una moza que espera,
mujer casada.

Nana marinera Despierto

Letra y

Musica: Manuel del Aquila

ADAGIO



TU NO TE QUIERES DORMIR — Y YO NO QUIERO QUE DUER — MAS

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with notes and rests.

E-A, E-A, E-A.

Handwritten musical notation for the second system, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

ntard

VOZ: MIEDRECI-CA DE MIS PLA — YAS,

Handwritten musical notation for the third system, featuring a piano accompaniment with "morendo" and "dolce" markings.

TALLO DE MI YERBA — BUE — MA,

MI NIÑO HERMOSO MI NIÑO

Handwritten musical notation for the fourth system, showing piano accompaniment.

RE Y — QUE ME MIRAY SE DES VE — LA,

Handwritten musical notation for the fifth system, including piano accompaniment.

ESCUCHA COMO TE CAM- TA LA OLA SOBRE LA ARE — NA

DYE LA BRISA DEL PI — NO Y EL VIENTO SOBRE LAS VE — LAS

ritard

Tutti

f

Voz: TU NO TE QUIERAS DORMIR — Y

YO NO QUIERO QUE DVER — MAS PREN DA MI, E — A, SIN SUEÑO, NI HO DE RES

PU — MA, E-A, NO DUE — MAS.

PECECI — LO DE MIS MA — RES SOSTEN DE MI DUE —

cantabile

VE — LA, TU NO TE QUIERES DORMIR — Y YO NO QUIERO QUE DUE —

MAS, E A, E — A E — A.

ritard

Y QUIEN TE GRITA Y TE DI — CE

PECEI -LLO DE MIS MA -RES SOSTEN DE MI DUERME -

P *cantabile*

VE - LA, TU NO TE QUIERES DORMIR y YO NO QUIERO QUE DUEA

MAS, E - A, E - A E - A.

ritard *f*

Y QUIEN TE GRITA Y TE DI - CE

dolce

9

CARIÑO, ¿LUCERO ESTRELLA? ¿Y QUIEREN DESPACIO A CARIÑITA TU CARNECITA MO-

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with notes and rests.

RE-NA? ¿Y QUIEREN MIRANDO TUS OJOS, TE VEY QUIERE QUE ME

Handwritten musical notation for the second system, including a 'dimin.' marking.

VEAS EA, E-A, DESPIERTA ¿SI YO NO QUIERO QUE DUER MAS!

Handwritten musical notation for the third system, including a 'ritard' marking.

EA, E-A, E-A...

Handwritten musical notation for the fourth system, including a 'ritard' marking and a decorative flourish.

Señor Alcalde sus hijas
 se fueron a cortar una
 les cuenta que quieren irnos, ¡Ay!
 que quieren irnos las niñas
 y no lo cuentan ninguna
 y no lo cuentan ninguna
 caminando al jornal
 de un jornalero de todos, ¡Ay!
 ¡fueron la primera familia!
 por donde dejó la parve
 para poderla dar
 en los años contados, ¡Ay!
 que yo soy quien te quita a ti

Señor Alcalde sus hijas
 se fueron a la parve
 para después
 ir a la parve por el camino, ¡Ay!
~~que se fue por el camino~~
 se fueron por la verde
 se fueron por la verde
 pensando por el camino
 que es el camino mayor.
 ya no se lo que jaso
 por la mayor de todos, 2
 en la verde se perdió
 se perdió en la verde espasa
 y no la pudo encontrar
 cuando se volvió de Navarra, ¡Ay!
 no había más que esperar

Paje de la parve y este camino
 cortaron una por aquel camino, por aquel camino del camino
 que a la verde se ~~del camino~~ que quisiera
 que a la verde se ~~del camino~~ que quisiera

Paje de la parve
 y este camino
 cortaron una
 por aquel camino
 del camino
 que a la verde se
 que quisiera

la verde es de color, ~~de color~~ y rojo de color
 de plata tan viva

rojo son los labios y negro tus ojos
 apalan los ojos y los ojos de los

la verde es de color
 tu verde de plata
 y negro tus ojos
 y tu verde de color

| | | | |
|-------------------------------------|----------------------------------------------------|------------|----------------|
| Nº de inventario: 235-239-BG | | | |
| Autor: | Del Águila, Manuel (Almería, 1914 - Almería, 2006) | | |
| Título: | Señor alcalde, sus hijas... | | |
| Lugar: | Almería | Editorial: | ---- |
| Año: | ---- | Precio: | ---- |
| Categoría: | Partitura manuscrita | Páginas: | 5 |
| Dimensiones: | 15cm x 21,5cm | Estado: | Completo |
| Conservación: | Mala | Regular | Buena X |
| Compás: | 3/8 | Tonalidad: | Fa Mayor |
| Estructura: | Dos estrofas y estribillos | | |

Observaciones:

Imagen:



Incipit musical:



Canción

1

Señor alcalde, sus hijos

Letra y música de:
Manuel del Aguila Ortega

Mod^{to}

The musical score is written on four systems of grand staves. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Mod^{to}' and the dynamic is 'ff'. The second system has the lyrics 'SEÑOR ALCALDE SUS' written in red above the notes. The third system has the lyrics 'HIJAS SE FUE ROMA A CORTAR U' written in red above the notes. The fourth system has the lyrics 'LAS CINCO QUE QUIEREN NO VIO ¡AY, AY, AY! ...' written in red above the notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

2

QUE QUIEREN NO-VIO LAS CINCO Y NO LO EN CUENTRA MIM-

GU — HA

Y NO LO EN CUENTRA MIM-GU — HA — CA-

MIMO CO. DEL 'PA-RRAL. — LA MAS DE QUE-

HA DE TO — DAS ¡AY AY, AY AY! ...

DE TODAS LA MAS PE - QUE - NA

QUIEN LA PU DIERA PI - LLAR

PI - LLARLA BAJO UN

PA - RRA

PA - RA PO DER LE DE CIR -

NO LLORES MIÑA BO - MI - TA ¡AYAYAY - AY! ...

MI - TA BO - MI - TA NO LLORESQUE - YA HA 4

Handwritten musical notation for the first system, featuring a piano accompaniment with a 'cadenza' marking.

Y QUIENTE QUERANTI DE LA LA FA - E - NA

Handwritten musical notation for the second system, including a vocal line and piano accompaniment with a forte 'f' dynamic marking.

Y VENITE COM MI - GO COR TA RE MOS

Handwritten musical notation for the third system, including a vocal line and piano accompaniment.

U - VAS POR A QUEL CA - MI - NO POR

Handwritten musical notation for the fourth system, including a vocal line and piano accompaniment with a piano 'p' dynamic marking.

AQUEL CA - MI - NO DEL CA FFA VE -

Handwritten musical notation for the fifth system, including a vocal line and piano accompaniment with a 'cresc.' marking.

5

RAL ————— QUEA SU VER DE SOM ————— BRA

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

QUEA SU SOMBRA VER ————— DE TE QUIERO BE SAR —————

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody and accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system, including a double bar line and a 'Lola' section.

Lola ^{2ª}
 Señor alcalde, sus hijas
 se fueron a la faena,
 y dejándose el camino,

Coro: ¡AY, AY, AY, AY! ...
 y dejándose el camino,
 tomaron por la vereda

Lola: tomaron por la vereda
 y no se lo que pasó,
 pero la mayor de todas,

Coro: ¡AY, AY, AY, AY! ...
 pero la mayor de todas
 en la sombra se perdió.

Lola Se perdió en la sombra espesa
 y no la pude encontrar;
 cuando la vimos de nuevo,

Coro: ¡AY, AY, AY, AY! ...
 de nuevo cuando la vimos,
 no había más que suspirar.

3.2.2. Obras con música de Manuel del Águila y letra de García Lorca

A. *Canción de jinete*. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 138-139-AL.

| FEDERICO GARCÍA LORCA | MANUEL DEL ÁGUILA |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>CANCIÓN DEL JINETE</i> | |
| <p>Córdoba. / Lejana y sola.</p> <p>Jaca negra, luna grande, / y aceitunas en mi alforja. / Aunque sepa los caminos / yo nunca llegaré a Córdoba.</p> <p>Por el llano, por el viento, / jaca negra, luna roja. / La muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba.</p> <p>¡Ay qué camino tan largo! / ¡Ay mi jaca valerosa! / ¡Ay, que la muerte me espera, / antes de llegar a Córdoba!</p> <p>Córdoba. / Lejana y sola.</p> | <p>Córdoba. / Lejana y sola. / <i>Córdoba. / Lejana y sola. / Córdoba. / Lejana y sola.</i></p> <p>Jaca negra, luna grande, / y aceitunas en mi alforja. / Aunque sepa los caminos / yo nunca llegaré a Córdoba.</p> <p>Por el llano, por el viento, / jaca negra, luna roja. / La muerte me está mirando / desde las torres de Córdoba.</p> <p>¡Ay qué camino tan largo! / ¡Ay mi jaca <i>salerosa!</i> / ¡Ay, que la muerte me espera, / antes de llegar a Córdoba!</p> <p><i>¡Ay qué camino tan largo! / ¡Ay mi jaca valerosa! / ¡Ay, que la muerte me espera, / antes de llegar a Córdoba!</i></p> |

CANCION DE JINETE

Letra: Garas Lora
MUSICA Manuel del Aguila

Handwritten musical score for the song "CANCION DE JINETE". The score is written on ten staves. The first two staves show the instrumental introduction in G major and 2/4 time. The lyrics are written below the staves, with some words written above the notes. The lyrics are: "CORDOBA LEJANA Y SOLA", "CORDOBA LEJANA Y SOLA". The score ends with a double bar line.

LA MUERTE ME ESTA MUCANDO DESPE LAS TORREC DE CORDOBA
¡AY QUE LA MUERTE ME ESPERA ANTES DE LLEGAR A CORDOBA!

¡AY QUE LA MUERTE ME ESPERA ANTES DE LLEGAR A CORDOBA!

B. Pastor que vienes... Fuente: archivo personal del compositor, inv. 140-141-AM.

| FEDERICO GARCÍA LORCA | MANUEL DEL ÁGUILA |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>PASTOR QUE VIENES...</i> (Letra de las dos primeras <i>CUATRO BALADAS AMARILLAS</i>)</p> | |
| <p>I En lo alto de aquel monte / un arbolito verde.</p> <p>Pastor que vas, / pastor que vienes.</p> <p>Olivares soñolientos / bajan al llano caliente.</p> <p>Pastor que vas, / pastor que vienes.</p> <p>Ni ovejas blancas ni perro / ni cayado ni amor tienes.</p> <p>Pastor que vas.</p> <p>Como una sombra de oro, / en el trigal te disuelves.</p> <p>Pastor que vienes.</p> | <p>I En lo alto de aquel monte / <i>hay</i> un arbolito verde.</p> <p>Pastor que vas, / pastor que vienes.</p> <p>Olivares soñolientos / bajan al llano caliente.</p> <p>Pastor que vas, / pastor que vienes.</p> <p>Ni ovejas blancas ni perro / ni cayado ni amor tienes.</p> <p>Pastor que vas.</p> <p>Como una sombra de oro, / en el trigal te disuelves.</p> <p>Pastor que vienes.</p> |
| <p>II La tierra estaba / amarilla.</p> <p>Orillo, orillo, / pastorcillo.</p> <p>Ni luna blanca / ni estrella lucían.</p> <p>Orillo, orillo, / pastorcillo.</p> <p>Vendimiadora morena / corta el llanto de la viña.</p> <p>Orillo, orillo, / pastorcillo.</p> | <p>II La tierra estaba / amarilla.</p> <p>Orillo, orillo, / ¡ay pastorcillo!</p> <p><i>Luna</i> / ni estrella lucían.</p> <p>Orillo, orillo, / ¡ay pastorcillo!</p> <p>Vendimiadora morena / corta el llanto de la viña.</p> <p><i>Pastor que vienes, / pastor que vas.</i></p> <p>Orillo, orillo, / ¡ay pastorcillo!</p> |

PASTOR QUE VIENES...

Letra: García Lora
Música: M. J. Sánchez de Alcañal

Handwritten musical score for the song "Pastor que vienes...". The score is written on ten staves. The first staff is the vocal line, and the subsequent staves are for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment. The lyrics are: "EN LO ALTO DE AQUEL MONTE HAY UN ARBOLITO VERDE PASTOR QUE VAS PASTOR QUE VIENES OLIVARES SON DIENTOS PANAH AL LlANO CALENTE PASTOR QUE VAS PASTOR QUE VIENES NI OVEJAS BLANCAS NI PERRO NI CAYADO NI AMOR TIENES COMO UNA SOMBRERA DE ORO EN EL TRIGAL TI".

EN LO ALTO DE AQUEL MONTE HAY UN ARBOLITO VERDE PASTOR QUE VAS PASTOR QUE VIENES

OLIVARES SON DIENTOS PANAH AL LlANO CALENTE PASTOR QUE VAS PASTOR QUE VIENES

NI OVEJAS BLANCAS NI PERRO NI CAYADO NI AMOR TIENES COMO UNA SOMBRERA DE ORO EN EL TRIGAL TI

Coro: 4 voces

SUELVE

LA TIERRA ESTABA AMARILLA ORILLO ORILLO ¡AY PASTORCILLO! LUNA HI ESTRELLA
VENDIADORA MOREHA CORIA EL LLANTO DE LA VI.
LUCIAN ORILLO ORILLO ¡AY PASTORCILLO! VENDA ADORA MOREHA CORIA EL LLANTO DE LA VI.
A PASTOR QUE VIEHES PASTOR QUE VAS ORILLO ORILLO ¡AY PASTORCILLO!

C. ¡Ay que trabajo me cuesta! Fuente: archivo personal del compositor, inv. 242.

| FEDERICO GARCÍA LORCA | MANUEL DEL ÁGUILA |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>¡AY QUE TRABAJO ME CUESTA...!</i> (Título del poema original <i>Es verdad</i>)</p> | |
| <p>¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!</p> <p>Por tu amor me duele el aire, / el corazón / y el sombrero.</p> <p>¿Quién me compraría a mí / este cintillo que tengo / y esta tristeza de hilo / blanco, para hacer pañuelos?</p> <p>¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!</p> | <p>¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero! / <i>¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!</i></p> <p>Por tu amor me duele el aire, / el corazón y el sombrero. / <i>Por tu amor, por tu amor, / por tu amor.</i></p> <p>¿Quién me compraría a mí / este cintillo que tengo / y esta tristeza de hilo / blanco, para hacer pañuelos?</p> <p>¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!</p> |

¡AY QUE TRABAJO ME CUESTA!

¡AY! QUE TRABAJO ME CUESTA QUERERTE COMO TE QUIERO ¡AY! QUE TRABAJO ME CUESTA

QUERERTE COMO TE QUIERO POR TU AMOR ME DUELE EL AIRE EL CORAZÓN Y EL SOMBRERO

POR TU AMOR, POR TU AMOR
POR TU AMOR

QUIÉN ME COMPRARÍA

A MÍ ESTE DINTILLO QUE TENGO Y ESTA TRISTEZA DE HILO
BLANCO PARA HACER PAÑUELOS

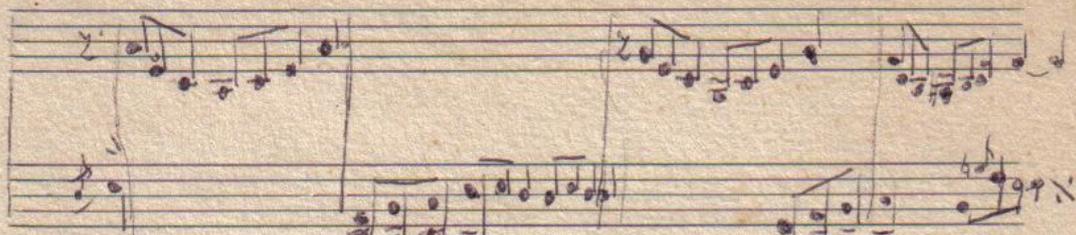
¡AY! QUE TRABAJO ME CUESTA

QUERERTE
COMO TE QUIERO

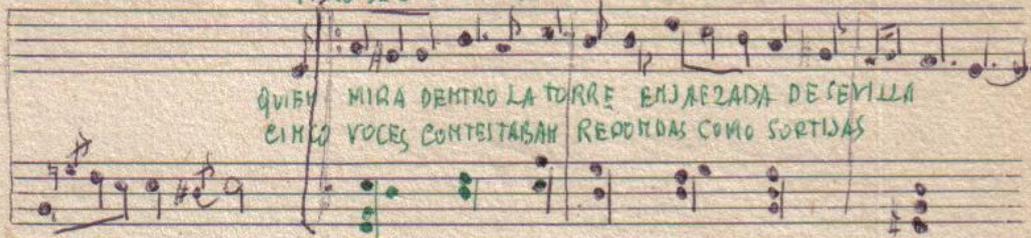
D. *Mi niña se fue a la mar*. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 243.

| FEDERICO GARCÍA LORCA | MANUEL DEL ÁGUILA |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>MI NIÑA SE FUE A LA MAR</i> | |
| <p>Mi niña se fue a la mar, / a contar olas y chinas, / pero se encontró, de pronto, / con el río de Sevilla.</p> <p>Entre adelfas y campanas / cinco barcos se mecían, / con los remos en el agua / y las velas en la brisa.</p> <p>¿Quién mira dentro la torre / enjaezada, de Sevilla? / Cinco voces contestaban / redondas como sortijas.</p> <p>El cielo monta gallardo / al río, de orilla a orilla. / En el aire sonrosado, / cinco anillos se mecían.</p> | <p>Mi niña se fue a la mar, / a contar olas y chinas, / <i>olas y chinas / olas y chinas /</i> pero se encontró, de pronto, / con el río de / Sevilla. / <i>río de Sevilla / río de Sevilla.</i></p> <p>Entre adelfas y campanas / cinco barcos se mecían, / con los remos en el agua / y las velas en la brisa.</p> <p>¿Quién mira dentro la torre / enjaezada, de Sevilla? / <i>dentro la torre / dentro la torre /</i> Cinco voces contestaban / redondas como / sortijas. / <i>como sortijas / como sortijas</i></p> <p>El cielo monta gallardo / al río, de orilla a / orilla. / En el aire sonrosado, / cinco anillos se mecían.</p> <p><i>Mi niña se fue a la mar, / a contar olas y chinas.</i></p> |

MI NIÑA SE FUE A LA MAR



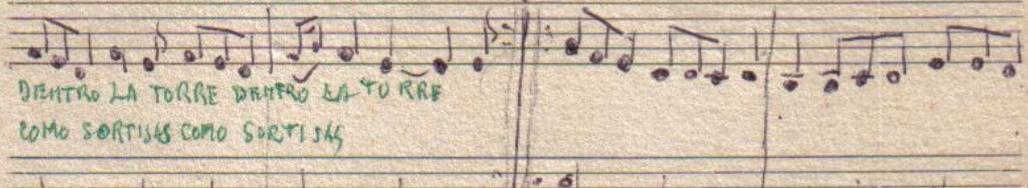
MI NIÑA SE FUE A LA MAR AL CONTAR OLAS Y CHIMAS
PERO SE ENCONTRO DE FRONTO CON EL RIO DE SEVILLA



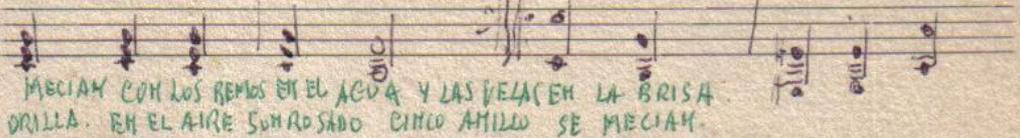
QUIEN MIRA DENTRO LA TORRE ENJAREZADA DE SEVILLA
CINCO VOSES COMBITASAH REDONDAS COMO SORTIJAS

OLAS Y CHIMAS OLAS Y CHIMAS
RIO DE SEVILLA RIO DE SEVILLA

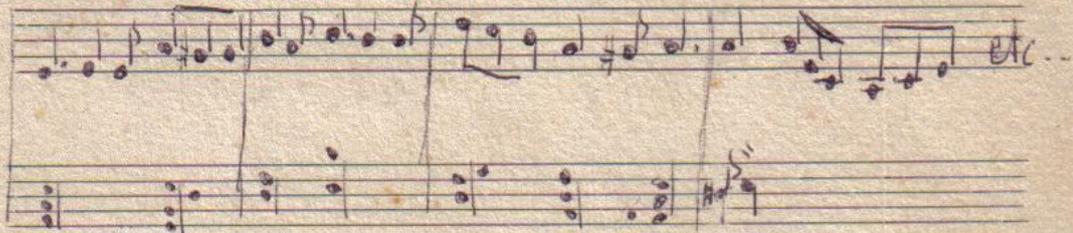
ENTRE ADELAS Y CAMPANAS CINCO BARCOS SE
EL CIELO MONTA GALLARDO AL RIO DE ORILLA



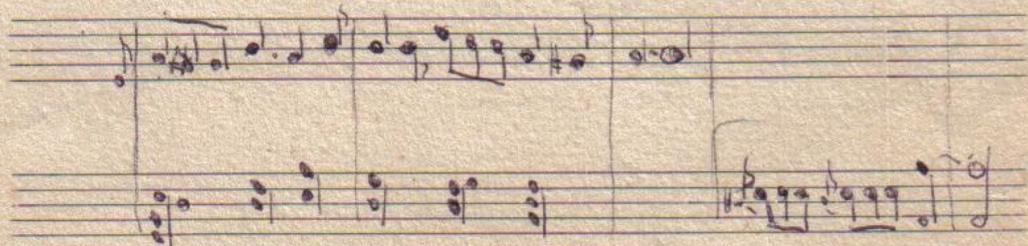
DENTRO LA TORRE DENTRO LA TORRE
COMO SORTIJAS COMO SORTIJAS



MECIAM CON LOS REMOS EN EL AGUA Y LAS VELAS EN LA BRISA
ORILLA EN EL AIRE SON ROSADO CINCO AMILLO SE MECIAM



MI NIÑA SE FUE A LA MAR A CONTAR OLAS Y CHIMAS



E. Arbolé, arbolé. Fuente: archivo personal del compositor, inv. 317-320-BV.

| FEDERICO GARCÍA LORCA | MANUEL DEL ÁGUILA |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>ARBOLÉ, ARBOLÉ</i> | |
| <p>Arbolé, arbolé / seco y verde.</p> <p>La niña de bello rostro / está cogiendo aceituna. / El viento, galán de torres, / la prende por la cintura. / Pasaron cuatro jinetes, / sobre jacas andaluzas. / con trajes de azul y verde, / con largas capas oscuras. / "Vente a Granada, muchacha." / La niña no los escucha. / Pasaron tres torerillos / delgaditos de cintura, / con trajes color naranja / y espada de plata antigua. / "Vente a Sevilla, muchacha." / La niña no los escucha. / Cuando la tarde se puso / morada, con luz difusa, / pasó un joven que llevaba / rosas y mirtos de luna. / "Vente a Granada, muchacha." / Y la niña no lo escucha. / La niña del bello rostro / sigue cogiendo aceituna, / con el brazo gris del viento / ceñido por la cintura.</p> <p>Arbolé arbolé / seco y verde.</p> | <p>Arbolé, arbolé / seco y verde. / <i>Arbolé, arbolé / seco y verde. / Arbolé, arbolé / seco y verde. / Arbolé, arbolé / seco y verde.</i></p> <p>La niña de bello rostro / está cogiendo aceituna. / El viento, galán de torres, / la prende por la cintura. / Pasaron cuatro jinetes, / sobre jacas andaluzas. / con trajes de azul y verde, / con largas capas oscuras. / "Vente a Granada, muchacha." / La niña no los escucha. / Pasaron tres torerillos / delgaditos de cintura, / con trajes color naranja / y espada de plata antigua. / "Vente a Sevilla, muchacha." / La niña no los escucha. / Cuando la tarde se puso / morada, con luz difusa, / pasó un joven que llevaba / rosas y mirtos de luna. / "Vente a Granada, muchacha." / Y la niña no lo escucha. / La niña del bello rostro / sigue cogiendo aceituna, / con el brazo gris del viento / ceñido por la cintura.</p> <p>Arbolé arbolé / seco y verde. / <i>Arbolé, arbolé / seco y verde. / Arbolé, arbolé / seco y verde. / Arbolé, arbolé / seco y verde.</i></p> |

ARBOLE, ARBOLE

ARBOLE ARBOLE

SECO Y VERDE ARBOLE SECO Y VERDE

ARBOLE SECO Y VERDE

SECO Y VERDE ARBOLE SECO Y VERDE

ARBOLE SECO Y VERDE

LA NIÑA DEL BELLO ROSTRO ESTA COGIENDO ACEITUNAS

LA NIÑA DEL BELLO ROSTRO ESTA COGIENDO ACEITUNAS

2

EL VIENTO CALAN DE TORRES LA PRENDE POR LA CINTURA PASADON CUATRO SIMETES

SOBRE JACAS ANDALUZAS CON TRAJES DE AZUL Y VERDE, CON LARGAS CAPAS OSCURAS CON LARGAS CAPAS OSCURAS

VENTE A CORDOBA MUCHACHA LA NIÑA DE LOS BOCUCHA PASADON TRES TOBERILLOS DELGADITOS DE CINTURA

CON TRAJES COLOR MARAHUA Y ESPADA DE PLATA ANTIGUA VENTE A SEVILLA MUCHACHA

PASO UN

MORADA CON LUZ DIFUSA

CUANDO LA TARDE SE PUSO

LA NIÑA NO LOS ESCUCHA

Handwritten musical notation for the first system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

VENTE A GRANADA MUCHACHA Y LA NIÑA NO LO ESCUCHA

JOVEN QUE LLEVABA ROSAS Y VIRTUS DE LUNA

Handwritten musical notation for the second system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

LA NIÑA DEL BELLO ROSTRO SIGUE EGGIEMPI ACETUMI CON EL BRAZO GRIS DEL VIENTO CERIPU POR LA CINTURA

Handwritten musical notation for the third system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

CERIDO POR LA CINTURA

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

ARBOLE' ARBOLF SECO Y VERDE ARBOLE ARBOLIE

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

SECO Y VERDE ARBOL DE ARBOL'S SECO Y VERDE ARBOL DE ARBOL'S SECO Y VERDE

MUSICA de

MANUEL DEL AGUILA

LIETRA de

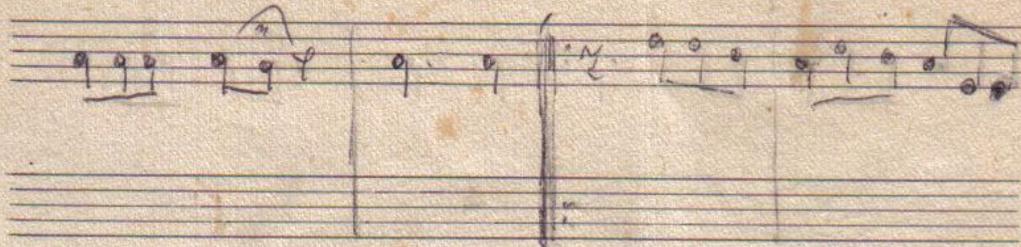
FEDERICO GARCIA LORCA

NOCHE DE CUATRO LUMAS

NOCHE DE CUATRO LUMAS Y UN SOLO ARBOL CON UNA SOLA
SOMBRA Y UN SOLO PA-JARO BUSCO EN MI CARNE HUELLAS ¡AY! DE TUS LABIOS
EL MAMANTIAL BESEA AL VIENTO ¡AY! SIH TOCARLO LABIOS Y VIENTO LUMAS Y ARBOL
LLEVO EL MO QUE ME DISTE EN LA PALMA DE LA MANO

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title 'NOCHE DE CUATRO LUMAS' is written at the top. The score consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in green ink below the vocal lines. The music is written in a simple, handwritten style with various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

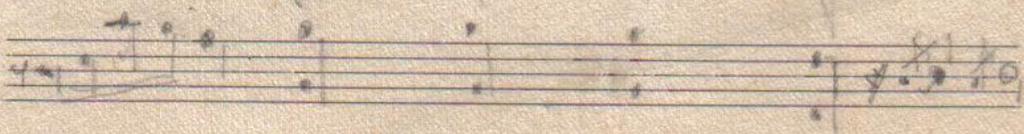
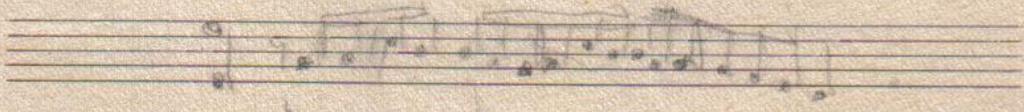
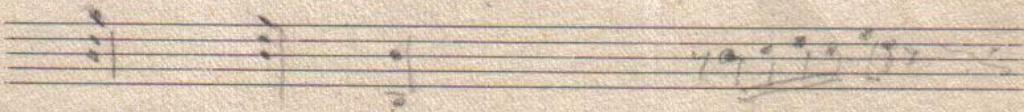
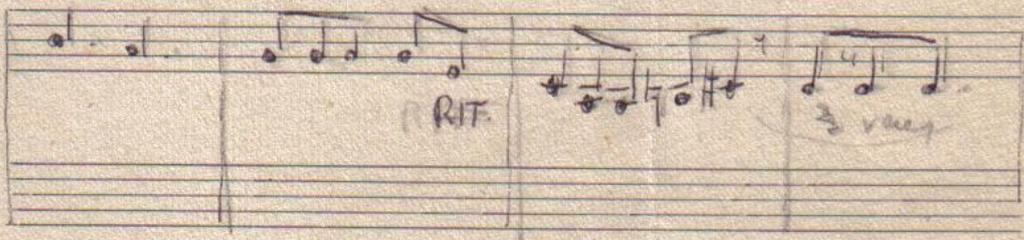
COMO UN LIMON DE CERA IGUAL QUE UN LIMON DE CERA ¡AY!



CASI BLANCO NOCHE DE CUATRO LUNAS Y UN SOLO

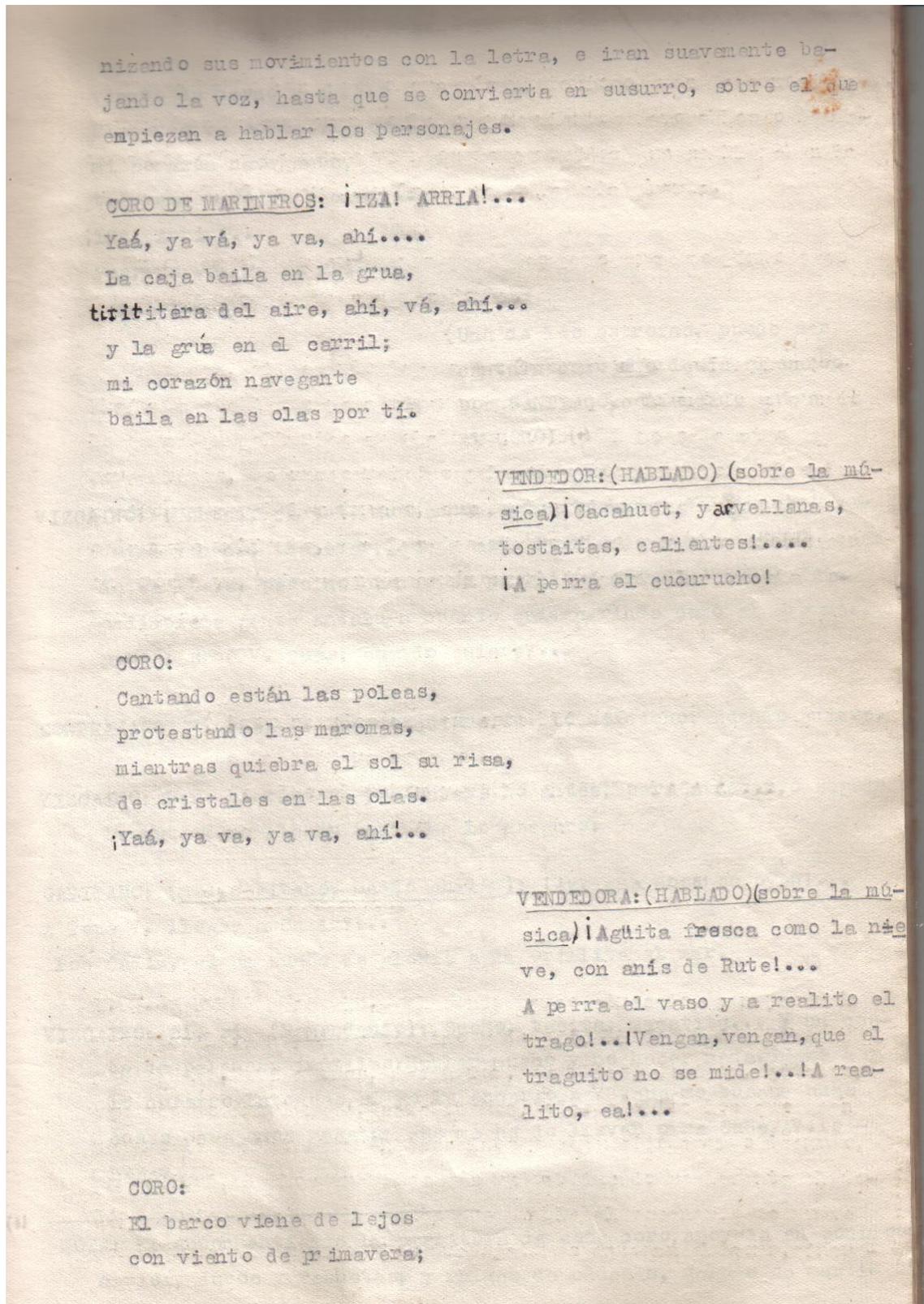


ARBOLE Y A LA SOMBRA MI AMOR SIEMPRE GIRANDO



3.3. Números de la zarzuela *La fragata Dolorcitas*. Fuente: archivo del compositor

A. Coro de marineros, inv. 322-BW y 101-102-AD.



1^{er} Coro 1 — ZA YA — VA YA VA A-HI — 1 — ZA

YA — VA YA VA A-HI

1 — ZA YA — VA YA VA A-HI LA CASA BAILA EN LA

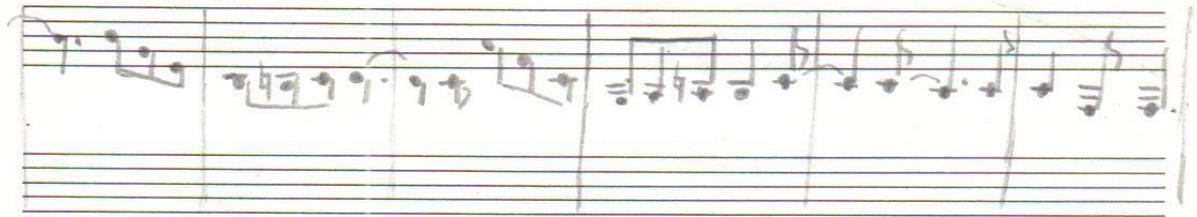
CRVA — YA — VA A-HI TIRITERA DEL A — RF

Y LA GRVA EN EL CARRIL MI CORAZON NAVEGANTE — BAILA EN LAS OLAS POR TI

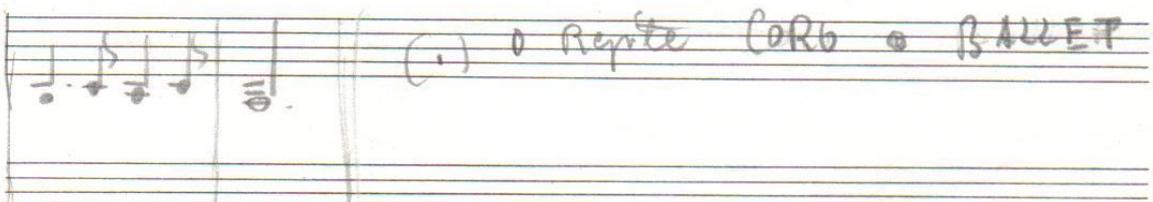
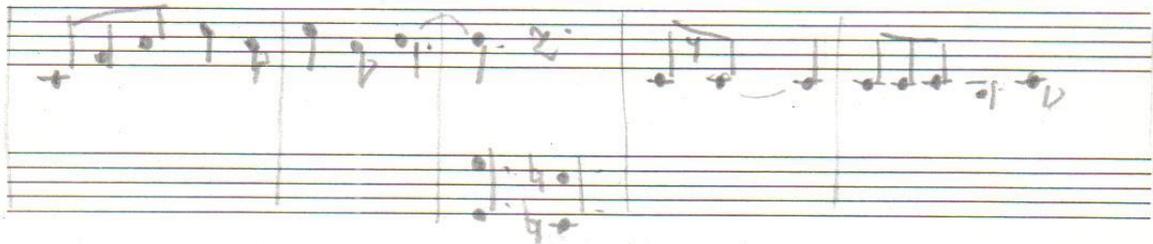
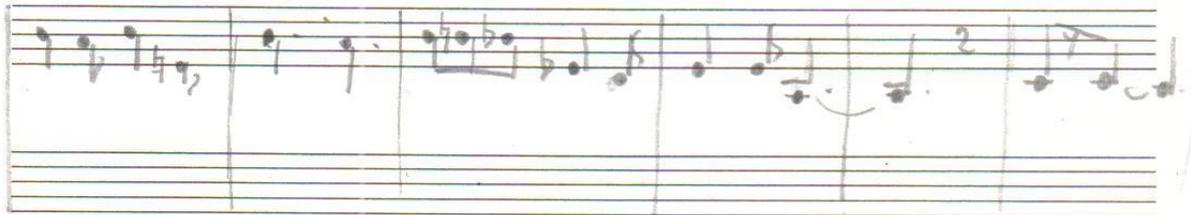
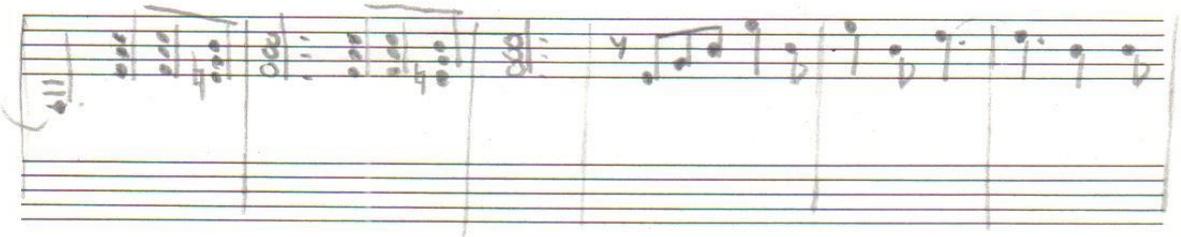
MI CORAZON NAVEGAN — TE BAILA EN LAS OLAS POR TI

(HAZADO corahmet y arellanos / a quite presto)

como la mix con
arm di BUTE) etc



HABLA DO (1)



B. Cuchillito de luna, inv. 323-BW y 103-104-AE.

DOLORCITAS.- ¿ Y ésto?...
SANTIAGO.- No, tampoco. Pero no importa... leo regular la música.
DOLORCITAS.- Vamos a ver, vamos a ver... ¿ Y ésto?
SANTIAGO.- Esto sí. Es muy hermoso. ¿ Lo canta Vd.?
DOLORCITAS.- Si, pero...
SANTIAGO.- ¿ Que?...
DOLORCITAS.- Estoy un poquillo nerviosa, no se como me saldrá.
SANTIAGO.- ¿ Por qué?
DOLORCITAS.- No sé... ¿ quiere guardarme este anillo? Me estorba pa-
ra tocar.
SANTIAGO.- ^o Con mucho gusto. (LO GUARDA EN SU CHALECO.-SE DISTRAE MI-
RANDO DETERMINADAMENTE LO QUE LE RODEA)
DOLORCITAS.- (CONTEMPLÁNDOLE): ¿ que mira Vd. Santiago?. ¿ Es que nos
va Vd. a embargar los muebles?...
SANTIAGO.- ¿ Cómo?... ¡ Ah, no!... Es que miro su casa, todo ésto...
DOLORCITAS.- ¿ No le gusta?...
SANTIAGO.- Si, claro; pero es tan diferente: Mi casa es un antiguo
caseron, allá en el pais vasco, con el tejado muy saliente y
una fila de balcones muy espaciados. Y dentro, la vieja-mi ma-
dre-mia tia, antiguas sirvientas... y muchos recuerdos del mar
y de familiares muertos. Es tan distinto.
DOLORCITAS.- No me gusta. Es triste eso ¿ no?... ¿ Qué, empezamos?... ¿ Se
atreve a hacerme el duo?
SANTIAGO.- ¡ Oh, no! No sé; no lo conozco bastante. Además, no lo ha-
go bien.
DOLORCITAS.- ¡ Vaya, que modestitos estamos los dos. Venga, intente.
SANTIAGO.- No, no, cante Vd. Quizas yo, luego, le cantaré algo de
mi tierra.
DOLORCITAS.- Bien, entonces, le quitaré la vergüenza. Es una canción
andaluza: no le extrañe algún "jipiitó". Seguro que Vd. la cantará
mas academicamente, ¿ no?...
SANTIAGO.- No; es difícil para nosotros; no sabemos darle sentido a
la música de Vds.
DOLORCITAS.- A ver si le gusta.
MUSICA .-(CANTADO:)
Un cuchillito de luna, llamó anoche a mi ventana;
tan, tan, tan, tan!..yo escuché entre sueños;

tan, tan!... tocaba y tocaba.
¡Ay que no quiero escucharlo!..
¡Ay, que escucharlo no quiero!
Y el cuchillito de luna
porfiaba y porfiaba.
Me dió miedo que la luna,
asi llamara, llamara,
itan, tan tan, tan!..
daba en los cristales
y en mi corazón sonaba.
Que yo no queria escuchar
lo que la luna traía,
porque la luna traía
el eco de tus palabras.
Pasa de largo lunita,
no toques en la ventana,
tan, tan, con el tarantan,
que por mucho que porfies/no vas a tener quien abra.
Pasa de largo lunita,
que prefiero despertarme
con Luces claras del alba. (APLAUDEN TODOS)

SANTIAGO.-Muy bien, Dolorcitas!, Canta Vd. muy bien.

CAPITAN.-¿Que le parece?... ¡Caramba con la niña!...(REMIENDANDO) La canción es de durse,-como dicen aquí- pero la niña es...!de pifonate! ¡Cuidado, Santiago, que ya se lo he dicho:A las mujeres de por aquí hay que mirarlas como a los arrecifes: con tatalajo.

SEÑORA.-¡Ay, Capitan, capitan, que se va Vd. a morir en el campo de batalla! ¡ Siempre el mismo; con piropitos disimulados!

CAPITAN.- ¡ Soy una victima de la región!

SEÑORA.-Si, si. ¡Vaya victima!...Y Vd. Santiago ¿cantará alguna cosita?...

SANTIAGO.-Permiteme ver entre estos papeles. Quizás encuentre algo.

SEÑORA.- Bueno, pues a ver que sale por ahí. (SE INTERESA EN LA CONVERSACION DEL CAPITAN Y D. MATIAS)

ROMANZA. (UN CUCHILITO DE LUNA)

LUNA LAMBÁNOCHE AMIVENTANA TAH TAH TAH TATARANTAH YO ESCUCHE ENTRE SUEÑOS

¡AH- TAH TAH TAH TAM TAH TUCABA Y TO CA-BA ¡AY

QUE NO QUIERO ESCUCHARLO! ¡AY QUE ESCUCHARLO NO QUIERO! Y EL CUCHILITO DE LUNA PODRÍA

BA Y PORFIA DA

Un envillito de Cma
Y EL CHUCHIRITO DE LUMI PORFIA BA Y PORFIA DA

2

PASA DE LARGO LUMITA

NO TOQUES EN LA VENTANA

POR POR MUCHO QUE PORFIES NO

VAS A TEMER QUIEN A BORA Ah.

trm No

TE DRAS QUIEN A BORA

PASA DE LARGO LUMITA

QUE PREFIERO DESPERTARME...

Ah

trm con LUCES CLARAS DEL ALBA

D.C. HASTA

SANTIAGO.- (A DOLORCITAS MIENTRAS HOJEA LOS PAPELES:) ¿Es cierto que le dá tanto miedo que toquen a sus cristales de noche, como ha dicho con tan?

DOLORCITAS.- Pues sí... Sí es cierto, porque todas las cositas traicioneras llegan de noche. Pero en fin, claro está, depende de quién llame... y como llame. Las coplas son las coplas;... dicen más y dicen menos: no se va a seguir su sentido al pié de la letra, porque entonces se vuelve una tarumba perdía.

SANTIAGO.- "Tarumba perdía"... Muchas veces no la entiendo. Son Vds., tan rápidos, tan ágiles para hablar. Nosotros somos más lentos; nos cuesta trabajo expresarnos; nos atemorizamos un poco ante su locuacidad.

DOLORCITAS.- Pues a V. ya se le va quitando el susto, porque está Vd. diciendo cada párrafo...

SANTIAGO.- Sí, es verdad; ya estoy más sereno. Es cierto, me asustó un poco verla... tan bonita, tan brillante. Me gustaría... decirselo... (MIRANDO AL GRUPO OPUESTO) en otro lugar.

DOLORCITAS.- Pues... pruebe Vd. a haserlo. Quizás me entere mejor que aquí.

SANTIAGO.- ¿De verdad?...

DOLORCITAS.- Bueno; yo no he dicho más que a lo mejor me entere mejor que aquí. (BREVE PAUSA) Tenga Vd. cuidado con el "¡tan, tan, tan!" porque parece quea quién ha despertado ha sido a V. y...(POR EL OTRO GRUPO) no sea que se vaya a despertar toda la vesindad.

SANTIAGO.- ¡Dolorcitas!...

DOLORCITAS.- Santiago, cante Vd, cante Vd.... que están un poco "escamaillos" y nos miran demasiado. Me parece que hablan de bultos, de asucar, de tonelajes y de todas esas cosas tan pesadas, pero estoy viendo que nos van a apuntar a nosotros también en la lista de embarque. (SUBIENDO LA VOZ:) Esto sí lo conoce Vd., ¿verdad?. Esto es de su tierra. Yo también lo sé, y mi madre. Empiézelo y ya lo seguiremos. Verá Vd. que pronto se callan. A mi madre le gusta muchísimo cantar, lo que pasa es que la tienen atemorizadita viva... Mi padre, ¡uff!...

MUSICA.- Z ó r t z i c o

SANTIAGO.- Yo me fui de tu lado para cruzar el mar.

Recortado de verde por los montes cercanos,
el oro de tu pelo yo no podía olvidar;
ni tu risa de nieve;

TERCERA ESTAMPA

En mis ojos nublados se perdía tu figura,
 cada vez más pequeña, como un punto lejano
 que absorbía el caserío, mientras mi corazón,
 iba abriendo su herida y metiendote dentro,
 para encerrarte luego con su llave de amor.

ESTRIBILLO: (EN FRASES SUCESIVAS SE VAN UNIENDO A
 SANTIAGO, DOLORCITAS, SEÑORA Y CAPITAN)

El monte y el sendero,
 el arroyo y el mar,
 saben que yo, tus besos
 no los podré olvidar;
 que olvidar no se puede

lo que se lleva aquí,
 porque el olvido es muerte)
 y yo quiero vivir. como la vida) bis.

2ª
 DOLORCITAS.- Te fuiste de mi lado y cruzaste la mar.

Vi perderse tu barco, ...quieta sobre la orilla.
 Bajo mi pecho había el loco palpitar
 de un corazón que ansiaba
 ser paloma y llevarte su suspiro de amor.

En mis ojos nublados, el barco se iba haciendo
 cada vez más pequeño como un punto lejano,
 y volví al caserío, mientras mi corazón

iba abriendo su herida y metiendote dentro
 para encerrarte luego con su llave de amor.

ESTRIBILLO en CORO
 A mí, siempre me pareció un caserío
 El monte y el sendero etc...

DOLORCITAS: 2ª Jesus benedictum fructus

FIN DE LA ESTAMPA.
 ostende.

YO ME FUI DE TU LADO ZORTZICO

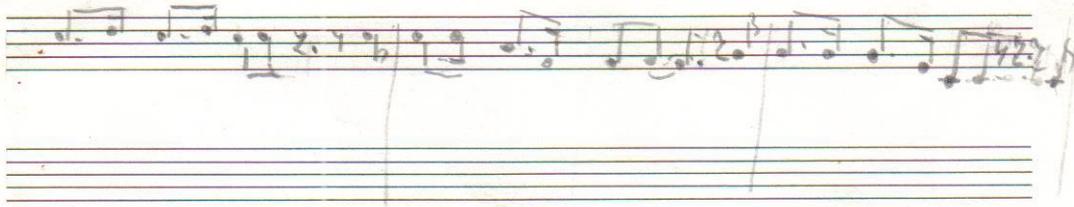
TIENI PODER ZORTZICO YO ME FUI DE TU LADO PA-

RA CRUZAR EL MAR RE CORTA DU DE VER DE POR LOS MONTES CERCANOS EL

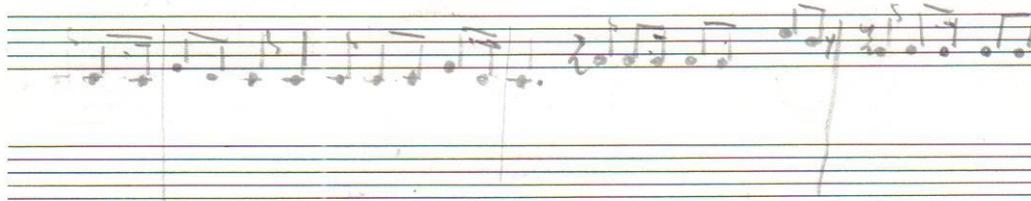
ORO DE TU PELO YO NO PODIA OLVIDAR MI TU BRAZO EN EL

AI-RE CON EL ULTIMO DIOS EN MIS OJOS MU BZA - DOS SE

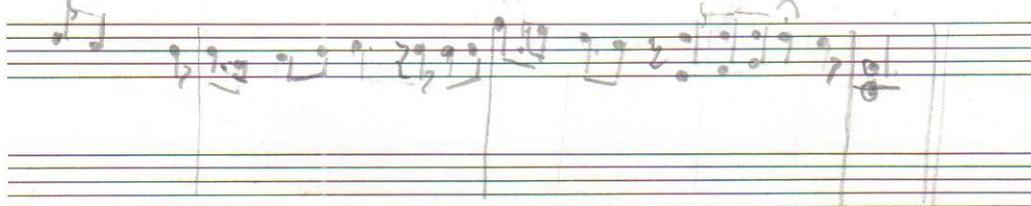
PERDIDA TU FIGURA CADA VEZ MAS PEQUENA COMO UN PUNTO LEJANO QUE 2
AB-



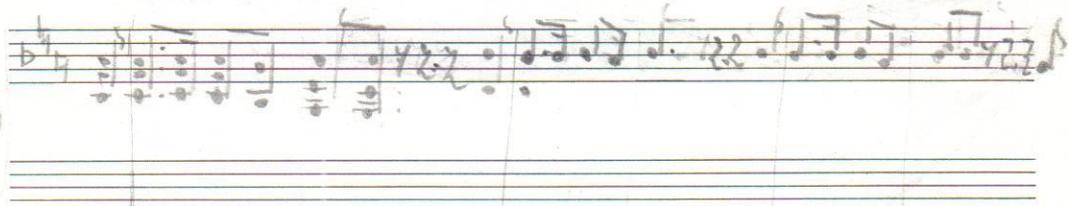
SORVIA EL CASERIO MIENTRAS MI CORAZON IBA AGRIENDO SU HERIDA PARA ENCERRARTE



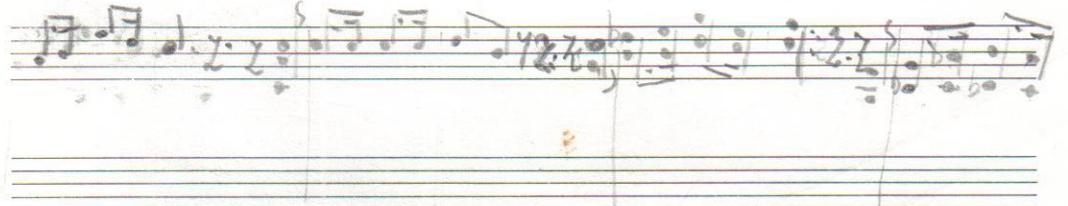
EN EL CON SU LLAVE DE AMOR PARA ENCERRARTE EN EL CON SU LLAVE DE AMOR



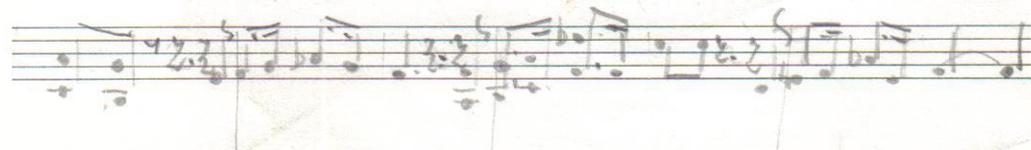
EL MONTE Y EL SENDERO EL ARROYO Y EL MAR SABEN QUE TUS RESOS NO



LOS PORQUE OLVIDAR QUE OLVIDAR HUSE PORQUE LO QUE SE OLVIDA AQUI PORQUE EL OLVIDO ES



MUERTE Y YO QUIERO VIVIR PORQUE EL OLVIDO ES MUERTE Y YO QUIERO VIVIR



TERCERA ESTAMPA

PUERTA DE UNA IGLESIA, con casas adosadas y establecimientos en los bajos, en cuyas puertas hay, colgados, muestrarios de mercancías. Escalinata practicable de acceso a la iglesia, que se halla enclavada en una plaza o calle de tráfico.-Gran rosetón transparente, para que, mediante efectos de luz se destaque la silueta de Dolorcitas cantando en el coro.-Mendigos, vendedores ambulantes y transeuntes. Antes de levantarse el telón, se escucha parte de SALVE acompañada por órgano. El telón se levantará lentamente y los personajes irán tomando vida con el diálogo. Procúrese una sensación de litografía antigua en matices y actitudes.

-O R G A N O -

DOLORCITAS: Salve Regina, Mater misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te
clamamus exsules filii Hevae.

VENDEDOR.- ¡Trigo y alpiste "pa" las palomas!... ¡Trigo doraito
como el sol!...

VENDEDORA.- ¡Agüita fresca como la nieve!...

VENDEDORA 2^a.- ¡Cacahuet y arvellanas!... ¡Tostaitas, calientes!
... ¡A perra el cucurucho!....

DOLORCITAS: Ad te suspiramus gementes, et
flentes in hac lacrymarum valle. Eia ergo
Advocata nostra, illos tuos misericordes
oculos ad nos converte.

MENDIGA.- ¡Virgen Santísima; cómo canta la señorita Dolores, esta mañana!....

MENDIGA 2^a .- Como canta siempre.

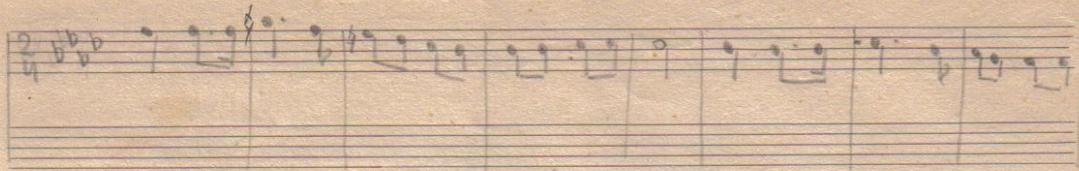
Id. 1^a.- Dí que no; mejó, mucho mejó.

MENDIGA 2^a .- A mí, siempre me pareció un canario.

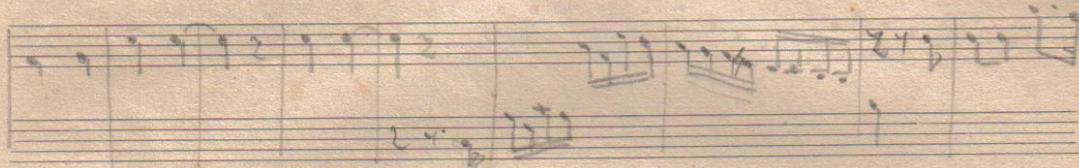
DOLORCITAS: Eñ Jesum benedictum fructum
ventris tui, nobis post hoc exilium
ostende.

SALVE

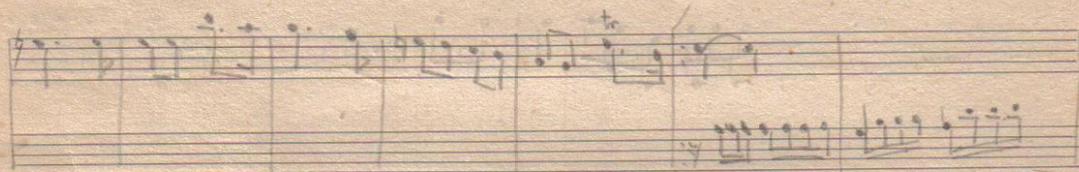
SALVE REGI — NA MATER MI-SERI-COR — DIAE, VI-TA DULCE DO ET SPES



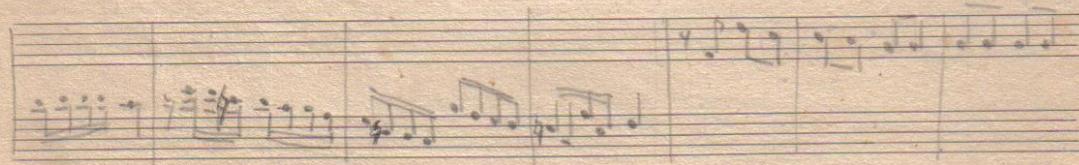
HO-S-TRA SALVE — SALVE — AD TE CLAMA



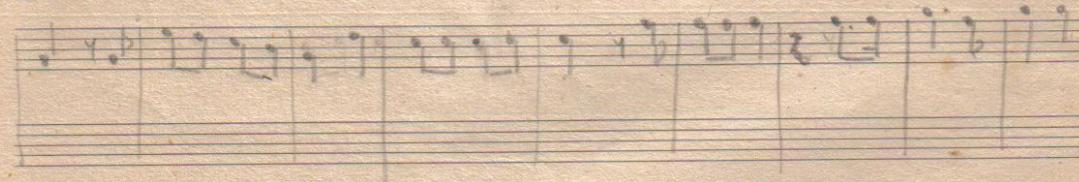
MUS EXSULES FI-LI-I FI — LI-I HE — VAE



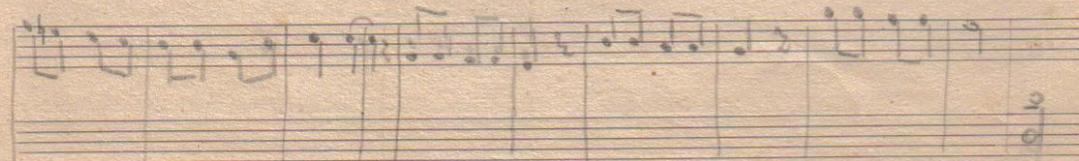
AD TE — SUSPIRAMUS GEN — MBH



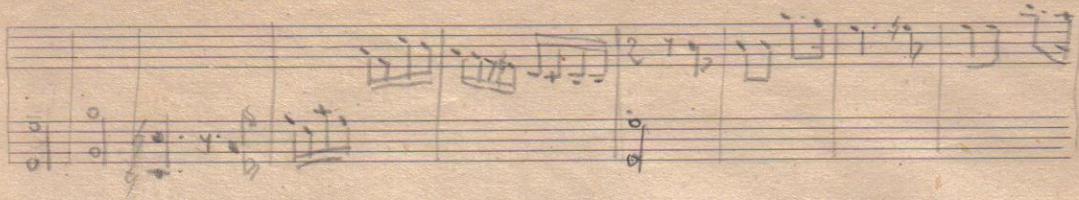
TRIS ET PLENTES IM — HAC LA-CYMA-RUM VA-LLE EI-A ERGO AD-VO-CA TA NOSTRA



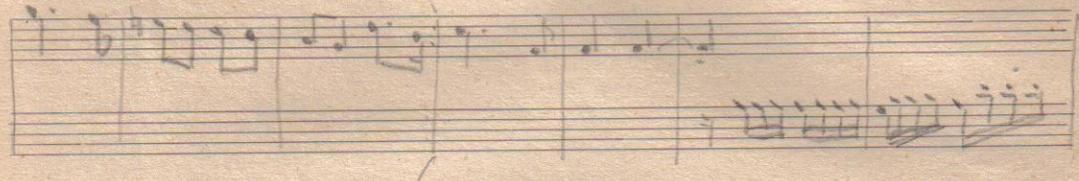
I — LLOS, TU-OS MI-SE-RI-COR-DES. O-CULOS AD O-CULOS AD — AD NOS CONVERTE



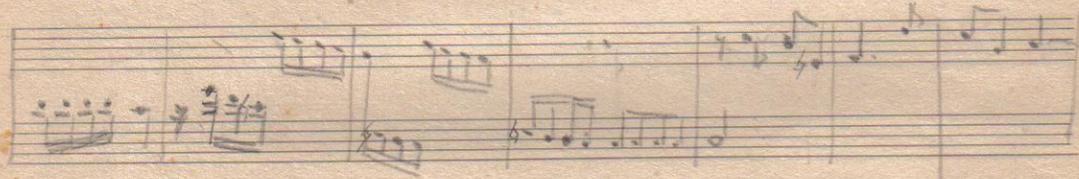
ET JESUM BENE DICTUM VEN-TRUS TU-I



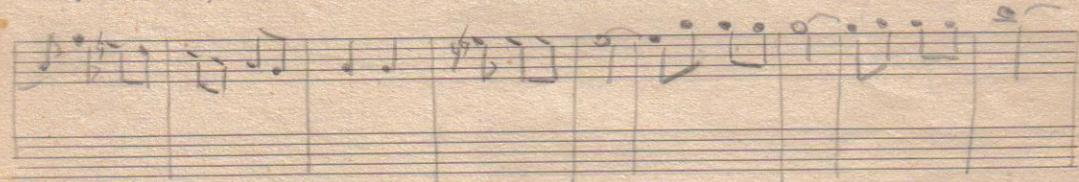
NO-BIS POST-HUC EXI-LI VM OS-TEN-DE



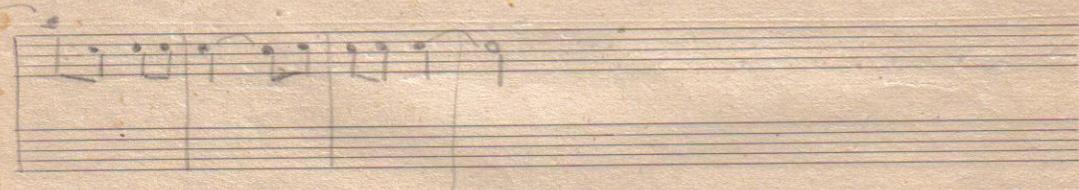
O CLE-MENS, O-PI-A



O-DUL-CIS-MA-RI-A O CLE-MENS, O-PI-A O DUL-CIS



VIRGO MARIA VIRGO MARIA



A BARRA
2.º OFICIO
VIRGO MARIA
LA TIERRA NUESTRA
12A 12B (1º 6º 00)

CUBIERTA DE LA FRAGATA "DOLORCITAS".- Faena en alta mar. Velas hinchadas por el viento. La tripulación, dando una sensación de movimiento y realidad, en actitudes propias de sus cargos. Con el CORO, SANTIAGO, CAPITAN Y GRUMETE, éste trepando a la cruceta del mástil.

MUSICA.- (B a r c a r o l a)

CORO: Ban, ban, ban, ban, ban, ban, ban, ban,...

la, la, li, leiro, li, la, ban. ban. etc.....

SANTIAGO.- (Sobre el coro:

El mar se viste de tonos claros,
como una risa de novia fiel;
el mar nos mira con verdes ojos,
nos dá susmenos de azules rutas,
y nos envuelve
como el recuerdo de una mujer.

SUBE EL CORO:

Siempre una estrella nos guiará;
la Cruz del Sur,
con cuatro espas llenas de luz,
o el dedo, blanco de al-turay nieve,
de la Polar.
Siempre una estrella, siempre una estrella
nos guiará.

SANTIAGO..... De Norte a Sur son las estrellas;

CORO..... De Puerto a puerto, son las mujeres
con sus encantos las que nos llevan;
solo son ellas.

GRUMETE.- (TIPLÉ sobre el CORO)

La gaviota dejó a su paso
como una sombra deshecha en aire;
el ala roza la arboladura,
la vela quiere ceñir el mástil.

2ª

CORO..... Ban, ban, ba,..etc.- la, le, li..etc.

CAPITAN.- (Sobre

el CORO)..... Un buen marino lleva consigo

CORO.- Ban, ban, ban, etc. la, la, li... etc.

GRUMETE.- Hay arrecifes, bajíos y rocas,
que un buen marino debe salvar.

SANTIAGO.- Con catalejo, sonda y peridia,
cuá quier peligro se salvará.

CAPITAN.- Pero es difícil llegar a puerto
y a las mujeres dejar de amar.

SUBE EL

CORO..... Siempre una estrella nos guiará;
la Cruz del Sur,
con cuatro espas llenas de luz,
o el dedo, blanco de altura y nieve,
de la Polar.
Siempre una estrella, siempre una estrella
nos guiará.

SANTIAGO.. De Norte a Sur, son las estrellas;

CORO..... De puerto a puerto, son las mujeres,
con sus encantos las que nos llevan;
solo son ellas.

GRUMETE... La luz del faro nos dice el puerto.

CAPITAN.- Pero hacia el puerto, son las mujeres,
con sus encantos las que nos llevan.

CAPITAN
y SANTIAGO.).. Solo son ellas,, solo son ellas.

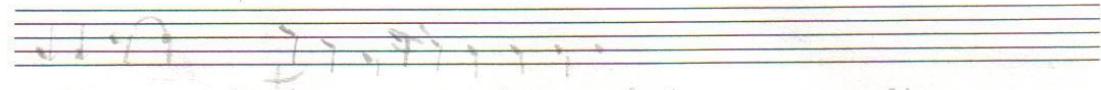
CORO..... Ban, ban, ban...etc. La. le. li...etc.

(SI EL MONTAJE PERMITE MANIOBRAR LAS VELAS,
LOGICAMENTE CAPITAN Y SANTIAGO; DARAN VOCES
DE MANDO SOBRE EL FONDO MONOSILABICO DEL CORO.)

Fin de la estampa

5^a estampa

Opus 32



El mar nos llama
de las rocas
de las rocas de maris bel

Con poder oyo
nos da un mano de aplo pates
Y nos conche una el rando

de mar unger

o el diablo blanco de altramiz y un ^{de la Pila} ^{siempre} ^{me} ^{cabella} ^{con} ^{chilla} ^{un} ^{gusaró}
 De unti a mi De Pute a Pute
 solo me lle
 La garrote de ^{de un paso} ^{como una sombra} ^{de un paso}
 El ala roze la arbolada ^{en la granja} ^{podar al mar} ^{el mastel}

F. Coro final, dos primeras estrofas, inv. 327-BW y 337.

bongós e instrumentos típicos con un ritmo desenfrenado. La viveza de los colores y el movimiento de los participantes originará un enorme contraste con el tono triste y melancólico que tuvo el cuadro hasta este momento, pero cuidando mantener siempre una dignidad de BALLET.-) Sigue CAPITAN: ¡Bebed y escuchad la comparsa cubana; siempre serán sus noticias mejores que las que traigan estos papeles!...

COROS, DUOS y)
SOLOS, según)
el mejor cri)
terio del Com)
positor.-----)

¡Aé, aé!... Aé, aé!...
Casera, que viene la Comparsa ya,
saca el ron casera;
rimbombando viene, rimbombando va.
Maraca y cadombe,
cadombe y maraca, a tu puerta está.

De Camaguey a Santiago,
de Santiago a Camaguey,)bis
camino arriba, camino,
camino abajo, camino,
desde tu casa al batey,
pensando en los relumbrones
de tu cara de azabache,
vengo, vuelvo, vuelvo y voy,
de Santiago a Camaguey.

Por el aire mi pañuelo
y por el viento mi risa,
¡cadombe y bongó, te quiero!...
Mulata, toma mis labios
y a cambio dame tu sueño,
que no dormirás que no,
porque no te dejaré,
debajo del cocotero.

¡Aé, aé!... ¡Aé, aé!...
Casera que viene la comparsa yá,
saca el ron casera,
rimbombando viene, rimbombando va.

A-i A-e A-a-e A-e Aaa e CA SE RA QUE VIENE LA COM -

PAR SA YA SACA EL RUM CASE RA RIMBOMBAN DO VIENE RIMBOMBAN DO VIENE RIMBOMBAN DO

VA MIA REA Y CA DOM BE CADOM BE Y MA RA CIV DE. LE

DE CAMAGUEYA SANTIAGO DE SANTIAGO A CAMAGUEY CAMINO ARRIBA, CAMI - 40

CAMINO ABAJO CAMI - NU DES DE TU CA SA AL BATEY PENSANDO EN LOS REZUM

DE TU CARA DE AZABACHE VENGO VUELVO VUELVO Y YO DE SANTIAGO A CAMAGUEY

G. Coro final, parte del solo del capitán, inv. 328-BW y 099-100-AC.

48

UNO DE LA COMPARSA.
(Sobre el RITMO y
HABLADO)

Que cante el Piloto, que ayer lo escuché;
que cante y que baile;
que se tome un vaso de ron o de caña,
y así olvidará,
los recuerdos tristes que tenga de España:

SANTIAGO: (HABLADO:) No puedo cantar...

CAPITAN.--(Echándole
un brazo por los
hombros.--CANTADO:)

¿No dice un refrán
que quién canta,
canta y a su mal espanta?
Canta tú, Santiago;
si tu voz se enpaña,
mas bella será
tu canción muchacho;
tendrá la emoción
de la tierra nuestra,
de los verdes valles,
de la aldea lejana,
de la plaza aquella
en donde jugamos,
de aquellas campanas....

SANTIAGO.--(Sobre el
ritmo de la COMPAR
SA, pero sin per-
der el caracter de
ZORZICO, que tuvo
la canción en la
2ª ESTAMPA)

Yo me fui de tu lado para cruzar el mar.
Recortado de verde por los montes cercanos
el oro de tu pelo yo no podía olvidar;
ni tu risa de nieve;
ni tu brazo en el aire con el último adiós...

En mis ojos nublados se perdía tu figura,
cada vez más pequeña, como un punto lejano
que absorbía el caserío, mientras mi corazón,
mientras mi corazón,
iba abriendo su herida y metiendote dentro
para encerrarte luego con su llave de amor.

Idem. y CAPITAN.
En segundo término,
como un eco, la voz
de DOLORCITAS, que
SANTIAGO buscará

El monte y el sendero, el arroyo y el mar,
saben que yo tus besos no los podré olvidar;
que olvidar no se puede lo que se lleva aquí,

La tierra nuestra

(1) ¡MO DICE EL REFRAN QUE QUIEN CANTA CANTA Y SU MAL ESPANTA.

CANTA TU SANTIAGO SI TU VOZ SE EMPAÑA MAS BELLA SERA TU CANTOR MUCHACHO

TENDRA

LA E MU CIVI DE LA TIERRA NUESTRA DE LOS VERDES VALLES DE LA TIERRA NUESTRA

DE LA ALDEA LEJANA DE LA PLAZA AQUELLA DE TIERRA

NUESTRA EN DONDE JUGAMOS DE AQUELLAS CAMPANAS DE LA TIERRA NUESTRA DE LA

DE LA ZAPUELLA EN DONDE BAILAMOS CON LAS MUJERES NUESTRAS DE AQUEL HORIZONTE DE AQUELLAS
CAMAS



PAHAI DE LA TIERRA NUESTRA

Introducción y
FINAL

