

CONVERGENCIAS CULTURALES EN LA MÚSICA ANDALUZA PARA PIANO ENTRE 1800 Y 1925 A TRAVÉS DE LA GALERÍA DE MÚSICOS ANDALUCES CONTEMPORÁNEOS DE FRANCISCO CUENCA BENET (1872-1943)¹

Consuelo Pérez Colodrero²

Abstract: This paper focuses on the definition processes of Andalusian cultural identity that occurred between the XIX and the XX centuries. Through a systematic examination of music for piano which appears in the *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (Gallery of Contemporary Andalusian Musicians), a biographical dictionary by Francisco Cuenca Benet, we accurately extract and quantify the number of Andalusian composers and their works who gathered and recreated in their compositions not only Andalusian culture, but also Gypsy and Eastern influences that were a mark of our musical creativity between 1800 and 1925. In addition, we offer a complete inventory and location of these compositions at the most important Spanish libraries and research centres, as well as an analysis of the body of these works as a whole.

Keywords: Andalusia; piano music; interculturality; Andalusian culture

Resumen: Este trabajo se centra en los procesos de definición de la identidad cultural andaluza en el tránsito entre el siglo XIX y XX. Presenta un vaciado sistemático de la música para piano que recoge la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de Francisco Cuenca Benet a fin de extraer y cuantificar de manera precisa el número de compositores andaluces y de obras que recogieron y recrearon ya en sus títulos elementos propios no sólo de la cultura andaluza, sino también de la gitana y la oriental, que jalonaron nuestra creación musical en la horquilla de tiempo que media entre 1800 y 1925. De la misma forma, se ofrece un completo inventario y la localización de tales obras en las principales bibliotecas y centros de investigación españoles, así como un análisis del conjunto que conforman.

Palabras clave: Andalucía; música para piano; interculturalidad; cultura andaluza

1. Introducción. Justificación y objetivos de este trabajo

A lo largo de todo el siglo XIX, viajeros de más allá de los Pirineos o españoles al norte de Despeñaperros se refirieron en sus escritos a Andalucía como una colectividad diferenciada, aunque la mayor parte de las veces su visión fue sesgada y pintoresquista³. La

consecuencia más inmediata fue la difusión de una imagen exótica y estereotipada de la región, cuyos elementos culturales definitorios fueron consagrados como representación genuina de los del conjunto del país (Bernal Rodríguez, 1985: 12-33). De acuerdo con lo apuntado por Jo Labanyi, tales elementos la definían como:

lugar de juerga (flamenco), razas exóticas (gitanos, 'sobrevivencias' de la cultura árabe), fiestas típicas (Semana Santa y Carnaval), y un estilo de vida y paisaje supuestamente regidos por los ritmos de la naturaleza –en resumen, un 'jardín cultural' fuera del tiempo moderno (Labanyi, 2006: 44-45).

En contraste, el proceso andaluz de concienciación de la propia etnicidad, es decir, el descubrimiento por parte de los propios andaluces de aquellos elementos que les diferenciaban objetivamente de otros grupos, se produjo con bastantes años de retraso: hubo que esperar hasta mediados de aquella centuria, concretamente hasta 1868, para que se diera en el ámbito cultural y hasta principios del siglo XX para que se produjera un debate acerca de Andalucía como región que cristalizara en alternativas políticas (Moreno Navarro, 1981).

Así las cosas, fue la visión distorsionada que se gestó fuera de las fronteras andaluzas la que acompañó a la región y prevaleció durante más tiempo y con más fuerza durante el periodo de tiempo que media entre 1800 y 1936. Incómodo con semejante situación, el periodista, diplomático e investigador almeriense Francisco Cuenca Benet (Adra, 1872 – La Habana, 1943) dedicó buena parte de su tiempo y su esfuerzo a difundir una imagen más ajustada de su tierra natal a través de la publicación, entre 1921 y 1940, de una colección de seis tomos titulada 'Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea', que recogía las biografías y la producción de más de tres mil andaluces dedicados a las diferentes manifestaciones del conocimiento y del arte en todas sus posibles ramas y niveles (periodismo, literatura, música, pintura, escultura o teatro, entre otras)⁴.

La obra es, por tanto, testigo de excepción de una época en la que se daban, paralelamente, dos fenómenos cruciales para la región del sur de España: de un lado, la pervivencia de la mistificación de lo andaluz con lo oriental, particularmente con lo árabe y lo gitano, entendida ésta como representación genuina de la otredad europea para el Romanticismo europeo; de otro, el enunciado de su identidad por parte de sus intelectuales y artistas, entre los que se debe contar a Cuenca Benet.

Por lo que respecta a la música, un estudio de la obra de los compositores andaluces que recoge el tercer volumen de la colección, la *Galería de músicos andaluces* (La Habana, 1927), permitiría comprobar hasta qué punto los dos fenómenos señalados convivieron en la producción musical de la época. Siendo el piano el instrumento de mayor difusión y calado social a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, parece apropiado centrarse en la música que se le destinó a la hora de comprobar con mayor facilidad y comodidad los extremos que aquí interesan, así como los intereses de los compositores y los gustos del público del momento.

Consecuentemente, este trabajo ofrece, en primer lugar, un breve examen del proceso de configuración de la imagen de Andalucía a lo largo del siglo XIX como resultado de un proceso de mistificación cultural. Similarmente, se analiza la importancia de la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca como herramienta útil a la hora de estudiar los procesos de construcción de identidad de la música andaluza entre 1800 y 1925. A la postre, se ofrece un vaciado sistemático de la música para piano que recoge dicho libro, a fin de extraer y cuantificar de manera precisa el número de compositores y de obras que recogieron y recrearon ya en sus títulos elementos propios no sólo de la cultura andaluza, sino también la gitana y la oriental, cuya influencia fue magnificada por la creación literaria y musical allende nuestras fronteras pero, igualmente, fue recogida por los autores nacidos en el solar andaluz. De la misma forma, se ofrece un completo inventario y la localización de tales obras en las principales bibliotecas y centros de investigación del ámbito nacional, así como un estudio de conjunto de los resultados obtenidos.

2. La construcción de la imagen de Andalucía a lo largo del siglo XIX

A la hora de entender las convergencias culturales presentes en la música para piano andaluza recogida en la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet, así como de valorar la aportación tanto del almeriense como de los demás estudiosos de la cultura andaluza, hay que tener en cuenta cómo se gestionó la imagen de la cultura andaluza tanto dentro de nuestras fronteras como fuera de ellas. No es este el momento de hacer una descripción prolija de este aspecto, pues autorizados especialistas en diversas materias los han referido en distintas publicaciones (Moreno Navarro, 2008), pero sí que se hace preciso entresacar

algunas ideas a fin de que se pueda seguir a cabalidad determinadas aportaciones del presente trabajo.

En lo tocante a la definición de lo andaluz fuera de nuestras fronteras, lo esencial es entender que se dio una fuerte metonimia de lo andaluz por lo español, a la que se añadieron otras hibridaciones culturales. En efecto, durante el siglo XIX, se divulgó desde París y por toda Europa una imagen exótica de la región que empezó a gestarse merced a las guerras napoleónicas y que encontró en la literatura de viajes su mejor medio de difusión. Las evocaciones literarias de Victor Hugo o Alfred de Musset acerca de una España oriental, de pasión y erotismo, proveyó a los franceses de toda una serie de estereotipos de la hispanidad que rápidamente se extendieron por todo el continente⁵. Fue precisamente Andalucía, constituida como punto de intersección cultural entre lo cristiano y lo semítico, la región que tuvo una presencia más intensa en aquellos clichés, elevada a la categoría de exótica otredad por excelencia. En la construcción de esta imagen de Andalucía fuera de nuestras fronteras, lo oriental quedó conformado no sólo por lo árabe, sino también por lo gitano, pues ambas culturas quedaban igualmente al margen de la identidad nuclear o, dicho de otro modo, ambas eran igualmente periféricas respecto a la cultura predominante.

Dentro de las fronteras españolas, se repitió este mismo fenómeno, aunque con distinta cronología y por razones diferentes: la abrumadora hegemonía de la clase dominante andaluza en el aparato del Estado a lo largo de todo el siglo XIX propició que Andalucía se convirtiera en la imagen de España con la clara misión de alcanzar un objetivo de tipo ideológico, que no fue otro que enmascarar la diversidad natural de los pueblos de España y sus contradicciones con el Estado central bajo un prisma de cultura centralista, unitaria y cohesionada. Fue precisamente en este contexto cuando, por primera vez, una serie de intelectuales se afanaron por formular la verdadera esencia de la cultura andaluza⁶.

Semejante panorama es perfectamente extrapolable al escenario musical decimonónico, que quedó configurado, según señala Giménez Rodríguez, por tres tendencias fundamentales: Andalucismo, Orientalismo y Criollismo (Giménez Rodríguez, 2006: 165). A la sazón, los símbolos específicamente musicales escogidos para expresar de manera fácil y rápida todos los contenidos y convenciones de lo andaluz-español fueron, en primer lugar, la guitarra, que ya no era el instrumento con que la aristocracia da serenata a sus damas bajo el balcón, si no el del baile de los gitanos

andaluces; asimismo, determinadas fórmulas melódicas, como cadencias frías, grupetos y otros adornos semejantes, y también pautas de tipo rítmico, preferiblemente de naturaleza ternaria. Finalmente, se incidió sobre ciertas temáticas y géneros, como el de la canción típicamente patriótica, en la que convivían contrabandistas y bandoleros con el pueblo llano, elevado a la categoría de héroe popular, y también la música de baile, que ensalzaba la figura de la bailarina y la bailaora, representantes del erotismo exótico (Parakilas, 1998).

3. La identidad musical andaluza a través de la *Galería de músicos andaluces* (La Habana, 1927) de Francisco Cuenca Benet

En el contexto que acabo de describir, poco a poco surgió la voz de intelectuales y estudiosos andaluces que no estaban de acuerdo con esta imagen desajustada de lo andaluz-español, que llevaba aparejado, normalmente, la noción de un país indolente y laxo, apto más para la molición y la fiesta que para cualquier actividad intelectual. La 'Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea' de Francisco Cuenca Benet debe entenderse, a mi juicio, como una de las reacciones de los nativos andaluces al objeto de ponderar los valores intelectuales de sus compatriotas.

De los tres libros dedicados a la música en la citada colección, la *Galería de músicos andaluces* resulta invaluable para conocer la vida y la obra de músicos y artistas andaluces de los siglos XIX y XX, pues reúne casi trescientas biografías de compositores, pianistas, violinistas, guitarristas, violonchelistas, directores de orquesta, pedagogos, críticos musicales, músicos de iglesia y militares nacidos en la región del sur de España, que se acompañan de un total de ciento veintidós grabados, en su mayoría retratos de los músicos biografiados, pero también reproducciones de partituras autógrafas dedicadas a Cuenca Benet, entre las que pueden contarse las de Francisco Alonso, Ángel Barrios, Manuel de Falla, Gerónimo Giménez o Joaquín Turina⁷.

A nivel historiográfico, es un trabajo en extremo valioso pues sus contenidos provienen bien de la consulta a los propios autores, bien de fuentes que hoy no existen, están dispersas o nos son desconocidas, aunque es preciso reconocer que, en ocasiones, las reseñas vitales y la relación de obras que se citan en el libro son escuetas y se limitan a la enumeración de títulos de obras y unas cuantas fechas destacadas de la vida del músico en cuestión.

En la misma introducción a su libro, el autor manifiesta expresamente que su labor no es de análisis, sino que únicamente se propone “exponer lisa y llanamente la personalidad y la producción” de los músicos nacidos en Andalucía (Cuenca Benet, 1927: 12), de manera que puede afirmarse que la voluntad que lo impulsa es tanto la de ser fiel y objetivo respecto a las personas a las que se refiere, como retratar verazmente, según también se ha visto en apartados anteriores, la capacidad y temperamento cultural de los músicos andaluces en el momento crucial en el que su región de origen enunciaba por primera vez las características y especificidades de su personalidad como pueblo.

De acuerdo con lo expuesto, la *Galería de músicos andaluces* ofrece asimismo la fascinante posibilidad de indagar en la idea que tenía Francisco Cuenca Benet de “lo andaluz”, en general, y de la “música andaluza”, en particular, a partir de las observaciones, propias o ajenas, con las que acompaña los datos de algunos de los músicos que biografía en el volumen, que aparecen tanto más frecuentemente cuanto mayor sea el prestigio del compositor, musicólogo o intérprete en cuestión. En dichos comentarios, el autor almeriense describe el trabajo de los músicos andaluces y la producción de éstos como fruto de la inspiración, el genio y la fantasía propios de su región de origen, pero también y ante todo como resultado del conocimiento técnico y de su capacidad de adecuar éstos apropiadamente a los materiales musicales de los que hacen uso. En este sentido, Cuenca pretende resaltar tanto su respeto a los materiales que toman o de los que se inspiran, de naturaleza bien popular, bien folklórica, como su formación y profesionalidad, plenamente europeísta, dos capacidades que en demasiadas ocasiones les habían sido objetadas.

Al tiempo, se da la circunstancia de que los términos que emplea para describir y definir la música andaluza coinciden a cabalidad con los marcadores étnicos que la moderna investigación antropológica fija como definitorios de la identidad andaluza: la cultura (para muchos especialistas, el rasgo más sobresaliente de su historia), el carácter alegre, fresco y retozón de sus gentes, su paisaje y sus ciudades, la Semana Santa, su pasado árabe y su universalidad como tierra de frontera y encrucijada de culturas (Pérez Colodrero, 2011b).

De acuerdo con lo expuesto y centrando la importancia de esta colección en el tema y objeto principal de este artículo, es

posible vincular la producción pianística de los compositores recogidos en la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet con ciertas categorías identitarias que contemplan no sólo lo andaluz, sino también lo gitano y lo árabe, esto es, lo *oriental* según tal cualidad fue definida a lo largo del siglo XIX. Ciertamente, el autor nacido en Adra facilita no pocos títulos de esta naturaleza entre las obras que recoge el tercer tomo de la 'Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea'. Un vaciado de aquellas pertenecientes al género pianístico y el análisis de sus títulos y subtítulos permitirá verificar en qué medida la configuración de la identidad andaluza a nivel musical a lo largo del siglo XIX y principios del XX observó procesos de mestizaje cultural con arreglo a lo descrito hasta ahora.

4. Convergencias culturales en la música para piano presente en la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet

a) Apartado metodológico.

A la hora de verificar mi propuesta, ha sido preciso proceder según una matriz metodológica fundamentada en el vaciado completo del libro indicado y en la búsqueda de los títulos obtenidos en los centros de investigación musical andaluces y españoles más pertinentes respecto a la naturaleza y enfoque del presente trabajo⁸.

Los datos así obtenidos se han sistematizado a través de una base de datos configurada a partir del programa *Filemaker*⁹, programa en la que cada obra ha dado lugar a una ficha de inventario, con campos referidos a su título genérico y diplomático, los encabezamientos de las piezas que pudieran integrarlas, los datos de la primera edición y de aquellas otras que, siendo posteriores, resultan significativas musicológicamente. Igualmente, se han incluido campos referidos a los datos musicales más importantes y representativos de la obra, como el compás y la tonalidad que emplea, y acerca de su formato, esto es, si es una obra manuscrita o impresa, en cuyo caso se ha recogido si la edición es original, junto con sus datos precisos de publicación (lugar, casa editora y fecha o, en su defecto, año del copyright), o procedente de la revisión musicológica actual.

Por supuesto, se ha incluido una variable dedicada a vincular cada obra a una categoría que la define a nivel temático, cuya denominación incluye tanto determinados marcadores de la identidad cultural andaluza como diferentes géneros musicales y es

la que permite, a la postre, verificar la importancia que lo intercultural tiene en el conjunto del repertorio pianístico señalado. Las etiquetas que he empleado en este sentido son diez y, ordenadas alfabéticamente, son las que siguen: Danza y baile, Emplazamientos emblemáticos, Fiesta, Gitano, Oriental, Otro, Paisaje natural, Popular, Rapsodias, Religiosidad, Serenatas. Finalmente, se ha incluido un apartado de observaciones, en el que se recoge información relacionada con los posibles dedicatarios de la obra, el lugar y la fecha de composición de la misma, que a veces ofrece el compositor, si la partitura posee alguna dedicatoria manuscrita o bien si se dispone de información relativa al hipotético propietario de la partitura depositada en el fondo en el que actualmente se conserva.

La búsqueda así orquestada ha arrojado un total de cuarenta y ocho obras y setenta y nueve piezas de diecisiete autores que vivieron entre 1834, año de nacimiento de Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, Málaga, 1834 – Málaga, 1901) y 1948, en el que falleció Francisco Alonso López (Granada, 1887 – Madrid, 1948)¹⁰. De sus cifras, localización y contenidos, datos en bruto que recogen las tablas 1 a 4 del anexo, se ocupa el apartado que sigue.

b) Resultados obtenidos. Comentario del conjunto de las obras rescatadas

Mi investigación ha permitido comprobar, en primer lugar, que la mayor parte de las obras para piano que menciona la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet observan, desde su título, elementos directamente vinculados con la cultura andaluza. En efecto, las cuarenta y ocho piezas sobre las que se asienta este trabajo representan un 58% de las ochenta y una de género pianístico que recoge el citado libro. De esta manera, es posible sugerir que, a fecha de 1927, una importante proporción de las partituras dedicada al piano escritas por andaluces se interesaban por reflejar los elementos esenciales que identificaban su tierra de origen.

De acuerdo con su categorización temática, un importante grupo se vincula a lugares emblemáticos de Andalucía (26% del total), en los que reconocen tanto las ciudades andaluzas como ciertos espacios que gozan de un especial simbolismo. En los títulos rescatados es particularmente significativa la ciudad de Sevilla y algunos de sus emplazamientos, que apuntan hacia parajes arbolados, como el Parque de María Luisa o la Alameda de

Hércules, ambos referidos en la suite *Andalucía* de Manuel Font de Anta, o hacia recintos íntimos y cargados de significado para el imaginario colectivo por ser en ellos donde se desarrolla la vida cotidiana: el patio, la reja, la terraza o el rincón fueron mencionados por el propio Font de Anta (“En un patio sevillano”, *Andalucía*), Luis Leandro Mariani (*Al pie de la reja. Trova para piano, op. 33*) o Joaquín Turina (“Soir d’été sur la terrasse”, *Coins de Séville, op. 5*).

Similarmente, son frecuentes las alusiones a acontecimientos festivos, bien sean los toros o las ferias, según puede comprobarse en obras como “La feria” de la suite *Alma Andaluza* de Mariani o “Triana en fête” de *La procesión del Rocío, op. 9* de Turina. Esta categoría entronca con la de las piezas encuadradas en la de baile, que suele recoger músicas que denotan la intensa alegría de vivir del pueblo andaluz y fuertemente vinculadas a lo popular, según ilustran los zapateados, tangos, zambras, sevillanas o peteneras de las danzas andaluzas de Manuel Infante (*Sévilana. Impressions de fête à Seville*), Cipriano Martínez Rücker (“Zapateado” de los *Cantos de mi tierra, op. 39*) o Joaquín (“Ritmo” de las *Tres danzas andaluzas* de Infante o “A los toros” de los *Coins de Séville, op. 5*). Similarmente, lo festivo se relaciona con la conmemoración religiosa, claramente impregnada de lo popular. También en este caso, las partituras aluden a la ciudad de Sevilla, de la que sus autores suelen ser originarios y cuyas danzas de seises, romería del Rocío o procesión del Jueves Santo llamaron la atención de autores como Mariani (“La Macarena”, *Alma andaluza*) y Turina (*La procesión del Rocío, op. 9*).

Lo árabe y lo gitano también aparecen frecuentemente en las partituras vaciadas de la *Galería de músicos andaluces*. Entre ambas categorías suman un total de once obras, es decir, casi una quinta parte del total de las que se ocupa el presente trabajo. Tomadas por separado, lo árabe (11% del total) aparece vinculado a espacios arquitectónicos como la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba, según ocurre en varias piezas de la suite *Andalucía* de Manuel Font de Anta, en la fantasía *Noche en la Alhambra* de Francisco Alonso o en *Granada. Capricho árabe para piano* de Emilio León de Arcas. Lo árabe también se relaciona con la celebración y la danza, que aparecen evocadas en la “Fiesta mora en Tánger” de la suite *Álbum de viaje, op.15* de Turina, la *Nouba, op.42* de Martínez Rücker o la *Danza de la cautiva* y la *Danza árabe* que Ángel Barrios escribió para sendas obras teatrales de Francisco Villaespesa y Alejandro Mackinlay, respectivamente. Lo gitano, en

cambio (7,5% del total), es evocado casi siempre a través del baile y la alegría que éste lleva aparejado. Así lo sugieren las distintas danzas gitanas que se han rescatado, entre las que hay que contar una zambra y un tango que se deben a Ángel Barrios o las *Gitanerías* de Infante. Sólo hay una excepción en este grupo, los *Suspiros gitanos* de Meléndez de la Fuente, en la que lo calé es referido por la tristeza tradicionalmente vinculada a la opresión de la que ha sido objeto este pueblo.

Tal y como puede comprobarse, habitualmente las obras rescatadas pueden vincularse a más de una categoría temática, de manera que, por ejemplo, determinadas obras aluden a ciudades y su patrimonio artístico y cultural que, a su vez, están directamente relacionadas con su pasado árabe (la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba). Asimismo, ciertos títulos que quieren pintar ambientes populares entroncan directamente con la danza y otras manifestaciones artísticas, según es el caso de la *Sonata romántica sobre un tema español*, op.3 de Turina, que se fundamenta en la afamada y tradicional melodía del baile andaluz de 'El Vito', o también "El florero", perteneciente a *Alma andaluza* de Mariani, que pinta a este entrañable vendedor callejero. Análogamente, las danzas gitanas y las andaluzas parecen mantener lazos directos con lo flamenco y el baile de carácter erotizante, según se desprende de títulos como "Zambra" o "Tango" pertenecientes a las *Danzas gitanas* de Barrios o la "Petenera", "Tango" y "Zapateado" de las *Trois danses andalouses* op.8 de Turina.

En otro orden de cosas, los resultados de la búsqueda apuntan a los compositores que más han contribuido a reflejar el acervo cultural andaluz a través de sus composiciones. A este respecto, debe destacarse necesariamente al sevillano Joaquín Turina, que aporta once obras, seguido por su ilustres aunque desconocidos paisanos José Meléndez de la Fuente y Manuel Infante con cinco cada uno y, éstos, a su vez, escoltados de Cipriano Martínez Rucker, Luis Leandro Mariani y Ángel Barrios, con tres. Atendiendo a sus fechas de nacimiento, entre 1860 y 1865 (Mariani, Rucker) o entre 1880 y 1885 (Turina, Meléndez, Infante y Barrios), cabe preguntarse acerca de la existencia de dos generaciones de compositores andaluces, en la que quizá una ejerciera el magisterio de la otra, para las que era importante expresar el hecho andaluz a través de la música e, incluso, es posible cuestionarse la relación que pudiera establecerse entre estas dos generaciones de artistas y los acontecimientos vinculados

al primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza que he apuntado al principio de este trabajo¹¹.

En cualquier caso, llama poderosamente la atención la presencia de recursos musicales consagrados por la tradición centroeuropea como representativa de lo andaluz-español en todas las obras estudiadas, que los compositores mencionados depuran y estilizan, acercándolos a su naturaleza original, firmemente anclada en la tradición folklórica y en los usos y costumbres populares andaluces. Así, es posible y frecuente dar con ritmos ternarios, grupos de valoración especial para representar gráficamente la elaborada ornamentación melódica propia de la música genuinamente andaluza, zonas cadenciales fuertemente tonales y, al tiempo, alusiones a la modalidad frigia en el ámbito melódico o en la construcción armónica.

Tales características musicales se dan más frecuentemente en compositores del área sevillana y ubicados en la horquilla cronológica que se extiende entre 1880 y 1940 (Turina, Font de Anta, Mariani, Infante), cuyas obras son, además, eminentemente descriptivas y presentan, con cierta reiteración, contenidos extramusicales, bien porque se inspiran en un texto literario, bien porque procuran pintar, a través del discurso musical, toda una serie de eventualidades y características del lugar, ambiente, persona o actitud al que se alude en el título de la pieza (“El florero”, “En el parque de María Luisa”, “Triana en fête”, *Guadalquivir. Étude pittoresque pour piano*, etc.).

Este trabajo ha permitido asimismo verificar que las obras que constituyen su objeto se encuentran custodiadas, preferiblemente, por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (59,5%) y por la Biblioteca Musical de Madrid (42,5%). En general, las dos ubicaciones indicadas poseen las primeras ediciones de la mayoría de las obras, tanto si éstas fueron publicadas en España (por Unión Musical Española o Ildefonso Alier, generalmente) como si lo fueron en Francia (por Salabert o Rouart, Lerolle & Cie, sobre todo). Más allá de este dato, cabe destacar que, por ser la depositaria del fondo personal del compositor, la Fundación Juan March es la que conserva la totalidad de las piezas que interesan compuestas por el sevillano Joaquín Turina, que custodia ejemplares manuscritos, ediciones anotadas por el músico sevillano o bien dedicadas a algunos de sus colegas y amigos, como Pedro Blanco (León, 1883 – Oporto, 1919).

Por otra parte, parece posible que un grupo de siete obras (la *Danza árabe* de Barrios para la obra *Aben Humeya*, las *Tres danzas andaluzas* de Infante, la trova *Al pie de la reja*, op.33 y la suite *Alma andaluza*, ambas de Mariani, la *Serenata andaluza*, op.41 y los *Cantos de mi tierra*, op.39 de Martínez Rucker, así como el *Bolero 'Recuerdos de Andalucía'*, op.8 de Ocón) fuera ampliamente difundido en su época, pues han sido localizadas en casi todos los centros de investigación consultados. La otra cara de la moneda la constituyen un conjunto de trece partituras, debidas a ocho compositores distintos (Juan Cabas Galván, José Cabas Quílez, Emilio León de Arcas, Luis Leandro Mariani, Cipriano Martínez Rucker, José Meléndez de la Fuente, Ramón Montilla Romero y Lorenzo Suárez Godoy), que no han sido localizadas ni siquiera a través del catálogo de la *Library of Congress*, por otro lado única depositaria de la obra *Guadalquivir. Étude pittoresque pour piano* de Infante. Con ello, parece claro cuáles de las piezas rescatadas gozaron de mayor aceptación por parte del público y de las casas editoras contemporáneas, cuáles fueron los compositores que más tiempo y esfuerzo dedicaron a la conservación de su trabajo y cuáles son las lagunas documentales que más urgentemente es preciso subsanar en nuestro patrimonio musical cercano.

Más allá de lo señalado hasta ahora, el resultado más significativo de esta investigación ha sido la audición de buena parte de las obras rescatadas a través de la celebración de varios recitales a cargo de Eduardo Hernández Vázquez, de los que uno de ellos se ofreció en el seno de la celebración del VII Encuentro de Primavera y XII SIEMAI (*Simpósio Internacional Educação Música Artes Interculturais*) (Vila Nova de Foz-Côa, 10 al 14 de abril de 2012). Esta iniciativa que responde a la conciencia y firme convicción de que la finalidad más importante de investigaciones como ésta que ahora presento está en la reincorporación y difusión de las obras estudiadas a través del repertorio de concierto.

Conclusiones

Los resultados de mi investigación parecen sugerir que, respecto a la convergencia de elementos culturales andaluces, gitanos y árabes en la música andaluza, los compositores de la región del sur de España emprendieron una serie de complejas actividades de autoexotización, es decir, que se re-apropiaron de las representaciones exotizadas provenientes del ámbito musical parisino y sustituyeron sus características exageradas por otras de

origen local, de forma que las nuevas adquirieron representatividad étnica para la cultura andaluza y se convirtieron en símbolos de su identidad. Con ello, reforzaron la inercia europea y española de convertir lo andaluz en símbolo de lo español y de vincular Andalucía con Oriente, si bien parece claro que al menos ellos se basaron en aquellos elementos del patrimonio cultural y artístico andaluz que en efecto mantenía relaciones con lo árabe y lo gitano.

Consecuentemente, puede afirmarse que, en la música para piano que recoge la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet, la convergencia de lo andaluz con lo árabe y lo gitano es especialmente patente en aquellos títulos que se refieren a la orografía urbana (emplazamientos emblemáticos vinculados a ciudades de ascendencia árabe) y en conmemoraciones concretas y fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo andaluz (ferias, celebraciones religiosas, danza y baile). En cualquier caso, es preciso señalar que lo intercultural es un hecho transversal en la música para piano andaluza, pues las partituras aquí rescatadas evocan a un mismo tiempo varias realidades y categorías temáticas de las propuestas y, por tanto, abrazan, como la historia y la cultura andaluzas, las prácticas artísticas y culturales de los pueblos como habitaron su solar permanente o transitoriamente.

Asimismo, cabe informar que aquellos autores que más obras aportan a este estudio pueden organizarse en dos generaciones. De la misma manera, es posible inferir la importancia de varios compositores sevillanos del primer tercio del siglo XX, entre los que destaca el universal Joaquín Turina, pero también otros autores que, siendo menos conocidos en la actualidad por diversas razones, parecieron participar de su mismo impulso y voluntad creativa, como Manuel Infante y José Meléndez de la Fuente. Es preciso recurrir a indagaciones más profundas para determinar la vinculación entre la actividad musical que desplegaron y los principios del Andalucismo, con el que comparte fechas y lugares.

Finalmente y dado que este trabajo se ha circunscrito a la música para piano presente en la *Galería de músicos andaluces*, es fundamental indicar que un estudio de las obras de otros géneros musicales asimismo presentes en dicho libro, como la zarzuela, la música orquestal y la canción, dará lugar resultados aún más ricos y concluyentes en futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

Acosta Sánchez, J. (2008). Historia y Cultura del pueblo andaluz. En I. Moreno Navarro (Coord.), *La identidad cultural de Andalucía*, 151-158. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Bernal Rodríguez, M. (1985). Introducción. En M. Bernal Rodríguez (Comp.), *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX: Antología*, 12-33. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas.

Caro Baroja, J. (1974). Prólogo. En E. Luque Baena, *Estudio antropológico social de un pueblo del sur*, 11-14. Madrid: Tecnos.

Giménez Rodríguez, F. (2006). Manuel García: El Contrabandista y la imagen exótica de la música española. En A. Romero Ferrer; A. Moreno Mengíbar (Eds.), *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, 175-190. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Labanyi, J. (2006). Antropólogos en Andalucía: el problema del tiempo. En A. Egea Fernández-Montesinos (Coord.), *Dos siglos de imagen de Andalucía*, 41-58. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas.

Miranda Torres, M. (2010). *La imagen exterior de España, tal como España la ve*. Tesis doctoral. Felicísimo Valbuena de la Fuente, Dir. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comercialización e Investigación de Mercados.

Moreno Navarro, I. (1981). Primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza (1868-1890). En A. Domínguez Ortiz (Dir.), *Historia de Andalucía*, vol. 3, 233-251. Madrid: Planeta.

Moreno Navarro, I. (2008). *La identidad cultural de Andalucía*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Parakilas, J. (1998). How Spain got a Soul. En J. Bellman (Ed.), *The Exotic in Western Music*, 137-193. Boston: Northeastern University Press.

Pérez Colodrero, C. (2011a). *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*. Tesis doctoral. Antonio Martín Moreno, Dir. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música.

Pérez Colodrero, C. (2011b). Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su producción en el contexto del nacionalismo. *Revista MAR (Música de Andalucía en la Red)*, 2 (2011) [en prensa].

Anexo (tablas 1 a 4)¹²

Autor	Obra	GMA	Localización y signatura
Alonso, Francisco	<i>Danza gitana</i> . Madrid: Casa Dotesio, 1914.	28	BNE: MP/313/9. FJM: M-419.
	<i>Noche en la Alhambra (Recuerdos moriscos)</i> . <i>Fantasia</i> , op.39 [Ms.].	23	CDMA: PAR H 352/23.

Barrios, Ángel	<i>Danzas gitanas.</i> Madrid: UME, cop. 1924.	37	CDMA: P C 8 57. BCD: S 85.
	<i>Aben Humeya: III Danza árabe.</i> Sevilla: Junta de Andalucía, 2010.	37	CDMA: PAR H 651/2. BA: 1-CH-758/16. BNE: MP/5227/5. BCD: MP-V BAR ABE. BNC: 2010-Fol-C 16/20.
			CDMA: PAR H 127/6.
<i>Danza de la cautiva.</i> Madrid: UME, cop.1922.	37		
Cabas Quilez, José	<i>Impresiones andaluzas.</i>	51	---
Falla, Manuel de	<i>Fantasia Bética.</i> Madrid: Real Musical, 1986.	81	CDMA: C 3 31. BNE: MP/2464/15. BCD: MP/154 (10).
Font de Anta, Manuel	<i>Andalucía. Suite para piano en tres cuadernos.</i> Madrid: UME, cop.1923.	94	CDMA: PAR H 127/10. BNE: MC/3889/2. BNC: 2006-Fol-C 53/7; 2006-Fol-C 48/34; 2006-Fol-C 48/35.
Gaeta Durán, Joaquín	<i>Recuerdos del Guadalivín.</i> Madrid: Romero, 1883.	99	CDMA: PAR A 620. BNE: MP/1802/2. BCD: Q CD 59.
Gálvez Ruiz, José María	<i>Serenata Andaluza.</i> S.l.: s.n., s.a.	103	CDMA: PART M 676.

Tabla 1.- Compositores y obras A-G. Fuente: elaboración propia

Autor	Obra	GMA	Localización y signatura
Infante Buera, Manuel	<i>El Vito. Variations sur un thème populaire et danse originale pour piano.</i> París : Salabert, cop.1922.	133	CDMA: PAR A 566. BCD: MP 385 (29). FJM: M-6186-B.
	<i>Sevillana. Impressions de Fête à Séville. Fantasia pour piano.</i> París: Salabert, cop. 1922.	133	CDMA: P C 8 58 (8).
	<i>Guadalquivir. Etude pittoresque pour piano.</i> París: Greggh, 1924.	133	LOC: M25.I.
<i>Gitanerías.</i> París: Salabert, cop. 1923.	133	CDMA: P C 8 58 (12).	
<i>Tres danzas andaluzas. Pour 2 pianos.</i> París: Salabert, cop. 1931.	133	CDMA: C 5 104. BNE: MP/424/10 V.1; MP/424/10 V.2; MP/424/10 V.3	

			FJM: M-4961-B; M-4962-B; M-4963-B. BNC: DL 78-Fol-C 25/2.
Lacalle, José Manuel	<i>Amapola. Para piano con letra.</i> Buenos Aires: Ricordi Americana, cop.1924.	147	BCD: MP 2164 (34). BNC: 2006-4-C 73/6.
León de Arcas, Emilio	<i>Granada. Capricho árabe para piano.</i>	154	---
Mariani González, Luis Leandro	<i>Al pie de la reja. Trova para piano, op.33.</i> Madrid: UME, cop.1922 / Sevilla: Bergali, 18— (Leipzig: C.G. Röder).	177	CDMA: C 2 914. BNE: MP/2030/5. FJM: M-5982-B. BNC: 2009-4-C 48/22.
	<i>Noche de luna</i>	177	---
	<i>Alma andaluza.</i> Madrid: UME, cop. 1920.	177	CDMA: P C 8 58 (11). BCD: MP 1822 (44). BNE: MP/3652/22. BNC: 2006-Fol-C 4/28.
	<i>Danzas gitanas</i>	177	---

Tabla 2.- Compositores y obras H-M. Fuente: elaboración propia

Autor	Obra	GMA	Localización y signatura
Martínez Rucker, Cipriano	<i>Serenata andaluza, op.41.</i> Paris: Edwart Salabert, cop. 1913.	187	CDMA: C 5 712. BNE: MP/2026/13. BCD: MP 491 (41). BNC: 2006-Fol-C 56/31.
	<i>Melodías orientales, op.49.</i> Córdoba: Sánchez Gama e Hijo, s.d. [Leipzig: Oscar Brandsletter, s.d.].	187	CDMA: PAR-H-330. BCD: S 45.
	<i>Cantos de mi tierra, op.39.</i> Barcelona: La música ilustrada hispano-americana, ca.1900.	187	CDMA: PAR A 549. BNE: MI/57(9). BCD: S 51. BNC: 1999-fol-C 6/20.
	<i>Nouba, [op.42]</i>	187	---
	<i>Suspiros gitanos</i>	188	---
Meléndez de la Fuente, José	<i>Rapsodia andaluza</i>	188	---
	<i>Sevillanerías</i>	188	---
	<i>Sevillanas</i>	188	---
	<i>Saetas</i>	188	---
Montilla Romero, Ramón	<i>Andaluzas. Suite de seis números.</i>	201	[Probablemente inédita].

María			
Ocón y Rivas, Eduardo	<i>Rapsodia andaluza, op.9.</i> Málaga (Calle de los Mártires): Adolfo Montargón, [1884].	213	BNE: M/4938(1). BNC: 2006-Fol-C 60/19.
	<i>Bolero 'Recuerdos de Andalucía, op.8.</i> Madrid: Zozaya, 1881.	213	CDMA: P C 5 21.
			BNE: MI/302(64).
			BCD: MP 2625 (4).
BNC: 2006-Fol-C 62/29.			
Suárez y Godoy, Lorenzo	<i>Córdoba. Serenata.</i>	289	---
	<i>Andalucía. Serenata para piano.</i> Barcelona: Andrés Vidal y Roer, ca.1864-1874.	289	BNE: MP/1438/28.

Tabla 3.- Compositores y obras M-S. Fuente: elaboración propia

Autor	Obra	GMA	Localización y signatura
Turina Pérez, Joaquín	<i>Sevilla. Suite pittoresque pour piano, op.2.</i> Paris: Max Eschig, cop. 1909.	300	CDMA: P A 0 87.
			BNE: MC/4840/37.
			BCD: MP 937 (26).
			FJM: LJT-P-B-3.
			BNC: M-Fol-C 4/54.
	<i>Sonata romántica sobre un tema español, op.3.</i> Paris: E. Demets, cop.1910.	300	CDMA: IGN. 2 (Carpeta 108)
			BNE: MP/322/18.
			BCD: MP 2478 (52).
			FJM: LJT-P-B-5.
	<i>Coins de Seville (Rincones sevillanos), op.5.</i> Paris: Max Eschig, cop.1911.	300	CDMA: P A 0 85.
			BNE: MC/4840/36.
			BCD: Q 472 (1).
			FJM: LJT-P-B-8.
	BNC: M-Fol-C 4/55.		
	<i>Trois danses andalouses, op. 8.</i> Paris: Salabert, cop.1913.	300	BCD: MP 653.
			FJM: M-5386-B
			BNC: 2010-Fol-C 24/48
	<i>La procesión del Rocío, op.9.</i> Paris: Rouart, 1913.	297	CDMA: PAR A 208
			BNE: MC/4840/2
			BCD: Q 132
	<i>Recuerdos de mi rincón. Tragedia cómica para piano, op.14.</i> Madrid: UME, cop.1915.	300	FJM: LJT-P-B-13
CDMA: B 4 265 (17)			
BNE: MC/3763/8			
BCD: Q 132			
FJM: LJT-P-A-1			
FJM: LJT-P-B-19			

Tabla 4a.- Compositores y obras: Joaquín Turina (I). Fuente: elaboración propia

Autor	Obra	GMA	Localización y signatura
Turina Pérez, Joaquín	<i>Álbum de viaje, op.15.</i> Madrid: UME, cop. 1916.	300	CDMA: P A 0 88 BNE: M/2937 BCD: MP 937 (24) BNC: 2011-4-C 118/48 CJM:LJT-P-B-20
	<i>Sanlúcar de Barrameda. Sonata pintoresca, op.24.</i> Madrid: UME, ca.1922.	300	CDMA: D 4 22 BNE: MC/4840/50 BCD: Q 164 FJM: M-7675-B BNC: 2007-Fol-C 12/42
	<i>El Cristo de la Calavera. Leyenda Becqueriana, op.30.</i> Madrid: UME, cop.1925.	301	CDMA: D 1 554 BNE: MC/4840/51 BCD: MP 2609 (6) FJM: M-442-C BNC: M-Fol-C 4/57
	<i>La Venta de los Gatos. Leyenda becqueriana, op.32.</i> Madrid: UME, cop.1926.	301	BNE: MC/4840/52 FJM: LJT-P-B-50 BNC: 2007-Fol-C 8/57
	<i>Le quartier de Santa Cruz. Variations rythmiques pour piano, op.33.</i> Paris: Rouart, Lerolle & Cie., cop.1925.	300	CDMA: C 5 696 BNE: MC/4840/3 FJM: LJT-P-B-51

Tabla 4b.- Compositores y obras: Joaquín Turina (II). Fuente: elaboración propia

¹ **Cultural convergence in Andalusian piano music between 1800 and 1925 as presented in the “Gallery of Contemporary Andalusian Musicians” by Francisco Cuenca Benet (1872-1943)**

² Doctora.

Universidad de Granada (España).

Email: consuelopc@ugr.es

³ El antropólogo y ensayista Julio Caro Baroja (Madrid, 1914-1995) escribió al respecto que “la mitad de las tonterías que se han dicho sobre España y el *alma española* las han dicho los españoles. La otra mitad extranjeras”, reconociendo al tiempo que podía “haber ciertos amaneramientos, clichés, estereotipos, tendencias a dar como buenas ciertas vulgaridades” (Caro Baroja, 1974:14).

⁴ En primer lugar salieron a la luz en la Tipografía Moderna los dos tomos de la *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos* (1921 y 1925). Entre éstos, Cuenca Benet publicó, en 1923, su *Museo de pintores y escultores andaluces Contemporáneos*, aunque en otra casa editorial llamada Rambla, Bouza y Compañía. El siguiente volumen que fue dado a conocer es la *Galería de músicos andaluces*, editada en la prestigiosa casa habanera Cultural en 1927. Finalmente, cierran la colección los dos tomos del *Teatro andaluz contemporáneo*, que Maza, Caso y Compañía imprimió en 1937 y 1940.

⁵ Los resultados de sus imaginaciones han constituido el segundo de los dos arquetipos básicos que han predominando históricamente sobre nuestro país, según el cual España es concebido “como un país exótico y de tradiciones culturales

orientales, más premoderno que decadente, constituido por hombres y mujeres auténticos, amantes de la libertad inmediata y sin fronteras, apasionado pero incapaz de comportamientos racionales, fríos y civilizados (Leyenda Amarilla)" (Miranda Torres, 2010: 274).

⁶ Cabe destacar en este punto algunos de sus nombres siguiendo un estricto orden cronológico. Primero el antropólogo Antonio Machado y Núñez, Demófilo, con su artículo "Sobre el «Hombre Andaluz»" de 1869; luego, el historiador Joaquín Guichot y Parody (Madrid, 1820 – Sevilla 1906), que publicó la primera historia general de Andalucía en ese mismo año. Más adelante, otros como el notario Blas Infante (Casares, 1885 – Sevilla, 1936), que enunció los fundamentos del regionalismo andaluz en el *Ideal Andaluz* de 1915, o José María Pemán (Cádiz, 1897 – 1981), con su artículo "Andalucía libre y universal" de junio de 1931. Todos ellos procuraron restaurar la imagen de la región del sur de España, que aun en 1927 encontraba tópicos negativos tan magníficamente redactados como la *Teoría de Andalucía* de José Ortega y Gasset.

⁷ Alonso, F. "Guitarra Española. Canción" (Cuenca Benet, 1927: 24-25); Barrios, Á., "El Tango" (Cuenca Benet, 1927: 44); Falla, M. de, "Salud. La Vida Breve" (Cuenca Benet, 1927: 85); Jiménez y Bellido, J. [Jiménez, G.], "Los pícaros celos" (Cuenca Benet, 1927: 139); Turina, J., "El poema de una sanluqueña. Allegro moderato" (Cuenca Benet, 1927: 301).

⁸ Atendiendo al criterio que apunto, se han escogido un conjunto de siete bibliotecas y centros de investigación, de las que seis se encuentran en territorio nacional y la séptima se encuentra en los EE.UU. Dado que el presente trabajo se centra en autores andaluces, ya que la *Galería de músicos andaluces* de Cuenca Benet se ocupa exclusivamente de los autores nacidos en la región del sur de España, el primer catálogo que se ha consultado es el del Centro de Documentación Musical de Andalucía, cuyos fondos recogen todas aquellas partituras que «complementen y posibiliten el estudio de la música y músicos andaluces» (Decreto 293/1987 de 9 de diciembre, BOJA de 19 de enero de 1988, p.123). Por razones muy similares, se ha examinado el catálogo de tres bibliotecas patrimoniales, la Biblioteca de Andalucía, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Catalunya, siendo que esta última es depositaria de los fondos del antiguo Centre de Documentació Musical de Catalunya. A las anteriores, se ha sumado la búsqueda en los catálogos de la Biblioteca Musical de Madrid, habitualmente conocida como Biblioteca Conde-Duque por estar ubicada en el antiguo cuartel de dicho nombre, y la biblioteca de la Fundación Juan March. La primera de ellas es quizá la biblioteca y hemeroteca musical más rica de toda España, creada en 1919 por iniciativa del académico de Bellas Artes, musicólogo y crítico Víctor Espinós Moltó (Alcoy, Alicante, 1871 – Madrid, 1948). La otra le viene a la zaga, pues conserva una gran cantidad de partituras manuscritas e inéditas, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia de los varios compositores que han depositado en ella sus bibliotecas personales, de las que aquí interesa principalmente la de Joaquín Turina (la Fundación custodia, asimismo, los de Salvador Bacarisse, Pedro Blanco o Julio Gómez García). Por supuesto, cierra el conjunto la *Library of Congress* [Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos] que, desde su fundación en 1800, ha venido acumulando el fondo documental, bibliográfico y hemerográfico quizá más importante de toda la civilización occidental.

⁹ Debo agradecer al Dr. Josep María Gregori (UAB) la ayuda y los consejos prestados a la hora de trabajar con este programa, así como que me brindara su experiencia personal en la gestión del patrimonio musical a la hora de organizar y manipular los

datos rescatados a partir de la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet.

¹⁰ En este punto, debo hacer tres puntualizaciones. En primer lugar, sobre la circunstancia de que diez de las cuarenta y ocho obras para piano sobre las que fundamento este artículo están integradas por varias piezas que, a su vez, poseen un encabezamiento propio, por lo que ha sido posible ampliar el número total de títulos a analizar en una treintena. Así, por ejemplo, la suite en tres cuadernos *Andalucía* del compositor Manuel Font de Anta (Sevilla, 1895 – Madrid, 1936) está articulada en un total de nueve piezas, cuyos encabezamientos son (I) “En el parque de María Luisa”, “Macarena” y “En la Alameda de Hércules”; (II) “La Alhambra”, “El barrio de la Viña” y “Perchel”, y, finalmente, (III) “En la Mezquita”, “En un patio sevillano” y “En los toros (pasacalle)”. En segundo lugar, debo explicar que he podido localizar más obras de que cumplen con los requisitos planteados por este trabajo (autor, género musical, cronología, título) a través de la búsqueda que he realizado en los catálogos de las entidades propuestas, pero éstas no fueron recogidas por Francisco Cuenca Benet en su *Galería de músicos andaluces* y, por tanto, no las he contabilizado. Finalmente, me gustaría remitir a dos textos fundamentales a la hora de conocer la biografía de los compositores que mencionaré en el cuarto apartado de este artículo, de las que yo, por obvias razones de espacio, no puedo ocuparme (Cuenca Benet: 1927; Martín Moreno: 1985).

¹¹ No me olvido de la influencia decisiva que compositor Isaac Albéniz (Camprodón, Gerona, 1860 – Cambo-les-Bains, Francia, 1909) pudo ejercer sobre la segunda generación de compositores andaluces que menciono, ya que la mayor parte de la producción del gerundés, tanto la dedicada al salón burgués como *Iberia*, está inspirada por la música popular andaluza.

¹² Abreviaturas empleadas en las talas 1 a 4: CDMA (Centro de Documentación Musical de Andalucía), BA (Biblioteca de Andalucía), BNE (Biblioteca Nacional de España), BCD (Biblioteca Musical de Madrid – Centro Conde Duque), FJM (Fundación Juan March), BNC (Biblioteca de Catalunya), LOC (Library of Congress), GMA (Galería de músicos andaluces).