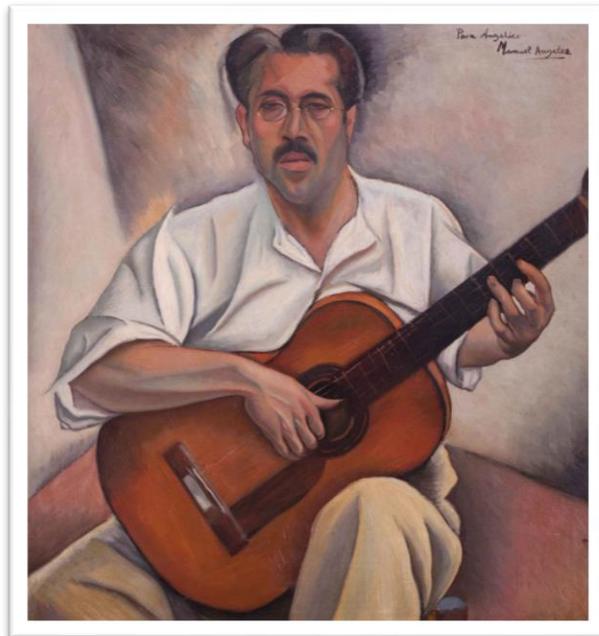


MÁSTER EN ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS
en Interpretación e Investigación Performativa de
Música Española

Trabajo de Fin de Máster

*Interacciones estilísticas entre la música académica y la música flamenca en la obra
para guitarra de Ángel Barrios (1882-1964)*



Marcos Marín Fernández

Tutor: Dr. Pedro Jesús Gómez Lorente

Madrid, 2024

«En el atardecer suspira una guitarra... allá casi en la Alhambra.»

Preludio al atardecer. Joaquín Rodrigo.

Agradecimientos

Esta investigación es el resultado de un esfuerzo, dedicación y lucha por conseguir superarme día a día como músico y sobre todo, como persona. Y supone al mismo tiempo, el final de una etapa y el comienzo de una nueva.

Quiero agradecer en primer lugar a mi familia y a Isabel el apoyo diario incondicional que me han brindado.

Al Dr. Pedro Jesús Gómez Lorente, tutor y mentor en esta investigación. Gracias por tu constante apoyo y por haberme dirigido con tan profesional rigor. Espero que nuestros caminos se vuelvan a cruzar.

Al maestro Juan Manuel Cañizares y a su mujer Mariko Ogura, así como al maestro Oscar Herrero y a la Dra. Lola Fernández Marín, por el buen trato recibido y haberme transmitido su conocimiento en las entrevistas realizadas para esta investigación, cuyos testimonios han sido determinantes.

Al guitarrista Hernán Navarro, a la Biblioteca Nacional de España, al Archivo Manuel de Falla, al Centro de Documentación Musical de Andalucía y al Patronato de la Alhambra y el Generalife, por conservar tan importante documentación sobre Ángel Barrios.

Por último, y no menos importante, a mis compañeros y amigos de máster del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Cristina, Anna, Elena, Javier, Marta, Mavi, Carlos, Sergio, Nacho y Sara. Habéis hecho de este tiempo el mejor que podría haberme imaginado. Os llevaré siempre conmigo.

Resumen

No se han tratado mucho las relaciones que se establecen —y las que no— entre la obra para guitarra de Ángel Barrios Fernández (1882-1964) con el resto de sus guitarristas contemporáneos. Esta investigación pretende esclarecer cómo se enmarca la figura del compositor-guitarrista en el panorama guitarrístico del siglo XX tomando como referencia tanto las tendencias y corrientes musicales, como el contexto sociocultural que vive España a mediados del siglo pasado, momento en el que Ángel Barrios desarrolla la mayor parte de su obra para guitarra. También serán analizadas cuatro de sus obras para guitarra cuyos subtítulos aluden a diferentes palos flamencos con el fin de observar y determinar en qué medida el compositor acercó la música flamenca a un entorno académico, así como qué consecuencias e implicaciones interpretativas tiene esto para un guitarrista académico.

Términos clave: Ángel Barrios, Granada, guitarra académica, guitarra flamenca, siglo XX, estética musical, estilo musical, música flamenca, palos flamencos, notación musical.

Abstract

It has not been said too much about the relationships between the works for guitar of Ángel Barrios Fernández (1882-1964) and the rest of his contemporary guitarists. This investigation wants to clarify his role in the guitarist world of the XXth century considering the wide variety of musical aesthetics as well as the social and cultural moment of Spain in the middle times of the century, which is the moment in which Ángel Barrios wrote the most part of his guitar works. It will also be taken four of his works for guitar whose subtitles are related to different “palos flamencos” and they will be analyzed to determine how much did the composer approached flamenco music in his works into an academic environment, as well as the performative consequences this has for an academic guitar player.

Keywords: Ángel Barrios, Granada, academic or classical guitar, flamenco guitar, XXth century, musical aesthetics, music style, flamenco music, *palos flamencos*, musical writing.

Siglas

- A.M.F.: Archivo Manuel de Falla
- B.N.E.: Biblioteca Nacional de España
- C.D.M.A.: Centro de Documentación Musical de Andalucía
- P.A.G.: Patronato de la Alhambra y el Generalife
- R.A.E.: Real Academia de la Lengua Española
- R.C.S.M.M.: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
- R.C.V.E.G.: Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada
- S.G.A.E.: Sociedad General de Autores y Editores
- U.M.E.: Unión Musical Española

Abreviaturas

- m. i.: Mano izquierda
- m. d.: Mano derecha
- p.: Dedo pulgar
- i.: Dedo índice
- m.: Dedo medio
- a.: Dedo anular

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Imagen de Ángel Barrios.....	20
Ilustración 2. Cuarteto Iberia. Ondas, 1933.....	27
Ilustración 3. Programa del Cuarteto Iberia en 1933.....	28
Ilustración 4. Imagen de la partitura <i>Zacatín</i>	33
Ilustración 5. Imagen de <i>Tango Zapateado</i> . 1ª edición. 1962.....	34
Ilustración 6. Imagen de <i>Tango Zapateado</i> . 2ª edición. 1995.....	35
Ilustración 7. Imagen de la partitura <i>Navidad en la Alpujarra</i>	45
Ilustración 8. Imagen de la partitura <i>Fandango Antiguo</i>	45
Ilustración 9. Imagen de la partitura <i>Mañanitas Granadinas</i>	46
Ilustración 10. <i>Guajira</i> de Ángel Barrios transcrita por José de Azpiazu.....	48
Ilustración 11. Cadencia flamenca. Introducción. <i>Flor Granadina</i>	51
Ilustración 12. Versos 4, 5 y 6 de la sección copla. <i>Flor Granadina</i>	53
Ilustración 13. Ejemplo de arpegios 1. Compases 6 y 7. <i>Flor Granadina</i>	54
Ilustración 14. Traslado de la m. i. Compás 94. <i>Flor Granadina</i>	54
Ilustración 15. Ligado en tresillos. Compás 61. <i>Flor Granadina</i>	55
Ilustración 16. Ritmo común de farruca. Compás 41.....	58
Ilustración 17. Ritmo común de farruca. Compás 43.....	58
Ilustración 18. <i>Zacatín</i> . Compás 58. Acorde enarmonizado.....	58
Ilustración 19. Imagen de escala en <i>Zacatín</i>	60
Ilustración 20. Ejemplo de rasgueos 1. <i>Zacatín</i>	60
Ilustración 21. Ejemplo de rasgueos 2. <i>Zacatín</i>	61
Ilustración 22. Sección C. Círculo de quintas. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	63
Ilustración 23. Escalas. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	64
Ilustración 24. Arpegios. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	65
Ilustración 25. Motivo rítmico I.....	67
Ilustración 26. Motivo rítmico II.....	68
Ilustración 27. Ejemplo de arpegios y traslado de posición. <i>De Cádiz a La Habana</i>	70
Ilustración 28. Ejemplo de escalas. <i>De Cádiz a La Habana</i>	71
Ilustración 29. Imagen de la partitura <i>Flor Granadina</i> . Edición de 1961.....	82
Ilustración 30. Imagen de la partitura <i>Flor Granadina</i> . Edición de 1995.....	83
Ilustración 31. Antonio Barrios dibujado a carboncillo por Santiago Rusiñol.....	I

Ilustración 32. <i>El viejo guitarrista ciego</i> . Pablo Ruiz Picasso. 1903	I
Ilustración 33. Imagen de Ángel Barrios con Manuel de Falla.....	II
Ilustración 34. Imagen de Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Francisco García Lorca (delante), Ángel Barrios y Federico García Lorca	II

Índice de Tablas

Tabla 1. Relación versos – compases en <i>Flor Granadina</i>	VI
Tabla 2. Tabla de análisis. Sección Rítmica I. <i>Flor Granadina</i>	VI
Tabla 3. Tabla de análisis. Falseta. <i>Flor Granadina</i>	VII
Tabla 4. Tabla de análisis. Sección Rítmica II. <i>Flor Granadina</i>	VII
Tabla 5. Tabla de análisis. Copla. <i>Flor Granadina</i>	VII
Tabla 6. Tabla de análisis. Sección Rítmica I (acortada). <i>Flor Granadina</i>	VIII
Tabla 7. Tabla de análisis. Coda. <i>Flor Granadina</i>	VIII
Tabla 8. Tabla de análisis. Introducción. <i>Zacatín</i>	VIII
Tabla 9. Tabla de análisis. Introducción. <i>Zacatín</i>	IX
Tabla 10. Tabla de análisis. Sección A. <i>Zacatín</i>	IX
Tabla 11. Tabla de análisis. Sección B. <i>Zacatín</i>	IX
Tabla 12. Tabla de análisis. Puente. <i>Zacatín</i>	IX
Tabla 13. Tabla de análisis. Coda. <i>Zacatín</i>	X
Tabla 14. Tabla de análisis. Sección A. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	X
Tabla 15. Tabla de análisis. Sección B. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	X
Tabla 16. Tabla de análisis. Cadencia de la sección B. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	X
Tabla 17. Tabla de análisis. Sección C. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	XI
Tabla 18. Tabla de análisis. Coda. <i>Navidad en la Alpujarra</i>	XI
Tabla 19. Tabla de análisis. Introducción. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XI
Tabla 20. Tabla de análisis. Sección A. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XII
Tabla 21. Tabla de análisis. Copla. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XII
Tabla 22. Tabla de análisis. Sección rítmica I. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XIII
Tabla 23. Tabla de análisis. Falseta. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XIII
Tabla 24. Tabla de análisis. Sección Rítmica II. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XIII
Tabla 25. Tabla de análisis. Sección B. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XIII
Tabla 26. Tabla de análisis. Coda. <i>De Cádiz a La Habana</i>	XIV

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación.....	1
1.2 Estado de la cuestión.....	3
1.3 Marco teórico.....	6
1.4 Objetivos.....	7
1.5 Hipótesis.....	8
1.6 Metodología.....	8
2. ÁNGEL BARRIOS FERNÁNDEZ (1882-1964)	11
2.1 Aspectos biográficos.....	11
2.1.1 Contexto social y cultural.....	11
2.1.2 Biografía del periodo de interés.....	15
2.2 La guitarra de Ángel Barrios.....	18
2.2.1 El aprendizaje de la guitarra.....	19
2.2.2 La enseñanza de la guitarra.....	21
2.2.3 La interpretación de la guitarra.....	25
2.2.4 La composición para guitarra.....	29
3. LA GUITARRA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	36
3.1 Estilo y estética en la composición para guitarra.....	36
3.2 Los guitarristas en la primera mitad del siglo XX.....	40
3.3 Ángel Barrios y el alejamiento del flamenco de Andrés Segovia.....	41
3.4 Ángel Barrios y Regino Sainz de la Maza.....	44
3.5 Ángel Barrios y los guitarristas José Corrales y Manuel Cano.....	45
3.6 Ángel Barrios y José de Azpiazu.....	47
4. ANÁLISIS	49
4.1 <i>Flor Granadina</i> . Granadinas.....	49

4.1.1	Análisis armónico-formal.....	50
4.1.2	Elementos guitarrísticos.....	53
4.1.3	Valoración estético-estilística.....	56
4.2	<i>Zacatín</i> . Farruca.....	56
4.2.1	Análisis armónico-formal.....	57
4.2.2	Elementos guitarrísticos.....	59
4.2.3	Valoración estético-estilística.....	61
4.3	<i>Navidad en la Alpujarra. Villancico</i>	62
4.3.1	Análisis armónico-formal.....	62
4.3.2	Elementos guitarrísticos.....	63
4.3.3	Valoración estético-estilística.....	65
4.4	<i>De Cádiz a La Habana</i> . Guajiras.....	66
4.4.1	Análisis armónico-formal.....	67
4.4.2	Elementos guitarrísticos.....	69
4.4.3	Valoración estético-estilística.....	71
5.	LA GUITARRA FLAMENCA EN LA NOTACIÓN MUSICAL	72
5.1	La escritura de la música flamenca para guitarra. Historia y desarrollo.....	72
5.2	La escritura de Ángel Barrios en su obra para guitarra.....	79
6.	CONCLUSIONES	85
7.	BIBLIOGRAFÍA	89
8.	ANEXOS	I
8.1	Fotografías.....	I
8.2	Listado de la obra para guitarra de Ángel Barrios.....	III
8.3	Tablas de análisis.....	VI
8.3.1	Tablas de análisis de la obra <i>Flor Granadina</i>	VI
8.3.2	Tablas de análisis de <i>Zacatín</i>	VIII

8.3.3	Tablas de análisis de Navidad en la Alpujarra.....	X
8.3.4	Tablas de análisis De Cádiz a La Habana.....	XI
8.4	Partituras analizadas.....	XV
8.4.1	Partituras <i>Flor Granadina</i>	XV
8.4.2	Partituras <i>Zacatín</i>	XX
8.4.3	Partituras <i>Navidad en la Alpujarra</i>	XXII
8.4.4	Partitura <i>De Cádiz a La Habana</i>	XXIV

1. INTRODUCCIÓN

La guitarra tiene por primera vez un papel verdaderamente activo en la música académica y en las salas de concierto entre finales del siglo XIX y los primeros compases del siglo XX. Gracias a un amplio grupo de compositores e intérpretes, la literatura de la guitarra se amplía enormemente durante las primeras décadas del nuevo siglo. Esto, unido a las nuevas corrientes artísticas de los «ismos»¹ y la búsqueda de una identidad sonora nacional, hacen de esta época muy prolífica en términos artísticos. Sin embargo, música y política van de la mano. Los conflictos bélicos como las Guerras Mundiales [la primera comprendida entre 1914-1917 y la segunda entre 1939-1945], y sobre todo la Guerra Civil Española (1936-1939), producen el exilio y la marginación de muchos de los renovadores y los discursos musicales que llevan consigo.

En medio del panorama de la posguerra civil española —a partir del 1 de abril de 1939— se encuentra el compositor y guitarrista granadino Ángel Barrios Fernández, quien realizó una importante contribución a la literatura de la guitarra. Si bien esta contribución fue prolífica, él, al igual que tantos otros de su tiempo, sufrió las consecuencias que trajo consigo la ideología vencedora de la guerra. Es decir, la instauración del régimen de Franco propició la censura de artistas e intelectuales y estableció una marcada línea de expresión artística y de composición.

1.1 Justificación

Tomando como punto de partida nuestra curiosidad como intérpretes de guitarra, encontramos particularmente interesante la obra para guitarra de Ángel Barrios Fernández (1882-1964), de quien, hasta la llegada al máster de música española del R.C.S.M.M., no habíamos tenido la oportunidad de interpretar su música. Ángel Barrios no fue en vida sólo compositor y guitarrista. A pesar de que su actividad interpretativa sí se aplicó exclusivamente a la guitarra, su actividad compositiva también abarcó otros estilos como la música para piano y la zarzuela.

En medio de este proceso de descubrimiento, observamos que en la música del compositor granadino había alusiones en los títulos y subtítulos de sus obras a diferentes palos flamencos. Es por ello por lo que escogimos como parte de nuestro repertorio cuatro obras donde estas menciones eran directas en los subtítulos, y que además aludían a diferentes familias de cantes

¹Nos referimos aquí a las corrientes del nacionalismo, impresionismo, expresionismo, modernismo, y neoclasicismo, etc.

flamencos. Estas obras son: *Flor Granadina (Granadinas)*, *Zacatín (Farruca)*, *Navidad en la Alpujarra (Villancico)*, y *De Cádiz a La Habana (Guajiras)*. Estando estas obras de Ángel Barrios dentro del repertorio, queríamos saber cuánto de profunda era la conexión con la música flamenca. Por ello, creímos conveniente someter estas piezas a un proceso analítico.²

En la década de los años cincuenta en España, compositores asociados a la llamada «Generación del 51» estaban haciendo un esfuerzo por incorporar y adoptar el lenguaje musical de vanguardias europeas como uno propio. Teniendo esto en cuenta, yo estaba ante un compositor aparentemente desligado de la estética y el estilo musical en el momento en que compuso la mayor parte de su obra para guitarra (1958-1964). Al mismo tiempo, me llamaba la atención que ninguno de los grandes referentes de la guitarra en esa época—hablamos de Andrés Segovia³ (1893-1987) y Regino Sainz de la Maza⁴ (1896-1981)— le hubieran dado una gran difusión a su repertorio para guitarra.⁵

Ante esta situación, decidí realizar una revisión sobre las investigaciones científicas que abordan a este compositor y guitarrista, y me encontré ante la inexistencia de un trabajo científico que centrara sus esfuerzos en relacionar tanto su figura como su obra para guitarra con el contexto musical estético-estilístico y guitarrístico del siglo XX español. De igual forma, tampoco encontré una investigación en la que se profundizara sobre las características musicales flamencas y qué elementos guitarrísticos flamencos había incorporado en sus obras.

Por todo ello, decidí dedicar mi investigación enmarcada en los estudios de Máster en Interpretación e Investigación de la Música Española, cursados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (R.C.S.M.M.), al compositor y guitarrista Ángel Barrios Fernández. Siempre, con el fin de aportar información contrastada a la comunidad guitarrística con criterios científicos.

²Armónico-formal, estético-estilístico y de recursos guitarrísticos

³Real Academia de la Historia, «Andrés Segovia Torres», en *Real Academia de la Historia*, ed. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/7864/andres-segovia-torres>.

⁴Real Academia de la Historia, «Regino Sainz de la Maza Ruiz», en *Real Academia de la Historia*, ed. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/5624/regino-sainz-de-la-maza-ruiz>.

⁵Señalamos que Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, editor de las biografías de Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia, entre otras, fue Catedrático de Guitarra del R.C.S.M.M desde 1991 hasta su jubilación.

1.2 Estado de la cuestión

Partimos de la existencia de bibliografía y de material documental —epistolario, fotografías, programas de concierto, partituras, etc.— recuperado y organizado en torno a la figura del compositor granadino, que se encuentran principalmente en el C.D.M.A., en el archivo del P.A.G., en el A.M.F., y en la B.N.E.⁶ Por otra parte, como decíamos antes, no hemos encontrado un trabajo académico centrado exclusivamente en la obra para guitarra que estudiara con relativa profundidad el lugar que esta ocupa dentro del panorama guitarrístico español del siglo XX.

Entre las últimas investigaciones y trabajos que hacen referencia al contexto y vida del autor están: *Ángel Barrios, el compositor en su época*,⁷ *Ángel Barrios y Granada: la estela de una época*,⁸ y *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*.⁹ El Dr. Ismael Ramos Jiménez, quien ha dedicado la gran mayoría de sus investigaciones a la figura de Ángel Barrios, es una referencia fundamental en este sentido. Estos trabajos nos han permitido disponer de una biografía con información contrastada y sí nos han aportado material documental recopilado y organizado sobre los aspectos biográficos de interés para la investigación.

En segundo lugar, para poder abordar los acontecimientos históricos y la estética de la música española de las décadas centrales del siglo XX, hemos recurrido a obras de diversos autores: *La Música en España en el siglo XX*,¹⁰ *Música española entre dos guerras (1914-1945)*,¹¹ *Música y Política en la España del Desarrollismo*,¹² y *Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta*.¹³ Estas obras y artículos profundizan en el contexto musical español relacionando principalmente música, política y sociedad. Aunque algunos de los datos que aportan escapan a nuestro ámbito de estudio por ser demasiado específicos o abordar

⁶Véase el índice de siglas para aclarar información.

⁷Ismael Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época» (Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2015).

⁸Ismael Ramos Jiménez y Aroa Romero Gallardo, *Ángel Barrios y Granada: la estela de una época*, Primera edición (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015).

⁹Ismael Ramos Jiménez, *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios* (Andalucía: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2005).

¹⁰Alberto González Lapuente y Juan Ángel Vela del Campo, *La música en España en el siglo XX*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol. 7 (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2012).

¹¹Javier Suárez-Pajares, ed., *Música española entre dos guerras [1914-1945]*, 1. ed., Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, no. 4 (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002).

¹²Inés San Llorente Pardo, «Música y Política en la España del Desarrollismo (1962-1970)» (Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018).

¹³Daniel Moro Vallina, «Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta», *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016): 595, <https://doi.org/10.2307/24878573>.

otras temáticas diferentes de la música para guitarra, nos han aportado al mismo tiempo una imagen general del panorama musical español y sus cambios en las décadas centrales del siglo XX.

En relación con la guitarra en el siglo XX, las preferencias de los intérpretes, las tendencias estilísticas en la composición para guitarra... son varias las figuras de la musicología española las que han dedicado una importante parte de su vida a su estudio en sus investigaciones. La consulta de estos trabajos nos ha servido para establecer un marco contextual detallado de la guitarra acotándolo a nuestro periodo de interés. El principal estudioso de referencia ha sido el Dr. Javier Suárez-Pajares con los trabajos: *Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27*,¹⁴ y dentro de la obra editada por el Dr. Suárez-Pajares —*Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*¹⁵— han sido especialmente importantes los artículos de la Dra. Carolina Queipo Gutiérrez¹⁶ y el Dr. Leopoldo Neri de Caso.¹⁷ De igual forma, ha sido muy importante el trabajo de Eusebio Rioja: *Andrés Segovia y sus relaciones con el flamenco*.¹⁸ Son muchos los artículos, libros, actas de conferencia y entrevistas las dedicadas a esta figura de la guitarra. No obstante, la importancia de esta obra se debe al tratamiento exclusivo de la relación y las opiniones de Segovia sobre la guitarra flamenca.

Tras abordar la biografía el contexto social y político, en este punto de la investigación nos hemos valido de los trabajos e investigaciones de autoridades de la música flamenca. En lo que respecta al apartado analítico de las obras seleccionadas, la obra de la Dra. Lola Fernández Marín:¹⁹ *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, armonía, melodía y forma*²⁰ nos aporta una base de términos, explicaciones y características sobre los diferentes palos de la música flamenca. Algunos de estos términos serán definidos a continuación en el marco teórico. Para abordar los recursos

¹⁴Javier Suárez-Pajares, «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27», en *La Guitarra en la Historia Vol. VIII*, ed. Eusebio Rioja, vol. Vol. III (Córdoba: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 1997), 37-57.

¹⁵Javier Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (Valladolid: Glares, 2005), 15-56.

¹⁶Carolina Queipo Gutiérrez, «Música para guitarra: castellanismo frente a andalucismo», en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: Glares, 2005)

¹⁷Leopoldo Neri de Caso, «Regino Sáinz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)», en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: SITEM-Glares, 2005).

¹⁸Eusebio Rioja, «Andrés Segovia y sus relaciones con el flamenco», en *XXX Congreso de Arte Flamenco. Memoria, Ponencias, Actas...* (Baeza: Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, 2003), <http://archive.org/details/andres-segovia-sus-relaciones-con-el-flamenco>.

¹⁹Instituto de Educación Musical (IEM) (apellido), «Lola Fernández Marín», Lola Fernández Marín. Currículum y biografía, accedido 25 de abril de 2024, https://www.metodoiem.com/profesorado_iem/lola-fernandez-marin/.

²⁰Lola Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma* (San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004).

guitarrísticos hemos tomado como punto de referencia al guitarrista flamenco Oscar Herrero.²¹ Herrero lleva desde la década de los noventa centrando mucho de su esfuerzo en construir una sólida metodología de aprendizaje de la guitarra flamenca. Más allá de ser una figura de referencia y del largo bagaje pedagógico que tiene, la división en varios libros y vídeos de las técnicas principales de la guitarra flamenca nos ha parecido idónea para los propósitos de este apartado de la investigación por la claridad del contenido. Los materiales usados comprenden vídeos y libros de su autoría: *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El arpeggio* [libro²² y vídeo²³], *Aprende guitarra flamenca con óscar Herrero. El rasgueado* [libro²⁴ y vídeo²⁵]; *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El pulgar* [libro²⁶ y vídeo²⁷]; *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El picado* [libro²⁸ y vídeo²⁹].

Y finalmente, Norberto Torres con su trabajo: *Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas*,³⁰ y David Monge con: *La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público*,³¹ han aportado información sobre la construcción del repertorio de la guitarra flamenca desde sus orígenes en los guitarristas del siglo XIX hasta la actualidad. Al mismo tiempo, estos autores revisan las particularidades de la escritura en notación musical de la guitarra flamenca, y cómo estas se han ido solventando a través de diferentes generaciones de guitarristas flamencos.

²¹Oscar Herrero, «Oscar Herrero (Biografía)», Biografía, accedido 4 de mayo de 2024, <https://www.oscarherrero.es/sobre-mi/>.

²²Oscar Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El arpeggio* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Óscar Herrero Ediciones, 2021).

²³EL ARPEGGIO - *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VLw6rDyaV3E>.

²⁴Oscar Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El rasgueado* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Óscar Herrero Ediciones, 2020).

²⁵EL RASGUEADO - *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Y0-WO3fBzX4>.

²⁶Oscar Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El pulgar* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Óscar Herrero Ediciones, 2019).

²⁷EL PULGAR - *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=WAtEBLfvzMg>.

²⁸Oscar Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El picado* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Óscar Herrero Ediciones, 2022).

²⁹EL PICADO - *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CxJkheUHsMg>.

³⁰Norberto Torres Cortés, «Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas», *Música Oral del Sur*, n.º 6 (31 de diciembre de 2004): 269-309.

³¹David Monge García, «La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público», *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, N.º1 (2021): pp.18-35.

Por último, tenemos que dejar constancia de la tesis doctoral en desarrollo —en relación con la obra para guitarra de Ángel Barrios— comenzada por el guitarrista José Luis Morillas, profesor del Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada: *La guitarra en la música de Ángel Barrios*.³²

1.3 Marco teórico

En nuestra investigación hemos utilizado varios términos de forma recurrente que procedemos a definir.

Abunda a lo largo de la investigación la referencia tanto al estilo como la estética musical, si bien no son lo mismo. El musicólogo Felipe Pedrell nos da la siguiente definición de «estilo musical»: «modo, manera, forma —uso, práctica, costumbre, moda—. La manera peculiar que cada uno observa en lo que compone. [...] En algunos casos, sinónimo de escuela.»³³

Por otra parte, Kruithof nos define la estética musical de la siguiente manera:

Forma parte de la estética general. Tomado en el sentido más amplio de la palabra, abarca el estudio de lo musicalmente bello como objeto y de la facultad humana de percepción y apreciación de los fenómenos musicales. También se discuten cuestiones relativas a la relación entre la música y otras artes, [...] la ética y la cultura en general.³⁴

En el trabajo, se ha hecho alusión a conceptos específicos de la música flamenca. Uno de los términos más empleados ha sido el de «palo/cante flamenco», que lo podemos definir como «cada una de las distintas formas musicales del flamenco, indistintamente de si son vocales-instrumentales o sólo instrumentales. Los distintos palos/cantes se agrupan en familias».³⁵

³²Desconocemos los objetivos e hipótesis que haya establecido el doctorando para su investigación.

³³Felipe Pedrell, «Estilo musical», en *Diccionario técnico de la música*, ed. Isidro Oriol Torres, 2024, <https://rme.rilm.org/rme/stable/518910>.

³⁴Jaap Kruithof, «Estética musical», en *Enciclopedia general de música*, ed. Jozef Robijns y Miep Zijlstra (De Hann/Unieboek, 2016), <https://rme.rilm.org/rme/stable/518911>.

³⁵Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, p. 15.

En el análisis musical, debemos tener presentes los conceptos de modo flamenco y cadencia flamenca. El modo flamenco es el:

Sistema armónico que surge a partir del modo frigio, usando el acorde de tónica con la tercera mayor. Se caracteriza también porque los grados III, II, y I rara vez se presentan en forma de triadas consonantes, sino como acordes disonantes de cuatro sonidos como mínimo. Estas variantes dependen del palo y de las posiciones de la guitarra.³⁶

Y la cadencia flamenca es la «sucesión de cuatro acordes del modo flamenco, que realizan un proceso cadencial conclusivo que finaliza en el I, cuya forma más clásica es IV-III-II-I».³⁷

1.4 Objetivos

El principal objetivo de esta investigación musical es averiguar si las composiciones originales para guitarra de Ángel Barrios inmersas en el ambiente académico y publicadas con escritura de notación musical solfística, emanan directamente de la música flamenca. Además, nos vamos a servir de otros objetivos secundarios que refuerzan la investigación:

Como primer objetivo secundario, ahondar en el contexto socio-cultural en el que escribió su obra para guitarra.

Como segundo objetivo secundario, estudiar y contextualizar su figura y su obra para guitarra en relación al panorama guitarrístico del siglo XX.

Como tercer objetivo secundario, aportar un análisis estético-cultural, formal-armónico, y de los elementos guitarrísticos utilizados en la creación de las obras: *Flor Granadina*, *Zacatín*, *Navidad en la Alpujarra*, y *De Cádiz a la Habana*.

³⁶*Ibid.*, p. 77.

³⁷*Ibid.*, p. 82.

1.5 Hipótesis

Por todo lo anteriormente descrito, proponemos como hipótesis principal para esta investigación que Ángel Barrios fue un compositor-guitarrista que ocupa un lugar singular dentro del contexto y desarrollo guitarra en el siglo XX, tanto por el estilo y la estética musical de su repertorio, como por el momento de composición.

Y, gracias al análisis estético-cultural, el formal-armónico, y de recursos guitarrísticos utilizados, proponemos como hipótesis secundaria que su música para guitarra podría ser considerada como una introducción a la música flamenca para guitarristas académicos.

1.6 Metodología

Nos encontramos ante una investigación documental y cualitativa. El primer procedimiento que hemos llevado a cabo fue el volcado de fuentes con contenido sobre Ángel Barrios, y concretamente, con los aspectos biográficos que tenían que ver con la guitarra. Además, procedimos con la búsqueda de material fotográfico, partituras y programas de concierto que vinculaban y contextualizaban su actividad con la guitarra. Anteriormente hacíamos alusión a que en los archivos del P.A.G., A.M.F. y C.D.M.A., se encuentran este tipo de documentos. Obtuvimos algunas fotografías directamente desde la página web del A.M.F. Otros documentos nos los cedió amablemente el guitarrista Hernán Navarro.³⁸ Por otra parte, consultamos el catálogo de la B.N.E. en busca de las primeras ediciones de las obras para guitarra de Ángel Barrios, y encontramos las obras que analizamos en esta investigación. Nos pusimos también en contacto con M.^a Luz González Peña, jefa del archivo de la S.G.A.E., quien nos confirmó que en este archivo no se encuentran manuscritos ni primeras ediciones de la obra para guitarra de Barrios —pero sí de otros géneros musicales—. A continuación, procedimos a hacer lo mismo con el contexto socio-cultural español de mediados del siglo XX y con el panorama guitarrístico, para formar y relacionar los marcos en los que se encuentra la obra para guitarra del compositor-guitarrista granadino.

³⁸Agradezco al Dr. Gómez Lorente habernos puesto en contacto

Una vez llegados a este punto, comenzamos con el proceso analítico de las obras seleccionadas en esta investigación: *Flor Granadina*, *Zacatín*, *Navidad en la Alpujarra*, y *De Cádiz a La Habana*. Para el análisis armónico-formal de las obras escogidas del compositor granadino, hicimos especial uso del libro de la Dra. Fernández Marín: *Teoría del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*.³⁹ Sometimos a comparativa las características musicales de las obras con las descripciones de los palos hechas en el libro, con el fin de comprobar la aproximación al palo flamenco en cuestión por parte del autor. De igual forma, dada su docencia en el R.C.S.M.M., fueron muy importantes algunos consejos e indicaciones directas para la realización del análisis. Para ayudar a una mejor comprensión de la relación armónico-formal, elaboramos una serie de tablas —incluidas en el Anexo III— donde se relacionan de manera visual las secciones de las obras, los compases, y las armonías utilizadas. Respecto al cifrado armónico utilizado, señalamos que hemos empleado tanto el cifrado funcional escrito en números romanos como el cifrado anglosajón para la escritura de los acordes.⁴⁰ Las partituras utilizadas para el análisis corresponden a la edición de 1995 del guitarrista Gabriel Estarellas: *Obra completa para guitarra de Ángel Barrios*.⁴¹ Realizamos el mismo proceso comparativo con los recursos guitarrísticos, tomando aquí como referencia el material pedagógico del guitarrista flamenco Oscar Herrero.

Nuestro trabajo de campo con las entrevistas realizadas a la Dra. Fernández y a los guitarristas flamencos Juan Manuel Cañizares y Oscar Herrero, intervienen en la última parte de la investigación. Junto con la ayuda de otras fuentes documentales, sus testimonios y opiniones han sido claves en la elaboración de una valoración final sobre la «flamencura» de la obra para guitarra de Ángel Barrios y qué lugar ocupa en el repertorio guitarrístico.

Con todo ello, esta investigación la hemos dividido en cinco grandes partes. La primera comprende el capítulo dos, dividido a su vez en dos partes. En la primera gran parte, establecemos el contexto socio-cultural español tras la Guerra Civil. En la segunda, el periodo biográfico de interés, que abarca el periodo compositivo de la obra para guitarra y la relación de Ángel Barrios con su entorno en la inmediata posguerra. La segunda mitad de este capítulo, abarca las etapas y facetas del compositor-guitarrista granadino con la guitarra. En el capítulo tres, trabajamos las tendencias estilísticas en la composición para guitarra en la primera mitad del siglo XX. También

³⁹Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*.

⁴⁰Advertimos de que para los acordes de Si, hemos usado la letra Ba pesar de que en Alemania se usa la letra H.

⁴¹Ángel Barrios Fernández, *Obra completa para guitarra*, II vols., Colección Gabriel Estarellas (Madrid, España: Ediciones Musicales Madrid: Opera Tres, 1995).

abordamos las relaciones que mantuvo con algunos guitarristas de la época y cómo afectaron a la difusión de su obra para guitarra. En el capítulo cuatro trabajamos el análisis de las piezas musicales. Este capítulo queda dividido en cuatro subcapítulos —uno por cada obra—, y cada uno de ellos está dividido tres epígrafes donde se describen los aspectos armónico-formales, los elementos técnicos de la guitarra flamenca aplicables, y una valoración estético-estilística de la pieza. En el último capítulo, valoramos la obra de Ángel Barrios con respecto a otros compositores con características y estilos similares teniendo en cuenta el desarrollo de la notación musical de la guitarra flamenca y las valoraciones de las autoridades mencionadas anteriormente.

Hemos incluido varios anexos que aportan información y complementan la investigación. A lo largo del trabajo, aparecen las correspondientes referencias. Hemos aportado varios documentos distribuidos en varios epígrafes: fotografías, un listado de las obras para guitarra de Ángel Barrios, tablas de análisis, las partituras analizadas, y las entrevistas realizadas a las autoridades de la materia.

Por otra parte, queremos dejar constancia de que en esta investigación hemos utilizado el sistema de citación corresponde al Sistema Chicago [nota completa], 17ª edición. Además, el lector podrá encontrar a lo largo del trabajo notas de referencia cruzada con hipervínculo. De igual modo, los índices de ilustraciones, tablas, y el índice general, poseen títulos con hipervínculos para facilitar el desplazamiento. Al final de cada página, el lector podrá encontrar también el hipervínculo con la indicación «Ir al Índice», que como su nombre indica, conduce al índice general de la investigación.

Por último, sabemos que la norma ortográfica de la R.A.E. estipula que las iniciales de las notas musicales deben ir en minúscula. Sin embargo, nosotros las hemos escrito con mayúscula para evitar confusiones con otras palabras con la misma escritura y diferente significado.

2. ÁNGEL BARRIOS FERNÁNDEZ (1882-1964)

2.1 Aspectos biográficos

Para poder comprender y tratar la obra para guitarra de Ángel Barrios, es imprescindible entender el contexto estético y socio-cultural en el que se desarrolla. Para ello, vamos a abordar y a relacionar dos perspectivas: por un lado, el contexto social y musical que vive España desde la Guerra Civil (1936-1939) hasta los inicios de la década de los años sesenta; y por otro, —de forma más detallada— las circunstancias que rodean la vida de nuestro protagonista desde su traslado a Madrid (1939) hasta su fallecimiento (1964), haciendo un mayor hincapié en el momento de composición del grueso de su obra para guitarra.

Si bien este momento de mayor creación se produce entre 1958 y 1964, se ha considerado oportuna la ampliación temporal de ambos contextos estéticos y socio-culturales —el de España y el personal de Ángel Barrios—. Por una parte, con el objetivo de dar una panorámica más global de la situación de la música española a mitad de siglo. Por otra, por la necesidad de otorgar al lector de un punto de vista coherente y cohesionado mediante la explicación de algunos acontecimientos e interacciones sociales que influyeron en la vida y obra para guitarra del compositor.⁴²

2.1.1 Contexto social y cultural

Tras la Guerra Civil, el arte y la música española vivieron momentos complejos. Aunque la Guerra había terminado, España experimentó un «alargamiento bélico» por la Segunda Guerra Mundial —a pesar de su neutralidad—. Sin embargo, se prestó especial atención a la música, y es que el régimen de Franco hizo de la música un vehículo de difusión propagandística. Esto implicaba que música y política no se separasen. Una de las voces protagonistas y difusoras del discurso del Régimen fue Federico Sopena.⁴³

⁴²Abarcaré por lo tanto desde 1939 hasta 1964 con una mayor dedicación al periodo 1958-1964.

⁴³Gemma Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956», en *La Música en España en el Siglo XX*, ed. Alberto González Lapuente, 1ª, vol. VII, Historia de la música en España e Hispanoamérica (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), p. 101.

En un primer momento, España asistió a un discurso en el que se vincularon las vanguardias artísticas del tiempo de la preguerra al caos, a un mundo que cambia de forma rápida y constante, algo que es inestable. Mientras que con el retorno a unas formas musicales clásicas, se obtienen garantías de estabilidad, apoyo, claridad, y, sobre todo, «unidad».⁴⁴ En consonancia con estos ideales, sobre todo con el concepto de unidad, se produjo una revaloración positiva de la música española del Renacimiento y de la música del siglo XVIII.⁴⁵ Federico Sopena señalaba que esa línea de creación musical era el concepto de tradición a tomar y seguir.⁴⁶

No podemos pasar por alto que desde el Régimen se pusieron en marcha diferentes instituciones para «dirigir» el discurso musical. Estas instituciones surgieron tras el fin de la guerra. Entre ellas encontramos por ejemplo el Consejo y Comisaría Nacional de Música. Se ocupaba principalmente del ámbito académico y de la regulación de los programas de la Orquesta Nacional de España.⁴⁷

Algunos autores como Tomás Marco han bautizado a esta época de la posguerra como «la más estéril en la Historia de la Música Española».⁴⁸ Sin embargo, en lo que a la música para guitarra respecta, Javier Suárez-Pajares tilda a este periodo de «interesante y prolífico».⁴⁹ En parte, esto tiene su justificación con el estreno del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en 1940, así como otra literatura para guitarra que surgió en esta época.

Sobre todo nos referimos aquí al repertorio concertante de la guitarra, a sus conciertos como solista. Además del concierto de Joaquín Rodrigo, también surgieron el *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce, *Concierto en Re Mayor Op. 99* de Mario Castelnuovo-Tedesco, o el *Concertino en la menor Op. 72* de Salvador Bacarisse.

⁴⁴Entiéndase el concepto «unidad» como arropar a la sociedad bajo un mismo techo de ideales comunes. Cohesionar y dar coherencia al Régimen en todos los aspectos.

⁴⁵Pérez Zalduondo, p. 114-115

⁴⁶Federico Sopena Ibáñez, «Notas sobre música contemporánea», *Escorial*, N.º 4, s.f, pp. 265-284.

⁴⁷Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956», p. 116.

⁴⁸Tomás Marco, ed., *Historia de la música española. 6: Siglo XX / Tomás Marco*, 2. ed. (Madrid: Alianza Ed, 1989), p. 63.

⁴⁹Javier Suárez-Pajares, «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño», en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (Valladolid: Glares, 2005), pp. 15-56.

Durante este proceso de reconfiguración artística, la situación de los compositores no fue económicamente favorable. La posguerra trajo consigo dificultades económicas y complicaciones para el estreno de nuevas obras, propiciando que las principales fuentes de ingresos fueran principalmente los concursos —herencia de la dictadura de Primo de Rivera⁵⁰— y la composición de música para banda o para cine.⁵¹ Entre estos compositores, entra nuestro objeto de estudio, el granadino Ángel Barrios.

En la década de los años cincuenta, España comenzó a cambiar su discurso ideológico. Se pretendía legitimar el Régimen de cara a la comunidad internacional. La situación económica comenzó a ser más estable para la sociedad y se produjeron los primeros intentos de apertura política. En esta línea, sucedieron importantes avances diplomáticos: se firman acuerdos con Estados Unidos, España es admitida en la UNESCO (1952), se firma el concordato con la Santa Sede (1953), y es admitida en la ONU (1955).⁵²

A nivel cultural y musical, 1951 fue una fecha relevante. Federico Sopena fue nombrado director del Conservatorio de Madrid y finalizaron los estudios —en el mismo centro— un conjunto de compositores bautizados por algunos como la «Generación del 51». Surgió en 1952 la Asociación de Juventudes Musicales de España —importante foco para la difusión musical—; aparecieron nuevos festivales de música: Festivales de Santander y Granada; y España fue admitida en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).⁵³ Todo ello, bajo el Ministerio de Educación Nacional dirigido por Joaquín Ruiz-Giménez.⁵⁴

⁵⁰Víctor Pliego, «La sociedad musical», en *Historia de la Música Española e Hispanoamericana. La música en España en el siglo XX*, ed. Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2012), p. 339.

⁵¹Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956», p. 126.

⁵²Daniel Moro Vallina, «NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA VIDA MUSICAL EN MADRID DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA», *Revista de Musicología* 39, N.º 2 (2016): p. 595, <https://doi.org/10.2307/24878573>.

⁵³Inés San Llorente Pardo, «MÚSICA Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO (1962-1970)» (Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018), pp. 47-48.

⁵⁴Daniel Moro Vallina, «NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA VIDA MUSICAL EN MADRID DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA», *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016), pp. 601-603, <https://doi.org/10.2307/24878573>.

Esta década representó artísticamente un enfrentamiento de «continuidades y rupturas». Algunos compositores de la «Generación del 51»⁵⁵ como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Ramón Barce —a los que podemos considerar como compositores «rupturistas»—, comenzaron a adoptar nuevas tendencias estéticas y estilísticas en su composición. Se abandonó la tonalidad y el uso de formas y modelos armónicos de inspiración folclórica y popular, en favor del uso del atonalismo y otras técnicas de composición. Sin embargo, otros compositores como Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo o Jesús Guridi —a los que llamaríamos «continuadores»—, siguieron en una línea musical más acorde a las corrientes neoclásicas anteriores a la guerra.⁵⁶ O, como dijo el propio Joaquín Rodrigo, creadores de música «neocasticista».⁵⁷ Como prueba de esta falta de coyuntura, solo tenemos que mirar los ganadores del Premio Nacional de Música durante esta década. Esto son un reflejo de la convergencia entre ambos grupos, donde en unas ocasiones lo ganaban «continuadores» y en otras «rupturistas».⁵⁸

En la nueva década —años sesenta— hubo un punto de inflexión positivo a nivel económico, político y social. Y de la mano, acompañó a este cambio la entrada y el establecimiento de las «nuevas» tendencias y lenguajes occidentales fuera del discurso inicial que el Régimen había establecido en la inmediata posguerra.⁵⁹ España, preocupada por querer dar al mundo una imagen de país occidentalizado y moderno, comienza a incluir en la programación de actos oficiales música de compositores —nacionales y extranjeros— hasta ese momento censurados.⁶⁰

En medio de todo este contexto social y cultural de división entre la modernidad y la continuidad estética bajo el régimen de Franco, surge la obra para guitarra —entre otra producción musical— de Ángel Barrios. Al ser Barrios un compositor asociado al mundo de la zarzuela, su música para cine fue de interés para el Régimen, pues las músicas de estas películas tenían similitud con la música lírica y la zarzuela.⁶¹

⁵⁵Son compositores nacidos alrededor de 1930. Véase Marco, *Historia de la música española. Vol. 6*, p. 211.

⁵⁶San Llorente Pardo, «MÚSICA Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO (1962-1970)», pp. 56-61.

⁵⁷Joaquín Rodrigo, «Técnica enseñada e inspiración no aprendida», discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 18 de noviembre de 1951.

⁵⁸Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956», p. 154.

⁵⁹San Llorente Pardo, «MÚSICA Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO (1962-1970)», pp. 50-65.

⁶⁰Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956» pp. 150-160.

⁶¹Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», pp. 692-694.

Como más adelante será expuesto, hacia mediados de los cincuenta, el compositor se encontraba ya enfermo y su actividad social se vio muy reducida por este motivo. Esto imposibilitó al compositor ser partícipe de los nuevos discursos y lenguajes de la década de los cincuenta.

2.1.2 Biografía del periodo de interés⁶²

Tras el final de la Guerra Civil en 1939, se producen en la vida de Ángel Barrios varios acontecimientos de carácter personal que pudieron propiciar su traslado definitivo a Madrid, si bien es cierto que durante el conflicto bélico el compositor gozó de protección por parte del bando sublevado.

Por un lado, tuvo una reyerta por una incautación de instrumentos musicales para la agrupación sinfónica de Falange que él dirigía;⁶³ su íntimo amigo Manuel de Falla abandona Granada de forma definitiva;⁶⁴ su padre Antonio Barrios «el Polinario» fallece, y, según el testimonio de su hija Ángela Barrios, a su padre le habían ofrecido la Cátedra de Armonía del Conservatorio de Madrid —puesto que Ángel Barrios no llegó a ocupar—. Fuera como fuese, en octubre de 1939 pide un permiso para ausentarse de la dirección del Conservatorio de Granada debido a los estrenos de sus obras.⁶⁵

En la década de los años cuarenta, Barrios no fue un personaje ajeno a los círculos sociales e intelectuales del Madrid de la posguerra. Frecuentaba el *Café Lyon d'Or* en la calle de Alcalá, un punto de encuentro al que acudían personalidades como Joaquín Rodrigo, Manuel Machado o Federico Sopena, entre otros. Algunos de ellos, junto con Barrios, también eran miembros de la asociación *Mvsa Mvsa*,⁶⁶ vigente durante los primeros compases de la dictadura franquista. Sin embargo, a pesar de estar presente y formar parte de los «círculos de élite» madrileños, siempre lo identificaron como cercano a lo «gitano», el cante jondo, la tradición popular granadina y la guitarra.⁶⁷

⁶²Esta biografía ha sido principalmente extraída de la tesis doctoral de Ismael Ramos y adaptada al interés de la presente investigación.

⁶³Francisco González Arroyo, *El Fargue: frutífero y delectoso: un paseo por su historia* (Granada: Ediciones Albaida: CajaSur, 1996), p. 141.

⁶⁴Concha Chinchilla, «Cronología de Manuel de Falla», en *Manuel de Falla en Granada*, ed. Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001), pp. 155-171.

⁶⁵Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», pp. 678-679.

⁶⁶Para más información consultar: Federico Utrera, «La Academia Poética Musa Musae». *Estudios de Literatura*, N.º 3 (2012), pp. 229-48.

⁶⁷Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», pp. 688-689.

Tras haber obtenido en el comienzo de la nueva década (1950) el primer premio en el Concurso Nacional de Obras Líricas por su zarzuela *La Lola se va a los Puertos* —estrenada como ópera en el Gran Teatro del Liceo (Barcelona) en 1955—, Barrios comienza al igual que otros compositores españoles —como Joaquín Rodrigo, Jesús Guridi o Pablo Sorozábal— su andadura en la música para cine con las bandas sonoras de las películas *La Tauromaquia* (1954) y *Un fantasma llamado amor* (1957). Sin embargo, es en este punto de su vida cuando comenzaron a agravarse sus problemas de visión. Su presencia en la vida pública se vio cada vez más restringida, pero su actividad compositiva fue prolífica dado el «encierro social» al que se sometió a causa de la ceguera. En estos últimos años de vida dictó a su discípulo y guitarrista José Corrales la mayor parte de sus obras para guitarra, además de terminar otras composiciones líricas y para piano.⁶⁸

Según el testimonio de su hija Ángela Barrios, no fueron demasiadas personas las que visitaban al músico en sus últimos años. En sus últimos alientos de vida, el compositor-guitarrista pidió escuchar *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. Ángel Barrios falleció en la ciudad de Madrid el 26 de noviembre de 1964.

Nos resulta interesante mostrar y citar las palabras del musicólogo Federico Sopena y de Alberto Carazo, respectivamente, sobre el compositor granadino tras su muerte y hacer una reflexión sobre lo descrito:

Había en Madrid un anciano ciego, bondadoso, rudo y entrañable a la vez, que sólo podía ya recordar y dictar su música, una música para guitarra popular y honda a la manera de las coplas de Machado. Ese anciano que hablaba de Dios con singular ternura era el compositor y guitarrista Ángel Barrios, granadino cien por cien, con rostro de campesino pero entusiasta de Debussy, músico que con su guitarra, su señorío y su gracejo fue hace cincuenta, sesenta años, personaje del mundo modernista, personaje de la España de Albéniz (...), discípulo y amigo de Manuel de Falla. (...) Ángel Barrios, a quien tanto quisimos, se nos murió cristianamente hace unos meses: antes, yo pude recibir como regalo sus recuerdos, aquellas cartas, el resumen de un mundo lejano, fabuloso ya.⁶⁹

⁶⁸Ramos Jiménez., pp. 690-699.

⁶⁹Federico Sopena Ibáñez, «Festival de Granada: Homenaje a Ángel Barrios», *ABC*, 4 de julio de 1965.

Ha muerto Ángel Barrios y las generaciones de después de la guerra se han preguntado: Pero ¿cómo es posible, si el gran compositor de *Cantos de mi tierra*, de *Angelita y Aben-Humeya* había muerto antes del 36? Nadie se acuerda de él, una figura legendaria de la Granada que fue, de la Granada de papa Antonio, el Polinario, su padre, cuando la Alhambra de noche, quedaba aislada al cerrar las puertas de la Justicia y de los Carros (...) Ángel Barrios ha muerto por segunda vez; pero su amor a Granada vivirá eternamente en su obra.⁷⁰

En sendos casos se le sitúa en la «Edad de Plata» y en la Granada de Manuel de Falla, de Federico García Lorca, de Miguel Ángeles Ortiz, y de una larga lista de artistas e intelectuales.⁷¹ Incluso, no hay mención alguna a su etapa en Madrid y sus logros artísticos tras la posguerra. Dado el contexto y la situación de España inmediatamente después de la Guerra Civil, no cualquier persona tenía la capacidad ni los medios económicos para formar parte de algún tipo de asociación, grupo de intelectuales, o simplemente tener la solvencia económica para vivir cómodamente en la capital.

El estudioso Ramos⁷² señala que este tipo de semblanzas y comentarios sobre nuestro compositor-guitarrista se debe casi con toda seguridad porque lo relacionaban «con lo “gitano” y la zambra, lo “granaíno” y la guitarra». Esto hace que lo vincularan con una época anterior a su traslado a Madrid y que no tuvieran en cuenta el estreno de muchas de sus obras y otros reconocimientos. Además, creemos encontrarnos en una etapa donde los prejuicios sociales no son escasos y condicionan las posibilidades y el reconocimiento. Encontramos esta conexión entre el elitismo social de la época y la figura de Barrios en algunas opiniones de autoridades relevantes de la época.

El crítico Adolfo Salazar⁷³ (1890-1958), quien conoció a Ángel Barrios,⁷⁴ escribió lo siguiente sobre nuestro compositor:

⁷⁰Alberto Carazo, «Ángel Barrios dejó al morir unas cincuenta composiciones musicales inéditas, escritas a partir de 1955», *Ideal*, 2 de diciembre de 1964.

⁷¹Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 701.

⁷²Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 688.

⁷³Real Academia de la Historia, «Adolfo Salazar», en *Real Academia de la Historia*, ed. Paulino Verdú Capdepón, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/6105/adolfo-salazar-palacios>

⁷⁴Véase [Ilustración 34. Imagen de Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Francisco García Lorca \(delante\), Ángel Barrios y Federico García Lorca.](#)

[Ángel Barrios] hereda la tradición andaluza de más rancia procedencia desde los andalucismos de Ocón, Mariani, Martínez Rücker, Cabas, padre e hijo, a los de otros músicos locales en los que se matiza el idioma musical localizado en interesantes inflexiones, según el tipo de música popular predominante en el contorno.⁷⁵

Aunque no se cite concretamente a Ángel Barrios en el siguiente caso, la opinión de Joaquín Rodrigo, Gerardo Diego y Federico Sopena recogida en *Diez años de música en España* parecen referirse a él cuando dicen de los guitarristas flamencos que «no son intérpretes propiamente dichos, sino una suerte de improvisadores cuya habilidad o disposición se transmite por tradición».⁷⁶ Si tenemos en cuenta la vinculación que realiza el Dr. Ramos entre Barrios y las posibles consideraciones que tenían de él, nuestro compositor tampoco quedaría en buen lugar en esta ocasión. Además, estos personajes de la escena musical de la posguerra conocían a Ángel Barrios y en sus trabajos sobre música y músicos lo omiten. Además, estos juicios de valor pudieron haber dificultado la difusión de su música.

2.2 La guitarra de Ángel Barrios

La composición para guitarra y la interpretación en el instrumento son dos facetas que van de la mano en la vida de Ángel Barrios. No obstante, no se desarrollaron siempre de forma simultánea ni tuvieron la misma importancia a lo largo de su vida. Para poder abordar su obra y su contribución a la guitarra, vamos a tratar cuatro epígrafes —aprendizaje, enseñanza, interpretación, y composición— que se corresponden con un seguimiento de la línea de vida del compositor. Aunque nuestro periodo biográfico de interés abarca desde 1939 hasta su fallecimiento en 1964, en este epígrafe trataremos también algunos aspectos anteriores. Esto se debe a que encontramos aspectos relevantes que afectaron a su composición en momentos anteriores al periodo de interés.

⁷⁵Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España* (Madrid: Ediciones La Nave, 1930), p. 295.

⁷⁶Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo, y Federico Sopena Ibáñez, *Diez años de música en España*, 1ª (Madrid: Espasa Calpe, 1949), p. 134.

2.2.1 El aprendizaje de la guitarra

La relación de Ángel Barrios y la guitarra tiene su origen en su familia. En palabras del propio compositor, fue su padre quien le enseñó a tocar la guitarra.⁷⁷ Su padre, Antonio Barrios Tamayo⁷⁸ (1858-1938), también conocido como «el Polinario», tenía como oficio principal la regencia de la taberna familiar, y a su vez, era guitarrista conocedor e intérprete de los cantes flamencos. Relata Manuel Orozco lo siguiente sobre la música flamenca practicada por Antonio Barrios:

Su aportación a la guitarra popular flamenca procede de una tradición guitarrística muy antigua transmitida con rigor, dignidad y pureza. Conocedor de todos los estilos flamencos, improvisador sin concesiones a la impureza, estudioso de variaciones, cadencias y derivaciones regionales, don Antonio fue el depositario de muchos siglos de expresión del instrumento. (...) Fue el maestro de su hijo Ángel y de unas generaciones granadinas de cultivadores de la guitarra y los viejísimos estilos y cantes, y a la vez, el depositario de una larga tradición guitarrística entre lo culto y lo popular.⁷⁹

Dicha guitarra de tradición popular a la que se refiere Manuel Orozco se remonta al guitarrista Francisco Rodríguez, «el Murciano» (1795-1848). «El Murciano», considerado como «el primer concertista flamenco», es el guitarrista al que conoció el compositor ruso Mikhail I. Glinka en su paso por España entre noviembre de 1845 y febrero de 1846.⁸⁰ Este guitarrista transmitió a su hijo Francisco Rodríguez «Malipieri» —padre e hijo con mismo nombre— sus conocimientos de guitarra, y guardaba una relación de amistad con «el Polinario».⁸¹ Sin embargo, no está del todo claro si fue «el Murciano» o «Malipieri» quien enseñó a tocar la guitarra al «Polarino».⁸²

⁷⁷Ángel Barrios Fernández, «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra», *Ideal*, 4 de julio de 1950.

⁷⁸Véase **Ilustración 31**. *Antonio Barrios dibujado a carboncillo por Santiago Rusiñol*.

⁷⁹Manuel Orozco Díaz, *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo* (Granada: Comares, 2000), p. 23.

⁸⁰Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 117-122.

⁸¹José Manuel Gamboa, «La musicalización de la sonanta», *Música Oral del Sur*, n.º 5 (31 de diciembre de 2002), pp. 153-66.

⁸²Antonio Martín Moreno, «La vida musical en la Granada de los Barrios», en *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014), p. 47.

Fuera como fuese, estos datos nos indican que el aprendizaje de la guitarra en Ángel Barrios se produjo por transmisión oral.⁸³ Debe entenderse en este contexto que el aprendizaje por transmisión oral no implica el no poder adquirir y transmitir contenido técnico-musical que hoy consideraríamos como académico.



Ilustración 1. Imagen de Ángel Barrios

Atendiendo a la ilustración anterior, podemos observar que su postura de sosteniendo la guitarra de forma «clásica» al tener la pierna izquierda sobre la que sostiene la guitarra ligeramente levantada. Esto implica que, o bien su padre le transmitió características académicas en la enseñanza del instrumento, o que en algún momento tuvo la curiosidad o la necesidad de adquirir técnica instrumental no propia de la guitarra flamenca.

Aunque más adelante será abordado en mayor profundidad, esta característica que nos ha llamado la atención puede deberse al trasvase de conocimiento que ejercían guitarristas académicos y flamencos entre sí con anterioridad en el siglo XIX.

⁸³Es importante aclarar que, tras la consulta de las biografías existentes sobre el granadino, no se han encontrado más profesores con los que pudiera aprender guitarra.

Sin embargo, esta herencia guitarrística recibida por Ángel Barrios no quiere decir que no tuviera una formación musical académica en algún momento. De hecho, la tuvo. Nuestro protagonista granadino tuvo formación académica en violín⁸⁴ con Antonio Segura⁸⁵ (1842-1916); más adelante en París con André Gedalge⁸⁶ (1856-1926) en materia de armonía; y en su retorno a España, con Conrado del Campo⁸⁷ (1878-1953) en composición.⁸⁸ El conocimiento y las herramientas adquiridas con dichos maestros le otorgó la capacidad de componer música para piano, música para el cine, y música para zarzuela.⁸⁹

2.2.2 La enseñanza de la guitarra

Durante una etapa de su vida, Ángel Barrios ejerció como docente en diferentes instituciones, pero nos centraremos en su labor ejercida en el Real Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada.

Este centro surgió tras la petición de Emilio Esteban Casares, presidente de la Real Sociedad Filarmónica de Granada en 1921. Solicitó al Rey Alfonso XIII el permiso para la denominación de «Real» y el uso del nombre «Victoria Eugenia», la esposa del rey. Este permiso fue concedido el 10 de diciembre de 1921, autorizando el nombre «Real Conservatorio de

⁸⁴Durante todo el siglo XIX es tan habitual la figura del guitarrista-violinista como la del guitarrista-barbero. Ángel Barrios no escapa a esta tradición y pertenece al primero de los perfiles de que hablamos. De nuevo, la guitarra está a mitad de camino entre lo popular y lo académico. Véanse: Eusebio Rioja, «Los barberos españoles y la guitarra», *artepulsado.com* (blog), s. f., https://guitarra.artepulsado.com/guitarra/los_barberos_espanoles_y_la_guitarra.htm; y Ricardo Barceló, «Del violín a la guitarra: influencias en la técnica, escritura, organología y expresión», trad. Gerardo Arriaga, *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, N.º 5 (diciembre de 2010), pp. 48-60.

⁸⁵Universo Lorca, «Antonio Segura Mesa», *Universo Lorca* (blog), accedido 17 de abril de 2024, <https://www.universolorca.com/personaje/segura-mesa-antonio/>.

⁸⁶Marc Honegger, ed., «GÉDALGE, André», en *Dictionnaire de la musique: Les hommes et leurs oeuvres* (Bordas, 2016), <https://rme.rilm.org/rme/stable/518892>.

⁸⁷Real Academia de la Historia, «Conrado del Campo y Zabaleta», en *Real Academia de la Historia*, ed. Ramón García-Avello, accedido 17 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/10192/conrado-del-campo-y-zabaleta>.

⁸⁸Patronato de la Alhambra y Generalife, «Cronología Oficial de Ángel Barrios» (Patronato de la Alhambra y Generalife), accedido 24 de febrero de 2024, https://www.alhambra-patronato.es/wp-content/uploads/2019/06/ANGEL_BARRIOS_Cronologia_R_PAG.pdf.

⁸⁹Conrado del Campo obtuvo la Cátedra de Armonía en 1915. Se desconoce el momento exacto en el que Ángel Barrios empezó a tomar clases con él, pero un documento lo sitúa alrededor de 1912, por lo que no aseguramos que Ángel Barrios haya sido alumno del R.C.S.M.M. Véase: Ismael Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 142.

“Victoria Eugenia”». ⁹⁰ A pesar de haber obtenido el permiso en 1921, las enseñanzas no comenzaron su andadura hasta 1922.⁹¹

En lo que nos atañe concretamente a Ángel Barrios, nuestro compositor granadino tomó posesión del cargo de director de este centro en un acto público celebrado el 15 de junio de 1928 en el Palacio Carlos V.⁹² Al mismo tiempo, se hizo cargo de la cátedra de armonía y de la clases de guitarra:

Designado para la dirección del mencionado Conservatorio el gran compositor don Ángel Barrios se ha hecho cargo también de la cátedra de Armonía. Igualmente y a ruegos de cuantos de profesionales conocen sus insuperables conocimientos en la guitarra, se ha hecho asimismo cargo de dar allí dichas enseñanzas.⁹³

Además de esta noticia de prensa, quedó recogido en un acta del Real Conservatorio su nombramiento como profesor de guitarra:

Que en atención a la importancia que en el extranjero va teniendo la guitarra y las condiciones que su técnica requiere se acuerda se estudie la forma más adecuada para que en el presente curso esté mejor servida de la enseñanza de la misma y para ello queda facultado el Sr. Director [Ángel Barrios] para disponer en cuanto a ella se relacione.⁹⁴

⁹⁰Jefe Superior de Palacio (apellido) a Emilio Esteban Casares, «Autorización del nombre “Real Conservatorio de “Victoria Eugenia”», 10 de diciembre de 1921, Fondo RA-13, Madrid, Archivo General de Palacio.

⁹¹Rafael Cámara Martínez, «Gestación y fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada», *Revista Leitmotiv*, mayo de 2012.

⁹²Rafael Cámara Martínez, «Asentamiento del Real Conservatorio “Victoria Eugenia” de Granada durante la época de la Dictadura», *Revista Leitmotiv*, mayo de 2014.

⁹³«El Conservatorio Victoria Eugenia», *El Defensor de Granada*, 26 de septiembre de 1928, p. 1.

⁹⁴Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada, «Acta de la Sesión de la Junta de Patronato», en *Libro de Actas I del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada* (Granada, 1928), 91-92.

Antes que Ángel Barrios, estuvo María Moreno Corrales como docente impartiendo bandurria, laúd y guitarra desde la apertura del conservatorio.⁹⁵ Está extendida la creencia común entre la comunidad guitarrística que fue el guitarrista Regino Sainz de la Maza el primer profesor de guitarra en ejercer en un conservatorio en España, el R.C.S.M.M.⁹⁶ Fue nombrado como tal en 1935, aunque no ejerciera hasta 1939 por la Guerra Civil.⁹⁷ En los estudios realizados por Helena Martínez⁹⁸ y por el Dr. Rafael Cámara⁹⁹ se recogen pruebas suficientes que nos empujan a señalar que la primera docente de guitarra en un conservatorio tanto en España como en Europa, podría haber sido María Moreno.

También nos ha llamado la atención los motivos del despido de esta mujer. Según se recoge en acta, parece que la profesora no estaba lo suficientemente cualificada y «careciendo de competencia, no procede hacer otra cosa más que lo indicado».¹⁰⁰

Según relata Helena Martínez, ante la creciente demanda de alumnado en el conservatorio tras los primeros años de apertura, fue necesaria la incorporación de más personal docente, cuyo plan de estudios seguía el ejemplo del Conservatorio de Madrid. Sin embargo, la contratación de personal estaba condicionada por la obtención del título oficial del Conservatorio de Madrid en la especialidad correspondiente, así como por los méritos personales.¹⁰¹ En lo que respecta a la guitarra, este procedimiento —el de la titulación— no podía aplicarse porque no existían en el Conservatorio de Madrid los estudios de guitarra. Recordemos que no fue hasta el año 1939 cuando comenzó tal disciplina.

⁹⁵Helena Martínez Díaz, «Un espacio feminizado desde sus orígenes: profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936)», *Resonancias* Vol. 26, n.º N.º 50 (junio de 2022), p. 186 <https://doi.org/10.7764/res.2022.50.8>.

⁹⁶Y por ende, en todo el mundo.

⁹⁷Suárez-Pajares, «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27», p. 54.

⁹⁸Helena Martínez Díaz, «Un espacio feminizado desde sus orígenes: profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936)».

⁹⁹Rafael Cámara Martínez, «El Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)» (Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2011).

¹⁰⁰Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada, «Acta de la Sesión de la Junta de Patronato», en *Libro de Actas I del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada*, 13 de diciembre 1928, p.96.

¹⁰¹Martínez Díaz, «Un espacio feminizado desde sus orígenes: profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936)», pp. 173-174.

Gracias a los datos recopilados por el Dr. Rafael Cámara, sabemos que cuando Ángel Barrios tomó posesión del cargo de profesor de guitarra, los alumnos que estudiaban con Moreno no se matricularon con Barrios en guitarra.¹⁰² Como también señala Ismael Ramos,¹⁰³ desconocemos los motivos por los que no estudiaron guitarra con el maestro granadino.

Pero, nosotros nos preguntamos si estamos ante una usurpación del puesto de trabajo y un aprovechamiento de la influencia y la alta posición social que ocupaba Ángel Barrios en Granada dado que desde 1923 Barrios ocupaba el puesto de teniente alcalde y gestor cultural de la ciudad, hasta su dimisión en 1928.¹⁰⁴ Nos atrevemos a señalar que muy probablemente María Moreno y Ángel Barrios se conocían con anterioridad a este acontecimiento porque ambos estaban relacionados con la música de plectro. También, destaca la singularidad del perfil de María Moreno al tocar los tres instrumentos que conformaban las rondallas y las orquestas de pulso y púa, como se denominaban el siglo XX, conocidas como de plectro en la actualidad. Igualmente, creemos que como estos instrumentos no contaban con estudios oficiales en 1928, «la incompetencia» de María Moreno se debe a su procedencia musical de un ambiente más asociado a lo popular.

Como cierre de este epígrafe, señalamos que Barrios no obtuvo éxito como docente, dado que los alumnos del Real Conservatorio de Granada no renovaron su matrícula el curso en el que empezó a ejercer la docencia de guitarra. Desgraciadamente carecemos de información sobre el tipo de enseñanza, repertorio y técnica que Ángel Barrios conocía y lo que habría enseñado. Y, por lo tanto, tampoco podemos determinar de qué manera la enseñanza de la guitarra podría haber influido en su composición para guitarra.

¹⁰²Cámara Martínez, «El Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada», pp. 1382-1400.

¹⁰³Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 478.

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 531.

2.2.3 La interpretación de la guitarra

La actividad como intérprete estuvo presente prácticamente toda su vida. Habiendo revisado su biografía, hemos podido determinar que esta actividad comenzó a una edad temprana. Y, además, hemos podido identificar dos contextos, como si de dos guitarras se tratase, en los que él ejerció la interpretación. La «primera guitarra» es la guitarra flamenca relegada a la interpretación en solitario para familiares, amigos cercanos y, en algunas ocasiones, para ciertos eventos. La segunda, surge de su actividad como intérprete en dos grupos camerísticos donde asistimos a la interpretación de música académica.

Para la interpretación en solitario,¹⁰⁵ nos servimos de la escena que nos ha dejado el hispanista John Brande Trend.¹⁰⁶ Es la descripción de una escena donde Ángel Barrios, junto a su padre «el Polinario», tocan música flamenca para su círculo de amistades cercanas entre las que se encuentra por ejemplo, Manuel de Falla:

Una tarde el Sr. de Falla me llevó a una casa justo afuera de la Alhambra. (...) Don Ángel Barrios, quien es en parte compositor de la zarzuela *El Avapiés*, descrita en un capítulo anterior de este libro, estaba cómodamente sentado con una guitarra sobre su rodilla. La había afinado en consonancia con el fluir del agua y estaba improvisando con ello. Después se nos unió su padre, y el Sr. de Falla le preguntó si recordaba alguna vieja canción. El hombre mayor se sentó con los ojos medio cerrados mientras la guitarra se mantenía «preparada», entre re bemol y si bemol menor, descendiendo con su característica falsa relación con fa mayor. De vez en cuando alzaba la voz y cantaba una de esas extrañas melodías del cante flamenco, con sus ritmos y florituras características de Andalucía, mientras el señor Barrios acompañaba, a veces tocando acordes simples, a veces produciendo una especie de «melodrama» orquestal, a veces tocando un contrapunto, a veces tratando la canción como un recitativo y punteando con acordes en plaqué. El Sr. de Falla anotó aquellos que le agradaban, o aquellos que le era posible escribir en el pentagrama, pues uno de ellos estaba lleno de “terceras y sextas neutrales”, intervalos desconocidos e inexpresables en la música moderna. [traducción propia]¹⁰⁷

¹⁰⁵Con el fin de acotar y no realizar una gran extensión de este epígrafe, el lector debe saber que durante las décadas de 1940-50, Ángel Barrios realizó algunas interpretaciones como solista para algunos eventos, pero estas interpretaciones estaban ligadas a la música flamenca y no a la académica.

¹⁰⁶John Brande Trend, *A Picture of Modern Spain Man & Music* (London: Constable & Company Limited, 1921), pp. 240-241 [traducción propia].

¹⁰⁷*One evening Sr. De Falla took me to a house just outside the Alhambra. (...) Don Angel Barrios, who is part composer of the charming Goyesque opera “El Avapiés,” described in an earlier chapter of this book, sat there collarless and comfortable with a guitar across his knee. He had it harmonized with the running water, and was extemporizing with amazing resource and variety. Then his father joined us, and Sr. de Falla asked him if he could remember any old songs. The old gentleman sat there with eyes half closed, while the guitar kept up a constantly varied “till ready”, chiefly in D flat and B flat minor, sliding down with the characteristic “false relation” to F major. Now and again he*

Sin embargo, mucho antes de esta escena relatada por John B. Trend —esta se produjo en alguna fecha entre las décadas de 1920-1930—, tenemos a un Ángel Barrios fundando en 1907 el Trío Iberia, un trío de pulso y púa formado junto al bandurrista Ricardo Delvalque y el laudista Cándido Bezunartea. En ese mismo año se marchó a París con el trío para, dos años más tarde, comenzar una gira por Europa.¹⁰⁸

Más allá de las circunstancias y motivos personales por los que el trío decide irse a París y dejar Granada, lo que nos ocupa es el estilo de repertorio que interpretaba la agrupación y el papel que asume Barrios con la guitarra. Al respecto, comenta Manuel Orozco lo siguiente:

La música que llevó Barrios al París impresionista es genuinamente española, andaluza y granadina. Nunca la guitarra como vehículo exclusivo o de acompañamiento de los instrumentos populares, laúd y bandurria y con tan excelentes intérpretes, habían sido acogidos en los salones de la música culta.¹⁰⁹

No sólo lleva el Trío Iberia música española a los salones de música académica¹¹⁰ extranjeros, sino que además es música académica propiamente dicha—cuando lo más habitual era que estas agrupaciones estuvieran asociadas a la interpretación de música folclórica—.

Sus programas incluían obras de la primera época de Albéniz (*Suite Española*) y de *Iberia*, «magistralmente transcritas por el Trío», así como de otros músicos españoles como Bretón (*Escenas andaluzas*, *Polo Gitano*), Francisco Alonso (*Danza Gitana*), Chueca (*Habanera*) o Chapí (*La Chavala*, *Carceleras* y *Habaneras*) y las primeras composiciones de Ángel Barrios (*Tango* y *Cantos de mi tierra*).¹¹¹

lifted up his voice and sang one of those queer, wavering melodies of cante flamenco, with their strange rhythms and flourishes characteristic of Andalucía, while Sr. Barrios accompanied, sometimes thrumming simple chords, sometimes producing a sort of orchestral “melodrama”, sometimes playing a counterpoint, sometimes treating the song as a recitative and punctuating it with staccato chords. Sr. de Falla wrote down those which pleased him, or those which it was possible to express in staff notation, for one of the best of them was full of “neutral thirds and sixths” — intervals unknown and inexpressible in modern music.[Fuente original].

¹⁰⁸Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», pp. 151-153.

¹⁰⁹Orozco Díaz, *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*, p. 64.

¹¹⁰Se sustituye la palabra «culto» mencionada por Manuel Orozco por la palabra «académica», al considerar el autor de esta investigación que el término «culto» no es adecuado por la común vinculación de los términos «culto» con «elitista».

¹¹¹Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 156.

La vida del trío solo perduró hasta 1913. Años más tarde, desde 1931 hasta 1941, forma junto a otros músicos el Cuarteto Iberia.¹¹² Este cuarteto de pulso y púa siguió el camino iniciado por el Trío Iberia en el estilo del repertorio, solo que ahora, ya no es música de Tomás Bretón, Ruperto Chapí o Federico Chueca la que interpretan, sino que llevan al escenario las obras de Joaquín Turina, Conrado del Campo, Isaac Albéniz, Oscar Esplá o Manuel de Falla, los compositores de mayor renombre en los primeros compases del siglo XX.¹¹³ También, como otros músicos y agrupaciones de la época, realizaron colaboraciones donde fusionaron música y danza. En su caso, lo hicieron con la bailarina Nati Morales, entre otras.¹¹⁴



Ilustración 2. Cuarteto Iberia. Ondas, 1933

Atendiendo a las actuaciones realizadas como músico de cámara con la guitarra, podemos observar a un guitarrista polifacético que realizaba conciertos con un formato más tradicional con el Trío Iberia, y otros conciertos con formatos más innovadores al introducir la danza en sus actuaciones con el Cuarteto Iberia. El hecho de que Barrios interpretara obras de compositores académicos abre la puerta a preguntarse si necesitó adquirir una técnica guitarrística más académica que le posibilitara la ejecución de las obras —más allá de la adquirida por el aprendizaje con su padre—. O, si pudo haberse dado el caso, de aprender una técnica que estuviera más acorde al estilo de música interpretada en estas situaciones concretas.

¹¹²Véase: **Ilustración 2.** Cuarteto Iberia. Ondas, 1933.

¹¹³Véase: **Ilustración 3.** Programa del Cuarteto Iberia en 1933.

¹¹⁴Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», pp. 178-206.

Además, la mayor parte del repertorio [como por ejemplo en la [Ilustración 3](#). Programa del Cuarteto Iberia en 1933] interpretado tanto por el Trío como por el Cuarteto, son transcripciones para la formación —ni las músicas de Chapí, Bretón o Turina son originales para grupo de pulso y púa—. De todos es sabido que existen dificultades para elaborar una correcta escritura para guitarra. Hay que tener en cuenta el transporte idiomático de otros instrumentos a la guitarra, cuyo nivel de dificultad técnico-musical puede aumentar además por las propias características del instrumento. Como el propio guitarrista Miguel Llobet le dijo a Manuel de Falla en una ocasión: «escribir bien para guitarra es particularmente difícil».¹¹⁵ Es por esto por lo que resulta interesante plantear la posibilidad de una ampliación en la técnica de la guitarra más allá de la aprendida por transmisión oral.¹¹⁶ O, al menos, plantearse concretamente qué técnicas pudo aprender.



Ilustración 3. Programa del Cuarteto Iberia en 1933

Por otra parte, la interpretación de obras de compositores académicos españoles contemporáneos muestra que no era un músico ajeno a los éxitos musicales de su tiempo a pesar de su ligadura al mundo de la música flamenca. Barrios era consciente de lo que se interpretaba en la época en las salas de música académica en España y de los éxitos que estaban logrando otros

¹¹⁵Javier Suárez-Pajares, «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del "Homenaje a Debussy" de Manuel de Falla», en *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad*, Nombres propios de la guitarra (Córdoba: Ediciones La Posada, 2016), p. 174.

¹¹⁶Es importante señalar que desconocemos cuál es nivel técnico y qué técnicas concretas aprendió Ángel Barrios de su padre. Solo se tiene constancia fehaciente del estilo de música aprendido, el flamenco.

compositores en el extranjero.¹¹⁷ También, resaltamos que el tipo de repertorio escogido muestra que Ángel Barrios estaba siendo partícipe —voluntaria o involuntariamente— del ideario de la llamada «Generación del 98» en la búsqueda de la identidad musical nacional.

2.2.4 La composición para guitarra¹¹⁸

Por último, y no menos importante por ello, nos queda tratar la faceta de compositor para guitarra de nuestro protagonista.¹¹⁹ Existen muchos ejemplos de compositores en el siglo XX que no fueron intérpretes de la guitarra, y su aprendizaje¹²⁰ se produjo a la par que la composición de sus obras —estando asesorados de forma constante por intérpretes guitarristas—.¹²¹ La relación entre compositor-guitarrista durante el proceso de composición no surgió de manera azarosa. Un intérprete solicitaba habitualmente a un compositor una nueva obra para el instrumento, y, como la mayoría de los compositores no eran versátiles en la escritura para guitarra, el intérprete ofrecía además su asesoramiento. Sin embargo, este no es el caso de Ángel Barrios, puesto que él conocía la guitarra.¹²²

Como hemos comentado anteriormente, el compositor y guitarrista granadino compuso la mayor parte de sus obras para guitarra entre 1958 y 1964. Nos llama la atención que el granadino compusiera al final de su vida la mayor parte de su obra para guitarra. Como apunta el Dr. Javier Suárez-Pajares, esto pudo deberse a que Ángel Barrios desvinculó la actividad de la composición —reservada a la zarzuela o a su obra para piano— de la práctica de la guitarra.¹²³

Por otra parte, esto no quiere decir que Ángel Barrios no hubiera tenido encargos por parte de guitarristas. De hecho, tenemos que remontarnos a un tiempo anterior al periodo de 1939-1964 para encontrar sus primeras composiciones para guitarra, las cuáles, eran encargos. Gracias a la correspondencia y programas de mano que se conservan —entre otros documentos—, nos

¹¹⁷Tómese como referencia el éxito de la obra de Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Joaquín Turina en las primeras décadas del siglo XX en París.

¹¹⁸No será abordada la relación estética de su obra para guitarra con las estéticas musicales de la época. Eso será tratado posteriormente.

¹¹⁹Nos referiremos sólo a las composiciones, arreglos y transcripciones para guitarra sola, no a las que realizó para el Trío y Cuarteto Iberia.

¹²⁰No nos referimos a un aprendizaje práctico, sino de correcta escritura en notación musical solfística.

¹²¹Véanse los casos de Manuel María Ponce, Joaquín Turina o Federico Moreno Torroba con los encargos de Andrés Segovia, por ejemplo.

¹²²Como veremos, la ayuda que necesitó A. Barrios no era por desconocimiento del instrumento.

¹²³Javier Suárez-Pajares, «Ángel Barrios. Prólogo», en *Obra completa para guitarra*, vol. I, II vols. (Madrid, España: Ediciones Musicales Madrid: Opera Tres, 1996), pp. 3-7.

queda testimonio de ello. Por ejemplo, existió relación y correspondencia¹²⁴ entre Ángel Barrios y el guitarrista Andrés Segovia (1893-1987) en los primeros años de 1900¹²⁵. Al parecer, el guitarrista linarense solicitó algunas composiciones y arreglos al granadino, pero no resultaron de su agrado:

Querido Barrios: te supongo trabajando en la reducción de algo tuyo para mi guitarra. La transcripción de lo que me dejaste no presenta buen aspecto. Sin embargo, no falta la esperanza de que, como hemos de vivir muy cerca de ahí, nos pondremos de acuerdo para resolver dificultades.

Según Ismael Ramos, estas dificultades no llegaron a solventarse y Andrés Segovia nunca interpretó una obra suya en concierto.¹²⁶ En el 3.3 de esta investigación abordaremos con mayor profundidad la relación entre Barrios y Segovia. En cualquier caso, el guitarrista linarense no fue el único interesado, ya que también lo estuvieron los guitarristas Regino Sainz de la Maza y Luis Sánchez Granada (1900-1979).¹²⁷ En un programa de mano, Sánchez Granada le escribe a Barrios:¹²⁸ «Queridísimo amigo: ¿No le da a Vd. pena de que resulte “coja” la parte que dedico siempre al gran Barrios? El *Zacateque*, un éxito. Escriba algo para guitarra, aunque sea un boceto. ¡Lo prometido!»¹²⁹

Tal y como comentábamos arriba, debido a los documentos que se conservan sobre los conciertos de Luis Sánchez Granada y de Regino Sainz de la Maza, sabemos que estas primeras obras para guitarra eran transcripciones que procedían de sus propias obras del repertorio lírico y de inspiración andalusí escritas para otros instrumentos —«Petenera» de *La Lola se va a los Puertos*, «Zacateque» de *Seguidilla Gitana*, o *Tango «Angelita»*—. ¹³⁰ Igual que con Andrés Segovia, otorgaremos a cada uno de estos guitarristas un epígrafe donde abordaremos con mayor

¹²⁴Andrés Segovia a Ángel Barrios Fernández, «Correspondencia Segovia - Barrios», s.f., Patronato de la Alhambra y Generalife.

¹²⁵Nos sorprende esta cronología tan temprana teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de Andrés Segovia. Seguramente, se produjo más entre 1910 y 1920.

¹²⁶Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 390.

¹²⁷Ignacio Ramos Altamira, «Luis Sánchez Granada», en *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles: corregida y ampliada* (San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2017).

¹²⁸Luis Sánchez Granada, «Programa de mano del IV Concierto Extraordinario XVI de la serie “Divulgación Musical”» (Texto manuscrito, 25 de octubre de 1940), LEG-AB 530-637, Patronato de la Alhambra y Generalife.

¹²⁹Las palabras subrayadas están así en la nota manuscrita.

¹³⁰Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 393.

profundidad su relación con el compositor y el efecto que tuvieron en la difusión de su obra para guitarra.

Antes de proceder con el periodo compositivo de 1958-1964, vamos a hacer un alto en el verano de 1920, momento en el que Manuel de Falla compone en Granada el *Homenaje a Debussy*. ¿Qué papel jugó Ángel Barrios en la composición del *Homenaje a Debussy*?

El compositor y guitarrista granadino fue el encargado de buscar alojamiento para los Falla en la ciudad.¹³¹ Comúnmente se ha aceptado entre la comunidad guitarrística que fue el guitarrista Miguel Llobet¹³² (1878-1938) quien únicamente asesoró a Falla sobre la escritura para guitarra y quien le dio el «visto bueno» antes de enviarla a *La Revue Musicale*.¹³³ Pero, en muchos trabajos académicos olvidan mencionar y hablar sobre el asesoramiento que ejerció Barrios como compositor y guitarrista. Es difícil creer que Falla nunca le hubiera pedido consejo técnico-musical a Barrios durante la creación del *Homenaje*, dada la estrecha relación personal entre ambos. Es más, se encontró en el archivo personal de la familia Barrios un manuscrito¹³⁴ de la pieza con correcciones del gaditano, incluidas luego en la versión enviada a Llobet.¹³⁵ También Jorge de Persia sustenta esta teoría sobre el papel que desempeñó Ángel Barrios en la escritura de la obra.¹³⁶

Este episodio es importante porque también nos permite incluir a Barrios dentro del conjunto de guitarristas que asesoraron a compositores en la escritura para guitarra¹³⁷ —como es el caso de Manuel de Falla—. Además, queda destacada la figura de Ángel Barrios en un momento de gran interés para la historia de la guitarra, y se pone de relieve la alta estima en la que tenía Falla a Barrios como guitarrista para dejarse guiar por sus consejos.

¹³¹Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Colección Clave (Granada: Diputación Provincial de Granada, 2003), p. 194.

¹³²Real Academia de la Historia, «Miguel Llobet Solés», en *Real Academia de la Historia*, ed. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/12193/miguel-llobet-soles>.

¹³³Javier Suárez-Pajares, «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del “Homenaje a Debussy” de Manuel de Falla», en *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad*, Nombres propios de la guitarra (Córdoba: Ediciones La Posada, 2016), p. 178.

¹³⁴Manuel de Falla, «Homenaje “le Tombeau de Debussy”» (Partitura, Granada, 1920), APAG C 532/135, Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Fondo Ángel Barrios (Granada).

¹³⁵Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 528.

¹³⁶Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, p. 37.

¹³⁷Véanse los de los guitarristas como Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Narciso Yepes, etc.

A mediados de los años cincuenta, según relata la hija de Ángel Barrios, fue cuando comenzó a dictar a su discípulo —el guitarrista José Corrales— sus obras para guitarra.¹³⁸ Si consultamos el listado de su obra para guitarra¹³⁹ encontramos que la mayor parte de las obras fueron compuestas entre 1958 y 1964. Sin embargo, existen algunas anteriores a este periodo, y las primeras las situamos en 1952 —*Tango, Tango Zapateado, Una copla de soleá*—. En total, se estima que dictó unas sesenta obras para guitarra en estos años finales de su vida.¹⁴⁰ No obstante, se ha podido determinar el número de obras con precisión. Resultaba frecuente que el compositor regalase algunas de sus piezas sin registrar, que añadiera modificaciones en los títulos, o que no acabara algunas de sus obras. Todo ello, «genera confusión y dificulta la tarea de determinar con exactitud el número de obras».¹⁴¹ Sin embargo, no podemos cerrar este epígrafe sin aludir a las posibles motivaciones y objetivos que pudo tener en mente el maestro granadino con su obra para guitarra.

En primer lugar, nos remitimos a la cita a pie de página del Dr. Ismael Ramos¹⁴² sobre la entrevista realizada a la hija del compositor, donde menciona lo siguiente sobre la obra para guitarra de su padre:¹⁴³

Ángela Barrios afirma que su padre pretendía crear un repertorio de fácil ejecución, que permitiera a los cada vez más numerosos guitarristas japoneses disponer de un corpus que aunara la música flamenca y la progresividad didáctica del instrumento. De hecho —siempre al decir de su hija—, el compositor Federico Moreno Torroba proyectó su edición con este planteamiento didáctico.

No entraremos en esta investigación a valorar las palabras de Ángela Barrios sobre la obra para guitarra de Federico Moreno Torroba. Ese asunto no nos concierne. Lo importante de esta cita radica en la intención del compositor con su obra —más allá de mencionar como destinatario a los «guitarristas japoneses»—. Hasta ahora, no se ha hecho ninguna edición de sus obras donde

¹³⁸Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 397.

¹³⁹Véase: Listado de la obra para guitarra de Ángel Barrios.

¹⁴⁰Dámaso García, «Ortega Blanco nos habla de Ángel Barrios», *Patria*, 18 de marzo de 1966.

¹⁴¹Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 400.

¹⁴²Ramos Jiménez, p. 398.

¹⁴³Ángela Barrios, Entrevista personal realizada a Ángela Barrios, entrevistada por Ismael Ramos Jiménez, Grabación en vídeo digital, 28 de febrero de 2014.

se establezca un orden de estudio o interpretación atendiendo a criterios de dificultad técnico-musicales. Del mismo modo, tampoco se ha hecho una edición donde se den explicaciones sobre los palos flamencos a los que hace mención en muchas de sus obras. Es el caso de las obras: *Flor Granadina*, *Zacatín*, *Navidad en la Alpujarra*, y *De Cádiz a La Habana* —por mencionar algunas— cuyos subtítulos son los palos flamencos «granadina», «farruca», «villancico», y «guajira», respectivamente, y de las cuales y precisamente por eso nos encargamos en este trabajo.¹⁴⁴



Ilustración 4. Imagen de la partitura *Zacatín*

El Dr. Ismael Ramos —suponemos que basándose en el testimonio de Ángela Barrios— afirma que uno de los propósitos era precisamente «llevar al papel algunas de sus obras para guitarra con el ánimo de crear una edición didáctica para este instrumento».¹⁴⁵ Quizás, la motivación de Ángel Barrios por plasmar en la partitura su música para guitarra esté vinculada con los datos aportados por su hija. Pero, del mismo modo, puede que también esté relacionada con una carta de Regino Sainz de Maza de 1933. En esta carta¹⁴⁶, el guitarrista burgalés insta al compositor granadino a crear nuevas obras y publicar una colección. Esta colección vinculada a Sainz de la Maza no llegó a realizarse. Pudiera ser que los intereses de Barrios en dicho momento fueran por otro camino y que muchos años más tarde decidiera el compositor materializarla por su propia cuenta. Como señala Leopoldo Neri, existieron otros proyectos «bibliotecarios» similares por parte de otros guitarristas como Andrés Segovia con «Guitarren-Archiv» en la editorial *Schott*, o Regino Sainz de la Maza en U.M.E.¹⁴⁷ Estos proyectos tenían como finalidad abarcar el mayor

¹⁴⁴Lola Fernández Marín, «Clasificación general de los cantos por familias», en *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma*. (San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004), p. 18.

¹⁴⁵Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 697.

¹⁴⁶Ismael Ramos Jiménez, *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios* (Andalucía: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2005), p. 181.

¹⁴⁷Leopoldo Neri de Caso, «Regino Sáinz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)», en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: SITEM-Glares, 2005), p. 372.

número de obras posibles creadas para la guitarra. A pesar de la envergadura de estos proyectos, parece que no se tuvo en cuenta a Barrios como posible colaborador.

La primera edición de las obras para guitarra de Ángel Barrios fue publicada por U.M.E. entre los años 1958-1964. No hay constancia de que Regino Sainz de la Maza jugara algún papel en la publicación de estas. A pesar de que algunas obras se compusieron en 1952 —como *Tango Zapateado*—, su publicación en U.M.E. fue posterior. La segunda edición de las obras de Ángel Barrios fue publicada en 1995 por el guitarrista Gabriel Estarellas¹⁴⁸ bajo el título: *Obra completa para guitarra de Ángel Barrios*.¹⁴⁹



Ilustración 5. Imagen de *Tango Zapateado*. 1ª edición. 1962.

¹⁴⁸Gabriel Estarellas fue profesor de guitarra del R.C.S.M.M.

¹⁴⁹Barrios Fernández, *Obra completa para guitarra*.

Tango Zapateado
(Patas locas)

Revisión y digitación: **Gabriel Estarellas** **Ángel Barrios**

Allegro **Ángel Barrios**

f deciso

Allegro Moderato

p subito *rit...* *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *ragg.* *mf*

f *mf* *ten.*

36

Ilustración 6. Imagen de *Tango Zapateado*. 2ª edición. 1995

3. LA GUITARRA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

3.1 Estilo y estética en la composición para guitarra

En el siglo XX la guitarra experimenta un punto de inflexión en su historia. Aparece la guitarra como instrumento académico en los conservatorios, supera el cliché de las composiciones hechas por y para guitarristas, y consolida su posición como instrumento de concierto en las grandes salas filarmónicas —algo que en el siglo XIX no ocurría—.¹⁵⁰ El compositor valenciano Eduardo López-Chavarri Marco¹⁵¹ (1871-1970) también hace eco de este momento:

También se observa un renacimiento importante en el instrumento español por excelencia, la guitarra, que ha vuelto a tener una nueva emancipación que data de fines del siglo XIX. Ya no se podía tratar de aquella polifonía contrapuntística que le dieron sus vihuelistas «sabios» del silo XVI; ahora se convierte la guitarra en instrumento que se basta a sí mismo para ejecutar melodías y contrapunto y demás acompañamientos. La guitarra crea, por lo tanto, un nuevo sector musical; viene a ser ciertamente lo que el antiguo «luth» renacentista, pero adaptado por completo a nuestros tiempos, siendo por su parte, también, un instrumento completo, y, lo que es mejor, sin perder nada de su carácter hispano.¹⁵²

Este cambio, tiene su raíz en las motivaciones de una nueva generación de intérpretes en el nuevo siglo, que más adelante expondremos. También asistimos hasta entrado el primer cuarto del nuevo siglo a un cambio estético en torno a la guitarra. La guitarra se convierte en un símbolo del lenguaje musical español, en un símbolo de identidad. Se busca la recreación de la guitarra y sus sonidos, pero sin componer explícitamente para ella. Es lo que ocurre por ejemplo con algunas obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados o Joaquín Turina —hasta el comienzo de su producción para guitarra en 1923—. Huelga decir que no encontramos el uso de la guitarra como signo de la modernidad española solo en la música, también en la literatura¹⁵³ o en la pintura.¹⁵⁴

¹⁵⁰Javier Suárez-Pajares, «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27», en *La Guitarra en la Historia Vol. VIII*, ed. Eusebio Rioja, vol. Vol. VIII (Córdoba: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 1997), pp. 37-57.

¹⁵¹Real Academia de la Historia, «Eduardo López-Chávarri Marco», en *Real Academia de la Historia*, ed. Vicente Galbis López, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/12279/eduardo-lopez-chavarri-marco>.

¹⁵²Eduard López-Chávarri, *Música popular española* (Valladolid: Maxtor, 2008), pp. 141-142.

¹⁵³Tómense como ejemplos los poemas: «Guitarra» en *Imagen* de DIEGO, Gerardo; «Adivinanza de la guitarra» en *Seis caprichos* de LORCA GARCÍA, Federico.

¹⁵⁴Véase por ejemplo la Ilustración 32. *El viejo guitarrista ciego*. Pablo Ruiz Picasso. 1903.

Una nueva generación de intérpretes consiguió «evar la guitarra a su consideración como instrumento de concierto».¹⁵⁵ Los intérpretes —principalmente Miguel Llobet, Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza— acudieron a compositores españoles como Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba, el citado Eduardo López-Chavarri, Joaquín Turina o Joaquín Rodrigo, con el fin de renovar sus repertorios con obras de nueva creación. Como dice Jorge de Persia: «todos distinguidos intérpretes [los arriba mencionados] comenzaban a entusiasmar a los públicos, incluso el parisino. [...] Los intérpretes necesitaban renovar y actualizar su repertorio para atender a la creciente demanda de giras de conciertos por América y Europa».¹⁵⁶

En esta renovación del repertorio, una de las obras clave en el cambio de rumbo que toma la guitarra fue el *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla. Esta obra «marca el paso hacia el repertorio moderno para guitarra y despertó un gran interés por este instrumento entre los compositores españoles».¹⁵⁷ Cuando el trece de febrero de 1921 estrena Miguel Llobet el *Homenaje* en España, Adolfo Salazar¹⁵⁸ realiza la crítica de dicho concierto, y menciona lo siguiente:

La lección que esto constituye merecería ser atendida por nuestros compositores y por nuestros guitarristas. Si se quiere que el arte de la guitarra constituya una cosa viva, y que sea factible de progreso, es necesario evitar el amaneramiento, ya iniciado, por el abuso de transcripciones empalagosas y renovando el repertorio o, cultivando junto a la música clásica del instrumento los nuevos hallazgos de su técnica que, por su belleza tan delicada y tan sugestiva, deben ser objeto de la solicitud de los compositores españoles.

A esta llamada de Adolfo Salazar respondieron también —entre otros— los compositores españoles vinculados o asociados a la denominada «Generación del 27» o «Generación de la República»: Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Rosa García Ascott, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Antonio José Martínez Palacios, entre otros. Como dice Javier Suárez-Pajares,

¹⁵⁵*Ibidem*, p. 562.

¹⁵⁶Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, p. 199.

¹⁵⁷Sara Guerrero Aguado, «Sonata I para guitarra de Eduardo López-Chavarri Marco desde el boceto en piano: Elaboración del material musical para el instrumento original.» (Tesis de Máster, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2020), p. 23.

¹⁵⁸Adolfo Salazar en periódico *El Sol*, febrero de 1921. Véase en Javier Suárez-Pajares, «Aquellos Plateados Años. La guitarra en el entorno del 27», p. 42.

«en los años siguientes, con anterioridad a la Guerra Civil, raro es el compositor español que no contribuyera —con al menos una obra— al incremento del repertorio de la guitarra».¹⁵⁹

Como veremos un poco más adelante, la estética de los compositores de esta generación que cultivaron la composición para guitarra continúa con las ideas del regeneracionismo musical comenzado por la Generación del 98. Continúan así con la búsqueda de un lenguaje reconocido internacionalmente como «lo español».¹⁶⁰ Por lo tanto, son claves para todo el conjunto la toma de elementos folclóricos, la inspiración en lo popular, las músicas de raíz. La guitarra se convierte en objeto para la composición y no solo en un símbolo en composición.

Surge en este tiempo el «castellanismo» frente a la «corriente de andalucismo e *impresionismo folclorizante*» instaurada en Europa como concepto de «lo español».¹⁶¹ En verdad, el «nacionalismo español» no es sino la suma de diferentes regionalismos y localismos.¹⁶² ¿Hasta qué punto era necesaria la introducción de materiales folclóricos en las obras? ¿Valía con tomar referencias o era necesaria la cita literal del material folclórico? Compositores como Federico Moreno Torroba, Antonio José Martínez Palacios o Joaquín Rodrigo, contribuyeron a la corriente del castellanismo, en detrimento del andalucismo. Y, cada uno de ellos refleja el folclore en sus obras de diferentes formas.¹⁶³ Sin embargo, otros compositores asociados a la Generación del 27, en minoría, mantuvieron el andalucismo como tópico.¹⁶⁴

Los estilos escogidos por los compositores propiciaron la elección o el rechazo de sus obras por parte de los dos intérpretes de referencia en el siglo, Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza. Segovia rechazó casi en su totalidad las obras de los compositores vinculados a las Generación del 27. «Todo lo que tenía que ver con la modernidad musical española del entorno del 27 causaba en Segovia un disgusto estético particular y profundo».¹⁶⁵ En contrapartida, estos compositores —Pittaluga, García Ascott, Bautista, etc.— dedicaron muchas de sus obras al guitarrista burgalés. Más allá de la elección del repertorio en los conciertos, tanto Segovia como Sainz de la Maza tenían lazos con editoriales para la publicación de las obras. De esa manera, los

¹⁵⁹Suárez-Pajares, «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27», p. 49.

¹⁶⁰Emilio Casares Rodicio, «La Generación del 27 Revisitada», en *Música Española entre dos Guerras 1914-1945*, ed. Javier Suárez-Pajares, 1ª ed. (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002), pp. 23-25.

¹⁶¹Celsa Alonso, «La música española y el “espíritu” del 98», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5 (1998), p. 82.

¹⁶²Carolina Queipo Gutiérrez, «Música para guitarra: castellanismo frente a andalucismo», en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: Glares, 2005), p. 118.

¹⁶³Queipo Gutiérrez, pp. 129-130.

¹⁶⁴Suárez-Pajares, «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27», p. 52.

¹⁶⁵

compositores de la Generación del 27 publicaron con el guitarrista burgalés en U.M.E. Y, el resto de los compositores como Torroba, Rodrigo o Turina publicaron con la editorial alemana *Schott*.¹⁶⁶

Con la llegada de la Guerra Civil, algunos compositores murieron — como Antonio José Martínez Palacios¹⁶⁷—, y muchos fueron condenados al exilio —Fernando Remacha,¹⁶⁸ Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, etc.—. En cualquier caso, con la llegada de la guerra se trunca la posibilidad de mantener la creación de nuevas obras de una manera constante por parte de un grupo amplio de compositores españoles. No obstante, Torroba y Rodrigo continuaron tras la guerra con el camino emprendido hasta el momento manteniendo la estética y el estilo en sus composiciones tras la guerra. Aun con los exilios o el fallecimiento de algunos, Barrios siguió sin ser considerado una opción para la creación de nuevo repertorio guitarrístico.

Para finalizar este epígrafe, tenemos que señalar que tras la guerra se siguió ampliando el repertorio para guitarra, incluso el concertante con orquesta, cuya máxima representación fue el estreno del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo.

¹⁶⁶*Ibid.*

¹⁶⁷Real Academia de la Historia, «Antonio José Martínez Palacios», en *Real Academia de la Historia*, ed. Miguel Ángel Palacios Garoz, accedido 19 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/29598/antonio-jose-martinez-palacios>.

¹⁶⁸Considérese a Fernando Remacha (1898-1984) como «exilio de interior».

3.2 Los guitarristas en la primera mitad del siglo XX

A comienzos del siglo XX surge una nueva generación de guitarristas españoles. En líneas generales, hay un elemento que los aglutina a todos, y es que de una u otra forma, son herederos del conocimiento transmitido por Francisco Tárrega¹⁶⁹ (1852-1909). Nos referimos a los nacidos aproximadamente entre 1880 y 1890. En esta nueva generación encontramos a: Miguel Llobet (1878-1938), Daniel Fortea¹⁷⁰ (1878-1953), Quintín Esquembre¹⁷¹ (1885-1965), Emilio Pujol¹⁷² (1886-1980), Graciano Tarragó¹⁷³ (1892-1973), Josefina Robledo¹⁷⁴ (1892-1970), Andrés Segovia (1893-1987), y Regino Sainz de la Maza (1896-1981) —entre una larga lista de nombres que no podemos citar por extensión—. El éxito de esta generación radica en que los intereses musicales de esta generación trascendieron la interpretación. Abarcaron otros campos como la pedagogía, la crítica y el ensayo, la composición, la edición y la musicología.¹⁷⁵ Como ya hemos explicado anteriormente, Ángel Barrios no forma parte de esta línea de sucesión, sino que su aprendizaje se produjo por transmisión oral y en un ambiente de música flamenca.

En los próximos epígrafes de este capítulo, pretendemos manifestar las posibles «(des)vinculaciones» —tanto a nivel personal como artístico— entre el repertorio creado por Ángel Barrios y los guitarristas de este tiempo. Un estudio con mayor lupa sobre estas figuras puede arrojar luz sobre la escasa difusión que tuvo su repertorio entre los guitarristas contemporáneos. Se han escogido para este estudio a los guitarristas Andrés Segovia, Regino Sáinz de la Maza, José Corrales, Manuel Cano, y José de Azpiazu por ser los que mantuvieron contacto directo con él o por haber difundido sus obras.

¹⁶⁹Real Academia de la Historia, «Francisco Tárrega Eixea», ed. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/8521/francisco-tarrega-eixea>.

¹⁷⁰Real Academia de la Historia, «Daniel Fortea Guimerá», en *Real Academia de la Historia*, ed. Manuel Román Fernández, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/9806/daniel-fortea-guimera>.

¹⁷¹Real Academia de la Historia, «Quintín Esquembre Sáez», en *Real Academia de la Historia*, ed. Javier Suárez-Pajares y Pablo Gil-Lozaga, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/66322/quintin-esquembresaez>.

¹⁷²Real Academia de la Historia, «Emili Pujol y Villarrubi», en *Real Academia de la Historia*, ed. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, accedido 11 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/10428/emili-pujol-y-villarrubi>.

¹⁷³Domingo Prat, «TARRAGÓ PONS, Graciano», en *Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras y guitarristas* (Romero y Fernández, 2019), <https://rme.rilm.org/rme/stable/518893>.

¹⁷⁴Domingo Prat, «ROBLEDO GALLEGU, Josefina», en *Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras y guitarristas* (Romero y Fernández, 2019), <https://rme.rilm.org/rme/stable/518894>.

¹⁷⁵Leopoldo Neri de Caso, «Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el Renacimiento guitarrístico del siglo XX», *Revista de Musicología* 33, n.º 1/2 (2010): p. 555, <https://doi.org/10.2307/41959335>.

3.3 Ángel Barrios y el alejamiento del flamenco de Andrés Segovia

Este epígrafe lo hemos dedicado concretamente a tratar en mayor profundidad la relación entre el guitarrista Andrés Segovia y el compositor Ángel Barrios, donde veremos cómo es posible que por las opiniones que tenía Segovia sobre el flamenco, este no llegara a interpretar nunca una obra del granadino. Pero, para poder entender el vínculo de Andrés Segovia con el flamenco y con Ángel Barrios, nos remontamos a las primeras décadas del siglo XX.

Decíamos anteriormente que el guitarrista de Linares no quedó satisfecho con el arreglo del granadino. Nos resulta llamativo que Andrés Segovia le hablara de «dificultades» a Ángel Barrios en materia de transcripción para la guitarra. En aquella época, el compositor ya había realizado numerosas transcripciones para guitarra en el Trío Iberia —como se ha comentado en el [2.2.3](#)—. No tenemos claro si estas dificultades se deben a la transcripción en sí misma —dificultades técnico-musicales—, o si a lo mejor también subyace un conflicto de intereses entre el estilo y la estética de Barrios y las posturas ideológicas de Segovia sobre la música y la guitarra flamenca.¹⁷⁶

Para comprender el origen de la relación de Segovia con Barrios y el flamenco, partimos desde su traslado a Granada en 1902. Gracias a la biografía de Segovia, sabemos que aprendió a tocar la guitarra con algunos guitarristas flamencos, aunque luego su inquietud por la música académica le llevase a estudiar otros repertorios.¹⁷⁷ A pesar de la constancia de este hecho, no olvidemos su repetida frase en numerosas entrevistas sobre su aprendizaje para ocultar sus primeros pasos en la música y con la guitarra: «yo he sido mi maestro y mi discípulo. Y así sigo sin grandes querellas a lo largo de la vida».¹⁷⁸

Más allá de esto, como comenta Eusebio Rioja, el posible rechazo de Segovia durante muchos años a confirmar su contacto con la música flamenca en sus inicios y juventud, se debe a que la guitarra flamenca estaba «relegada a un ambiente de lo más soez y canalla (...) lugares de comprensible *reniego* por un joven guitarrista músico con ambiciones de concertista». Y, sin embargo, hay una taberna que probablemente sí frecuentó en Granada, la taberna del padre de Ángel Barrios.¹⁷⁹ Por la taberna de Antonio Barrios «el Polinario» circularon las personas que

¹⁷⁶Este punto será abordado en el epígrafe 3.3 de la investigación.

¹⁷⁷Damián Martín-Gil, ed., *The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. A General Approach to Its History*, 1ª edición (Madrid: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2023), p. 193.

¹⁷⁸Julián Cortés-Cavanillas, «Andrés Segovia, mago universal de la guitarra», *ABC*, 30 de octubre de 1969.

¹⁷⁹Eusebio Rioja, *Andrés Segovia y sus relaciones con el flamenco*, 2002, pp. 9-10, <http://archive.org/details/andres-segovia-sus-relaciones-con-el-flamenco>.

organizaron el Concurso de Cante Jondo de 1922 de Granada —nos referimos entre otros a Ángel Barrios, Manuel de Falla o Federico García Lorca—. ¹⁸⁰

De este concurso, entre otra documentación, quedó una crónica que rescata Jorge de Persia de una interpretación de unos *soleares* de Segovia:

La tarde fue de Federico García Lorca que leyó el “Poema de los paisajes” con verdadero sentimiento de poeta moderno. Su escuela es muy a lo Amado Nervo; Granada cuenta con un poeta: este chico soñador y enamorado de lo bello y lo sublime, mañana será una gloria. La tarde musical la terminó Segovia con unas soleares que gustaron mucho, pero este genio no nació para tocar flamenco. ¹⁸¹

Tras contextualizar la relación de Segovia con el flamenco y con Barrios, solo nos queda preguntarnos por qué Segovia no difundió el repertorio creado por el compositor granadino. Una posible respuesta, puede estar algunas en declaraciones que realizó Segovia sobre la música flamenca. Este es un extracto de una entrevista realizada a Segovia para la revista americana *Guitar Review*:

Yo amo el Flamenco verdadero, no el Flamenco que se oía esos días. El guitarrista flamenco de hoy ya no presta atención a los ideales de ayer, cuando se valoraba este arte noble por la profundidad de la emoción que producía con recursos de cierta simplicidad. Los guitarristas de hoy son más teatrales, quieren mostrar su técnica, asombrar al público con fuegos de artificio. Y así no sólo insertan sonidos que no pertenecen al Flamenco, sino que recalcan pasajes a base de escalas rápidas, trémolos, etc. No me gusta el resultado de esto. (...) ¡Pero hoy...! Lo que hacen no tiene absolutamente nada, nada que ver con el Flamenco. Tocan notas que son completamente extrañas al carácter del Flamenco. Además, la técnica teatral es de muy mal gusto. Hubo un tocao flamenco de Granada que empezó este llamativo estilo de toque. Falla, después de oírle, comentó: “El pobre Manolo salta de la seguriya a la polka”. ¹⁸²

¹⁸⁰*Ibidem*, p. 10.

¹⁸¹Jorge de Persia, *I. Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa 1922 - 1992* (Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992), p. 150.

¹⁸²Vladimir Bobri, «Segovia on Flamenco», *The Guitar Review*, N.º 42, otoño de 1977, pp. 6-9.

Aquí podemos ver el rechazo del guitarrista por un flamenco «actual» que nada tenía que ver con lo que él entendía por flamenco, «el de los ideales de ayer». Pero, del mismo modo, es interesante subrayar que también Manuel Orozco¹⁸³ hace alusión a un «estilo antiguo» de flamenco —al hablar del practicado por Ángel Barrios—. ¿Se refieren ambos autores al mismo flamenco? El marco temporal que comparten Barrios y Segovia en Granada es muy similar y ambos aprendieron allí el flamenco —aunque no con los mismos maestros—. Por tanto, pudiera ser que el estilo sí fuera el mismo o similar. De todas formas, esto no hace sino arrojar todavía más dudas sobre por qué Segovia nunca mencionó a Barrios como practicante de este estilo, y mucho menos, sobre por qué no interpretó en concierto ninguna de sus obras.

No obstante, Eusebio Rioja señala una serie de motivos concretos sobre el concepto de la «guitarra flamenca» de Segovia que sí nos permiten establecer relaciones y conclusiones más sólidas y directas. Estos son: la guitarra flamenca es un instrumento de acompañamiento al cante, el origen de la música es anónimo y no de autor, y técnicamente es sencillo.¹⁸⁴

Si atendemos a todos estos rasgos y conclusiones aportadas por Eusebio Rioja, nos encajan las piezas de este rompecabezas. A pesar de que el guitarrista linarense intentara tocar una transcripción del compositor granadino, las piezas de Ángel Barrios relacionadas con el flamenco son en primera instancia obras de autor, no anónimas. Lo segundo, es que estas obras no acompañan al cante, la guitarra es la protagonista. De modo que la obra para guitarra de Ángel Barrios no era representativa del flamenco que Andrés Segovia defendía en sus entrevistas. Por lo tanto, no mencionó su obra ni la interpretó. Igualmente, suponemos que tampoco consideraría válidas las obras del compositor granadino para ser incluidas en la biblioteca «Guitarren-Archiv» que llevó a cabo con la editorial alemana *Schott Musik*.

Nos ha llamado la atención que Segovia solicitase a Barrios una transcripción de alguna obra y no una nueva composición para guitarra. Esto privó a Barrios de ser pleno partícipe del proceso regeneracionista que se estaba produciendo con la guitarra en el siglo XX, que fuese uno más de los compositores que contribuyeran a ensanchar la literatura del instrumento.

¹⁸³Orozco Díaz, *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*, p. 23.

¹⁸⁴Eusebio Rioja, *ANDRES SEGOVIA SUS RELACIONES CON EL FLAMENCO*, pp. 47-49.

De esta manera queda ejemplificado cómo el pensamiento y la ideología de Segovia sobre la música flamenca excluyó el repertorio creado por Ángel Barrios, a pesar de que su finalidad fuese la de dotar a guitarristas académicos de un conjunto de obras de música flamenca.

3.4 Ángel Barrios y Regino Sainz de la Maza

La relación entre el guitarrista burgalés y el compositor granadino resultó más fructífera en comparación con Andrés Segovia. En una carta, Sainz de la Maza expresaba su interés por la música de Barrios: «Ayer oí en Granada¹⁸⁵ dos cosas tuyas que quiero tocar. Tú verás cómo lo haces. O me mandas el original o que me de Luis su arreglo que está bastante bien».¹⁸⁶

La pieza que interpretó en varios conciertos fue *Guajira*. Se tiene constancia de que Sainz de la Maza interpretó esta pieza del compositor granadino en algunos conciertos a lo largo de varios años —conciertos en 1945,¹⁸⁷ 1946,¹⁸⁸ y 1950¹⁸⁹—, gracias a las críticas de los conciertos que se conservan.¹⁹⁰ Incluso, además de incluir esta obra en sus conciertos, realizó la grabación de la pieza en 1958.¹⁹¹ En algunos programas en los que se incluyó la obra se encontraban también piezas de Fernando Sor, de Federico Moreno Torroba, Heitor Villa-lobos, Miguel Llobet y de él mismo.¹⁹²

A pesar del interés que mostró el burgalés por la música del granadino, no hay constancia de que le pidiera nuevas obras para estrenar en conciertos. Como hemos comentado anteriormente, sí que el guitarrista burgalés, en calidad de «bibliotecario» le sugirió la creación de una colección de partituras que nunca llegó. Al menos, no llegó la colección por mediación del guitarrista burgalés. Y, aun con esta propuesta y con la difusión que realizó Sainz de la Maza, se han

¹⁸⁵Se refiere Sainz de la Maza al guitarrista Luis Sánchez Granada (1900-1979).

¹⁸⁶Regino Sainz de la Maza y Ángel Barrios Fernández, «Carta», Carta Manuscrita, s.f., Patronato de la Alhambra y Generalife LEG-AB 530-536.

¹⁸⁷Regino Sainz de la Maza, «Sainz de la Maza, en el Colegio Ximenes Cisneros», *ABC*, 9 de diciembre de 1945, p. 38.

¹⁸⁸Regino Sainz de la Maza, «Extraordinario Éxito de Sainz de la Maza en el Español», *ABC*, 20 de febrero de 1946, p. 18.

¹⁸⁹Regino Sainz de la Maza, «Musicales. Sainz de la Maza, en el Colegio Mayor Santa Teresa», *ABC*, 12 de febrero de 1950, p. 38.

¹⁹⁰Regino Sainz de la Maza, «Informaciones musicales. Sáinz de la Maza, en el Español. Concierto de guitarra», *ABC*, 10 de diciembre de 1942, p. 16.

¹⁹¹Regino Sáinz de la Maza, *Recital De Regino Sainz De La Maza*, Vinilo, vol. Cara II (España: 3L16118, 1958), <https://www.discogs.com/release/9282144-Regino-Sainz-De-La-Maza-Recital-De-Regino-Sainz-De-La-Maza>.

¹⁹²Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 392.

consultado las dedicatorias de las partituras y no hay ninguna obra dedicada al guitarrista burgalés. Esto nos indica que la relación entre ambos pudo enfriarse con el paso del tiempo.

3.5 Ángel Barrios y los guitarristas José Corrales y Manuel Cano

Si tenemos que referirnos a dos guitarras que no se desvincularon de la obra para guitarra de Ángel Barrios, estos son los guitarristas José Corrales y Manuel Cano (1925-1990).¹⁹³

El primero de ellos, por haber sido el guitarrista al que dictó Ángel Barrios su obra para guitarra. Tanto en la biografía en línea obtenida en la página del P.A.G.,¹⁹⁴ como el Dr. Ismael Ramos en su investigación,¹⁹⁵ nombran a José Corrales como un guitarrista discípulo del compositor.

Por lo que se puede observar en la primera edición de las obras de Barrios, José Corrales no solo tuvo el papel de anotar lo que su maestro le dictó, sino que además digitó las obras. Desconocemos si Barrios participó en el proceso de digitación. Véase en las siguientes ilustraciones que aparece indicado «digitación de José Corrales».

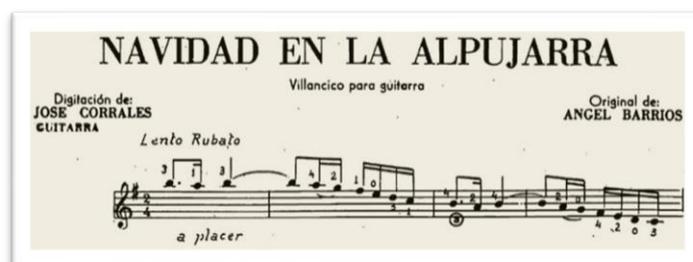


Ilustración 7. Imagen de la partitura *Navidad en la Alpujarra*



Ilustración 8. Imagen de la partitura *Fandango Antiguo*

¹⁹³Real Academia de la Historia, «Manuel Cano Tamayo», en *Real Academia de la Historia*, ed. Emilio Jiménez Díaz, accedido 21 de abril de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/43760/manuel-cano-tamayo>.

¹⁹⁴Patronato de la Alhambra y Generalife, «Biografía oficial extensa de Ángel Barrios» (Patronato de la Alhambra y Generalife), accedido 24 de febrero de 2024, https://www.alhambra-patronato.es/wp-content/uploads/2019/06/ANGEL_BARRIOS_Cronologia_R_PAG.pdf.

¹⁹⁵Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 397.

El guitarrista granadino Manuel Cano Tamayo fue el primer catedrático de guitarra flamenca en España en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba en 1978.¹⁹⁶ Fue el primer guitarrista en hacer recitales enteros con la música para guitarra de Ángel Barrios, tanto en escenarios nacionales como internacionales.¹⁹⁷ Incluso, fue el primero en grabar un disco entero con su música.¹⁹⁸ Según relata Antonio Márquez, Manuel Cano «compartió [con Barrios] largas jornadas durante su estancia en Madrid y [...] Cano se sentía su discípulo y heredero».¹⁹⁹

El compositor granadino dedicó alguna obra a Manuel Cano. Tal y como podemos ver en la siguiente ilustración, *Mañanitas Granadinas* está dedicada al intérprete —e igualmente está digitada por José Corrales—. Sin embargo, a otros guitarristas como Sainz de la Maza no les dedicó ninguna.



Ilustración 9. Imagen de la partitura *Mañanitas Granadinas*

Nos encontramos por tanto con que el primer guitarrista que verdaderamente difundió la obra compuesta entre 1958 y 1964 de Ángel Barrios, fue un guitarrista flamenco y no uno académico. El disco²⁰⁰ grabado por Cano en 1972 recoge algunas piezas como *Bulerías del Albaicín o del Macaco*, *Vieja canción de Navidad (villancico granadino)*, o *Zacatín* —la cuál analizaremos en profundidad más adelante—. El guitarrista granadino rindió homenaje a su maestro y a su obra para guitarra grabándola y difundiéndola.

¹⁹⁶Real Academia de la Historia, «Manuel Cano Tamayo».

¹⁹⁷Ramos Jiménez, p. 399.

¹⁹⁸Manuel Cano Tamayo, *Temas andaluces de Ángel Barrios* (Madrid: Hispavox, 1972).

¹⁹⁹Antonio Márquez Villegas, «Apunte para su biografía», en *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones del arte flamenco* (Sevilla: Ediciones Giralda, 2006), p. XI.

²⁰⁰Manuel Cano Tamayo, «Manuel Cano - Temas andaluces de Ángel Barrios (Vinilo LP)», Español, accedido 21 de abril de 2024, <https://www.elflamencovive.com/spanish/manuel-cano-temas-andaluces-de-angel-barrios-vinilo-lp.html>.

Los motivos por los que Manuel Cano interpretó y grabó la música de Ángel Barrios pueden ser numerosos. Desde querer preservar la música de su maestro, hasta porque la considerase música flamenca o que fuera acorde a su estilo y visión del flamenco. El hecho de que un guitarrista flamenco haya interpretado y grabado su música nos conduce plantearnos si la obra para guitarra de Ángel Barrios es música flamenca o no, incluso, cuando esta está en consonancia con las características de los palos flamencos a los que se alude. Esta cuestión, planteada en los objetivos de nuestra investigación, la abordaremos en mayor profundidad próximamente.

3.6 Ángel Barrios y José de Azpiazu

Tras haber realizado una búsqueda sobre la música de Ángel Barrios conservada en la Biblioteca Nacional de España, se encontraron algunas transcripciones de música del guitarrista granadino hechas por el guitarrista vasco José de Azpiazu (1912-1986).²⁰¹

Es el caso por ejemplo de la obra *Angelita*. Fue compuesta originalmente por Ángel Barrios en 1932.²⁰² Sin embargo, según el catálogo²⁰³ de la B.N.E. existe una transcripción de esta pieza hecha por Azpiazu publicada por U.M.E. en 1958, siendo la tercera y última reimpresión en 1976. Si se reimprimió hasta en tres ocasiones, podemos suponer que el arreglo gozó de buena recepción.

En esa fecha, Ángel Barrios se encontraba dictando su obra para guitarra a José Corrales y la editorial donde ambos publicaron las obras era la misma, U.M.E. ¿Sabía Ángel Barrios de la existencia de esta publicación? ¿Estuvo en algún momento en contacto con José de Azpiazu? Se ha consultado el *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*²⁰⁴ y no figuran documentos al respecto.²⁰⁵ Del mismo modo, tenemos que dejar constancia de que no hemos encontrado en otras investigaciones musicales ningún dato al respecto de esta «relación».

Tomando como verdaderos los datos de la B.N.E., es muy probable que Ángel Barrios sí tuviera conocimiento de esta publicación. Para que José de Azpiazu pudiera publicar los arreglos, este debería haber pedido permiso al compositor granadino.

²⁰¹Ignacio Ramos Altamira, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles: corregida y ampliada* (San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2017), p. 245.

²⁰²Ramos Jiménez, «Ángel Barrios, el compositor en su época», p. 846.

²⁰³Ángel Barrios Fernández y José de Azpiazu, *Angelita [Música notada]: tango* (Madrid: Unión Musical Española, 1958), <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=bipa0000057697{001}>.

²⁰⁴Ramos Jiménez, *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*.

²⁰⁵Esto no quiere decir que no los hubiera, simplemente se han podido perder.

Acabamos de comentar el caso de la obra *Angelita*, pero las demás obras que hemos encontrado en el catálogo de la B.N.E. son: *Farruca gitana*,²⁰⁶ y *Zacateque*.²⁰⁷ En otro documento en línea encontrado²⁰⁸ también figura la obra *Guajira* como una transcripción realizada por el guitarrista vasco. Sin embargo, no hemos encontrado ediciones en la B.N.E. de esta pieza. Dicho documento fecha la publicación de la obra en 1958.

Aunque carecemos de pruebas fehacientes para demostrarlo, nos inclinamos a pensar que Ángel Barrios estuvo al menos al tanto del interés del guitarrista vasco y de estas publicaciones. En cualquier caso, los arreglos que realizó José de Azpiazu ayudaron a la difusión de la música del compositor y guitarrista granadino. A continuación, en la siguiente ilustración se puede ver la partitura de una de las transcripciones realizadas por José de Azpiazu.²⁰⁹

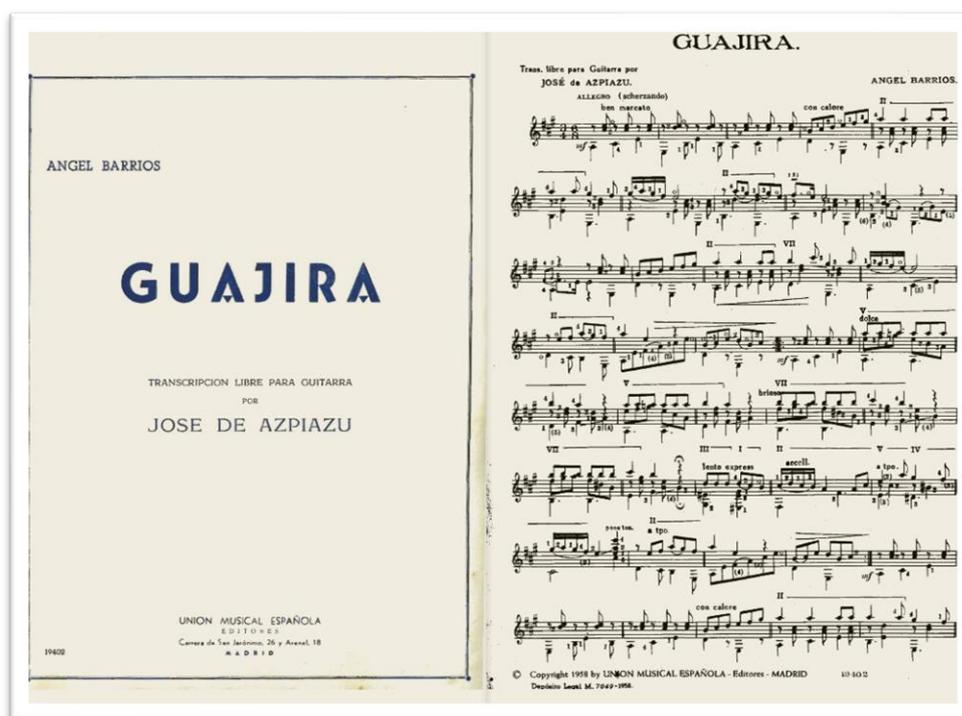


Ilustración 10. *Guajira* de Ángel Barrios transcrita por José de Azpiazu.

²⁰⁶ Ángel Barrios Fernández y José de Azpiazu, *Farruca gitana* [*Música notada*] (Madrid: Unión Musical Española, 1959).

²⁰⁷ Ángel Barrios Fernández y José de Azpiazu, *Zacateque* [*Música notada*] (Madrid: Unión Musical Española, 1959).

²⁰⁸ Patronato de la Alhambra y Generalife, «Obra de Ángel Barrios impresa por diversos editores» (Patronato de la Alhambra y Generalife), accedido 13 de abril de 2024, <https://studylib.es/doc/6577923/obra-de-angel-barrios-impresa-por-diversos-editores>.

²⁰⁹ Ángel Barrios Fernández y José de Azpiazu, *Guajira* (Madrid: Unión Musical Española, 1958).

4. ANÁLISIS

A continuación, se va a desarrollar el análisis de una selección de cuatro piezas para guitarra de Ángel Barrios. Estas piezas han sido escogidas de entre toda su obra para guitarra por hacer una referencia directa en los títulos y subtítulos de las mismas a diferentes palos flamencos. De esta manera, podremos estudiar la adecuación musical del flamenco en esta música para guitarra.

Para cada una de las obras se expondrá primero un discurso analítico sobre los aspectos formales, rítmicos, armónicos y melódicos más característicos. Después, se abordarán los elementos guitarrísticos utilizados en la composición y las técnicas flamencas presentes —o que se puedan introducir— en las obras. Y, por último, se hará una valoración estético-estilística.

Para una mayor comprensión del análisis armónico-formal, se recomienda consultar a las tablas incluidas en el epígrafe del trabajo «Tablas de análisis». Cada table expone de forma detallada la armonía con cifrado anglosajón y funcional de cada compás. O, en su defecto, se recomienda consultar las partituras en el epígrafe «Partituras analizadas» incluidas en los anexos.

4.1 *Flor Granadina*. Granadinas

Flor granadina fue compuesta por Ángel Barrios en 1961.²¹⁰ En la música flamenca, se consideran las granadinas como los fandangos propios de Granada. Por ello, comparten muchas características de ritmo, forma y armonía con el resto de los cantos que forman parte de la familia de los fandangos.²¹¹

²¹⁰Orozco Díaz, *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*.

²¹¹Lola Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la granadina)», octubre de 2023.

4.1.1 Análisis armónico-formal

Esta obra, como será expuesto, cumple con las características propias de la familia de cantes al que pertenece. El compás es un 3/4, las secciones rítmicas están en el modo de Si flamenco y la copla está en el modo mayor del VI grado de Si flamenco, es decir, en Sol mayor. Sin embargo, la coda no finaliza en Si flamenco, sino en Mi menor. Aunque no es lo más habitual, «probablemente en su entorno, se cerraba en tónica menor. Más tarde la granadina se convirtió en granaína, palo plenamente flamenco y jondo. Pero, en el momento de Barrios, puede que unos la acabaran en tónica menor».²¹²

Estructuralmente, la pieza la hemos dividido en varias secciones: sección rítmica I, falseta, sección rítmica II, copla, sección rítmica I (acortada), y coda.

En las secciones rítmicas, a excepción de los momentos donde hay cadencias flamencas, la armonía cambia cada dos compases. Es característico el movimiento armónico que se realiza entre los grados I y II de forma reiterada para establecer el modo. Podemos ver en la Ilustración 11, la armonía usada para las cadencias flamencas sigue la habitual progresión IV – III – II – I, salvo en el compás 19, donde se cambia el IV por el VI²¹³ —y es usado como acorde sustituto del IV—. ²¹⁴

²¹²Lola Fernández Marín, La composición y la escritura del flamenco, entrevistado por Marcos Marín Fernández, Entrevista escrita, abril de 2024.

²¹³Lola Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma* (Acordes Concert, 2004), p. 84.

²¹⁴Véase la **Tabla 2**. Tabla de análisis. Sección Rítmica I. *Flor Granadina* para observar las progresiones armónicas

Ilustración 11. Cadencia flamenca. Introducción. *Flor Granadina*

No vamos a considerar como una sección independiente la parte indicada en nuestra partitura analizada²¹⁵ como «remate» [compás 60]. Sin embargo, sí vamos a definir lo que es. Un «remate» es un elemento propio de la música flamenca realizado por la guitarra, donde sometiendo a la música a un *accelerando* se produce una sensación de precipitación para cerrar una sección y dar paso a una nueva.²¹⁶ El remate que se produce en esta obra cumple con estas premisas.

En la llegada al compás 64, tenemos la indicación «lento». Esta sección podría confundirse con una copla al ser una sección principalmente melódica, pero no lo es. Como se expondrá más adelante, una copla tiene unas características determinadas que entre los compases 64 y 83 no se cumplen. Esta nueva sección es una falseta. «Las falsetas son interludios instrumentales que en los que existe una cierta libertad en su interpretación para cambiar de compás o de lenguaje armónico».²¹⁷ Dentro de esa libertad, se produce un cambio de tonalidad, pero no de compás. Esta

²¹⁵Véase anexo *Partituras Flor Granadina*.

²¹⁶Lola Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma* (Acordes Concert, 2004), p. 84.

²¹⁷Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, p. 23.

falseta se encuentra en la tonalidad de Mi menor, que termina en una nueva sección rítmica en el modo de Si flamenco para dar paso a una segunda sección rítmica.²¹⁸

La segunda sección rítmica es más corta que la primera, y a pesar de estar en el modo de Si flamenco, a los pocos compases comienza con una sucesión de acordes disminuidos que se mueven por movimiento cromático y diatónico. El propósito es preparar una cadencia a Mi menor convirtiendo el grado I de Si flamenco en el grado V de Mi menor —añadiendo también la séptima menor en el acorde—. Aunque la cadencia está estructurada para establecer la tonalidad de Mi menor, se modula a Sol mayor para dar paso a la copla.²¹⁹

Se comentaba anteriormente que la copla tiene unas características musicales concretas. Las coplas están formadas por versos, cada uno con nueve tiempos, y siendo la tonalidad el modo mayor del VI grado con respecto al modo flamenco. Es decir, si el modo principal es Si flamenco, la copla debe estar en Sol mayor (VI grado en Si flamenco).²²⁰

La copla²²¹ de *Flor Granadina* está formada por cinco versos completos y un sexto verso incompleto., se produce armónicamente la alternancia entre los grados V y I. Al no aparecer el IV grado la copla, esta copla tiene más relación con las coplas de las jotas. «Por lo tanto, está relacionada no tanto con las coplas de fandangos, sino con las de los fandanguillos».²²²

Como puede verse en la Ilustración 12, el último verso incompleto de la copla enlaza con el retorno a la sección rítmica, pero esta no se vuelve a exponer de forma completa, está acortada. Solo se repiten los 24 primeros compases. Se añaden tres nuevos compases y una pequeña coda para cerrar la obra. Recordemos que el final de la obra está en la tonalidad de Mi menor.²²³

²¹⁸Véase **Tabla 3.** Tabla de análisis. Falseta. *Flor Granadina*.

²¹⁹Véase: **Tabla 4.** Tabla de análisis. Sección Rítmica II. *Flor Granadina*.

²²⁰Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la granadina)», octubre de 2023.

²²¹Véanse: **Tabla 1.** Relación versos – compases en *Flor Granadina*, y **Tabla 5.** Tabla de análisis. Copla. *Flor Granadina*.

²²²Lola Fernández Marín, «Comunicación directa (Exposición de Análisis del Repertorio)», marzo de 2024.

²²³Véanse: **Tabla 6.** Tabla de análisis. Sección Rítmica I (acortada). *Flor Granadina* y **Tabla 7.** Tabla de análisis. Coda. *Flor Granadina*.

Ilustración 12. Versos 4, 5 y 6 de la sección copla. *Flor Granadina*

4.1.2 Elementos guitarrísticos

Procedemos a continuación a enumerar y explicar elementos guitarrísticos, tanto de la guitarra académica como de la flamenca, presentes en la obra.

Arpeggios: según podemos observar en las ilustraciones 13 y 14, en la obra aparecen dos tipos de arpeggios diferentes. En el primero, [Ilustración 13] se emplea una nota por cuerda, y por consiguiente [aunque no viene indicado] un dedo de la mano derecha para cada cuerda. De esta manera, la digitación resultante es: p., i., m., a. Esta digitación es completamente orgánica y se sirve de la colocación natural de la mano derecha sobre las cuerdas, siendo además «la más sencilla y la piedra angular para todos los arpeggios ascendentes».²²⁴ Debemos ver que la digitación indicada a seguir —para m. i.— no es aleatoria. Se aprovecha la primera cuerda al aire para producir la disonancia de la nota pedal mi en los dos acordes, una característica propia de la música flamenca. Además, como indica Norberto Torres, esta es una forma muy habitual de digitar en los arpeggios en la música flamenca.²²⁵

²²⁴Charles Duncan, *El Arte de Tocar la Guitarra Clásica*, trad. Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló, 1ª Edición (Maldonado: Dirección General de Cultura, 2022), p. 93.

²²⁵Norberto Torres Cortés, «Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas», *Música Oral del Sur*, N.º 6 (31 de diciembre de 2004), p. 270.

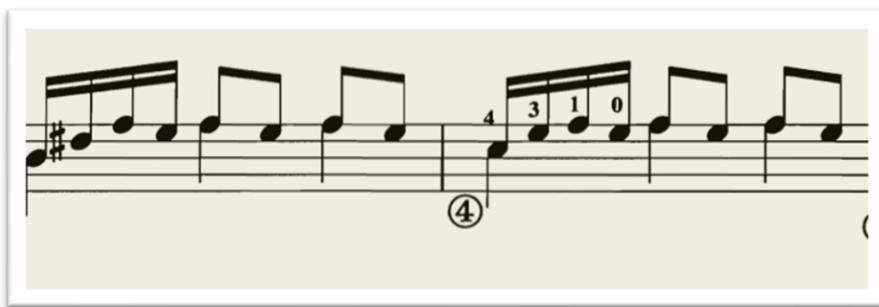


Ilustración 13. Ejemplo de arpeggios 1. Compases 6 y 7. *Flor Granadina*

Traslado de la m. i.: aunque este ejemplo también está relacionado con la técnica y la digitación del arpeggio en m. d., en esta ocasión esto no es lo relevante. Estos acordes disminuidos nos recuerdan a las secuencias utilizadas por el guitarrista y compositor brasileño Heitor Villa-Lobos²²⁶ donde con una misma figura geométrica en la m. i., nos desplazamos por el mástil.²²⁷ Esto es lo que podríamos denominar «composición desde la guitarra» y evidencia el conocimiento técnico que el compositor tenía sobre el instrumento. Es decir, no se sigue la disposición habitual de los acordes y los enlaces correspondientes según las normas de la armonía, sino que las disposiciones y los enlaces siguen la geometría del mástil de la guitarra.

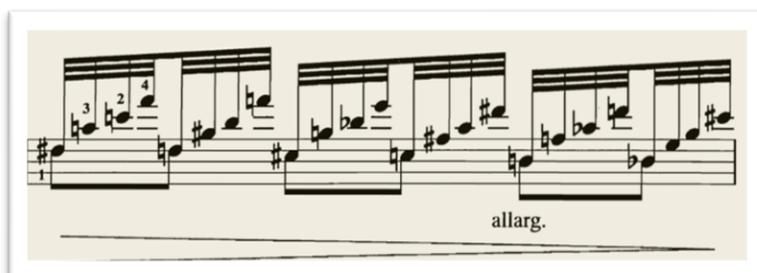


Ilustración 14. Traslado de la m. i. Compás 94. *Flor Granadina*

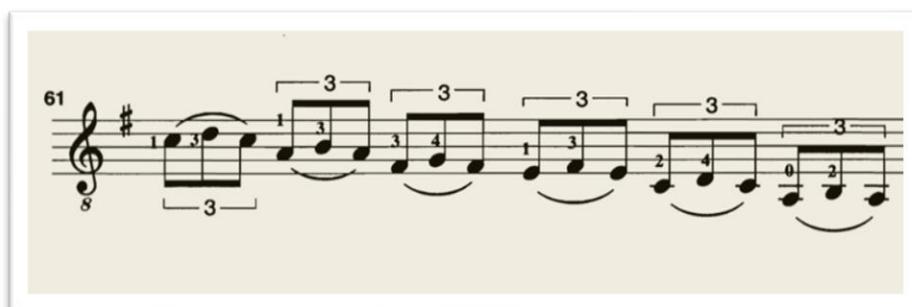
²²⁶Tomás Fernández y Elena Tamaro, «Biografía de Heitor Villa-Lobos», en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* (Barcelona), accedido 2 de mayo de 2024, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/villa_lobos.htm.

²²⁷Consúltese para más información en profundidad: Diana Marteles, «Patrones Técnicos en la guitarra de Heitor Villa-Lobos» (Tesis de Grado, Pamplona/Iruña, Conservatorio Superior de Música de Navarra, 2021), Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Navarra.

Ligado en tresillos y escala: encontramos la siguiente definición para lo que es un ligado técnico en la guitarra:

El ligado de articulación es el efecto de unir dos o más sonidos que se de manera descendente cuando los dedos de la mano izquierda deslizan la cuerda hacia abajo y se desprenden de ella para dar paso a la siguiente nota, o de manera ascendente cuando los dedos de la mano izquierda van majando el traste para producir el sonido únicamente por su ataque, sin la intervención de la mano derecha.²²⁸

La técnica del ligado no es exclusiva de la guitarra flamenca. Es una técnica que comparten ambos mundos, el de la guitarra flamenca y la académica. Como recurso técnico, el ligado evita la acción constante de los dedos de la mano derecha. No obstante, debemos prestar especial atención a la rítmica de cada tresillo y asegurarnos de que sea precisa. Como se trata de tresillos, nos encontramos ante unos ligados mixtos que combinan ligado ascendente y descendente. Al mismo tiempo, en esta escala de ligados tenemos combinaciones entre dedos «fuertes» y dedos «débiles».²²⁹ Además, debemos prestar atención a la sincronización de la mano derecha —que debería tocar con un ataque apoyando— con el cruce de cuerdas. Recomendamos «desfigurar» rítmicamente estos tresillos y establecer ritmos con puntillo para trabajar la fuerza, la velocidad y la sincronización entre ambas manos en este tipo de pasajes técnicos. Poco a poco, deberíamos incrementar la velocidad y recuperar la rítmica propia del tresillo.



4.1.3 Valoración estético-estilística

Después de haber puesto en relieve características armónico-formales y los elementos guitarrísticos, solo queda realizar una valoración estético-estilística de la pieza.

Nos encontramos ante una obra que cumple con las características armónicas y formales propias del palo —la granadina—. Se hace un correcto uso de los modos y de las tonalidades, y se respeta el compás propio del palo. De igual modo, en la pieza se combinan diferentes elementos formales de la música flamenca: secciones rítmicas, remate, falseta y copla, —esto hace que sea una pieza muy rica formalmente—. Y, además, cada una de ellas cumple con las funciones correspondientes que tienen en la música flamenca.

Por otra parte, a través de los elementos guitarrísticos que hemos expuesto anteriormente, podemos afirmar que el compositor se ha valido de su conocimiento técnico-musical sobre la guitarra flamenca y ha introducido recursos técnicos acorde al estilo musical.

4.2 *Zacatín*. Farruca

*Zacatín*²³⁰ (*farruca*) es una obra para guitarra compuesta en el año 1962.²³¹ El título de la pieza hace alusión a una calle de la ciudad de Granada muy importante en comercio y turismo, en la que la familia Barrios poseía una casa con esquina a la calle de Oficios.²³²

Por otra parte, el subtítulo «farruca» hace referencia al palo flamenco perteneciente a la familia de los cantes de «ida y vuelta».²³³ No está muy claro el origen de este palo, pues la palabra «farruco/a»²³⁴ se aplica en Andalucía a las personas que emigran de las regiones de Galicia y Asturias.²³⁵

²³⁰ Real Academia de la Lengua Española, «Zacatín», en «*Diccionario de la lengua española*» - Edición del Tricentenario, accedido 27 de junio de 2024, <https://dle.rae.es/zacatin>.

²³¹ Orozco Díaz, Ángel Barrios, *su ciudad, su tiempo*, p. 199.

²³² Orozco Díaz, p. 30.

²³³ Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, p. 121.

²³⁴ Real Academia de la Lengua Española, «Farruco, Farruca», en «*Diccionario de la lengua española*» - Edición del Tricentenario, accedido 27 de junio de 2024, <https://dle.rae.es/farruco>.

²³⁵ Faustino Núñez, «Farruca», *Flamencopolis* (blog), accedido 22 de febrero de 2024, https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=farruca.

4.2.1 Análisis armónico-formal

Respecto a las características del palo, principalmente es un cante en modo menor en compás binario. Originalmente, suele estar en el modo de La menor, aunque de forma más reciente se interpreta también en el tono de Mi menor.²³⁶

Coincidiendo con la teoría sobre este palo, *Zacatín* se encuentra en compás binario de 2/4 y no tiene cambios de compás a lo largo de la pieza. La pieza presenta la siguiente macroestructura: introducción (sección rítmica), sección A, sección B, puente y coda (sección rítmica).

Tanto la introducción como la coda están en el modo de Si flamenco, y no en una tonalidad mayor o menor. La coda es una réplica de la introducción con la salvedad de que está acortada. Se han eliminado los compases 9-12 de la introducción, que, además, son una cadencia flamenca: IV (Em) – III (D) – II (C) – I (B). En la llegada al compás 13, para cerrar la introducción y dar paso a las secciones A y B, el compositor cierra la introducción en los compases 13-17 haciendo una cadencia en Mi menor.²³⁷

Dado el comienzo en anacrusa de la pieza, el compás 17 sirve para cerrar la introducción y al mismo tiempo dar paso a la sección A. Melódicamente, está representada una característica muy importante de los cantes y de la música popular, que es el salto melódico de 4ª justa ascendente. En este caso, sería entre las notas Mi y La, aunque Barrios llega a la nota la a través de notas de paso y no por salto. En cualquier caso, la característica melódica es reconocible.²³⁸ En las farrucas, es habitual encontrar la secuencia armónica IV – I – V – I, y en el comienzo de la sección A (cc. 18-21), Barrios casi la cumple: IV – I – IV – I.²³⁹

En la sección B, asistimos a un cambio de tonalidad por modulación directa a Mi mayor. En los compases 41 y 43 encontramos el ritmo característico de la farruca:²⁴⁰ corchea, tresillo de corcheas, dos corcheas. Este ritmo puede verse en las ilustraciones 16 y 17 a continuación.

²³⁶Lola Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la farruca)», enero de 2024.

²³⁷Véanse: **Tabla 8.** Tabla de análisis. Introducción. *Zacatín*, y **Tabla 9.** Tabla de análisis. Introducción. *Zacatín*.

²³⁸Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la farruca)», enero de 2024.

²³⁹Véase: **Tabla 10.** Tabla de análisis. Sección A. *Zacatín*.

²⁴⁰Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la farruca)», enero de 2024.



Ilustración 16. Ritmo común de farruca. Compás 41.

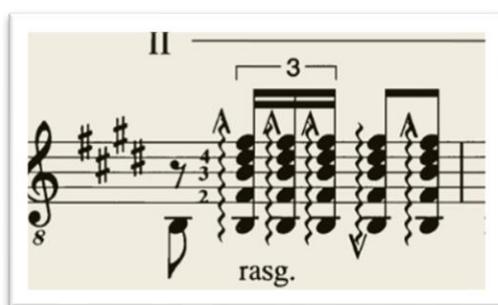


Ilustración 17. Ritmo común de farruca. Compás 43

Para cerrar la sección B y dar paso a la coda, Barrios vuelve primero —a modo de puente— a la tonalidad de Mi menor donde termina en el compás 58 con el acorde C7. Puede verse en la Ilustración 18, que si se enarmonizan sus notas nos da como resultado A# disminuido, pudiendo entonces considerarlo como el VII grado del modo de Si flamenco.²⁴¹

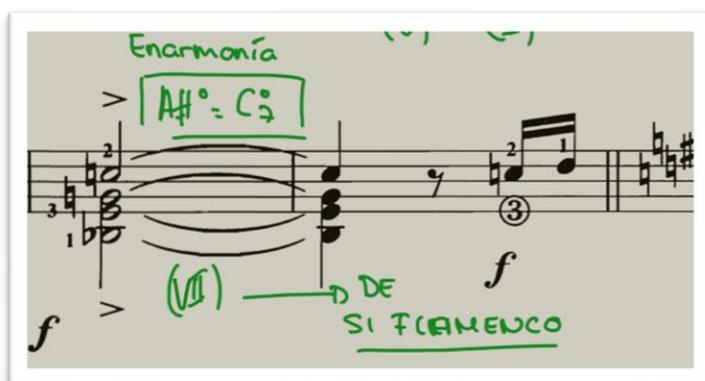


Ilustración 18. *Zacatín*. Compás 58. Acorde enarmonizado.

²⁴¹Véanse: Tabla 11. Tabla de análisis. Sección B. *Zacatín* y Tabla 12. Tabla de análisis. Puente. *Zacatín*.

Como se ha comentado anteriormente, la coda es una repetición de la introducción eliminando la cadencia flamenca de los compases 9-12. Utiliza de la misma manera el acorde de Mi mayor con novena y séptima menor (cc. 13 y 67) para modular a Mi menor y acabar la obra de forma tonal, usando además una escala melódica sobre el acorde de dominante (c. 69).²⁴²

4.2.2 Elementos guitarrísticos

En *Zacatín*, encontramos elementos guitarrísticos asociados a la guitarra flamenca diferentes de los expuestos anteriormente en *Flor Granadina*, como son las escalas y los rasgueos.

Técnica del picado en las escalas: la pieza abre con la escala mostrada en la Ilustración 19. No siempre fueron usados los dedos i. y m. para las escalas en el flamenco. En un primer momento, solía usarse el p. para las escalas, pero los guitarristas flamencos adoptaron la técnica de los guitarristas académicos que usaban i. y m. —principalmente—.²⁴³ En la música flamenca, la técnica usada en las escalas, donde se alterna i. y m., es el «picado». El guitarrista flamenco Oscar Herrero,²⁴⁴ nos define la técnica del picado de la siguiente forma:

El picado consiste en alternar los dedos índice y medio con toque apoyado, se utiliza principalmente para hacer melodías y sobre todo para realizar escalas. Cada dedo, después de atacar la cuerda, se ve frenado por la cuerda inmediatamente superior, y luego se vuelve a separar de ella, con lo cual se cruza en el camino con el siguiente dedo que va a tocar para atacar lo más rápido posible la próxima nota, y así sucesivamente, siempre con un sonido claro y potente.²⁴⁵

Además de ser las escalas un elemento técnico a estudiar y común en la música flamenca, si las realizamos con la digitación sugerida —en este caso por el guitarrista José Corrales— y sobre todo, siguiendo la técnica flamenca del picado, estaremos realizando una interpretación más acorde con el estilo y la estética de la guitarra flamenca.

²⁴²Véase: **Tabla 13.** Tabla de análisis. Coda. *Zacatín*.

²⁴³Rodríguez Castillo, «Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: historia, desarrollo, aporte y mecanismos», p. 216.

²⁴⁴Herrero, «Oscar Herrero (Biografía)».

²⁴⁵Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El picado*.



Ilustración 19. Imagen de escala en *Zacatín*

Rasgueos: otra de las características comunes de la guitarra flamenca y del palo. Como podemos ver en las siguientes ilustraciones [ilustraciones 20 y 21], tenemos dos tipos de rasgueos diferentes. En la Ilustración 20, podemos ver que José Corrales propuso utilizar para un grupo de tresillo de semicorcheas y las dos corcheas siguientes únicamente el dedo i. Basándonos en la propia experiencia personal y en algunas digitaciones para rasgueos flamencos que propone Oscar Herrero en su método,²⁴⁶ proponemos escoger entre las siguientes digitaciones: p., a., i., p., p. o la digitación a., m., i., i., i. Proponemos este cambio de digitación porque el rasgueo es un elemento distintivo de la guitarra flamenca y es muy importante que la rítmica dentro del rasgueo sea clara y precisa.²⁴⁷ Creemos que con este cambio ganamos en adecuación interpretativa, en claridad y en precisión.



Ilustración 20. Ejemplo de rasgueos 1. *Zacatín*

²⁴⁶Oscar Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Óscar Herrero. El rasgueado* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Óscar Herrero Ediciones, 2020), pp. 11-18.

²⁴⁷Herrero, p. 6.

El rasgueo de la Ilustración 21 está sujeto a varias interpretaciones. Siguiendo las indicaciones literales, deberíamos realizar un rasgueo con el dedo p. desde la sexta cuerda hasta la primera. Ahora bien, es posible cambiar ese «rasgueo simple»²⁴⁸ por uno más «efectista» que implique el uso de varios dedos de forma rápida y contundente, como por ejemplo: p., a., m., i., p.



Ilustración 21. Ejemplo de rasgueos 2. *Zacatín*

4.2.3 Valoración estético-estilística

Si bien es cierto que en *Zacatín* se cumplen las características esenciales del palo de la farruca en armonía y compás, rítmicamente se introduce en muy pocas ocasiones el ritmo característico que define al palo. Nos referimos al ritmo que aparece en la Ilustración 16 y la Ilustración 17. Tan solo nos aparece en dos compases, y esta falta de reiteración rítmica podría provocar que no identifiquemos el palo flamenco correctamente.

Sin embargo, sí encontramos elementos guitarrísticos que nos ayudan a contextualizar mejor la pieza en el estilo y la estética de la música flamenca, desde el uso de las escalas, hasta la técnica a usar en los rasgueos. También tenemos que añadir que a los rasgueos suelen ir asociados los golpes en la tapa y estos no están presentes, o al menos no están indicados en el texto musical, restando así un elemento importante del estilo de la guitarra flamenca.

²⁴⁸Herrero, p. 6.

4.3 *Navidad en la Alpujarra. Villancico*

Navidad en la Alpujarra (villancico para guitarra) es un pieza instrumental para guitarra compuesta en el año 1962.²⁴⁹

4.3.1 Análisis armónico-formal

Este villancico presenta una macroestructura con forma de rondó acompañado de una introducción y una coda. Por lo tanto, su estructura es: introducción, sección A, sección B, sección A, sección C, sección A, y coda.

Podríamos decir que la sección A, al ser el estribillo del rondó, quiere imitar el estribillo de los villancicos cantados.²⁵⁰ Además, esta sección mantiene la estructura estándar de 8 compases divididos en dos semifrases [4+4], a pesar de ser anacrúsica. Esta estructura fraseológica no se mantiene en ninguna de las demás secciones, y dentro de cada una de ellas, es posible hacer otras divisiones internas [8+6, o 4+6+4].

En cuanto al compás, la pieza está en 2/4, salvo algunos finales de frase donde se introduce un compás de 3/4 —siempre con retorno al tempo binario—. De este villancico, enumeramos a continuación los aspectos más relevantes con relación a la armonía.

Navidad en la Alpujarra se mantiene en todas sus secciones en la tonalidad de Mi menor. Destacamos que el cierre de la sección B [compases 32 y 33] se produce mediante una cadencia en el modo de Si flamenco, cuyo último acorde [B] actúa directamente como I de mi para continuar con la sección C.²⁵¹

Como podemos ver a continuación en la Ilustración 22, en la sección C²⁵² encontramos un recurso armónico común de la música académica, el círculo de quintas descendentes [E – A – D – G – C – F# – B], que cierra con una nueva cadencia en Si flamenco para devolvemos al estribillo, donde nuevamente el acorde B tiene función tanto de I [en Si flamenco] como de V [en Mi menor].

²⁴⁹Orozco Díaz, *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*, p. 199.

²⁵⁰Lola Fernández Marín, «Comunicación directa sobre los villancicos», enero de 2024.

²⁵¹Véase: Tabla 15. Tabla de análisis. Sección B. *Navidad en la Alpujarra*.

²⁵²Véase: Tabla 17. Tabla de análisis. Sección C. *Navidad en la Alpujarra*.

Ilustración 22. Sección C. Círculo de quintas. *Navidad en la Alpujarra*

En el último estribillo hay una cadencia diferente a las anteriores. En lugar de realizar la cadencia perfecta V – I de Mi menor para cerrar la obra, se produce una cadencia rota V – VI [cc. 61-62]. Esta cadencia rota permite el paso a una pequeña coda donde tenemos un elemento armónico presente en las músicas folclóricas. Se trata de una cadencia final entre una dominante menor y un primer grado.²⁵³

4.3.2 Elementos guitarrísticos

En *Navidad en la Alpujarra*, son principalmente tres los elementos guitarrísticos que destacamos: bajo pedal de Mi, escalas y arpeggios.

Escalas: nos remitimos de nuevo al igual que en *Zacatín*, a la técnica del picado para la realización de las escalas en la introducción. Sin embargo, a partir del compás 6 podríamos introducir una nueva técnica flamenca, el uso del pulgar en escalas.

²⁵³Véase: **Tabla 18.** Tabla de análisis. Coda. *Navidad en la Alpujarra*.

Lo primero de todo, como se puede ver en la Ilustración 23, proponemos en color azul una nueva digitación para la m. i. que nos permita realizar toda la escala en la misma posición sin tener recurrir a ningún traslado. Además, para la m. d., la digitación que proponemos tiene en cuenta el cruce natural de los dedos i. y m. sobre las cuerdas, de manera que el primer dedo que cambia de cuerda es el i. y no el m.

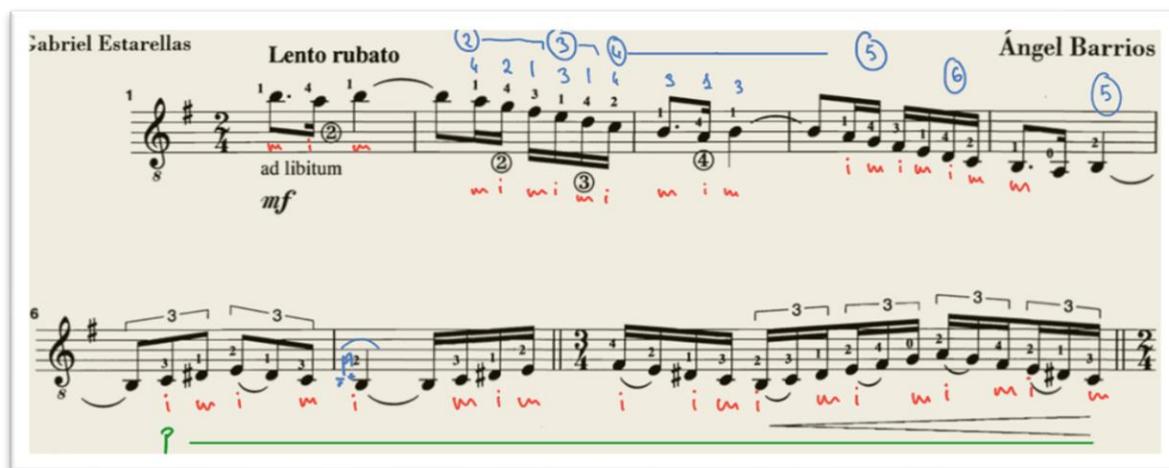


Ilustración 23. Escalas. *Navidad en la Alpujarra*

En cambio, a la llegada al compás 6, podemos o bien continuar con la alternancia entre i. y m. haciendo uso de la técnica del picado flamenco, o bien recurrir a hacer la escala solo con p. Al tratarse de una melodía presente en las cuerdas quinta y cuarta principalmente, puede ser interesante plantearse la propuesta. La presencia de los ligados técnicos aquí sugeridos reduce y facilitan la acción continuada del pulgar. No obstante, siguiendo las consideraciones e indicaciones pedagógicas de Oscar Herrero, la colocación del brazo, de la mano, y el pulgar, difiere de la académica por el ángulo de inclinación.²⁵⁴ Incluso, dependiendo del tipo de limado de uña que tengamos en nuestro pulgar, la ejecución de esta técnica flamenca podría verse comprometida.²⁵⁵ No obstante, si se quiere hacer una mayor aproximación a las técnicas de la guitarra flamenca, este pasaje puede ser un buen punto de partida para ello.

Bajo pedal de Mi: es un recurso guitarrístico y armónico al mismo tiempo. El compositor se ha servido de la afinación estándar de la guitarra [Mi – La – Re – Sol – Si – Mi¹] para usar como nota bordón el Mi de la sexta cuerda. A pesar de los cambios de acordes en la armonía, mantiene el bajo de la sexta cuerda. De esta manera, a pesar de los cambios armónicos, no podemos

²⁵⁴Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El pulgar.*

²⁵⁵EL PULGAR - *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero.*

alejarnos del tono de Mi. Además, como es una cuerda al aire, no hay preocupación por la duración sonora de la cuerda.

Arpeggios: al igual que nos ocurría en *Flor Granadina*, se presenta en esta obra otro de los elementos propios de la guitarra. Sin embargo, como se puede observar en la Ilustración 24 a continuación, aquí el arpeggio no está incluido en una sección rítmica, donde cobra más sentido como acorde en forma de arpeggio, sino en una sección melódica, donde se ha construido una melodía haciendo uso de esta técnica. Aun así, la digitación de la mano derecha no varía con respecto a lo anteriormente descrito para *Flor Granadina*, salvo que aquí tenemos una combinación entre arpeggio ascendente y descendente. Se recomienda seguir la digitación sugerida por José Corrales —en caso de usarse la primera edición— por mostrarse idiomática y coherente con la organicidad de la m. d.²⁵⁶



Ilustración 24. Arpeggios. *Navidad en la Alpujarra*

4.3.3 Valoración estético-estilística

Navidad en la Alpujarra es una pieza a caballo entre la música folclórica andaluza y el flamenco. Como comenta la Dra. Lola Fernández, en algunos cantes «la frontera entre el folclore andaluz y el flamenco es muy imprecisa».²⁵⁷ Oscar Herrero nos dice que el flamenco «procede de una mezcla de diferentes etnias y culturas (gitana, árabe, española, incluso latinoamericana o negra) cristalizada en Andalucía en el siglo XIX».²⁵⁸ Es por eso por lo que es posible encontrar elementos comunes entre el flamenco y el folclore andaluz o que la línea en que los separe en algunos cantes puede ser delgada.

²⁵⁶Oscar Herrero, *Aprende guitarra flamenca con Óscar Herrero. El arpeggio* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Óscar Herrero Ediciones, 2021), p. 9.

²⁵⁷Fernández Marín, *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, p. 17.

²⁵⁸Oscar Herrero, La composición y la escritura del flamenco, entrevistado por Marcos Marín Fernández, Escrita, mayo de 2024.

Por un lado, la macroestructura responde a la estructura académica de rondó, pero al mismo tiempo, es la estructura habitual de los villancicos folclóricos, un estribillo con estrofas intercaladas: una misma estructura denominada de dos maneras diferentes. Una en el ámbito académico y otra en el popular. Armónicamente, solo presenta algunos guiños a la música flamenca con la introducción de dos cadencias en el modo de si flamenco. Y, además, la cadencia final con la dominante menor nos hace relacionar la pieza más con el folclore que con el flamenco.

Sin embargo, hemos podido observar cómo en esta pieza existen también elementos guitarrísticos asociados a la guitarra flamenca, como es el uso de la técnica del picado, del pulgar y los arpegios. Si el intérprete opta por una interpretación con la técnica propia de la guitarra flamenca, estilísticamente estará apostando por una mayor adecuación a la música flamenca.

4.4 De Cádiz a La Habana. Guajiras

De Cádiz a La Habana fue una pieza compuesta por Ángel Barrios en 1962.²⁵⁹ Las guajiras flamencas pertenecen a la familia de los «cantes hispanoamericanos» o «de ida y vuelta» por la incorporación de elementos de la música latinoamericana. En el caso de las guajiras flamencas, se toman rasgos del punto cubano.²⁶⁰ El término «guajiro» se usaba para designar a los campesinos españoles en Cuba.

El punto es una base armónica para la improvisación de los cantores. Es una de las formas de «duelo cantado» (enfrentamiento/concurso). El punto cubano llega a España en el siglo XIX. Núñez Robres tiene un «cancionero» y recoge el «punto» de La Habana. Ahí puede observarse la historia de la «preguajira» y una melodía para la copla. Esta melodía es la misma que usa después Albéniz en su *Rondeña*. También la usa Paco de Lucía en *Guajiras de Lucía*.²⁶¹

²⁵⁹Orozco Díaz, *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*, p. 199.

²⁶⁰Lola Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la guajira)», enero de 2024.

²⁶¹*Ibid.*

4.4.1 Análisis armónico-formal

Las guajiras —tanto cubanas como flamencas— son piezas tonales donde se alternan principalmente los grados I y V, y están compuestas en compás de amalgama entre 6/8 y 3/4. No obstante, mientras el punto cubano relaciona el 6/8 con el acorde de tónica y el 3/4 con el acorde de dominante, la guajira flamenca lo hace al revés.²⁶²

En *De Cádiz a La Habana* encontramos una diferencia respecto al compás. En lugar de ser un compás de 6/8, son dos compases de 3/8. Esto probablemente se deba a la intención estilística del compositor por querer marcar el ritmo y la acentuación más frecuentemente. A pesar de dividir en dos partes el compás de 6/8, la armonía no cambia, mantiene el acorde de dominante para los dos compases como si fuera uno solo de 6/8. También, incrustado como una pequeña cadencia y acompañado de un *ritardando*, introduce en alguna ocasión un compás de 4/4.

En la obra se presentan dos ritmos básicos a veces utilizados como «estribillos» o uniones entre diferentes secciones. El primer ritmo —motivo rítmico I [cc. 9-10]— se usa una primera vez de forma más corta, y posteriormente [cc. 53-58], se presenta más largo añadiendo unos compases alternos de tónica. Esta estructura de ritmo básico más largo se usa en varias ocasiones [cc. 128-134].



Ilustración 25. Motivo rítmico I

El segundo ritmo básico —motivo rítmico II— también se usa en varias veces y con el mismo propósito. Es utilizado por ejemplo en los cc. 11-13.

²⁶²*Ibid.*



Ilustración 26. Motivo rítmico II

Armónicamente, la obra cumple con las características propias del palo. Es una obra tonal y está en el tono de Re mayor. Sobre todo, a partir del compás 78 encontramos una de las características armónicas del punto cubano que influyen a la guajira flamenca. Esta característica es la 6ª añadida en el acorde de tónica.²⁶³

Estructuralmente, la obra se divide en las siguientes secciones: introducción, sección A, copla, sección rítmica I, falseta, sección rítmica II, sección B y coda.

En la sección A, hay que destacar que sobre todo está basada en el uso del motivo rítmico II que se va transportando por terceras [D – F# – Bb] hasta la llegada de un breve tema [en Re mayor] que se encuentra hecho por los bajos de la guitarra [cc. 30-36]. Entre los compases 41 y 52 encontramos un remate, y se usa el motivo rítmico I para entrar en la siguiente sección, la copla.²⁶⁴

La copla²⁶⁵ está en re mayor, y el tema mantenido en la nota la en la voz superior, es el muy similar al recogido por Núñez Robres, produciéndose la alternancia entre los grados V – I.²⁶⁶

Como se comentaba anteriormente, en la llegada al compás 78 se reintroduce el motivo rítmico II donde aparece la 6ª añadida en el acorde de tónica de re mayor. Es una pequeña sección de solo unos compases donde se repite este motivo para enlazar con una falseta en la tonalidad de re menor con un tempo más lento.²⁶⁷

²⁶³Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la guajira)», enero de 2024.

²⁶⁴Véanse: **Tabla 19.** Tabla de análisis. Introducción. *De Cádiz a La Habana* y **Tabla 20.** Tabla de análisis. Sección A. *De Cádiz a La Habana.*

²⁶⁵Véanse: **Tabla 21.** Tabla de análisis. Copla. *De Cádiz a La Habana* y **Partitura De Cádiz a La Habana.**

²⁶⁶Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la guajira)», enero de 2024.

²⁶⁷Véase: **Tabla 23.** Tabla de análisis. Falseta. *De Cádiz a La Habana.*

En esta falseta asistimos a una variedad armónica mayor. Aun estando en Re menor, aparece la tónica con la tercera mayor, el IV grado, o el II grado como una dominante secundaria, además de romperse en el compás 92 la métrica $6/8 + 3/4$ con un compás de $4/4$ donde hay una sucesión de acordes disminuidos [similar al compás 8].

Igual que en la sección rítmica I, esta sección rítmica II utiliza el mismo motivo repetido dos veces de forma completa para dar paso a la sección B, caracterizada por un despliegue en forma de arpegios. No se produce solo la alternancia entre V y I, sino que aparecen también otros grados como el II o el IV. Esta sección arpegiada se rompe en el compás 120 con la llegada de unos compases más melódicos a caballo entre el modo mayor y el modo menor. Mediante un escala que funciona como remate, se enlaza con el motivo rítmico I.²⁶⁸

La coda está formada por cuatro compases de tónica que mediante una escalada de registro en forma de arpegio reafirma la tonalidad principal de la pieza, Re mayor.²⁶⁹

4.4.2 Elementos guitarrísticos

Al igual que con las anteriores obras, exponemos a continuación algunos elementos técnico-musicales propios de la guitarra.

Scordatura: uno de los elementos usados por Barrios en esta pieza es el cambio de afinación de la sexta cuerda. Como la pieza se mueve constantemente en torno a las tonalidades de Re mayor y Re menor, al afinar la cuerda un tono más grave la guitarra gana en tesitura y permite disponer de la tónica en la cuerda más grave. Si este cambio no se hiciera, perderíamos registro y tendríamos digitaciones de mano izquierda más complejas para algunos acordes. Además, con la afinación Re – La – Re – Sol – Si – Mi¹ se generan más armónicos de forma natural en la guitarra debido a la vibración de las cuerdas por simpatía.

Arpegios y acordes en posiciones transportables: como también ocurría en las otras obras, el uso de una misma posición geométrica que desplazamos por el mástil es un elemento idiomático y orgánico en la guitarra.

²⁶⁸Véase: **Tabla 25.** Tabla de análisis. Sección B. *De Cádiz a La Habana.*

²⁶⁹Véase: **Tabla 26.** Tabla de análisis. Coda. *De Cádiz a La Habana.*

Para el arpeggio de la Ilustración 27, la digitación que proponemos sigue el principio de usar un dedo de la m. d. por cuerda. De esta manera, nos queda p. para cuarta cuerda, i. para tercera, m. para segunda, y a. para primera. Respetamos nuevamente el punto de partida para la digitación de los arpeggios en base a la digitación p. – i. – m. – a. La única diferencia que tenemos con respecto a otros ejemplos anteriores es que aquí el arpeggio primero es descendente y luego ascendente.

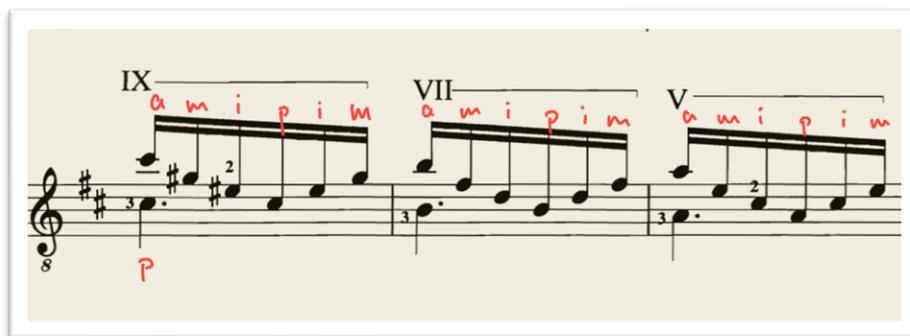


Ilustración 27. Ejemplo de arpeggios y traslado de posición. *De Cádiz a La Habana*

Respecto a la disposición de la m. i., nos encontramos en un pasaje basado en el principio del traslado de una posición fija por el mástil. En esta pieza, es un elemento que aparece en varias ocasiones, como también puede observarse en la ilustración anterior. Aquí se produce un traslado de m. i. encadenando unos acordes disminuidos. El buen conocimiento sobre los recursos idiomáticos del instrumento favorece la interpretación de la pieza.

Escalas: en *De Cádiz a La Habana* encontramos algunas escalas como la que se muestra en la Ilustración 28. Al igual que en otras obras, la aparición de escalas exentas de acompañamiento armónico o contrapuntístico resueltas con la técnica del picado es un rasgo de la guitarra flamenca, porque escalas aparecen en todos los estilos desde la música del Renacimiento hasta el jazz. Esta técnica, donde se tocan las escalas apoyando i. y m., nos aporta una mayor aproximación al estilo y a la técnica de la guitarra flamenca. «Los guitarristas flamencos suelen decir “a ver a cuánto picas”». ²⁷⁰ Esto quiere decir cómo de rápido puede tocarse una escala.

²⁷⁰Fernández Marín, «Comunicación directa (sobre la guajira)», enero de 2024.

5. LA GUITARRA FLAMENCA EN LA NOTACIÓN MUSICAL

En este capítulo de nuestra investigación abordaremos la escritura de la música flamenca para guitarra en texto musical, y cómo es la escritura de Ángel Barrios en su obra para guitarra. Con ello, intentaremos dar una respuesta a la pregunta: ¿es música flamenca parte de la obra para guitarra de Ángel Barrios? Decimos «parte» porque no toda su obra está relacionada con la música flamenca. Otras composiciones para guitarra presentan rasgos de la música popular andaluza, pero carecen de vinculaciones musicales directas con la música flamenca.

5.1 La escritura de la música flamenca para guitarra. Historia y desarrollo.

Para tratar el proceso de cambios que ha ido teniendo la escritura de la música flamenca, primero tomamos como punto de partida la búsqueda de una definición para «música flamenca». La Real Academia de la Lengua Española no nos da una definición que nos sirva, pues solo la define como «dicho de una manifestación cultural, o de su intérprete: de carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano».²⁷¹ Ante esta definición tan amplia de la R.A.E., hemos recurrido a autoridades de la música flamenca. Para ello y otras cuestiones que iremos tratando, nos valemos en primer lugar de la entrevista que hemos realizado a la Dra. Fernández Marín.²⁷²

La Dra. Fernández nos ha definido el flamenco de la siguiente manera:

Es una manifestación artística que tiene diferentes formas de expresión. Estas formas de expresión a menudo conviven en el escenario, aunque no siempre: la música (vocal e instrumental), el baile, la literatura y la plástica. Pero el flamenco es eminentemente un arte musical; la música es la esencia del flamenco, la parte fundamental. Es una música única y genuina, que nace en Andalucía a partir de unas circunstancias especiales y que en la actualidad es música universal.²⁷³

²⁷¹Real Academia de la Lengua Española, «Flamenco», en *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, accedido 25 de abril de 2024, <https://dle.rae.es/flamenco>.

²⁷²«Lola Fernández Marín. Método IEM», accedido 25 de abril de 2024, https://www.metodoiem.com/profesorado_iem/lola-fernandez-marin/.

²⁷³Lola Fernández Marín, La composición y la escritura del flamenco, entrevistada por Marcos Marín Fernández, Entrevista escrita, abril de 2024.

Para tener una visión todavía más amplia y detallada del flamenco, esta definición la ampliamos con palabras de Juan Manuel Cañizares:

[...] El flamenco es un lenguaje musical que se estructura ipso facto en el momento en que se ejecuta. Esto significa que para ser músico flamenco es esencial conocer profundamente este lenguaje y los conceptos relacionados con él. En la música flamenca no existen las canciones, temas instrumentales o bailes preconcebidos de forma estricta. En lugar de eso, tenemos ritmos, letras, falsetas, etc... que sirven como base, y a partir de ahí vamos construyendo la interpretación de manera espontánea y única.²⁷⁴

Y también con las de Oscar Herrero:

[...] Es una música con una construcción muy diferente a la de otras músicas que conocemos. [...] Encontramos en el flamenco diferentes estilos, llamadas palos, que se diferencian en tonalidad, cantes y ritmos. La rítmica del flamenco es muy particular, y los palos tienen compases diferentes. Destacan los compases de doce tiempos, que no solemos ver en las músicas que conocemos popularmente.²⁷⁵

A pesar de que el flamenco se compone también de otros elementos además de la música, nosotros nos ceñiremos en esta investigación únicamente a la música instrumental, y concretamente, a la guitarra flamenca.

En el siglo XIX, la guitarra estaba relegada como instrumento de acompañamiento al baile y al cante. No será hasta la llegada de los guitarristas Carlos Montoya²⁷⁶ (1903-1993) y «Sabicas»²⁷⁷ (1912-1990), ya bien entrado el siglo XX, cuando la guitarra flamenca se consolida como instrumento de concierto.²⁷⁸ El surgimiento de la guitarra flamenca de concierto y de la

²⁷⁴Juan Manuel Cañizares, La composición y la escritura del flamenco, entrevistado por Marcos Marín Fernández, Entrevista escrita, mayo de 2024.

²⁷⁵Herrero, La composición y la escritura del flamenco.

²⁷⁶Sara Berk, «Carlos Montoya», Blog, *Prominent Hispanics in the U.S.* (blog), de diciembre de 2004, <http://fs2.american.edu/aoliver/www/prominenthispanics/Montoya%20carlos.htm>.

²⁷⁷Nacho Bellido, «Agustín Castellón “Sabicas” (1912-1990). Una biografía», *La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada* (blog), 23 de marzo de 2012, <https://www.laguitarra-blog.com/2012/03/23/agustin-castellon-sabicas-una-biografia/>.

²⁷⁸David Monge García, «La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público», *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, N.º1 (2021), p.18.

profesionalización de los guitarristas flamencos tiene su origen en el siglo XIX, cuando entre guitarristas flamencos y académicos existía un profundo trasvase de conocimiento dialéctico.²⁷⁹

Los guitarristas flamencos en el siglo XIX carecían de conocimientos suficientes para escribir su música en grafía musical solfística. Los primeros que empezaron a escribir «música flamenca»²⁸⁰ para guitarra en dicho momento, fueron los guitarristas académicos.²⁸¹ Hablamos aquí de los guitarristas comprendidos entre las figuras Sor-Aguado y Tárrega, a los que otros guitarristas en el siglo XX como Andrés Segovia y Emilio Pujol bautizaron como los guitarristas de la «Edad Oscura».²⁸² Estos guitarristas a los que nos referimos —entre otros— son: Antonio Cano, José Ferrer, Juan Parga, Tomás Damas, Jaime Bosch, y Julián Arcas²⁸³ (1832-1882).²⁸⁴ Rafael Hoces acuña el término «semiflamencos» para denominar a este conjunto de guitarristas que crearon un repertorio inspirado en la música flamenca, y estar a caballo entre lo académico y el flamenco.²⁸⁵ Como veremos, la ruptura propugnada por parte de Andrés Segovia y Emilio Pujol en el siglo XX entre los guitarristas académicos y los flamencos, rompe el ambiente de sinergias que se venía produciéndose desde el siglo anterior.

Estos guitarristas —los de los años centrales del siglo XIX— comenzaron a conformar sus repertorios de concierto con dos tipos de obras. Por un lado, transcripciones y arreglos de músicas conocidas por el público o famosas en los teatros y salas de concierto europeas, particularmente fantasías y variaciones sobre motivos operísticos y célebres aires de bailes de salón. Y, por otro lado, un repertorio de «aires andaluces». Estos aires andaluces son los que previamente enunciábamos como los inicios de la escritura de «música flamenca». Sin embargo, «música flamenca» y «aires andaluces» no son lo mismo, y procedemos a explicar por qué el término «música flamenca» no es apropiado para el repertorio de Arcas y sus contemporáneos.

²⁷⁹Alba María Hernández Hernández, «Dos maneras de entender el flamenco en compositores clásicos: Julián Arcas y Leo Brouwer», en *Investigar, enseñar y escribir el flamenco. Encuentro de nuevos investigadores.*, ed. Miguel Ángel Berlanga Fernández (Granada: Universidad de Granada, 2019), p. 116.

²⁸⁰Como más adelante veremos, no podemos llamarla así.

²⁸¹Recordemos que la guitarra no estaba presente en las instituciones académicas, pero aquí usaremos el término para diferenciarlos de los guitarristas que interpretaban únicamente música flamenca.

²⁸²Hernández Hernández, pp. 87-88.

²⁸³Real Academia de la Historia, «Julián Gavino Arcas Lacal», en *Real Academia de la Historia*, ed. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, accedido 7 de mayo de 2024, <https://dbe.rah.es/biografias/42450/julian-gavino-arcas-lacal>.

²⁸⁴Véase para más información: Javier Suárez-Pajares, «Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo», en *La musique entre France et Espagne: interactions stylistiques; [actes du colloque international tenu à Paris ... les 14 - 16 mai 2001]. 1: 1870 - 1939*, ed. Louis Jambou, Collection Musiques/Écritures Série Études (Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2003), pp. 244-246.

²⁸⁵Rafael Hoces Ortega, *La transcripción para guitarra flamenca* (Sevilla: Libros con Duende, 2015), p. 28.

Apoyándonos en los estudios de Norberto Torres, David Monge²⁸⁶ y Alba María Hernández,²⁸⁷ no podemos considerar «música flamenca» en su plenitud el repertorio de Arcas —y sus contemporáneos— porque no aparecen elementos y recursos de la guitarra flamenca como los rasgueos característicos, golpes en la tapa, o las rítmicas y estructuras formales definidas de los palos flamencos. Son solo inspiraciones y aproximaciones al flamenco, pero no música flamenca propiamente dicha. Norberto Torres se refiere a este repertorio como «a lo flamenco» o guitarra «clásico-romántica popularizada»²⁸⁸. David Monge lo define como repertorio de «aires andaluces» por estar en consonancia con la «asimilación individual de lo popular y lo nacional/regional por parte del guitarrista».²⁸⁹

Y, como valoración final al respecto, nos valemos de nuevo de la entrevista realizada a la Dra. Fernández cuando nos dijo que para que algo sea flamenco «tendría que tener unos mínimos; lo que llamamos paradigmas del palo».²⁹⁰ Entendemos nosotros, que sobre todo debería cumplir con las formas, ritmos, melodías y armonías características de los palos. Elementos que no parecen cumplirse en las obras de Arcas y sus coetáneos —más allá de incluir o no elementos técnico-musicales propios de la guitarra flamenca—.

Gracias al trasvase cultural entre guitarristas académicos y flamencos al que hacíamos anteriormente alusión, también los guitarristas flamencos —los que tenían suficiente solvencia técnica y un renombre como acompañantes al canto y al baile— empezaron a difundir un repertorio similar al de Arcas en sus conciertos. Esto produjo el comienzo de la profesionalización del guitarrista flamenco de concierto.²⁹¹

Por tanto, es en medio de este advenimiento de nuevas composiciones de aires andaluces donde ponemos el punto de partida de la escritura en notación musical de música flamenca para guitarra, sin ser, como se ha dicho anteriormente, música flamenca en su plenitud. Sin embargo, justificamos este punto de partida por ser los primeros intentos de acercar el flamenco al soporte escrito de la partitura.

²⁸⁶Monge García, «La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público», p. 93.

²⁸⁷Hernández Hernández, «Dos maneras de entender el flamenco en compositores clásicos: Julián Arcas y Leo Brouwer», p. 94.

²⁸⁸Torres Cortés, «Escritura musical de la guitarra flamenca», p. 273.

²⁸⁹Monge García, «La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público», p. 22.

²⁹⁰Fernández Marín, La composición y la escritura del flamenco.

²⁹¹Monge García, «La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público», p. 22.

A diferencia de la guitarra académica, donde ya existían numerosos precedentes, no es hasta 1902 cuando Rafael Marín publica el primer método para guitarra flamenca, escrito en partitura y en cifra.²⁹² Este es el tratado más antiguo de guitarra flamenca del que se tiene constancia. Además de aportar información sobre la interpretación de los diferentes palos flamencos, también nos cuenta cómo hasta ese momento, el flamenco carecía de un método escrito de enseñanza:

En el género andaluz, no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó [sic] sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no solo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra.²⁹³

Pero, si hay algo en lo que reparamos, es que el flamenco está escrito en notación solfística por un guitarrista flamenco por primera vez, y esto no era nada frecuente. Señala Alberto García Reyes que «el método no es del todo ajustado [...] pero Marín se encarga de añadir narraciones anexas que dan una idea muy aproximada al lector del auténtico sonido que debe tener cada pieza».²⁹⁴ Aun así, en el método se aporta no solo una escritura detallada de la música, una descripción minuciosa de la técnica o de los distintos cantes, sino también otras valoraciones sobre la música flamenca como que «la mayoría de los que tocan por lo flamenco no conocen música», o que «la mayoría de los cantes andaluces eran de los gitanos y poco de los payos prevaleciendo entre ellos exclusivamente esos aires desde muy antiguo, y hoy en día los adoptan los payos, habiéndosele olvidado por completo a los gitanos».²⁹⁵ Es decir, es un método donde también se incluyen juicios de valor sobre la música y los músicos que interpretaban el flamenco en ese tiempo.

En 1906 aparece el tratado de guitarra flamenca de Lucio Delgado, escrito únicamente en tablatura. Y, aunque a mediados del siglo XX se publican en U.M.E. las obras para guitarra flamenca transcritas en partitura por Luis López Tejedor —«Luis Maravilla»—, estas no reparan en las peculiaridades rítmicas y formales de la música flamenca y resultan imprecisas.²⁹⁶

²⁹²Rafael Marín, *Método de Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces*, ed. 1ª (Madrid, 1902).

²⁹³Marín, p. 7.

²⁹⁴Alberto García Reyes, «Rafael Marín, el maestro y teorizador que nunca existió (o eso quisieron muchos)», flamenco-world, s.f., <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rafaelmarin/emari.htm>. en Hoces Ortega, *La transcripción para guitarra flamenca*, p.30.

²⁹⁵Marín, *Método de guitarra flamenca*, pp. 67-69.

²⁹⁶Torres Cortés, «Escritura musical de la guitarra flamenca», pp. 283-287.

En la década de los setenta, asistimos a una mayor preocupación por escribir adecuada y detalladamente la música flamenca en notación «solfística». Son varios los referentes a tener en cuenta. Primero, Joseph Trotter²⁹⁷ y Paco Peña,²⁹⁸ quienes realizaron transcripciones de las interpretaciones de «Sabicas»²⁹⁹ y de Víctor Monge «Serranito».

Hacemos un alto para aclarar y definir el concepto de transcripción. Creemos necesario hacer esta aclaración por varios motivos. Por una parte, nuestro punto de partida trata sobre la escritura del flamenco, no la transcripción del flamenco en sí, y ambos conceptos no son lo mismo. También es cierto que ambos conceptos están emparentados con el hecho de escribir música no necesariamente creada por el editor.

La R.A.E. define la transcripción musical como la acción de «arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros.»³⁰⁰ Sin embargo, el término «arreglar» tiene una connotación subjetivamente implícita asociada de «mejora»³⁰¹, y, no se pretenden en estos ejercicios de transcripción una mejora musical, sino una copia literal. Y, además, no estamos copiando para otros instrumentos, sino para el mismo —de guitarra a guitarra—. Para liberarnos de la connotación lingüística del verbo «arreglar» en el hecho de transcribir, nos servimos de la definición que nos ha dado el Dr. Pedro Jesús Gómez y que creemos que es más completa y acertada:

La transcripción es la reproducción o copia literal de todas las notas, donde ninguna de ellas pierde su valor ni su calidad. No obstante, cuando se transcribe de un instrumento a otro, es posible que el transcriptor tenga la tarea implícita de adaptarlo a las necesidades técnicas, organológicas e idiomáticas del nuevo instrumento para hacer la transcripción completamente funcional y de calidad.³⁰²

²⁹⁷Joseph Trotter, *Flamenco Guitar. Mario Escudero*. (Nueva York: Charles Hansen, 1976).

²⁹⁸Paco Peña, *Toques Flamencos* (Londres: New Musical Services, 1976).

²⁹⁹Joseph Trotter, *Sabicas Flamenco Puro, Guitar Transcription* (Nueva York: Hansen, 1977).

³⁰⁰Real Academia de la Lengua Española, «Transcripción», en «*Diccionario de la lengua española*» - Edición del Tricentenario, accedido 8 de mayo de 2024, <https://dle.rae.es/transcripción>.

³⁰¹En castellano y en francés, como lenguas romances, el término «arreglar» procede del latín *ad-regulare*, y significando «regular» norma o regla, significa «poner orden, normalizar, regular», y por tanto, «dejar mejor de lo que estaba». No así en inglés, donde al existir el término anglosajón *to improve* para la acción de mejorar el objeto de referencia, el galicismo *arrangement* no lleva implícito ese significado de «mejora del original», y se usa como sinónimo de *transcription*. De tal manera que cuando utilizamos en castellano la palabra «arreglo» con el significado inglés del a su vez galicismo *arrangement* y sinónimo de transcripción, estamos pasando por alto el origen etimológico del término.

³⁰²Pedro Jesús Gómez Lorente, Comunicación directa sobre la transcripción, entrevistado por Marcos Marín Fernández, oral, abril de 2024.

Desde finales del siglo pasado, las obras del francés Claude Worms,³⁰³ y el guitarrista flamenco Oscar Herrero³⁰⁴ se convirtieron en nuevos referentes en materia de transcripción y pedagogía de la guitarra flamenca. Sobre todo, Oscar Herrero lleva desde los años noventa preocupado por proporcionar material pedagógico y didáctico para un correcto aprendizaje de la guitarra flamenca a través de ejercicios, estudios, obras, y enseñando a través de sus propias transcripciones de sus obras.

Dicho esto, señalamos que el número de transcripciones que han ido apareciendo desde finales del siglo XX hasta la actualidad, no ha hecho sino crecer. Esto es debido al aumento del interés que ha suscitado la guitarra flamenca en la sociedad, desde guitarristas los académicos hasta los aficionados a la guitarra. Y sobre todo, gracias a los avances en la tecnología, la producción de transcripciones se ha vuelto más sencilla. Desde los primeros intentos de escritura hasta la actualidad, el flamenco ha ido optando cada vez más por la escritura en notación mensural moderna y, sobre todo, por dotar a su escritura de los símbolos necesarios para interpretar correctamente su lectura. La Dra. Fernández nos lo confirma:

La creación de nuevas músicas flamencas se hace ahora de las dos maneras: hay quienes componen a la manera tradicional, reteniendo todo en la memoria; quienes vuelcan todo en partitura y quienes no lo hacen, pero sí hay un transcriptor que después lo pasa a partitura. Pero la tendencia de escribir en partitura es cada vez mayor.³⁰⁵

³⁰³Claude Worms, *Duende Flamenco*, 18 vols., Anthologie méthodique de la guitare flamenca (París: Combre, 1996).

³⁰⁴Véase la bibliografía para consultar todas las obras actualizadas de Oscar Herrero.

³⁰⁵Lola Fernández Marín, La composición y la escritura del flamenco, entrevistado por Marcos Marín Fernández, Entrevista escrita, mayo de 2024.

5.2 La escritura de Ángel Barrios en su obra para guitarra

Comentábamos al principio de este capítulo que no toda la obra para guitarra de Ángel Barrios presentaba características de la música flamenca. Obras como *Primorosa (Habanera para guitarra)*, *Bolicho (Bolero clásico)*, o *Minueto*, no aluden a palos flamencos como en las obras expuestas anteriormente. Esto nos lleva a pensar que no tienen características de la música flamenca porque de inicio nos conducen a otras estéticas y estilos.

Tras haber expuesto y analizado cuatro de sus obras, así como tras haber revisado los cambios que ha tenido la escritura en notación musical de la guitarra flamenca, tenemos sentadas las bases para emitir una valoración sobre si la música de Ángel Barrios es música flamenca o no. Además, nos vamos a ayudar de las valoraciones de los maestros guitarristas flamencos de referencia como Juan Manuel Cañizares y Oscar Herrero, así como de la Dra. Fernández.

Hemos visto cómo el compositor granadino sí que incorpora muchos elementos característicos de los palos a los que hace alusión: respeta el compás propio del palo³⁰⁶, la armonía, los acentos rítmicos, la estructura de las falsetas y las coplas... e incluso, vemos que es perfectamente posible aplicar técnicas de la guitarra flamenca en sus obras. ¿Pero, esto es suficiente para considerar su obra música flamenca? El guitarrista flamenco Juan Manuel Cañizares nos comenta lo siguiente:

Para determinar si una obra puede ser considerada como música flamenca, no es suficiente con cuantificar características o elementos específicos de un palo flamenco. Las verdaderas características del flamenco están en la vivencia y en la conexión emocional del compositor con el género. Una obra es flamenca cuando emana de un conocimiento profundo y vivido del flamenco por parte del compositor. Este conocimiento implica la habilidad de crear una forma musical en tiempo real, durante la ejecución.³⁰⁷

Y, sobre la propia actividad de la composición, nos dice:

³⁰⁶Véase: [Marco teórico](#) para la definición de «palo flamenco».

³⁰⁷Juan Manuel Cañizares, La composición y la escritura del flamenco, entrevistado por Marcos Marín Fernández, Entrevista escrita, mayo de 2024.

Para componer música flamenca, es fundamental tener un conocimiento profundo del género, que vaya más allá de las nociones intelectuales. [...] Por ejemplo, piensa si podrías acompañar a una bailaora o a un cantaor en una amplia variedad de palos flamencos como alegrías, seguiriyas, bulerías, soleá, tangos, tientos, entre otros, todo sin haber ensayado previamente. [...] Si puedes manejar estas situaciones de manera intuitiva y sin necesidad de reflexión previa, entonces estás en el camino de componer auténtica música flamenca. El flamenco tiene una profundidad abismal, y son tus experiencias y vivencias directas con él las que determinarán si puedes componer música flamenca genuina. [...] En resumen, tanto el conocimiento académico como la experiencia práctica son importantes, pero es la vivencia directa la que realmente define la capacidad de crear música flamenca auténtica. Es crucial saber crear una estructura en diálogo con el cante o el baile, si eres guitarrista, al mismo tiempo que se va ejecutando la música.³⁰⁸

Debemos recordar que Ángel Barrios posee un perfil musical particular. Julián Arcas, Juan Parga, y el resto de los guitarristas del siglo XIX que cultivaron los «aires andaluces» son guitarristas que se aproximaron al flamenco, pero sus raíces radican en la música académica. En cambio, en el caso del granadino es al revés. Ya hemos constatado al adentrarnos en su contexto biográfico que el compositor era conocedor de la guitarra flamenca y que practicó el acompañamiento al cante y al baile. Incluso, gracias al testimonio abordado en el apartado biográfico,³⁰⁹ sabemos que el acompañamiento podía ser espontáneo. Teniendo todo esto en cuenta, sí podríamos considerar música flamenca la obra de Barrios dada su conexión y sus vivencias personales con el flamenco. No obstante, si atendemos a la valoración del guitarrista flamenco Oscar Herrero, nos encontramos en una encrucijada:

Para mí, Ángel Barrios, efectivamente, es un guitarrista “clásico”, o “académico”, que hace una aproximación a la música flamenca, un encuentro entre estilos. Pero no es flamenco, ya no por técnica, o por sonido, o “flamencura”... sino porque sus toques flamencos no tienen la estructura del flamenco, la forma de construirlo. No tienen, como tal, falsetas que luego se suceden de un remate, para luego concluir con una llamada, y luego se hace compás, y luego se hacen secuencias típicas... Sí que incorpora compás, en el sentido de que toca pasajes de ritmo, pero, por ejemplo, por bulerías, marca acordes en 6/8, con la tónica y la dominante, pero eso no es tocar compás por bulerías. Hace algunos guiños, tiene elementos como rasgueos, toque de pulgar, cadencia andaluza... Pero no son construcciones flamencas, propiamente dichas.³¹⁰

³⁰⁸*Ibid.*

³⁰⁹Véase: [Biografía del periodo de interés](#) para más información.

³¹⁰Oscar Herrero, La composición y la escritura del flamenco, entrevistado por Marcos Marín Fernández, Entrevista escrita, mayo de 2024.

Nos encontramos entonces con dos autoridades que, o bien nos dan una base para considerarlo flamenco, o bien nos remiten a considerarlo académico. A pesar de estas opiniones, creemos encontrar que las palabras de Juan Manuel Cañizares y las de Oscar Herrero son complementarias.

Nuestra opinión parte de la doble faceta de la figura de Ángel Barrios como guitarrista y como compositor. Gracias a esta separación es donde podemos encontrar la complementariedad entre las opiniones de Cañizares y Herrero. Atendiendo al contexto biográfico, podríamos afirmar que sí fue un guitarrista flamenco. Sin embargo, esto no quiere decir que su música para guitarra directamente lo sea. En sus composiciones podemos observar una aproximación al flamenco con la incorporación de elementos propios del flamenco, pero como nos dice Herrero, no incorpora «construcciones flamencas propiamente dichas» en la composición. Por lo tanto, su música para guitarra, no es música flamenca en términos absolutos.

Respecto a las músicas «aflamencadas» de los guitarristas académicos del siglo XIX, encontramos en la escritura de Barrios una mayor precisión lingüística. Es decir, encontramos una mayor exactitud en la adecuación a las formas musicales, las armonías, los compases, y sobre todo, una mayor indicación de acentos y digitaciones. Como señala Rafael Hoces, «la escritura detallada de la partitura permite a los intérpretes académicos que puedan acercarse “al toque” de forma correcta, ya que unas de las principales fuentes de aprendizaje para ellos son las partituras».³¹¹ Juan Manuel Cañizares nos da su opinión sobre la escritura en partitura:

La escritura del flamenco en partitura es una práctica que no solo facilita la enseñanza y el estudio de este género, sino que también permite la creación y preservación de nueva música. La partitura sirve como un recurso valioso para documentar técnicas y melodías específicas del flamenco, lo que es esencial para mantener la accesibilidad y la transmisión del conocimiento musical a través de generaciones. Aunque el flamenco se caracteriza por su improvisación y la interpretación espontánea, la partitura ayuda a establecer una base estructural que puede ser muy útil para músicos en formación y para la composición de nuevas obras dentro del género. Es importante entender que la partitura no limita la creatividad del músico flamenco, sino que proporciona un punto de partida desde el cual cada artista puede explorar y desarrollar su propia interpretación y expresión única. De esta manera, la partitura y la improvisación pueden coexistir, enriqueciendo mutuamente el arte flamenco.³¹²

³¹¹Hoces Ortega, *La transcripción para guitarra flamenca*, p. 55.

³¹²Cañizares, *La composición y la escritura del flamenco*.

Viendo que estas autoridades le confieren una importancia a la escritura del flamenco en notación solfística, advertimos, como puede observarse en las ilustraciones siguientes, que en la edición de 1995 del guitarrista Gabriel Estarellas la gran mayoría de acentos y otras indicaciones fueron eliminadas con respecto a las primeras ediciones.³¹³ Aconsejamos por ello a los intérpretes que se acerquen a la música de Ángel Barrios que utilicen la primera edición por contener una mayor cantidad de información musical, ya que esta enriquecerá su interpretación.

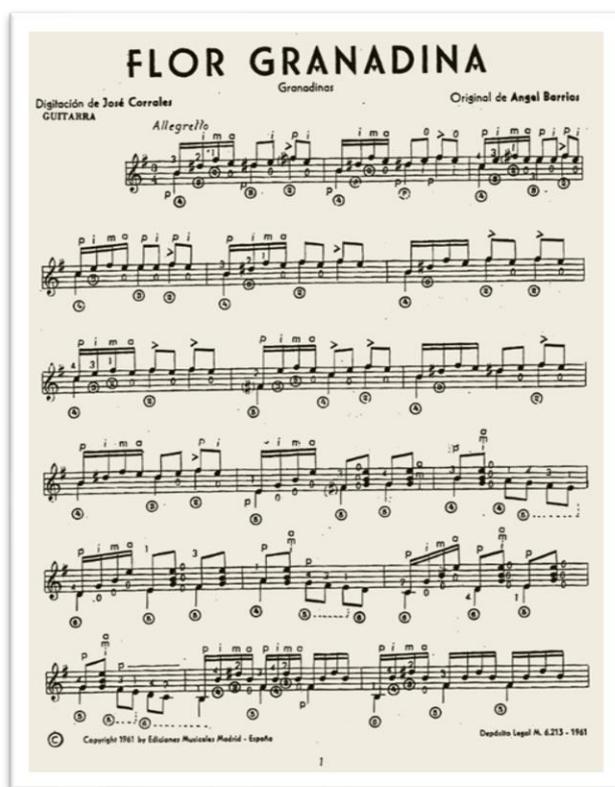


Ilustración 29. Imagen de la partitura *Flor Granadina*. Edición de 1961.

³¹³Nos referimos a las publicadas por U.M.E. entre 1958 y 1964.

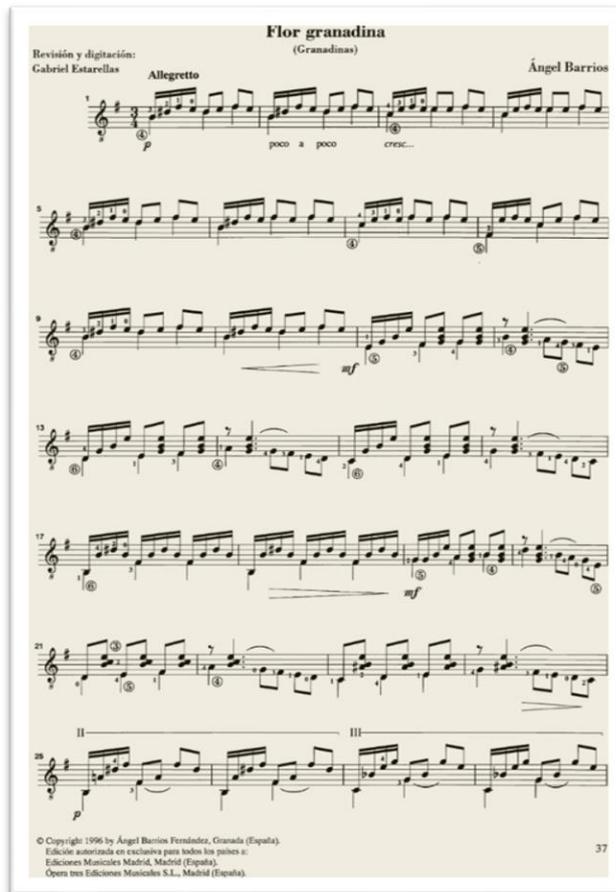


Ilustración 30. Imagen de la partitura *Flor Granadina*. Edición de 1995.

Además, procedemos a abordar otra cuestión. ¿Cómo encajan, si es que lo hacen, estas músicas de Barrios respecto a las de Arcas y otros compositores-guitarristas actuales? Precisamente, ocupan un lugar intermedio entre uno y otro extremo y podemos trazar una cierta continuidad con el pasado y con el presente. En palabras de Herrero:

Barrios es ese tipo de guitarrista híbrido [...] y musicalmente muy interesante. Y Ángel Barrios sentó un gran precedente. [...] Luego hay otros guitarristas que sí que hacen música normalmente académica, y deciden hacer algunas composiciones híbridas, incluir algún elemento... pero ellos mismos no se definen como flamencos como tal, ni pretenden componer obras flamencas. Esos serían músicos más cercanos al perfil que me dices. Se me ocurre José María Gallardo, por ejemplo, que incorpora elementos, estéticas... y conoce bien el lenguaje, pero no compone palos, como tal.³¹⁴

³¹⁴Herrero, La composición y la escritura del flamenco.

Es decir, el perfil de compositor-guitarrista híbrido entre el mundo académico y la música flamenca sigue presente a pesar de los esfuerzos de algunos guitarristas en el siglo pasado por intentar romper las sinergias que ya se producían entre ambos mundos en el siglo XIX.

6. CONCLUSIONES

Al principio de esta investigación nos proponíamos un objetivo principal: averiguar si las composiciones originales para guitarra de Ángel Barrios inmersas en el ambiente académico y publicadas con escritura de notación musical solfística, emanan directamente de la música flamenca. Para ello, habíamos establecido también unos subobjetivos: el primero era ahondar en el contexto socio-cultural; el segundo era estudiar y contextualizar su figura y obra guitarrística en relación al panorama guitarrístico del siglo XX.; y el tercero era aportar un análisis estético-cultural, formal-armónico, y de los recursos técnico-musicales de la guitarra utilizados en una selección de cuatro de sus obras. Tras proponer estos objetivos, enunciábamos una hipótesis principal para la investigación: Ángel Barrios ocupa un lugar singular en el panorama guitarrístico del siglo XX. Y como hipótesis secundaria que su repertorio para guitarra sirve como un acercamiento a la música flamenca para los guitarristas académicos.

Una vez tratados todos los elementos que componen la investigación, procedemos a exponer las diferentes conclusiones que hemos obtenido y su correspondiente relación con los objetivos y nuestra hipótesis.

Cumpliendo con nuestro primer objetivo secundario, comenzábamos este trabajo adentrándonos en el periodo biográfico de interés, que no podíamos acotar simplemente a los años en los que Ángel Barrios compuso su obra para guitarra (1958-1964), porque perdíamos información muy importante sobre su relación con la guitarra, con los guitarristas de referencia de su tiempo, y por el complejo panorama musical español de la posguerra. Dado su movimiento en los círculos sociales madrileños entre intelectuales y compositores, tenemos ante nosotros a un personaje conocido por los demás protagonistas del panorama musical español de la inmediata posguerra. No obstante, hemos observado por las dedicatorias al compositor publicadas tras su fallecimiento y por las opiniones negativas hacia los músicos relacionados con el flamenco, que Ángel Barrios fue víctima de los prejuicios emitidos por estos intelectuales. Estas sentencias provocaron una estratificación social de la que el compositor-guitarrista granadino no salió beneficiado, dificultando que ocupara un lugar con mayor relevancia entre los compositores que tras la Guerra Civil se quedaron en España. En relación con los años del periodo de composición de su obra para guitarra (1958-1964), hemos visto que Ángel Barrios no fue partícipe, ni pretendió asimilar, alguna de las nuevas técnicas de composición para su música que los compositores españoles trataban de introducir en la década de los cincuenta.

Revisando la presencia que tuvo la guitarra en la vida del compositor, hemos visto que la guitarra estuvo presente en su vida de manera constante. De forma paralela al desarrollo de su vida se sucedieron también las diferentes etapas con la guitarra. En la infancia, el aprendizaje; en la juventud, la interpretación; en la madurez, la enseñanza; y en la vejez, la composición.

A falta de nuevos datos biográficos que pudiera salir a la luz en un futuro, el aprendizaje de la guitarra se produjo por transmisión oral y no hemos podido asegurar si en algún momento recibió o amplió su técnica y su formación guitarrística con un contenido y de una forma más académica. No obstante, el aprendizaje del violín y la composición sí fue académico desde el principio. Lo que sí constatamos es que con la interpretación de músicas de compositores españoles contemporáneos en sus giras por el extranjero con el Trío Iberia durante las primeras décadas del siglo XX, el compositor-guitarrista granadino participó en el ideario común iniciado por los intelectuales y músicos protagonistas de la «Generación del 98» en la búsqueda y definición de un lenguaje identificado como «lo español». Por otra parte, gracias a los documentos y a las fuentes consultadas, podemos determinar que las interpretaciones guitarrísticas a solo de Ángel Barrios estaban en relación con la guitarra flamenca del siglo XIX. Hasta donde hemos podido averiguar, no participó en los intentos de consolidación de la guitarra flamenca de concierto en el siglo XX.

En lo referente a su papel como docente, nos hemos encontrado con un hallazgo muy importante y no constatado en otros trabajos académicos hasta la fecha. Cuando Ángel Barrios fue nombrado profesor de guitarra del Real Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada en 1928, «ocupó» el puesto de su predecesora, la guitarrista, bandurrista y laudista María Moreno. Creemos haber encontrado en la figura de esta mujer la que probablemente ha sido la primera profesora de guitarra en España y en Europa en un conservatorio. No hemos encontrado referencias ni documentos que mencionen a otros profesores de guitarra con anterioridad ni en este, ni en ningún otro conservatorio. Dejamos la puerta abierta a futuras investigaciones que puedan arrojar más luz sobre la guitarrista María Moreno y su docencia.

Cumpliendo también con nuestro segundo objetivo secundario, al haber estudiado las relaciones que mantuvo con dos de los guitarristas más influyentes en la guitarra en el siglo XX —Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza—, hemos observado que ambos optaron por incluir obras de inspiración más castellana que andaluza —estética y estilo regionales donde se puede enmarcar la obra de Ángel Barrios—. Esto produjo que ambos guitarristas no difundieran la obra

para guitarra del granadino a pesar del contacto que mantuvieron con él. Aunque Barrios contaba con conocimientos suficientes sobre guitarra y con formación académica en composición, el estilo y la estética de Barrios no encajaron con los ideales de estos intérpretes. Esto propició que no tuviera un papel activo en la nueva configuración del repertorio guitarrístico llevada a cabo por otros compositores en la primera mitad del siglo XX.

Por otra parte, el guitarrista vasco José de Azpiazu, fue el primero en realizar transcripciones para guitarra de otras obras de Barrios y publicarlas. Esta relación no la habíamos encontrado en los trabajos e investigaciones revisadas. Sospechamos que ambos estuvieron en contacto dadas las fechas de las primeras publicaciones de Azpiazu. No obstante, no hemos podido encontrar documentos que nos lo demuestren, pero debido al permiso necesario que permanece vigente para publicar música de Ángel Barrios por lo que respecta a los derechos de autor, nos inclinamos a pensar que el guitarrista vasco tuvo que pedir autorización al granadino para publicar las transcripciones.

Como hemos comentado anteriormente, ha sido necesario que separar las facetas de compositor y guitarrista para poder tener una perspectiva más panorámica y entender mejor cómo encajan autor y obra en el repertorio guitarrístico del siglo XX. Según los datos obtenidos, no podemos afirmar que la obra para guitarra de Ángel Barrios sea música flamenca en sentido estricto, pero él sí que fue un guitarrista flamenco. En todo caso, nos encontramos ante un repertorio académico «aflamencado», dando respuesta así a nuestro objetivo principal.

Gracias a los datos obtenidos del análisis de la selección de piezas realizada —cumpliendo además con el tercer objetivo secundario— y al haber revisado los cambios que ha tenido la escritura solfística de la música flamenca para guitarra, concluimos que la música de Barrios es una prolongación en el siglo XX del estilo y la estética de los guitarristas del siglo XIX como Julián Arcas, Juan Parga o Tomás Damas —cuyas músicas tampoco son consideradas flamencas, sino «aflamencadas»—. Más allá de ser una mera prolongación, la adecuación a las estructuras, a las armonías, y a los ritmos propios del flamenco, es más alta que la de sus predecesores decimonónicos. Si la música de Ángel Barrios no la consideramos música flamenca no es por falta de adecuación armónico-formal y rítmica, sino porque sus obras carecen de un mayor número de falsetas, coplas y melodías propias de la música flamenca. Como nos han dicho la Dra. Fernández, y los guitarristas flamencos Cañizares y Herrero, es importante la forma de componer, no la cantidad de elementos. Y si hablamos de guitarristas predecesores, también hablamos de

guitarristas continuadores. Esta línea de estilo y estética en composición para guitarra no tiene un fin en Ángel Barrios. A día de hoy, encontramos a otros guitarristas académicos a caballo entre la música flamenca y la música académica, como José María Gallardo del Rey.

Guitarristas influyentes como Segovia trataron de romper las sinergias producidas entre los guitarristas académicos y los flamencos en el siglo XIX, produciendo rupturas y no continuidades al fomentar la creación de otros repertorios en el tiempo de Barrios. Encontrar una figura como él, que sí unió lo académico y lo flamenco, lo coloca en una posición singular en el panorama guitarrístico del siglo XX. Por lo tanto, nuestra hipótesis sobre la singularidad de su figura y su obra para guitarra se ve confirmada con todos estos datos. Siendo su música «aflamencada» y pudiendo interpretarla con elementos técnicos de la guitarra flamenca, el uso de su música como aproximación al flamenco para los guitarristas académicos es viable, y nuestra segunda hipótesis también queda confirmada.

Nos gustaría finalizar esta investigación dejando abierta la posibilidad a la realización de una nueva edición de las obras para guitarra de Ángel Barrios donde se expliquen las características flamencas presentes en cada obra. Así se dotaría a los guitarristas académicos de una formación más integral. De igual forma, queda abierta la posibilidad de establecer en su obra un orden de interpretación con dificultad progresiva. De esta manera, se ayudaría a cumplir el carácter didáctico con el que comenzó a escribir su obra para guitarra el compositor granadino.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa. «La música española y el “espíritu” del 98». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5 (1998): 79-107.
- AZPIAZU, José de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, s.f.
- BARCELÓ, Ricardo. «Del violín a la guitarra: influencias en la técnica, escritura, organología y expresión». Traducido por Gerardo ARRIAGA. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 5 (diciembre de 2010), pp. 48-60.
- . «Técnicas guitarrísticas de mano derecha incorporadas desigualmente en países de habla Hispana e Inglesa». *Revista Vórtex* 11, N.º 2 (15 de agosto de 2023): 1-30.
<https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.2.7842>.
- BARRIOS, Ángela. Entrevista personal realizada a Ángela Barrios. Entrevistado por Ismael RAMOS JIMÉNEZ. Grabación en vídeo digital, 28 de febrero de 2014.
- BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel. Carta a Antonio Marín Ocete. «Carta manuscrita», 1 de septiembre de 1948. Archivo Universidad de Granada.
- . «Certificado del secretario del Conservatorio de Música y Declamación de Granada», 17 de julio de 1948. Archivo Universidad de Granada.
- . «El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra». *Ideal*, 4 de julio de 1950.
- BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel, y José de AZPIAZU. *Angelita [Música notada]: tango*. Madrid: Unión Musical Española, 1958.
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=bipa0000057697{001}>.
- . *Farruca gitana [Música notada]*. Madrid: Unión Musical Española, 1959.
- . *Guajira*. Madrid: Unión Musical Española, 1958.
- . *Zacateque [Música notada]*. Madrid: Unión Musical Española, 1959.
- BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel, y Regino SAINZ DE LA MAZA. Carta Manuscrita. «Carta». Carta Manuscrita, s.f. Patronato de la Alhambra y Generalife.

- BELLIDO, Nacho. «Agustín Castellón “Sabicas” (1912-1990). Una biografía». *La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada* (blog), 23 de marzo de 2012. <https://www.laguitarra-blog.com/2012/03/23/agustin-castellon-sabicas-una-biografia/>.
- . «La guitarra flamenca a finales del XIX y principios del XX». *La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada* (blog), 11 de septiembre de 2011. <https://www.laguitarra-blog.com/2011/09/11/la-guitarra-flamenca-a-finales-del-xix-principios-del-xx/>.
- BENAVIDES, Ana, y Walter AARON CLARK. *Músicas de barro y marfil: la relación entre el folklore y el piano español del siglo XIX*. Madrid: Editorial Arguval, 2019.
- BERK, Sara. «Carlos Montoya». Blog. *Prominent Hispanics in the U.S.* (blog), 6 de diciembre de 2004. <http://fs2.american.edu/aoliver/www/prominenthispanics/Montoya%20carlos.htm>.
- BETORED SERRANO, Pilar. «Ellas al toque: ausencias y roles de género en el contexto guitarrístico del Concurso de Cante Jondo de 1922». *Revista de Investigación sobre Flamenco «La madrugada»*, N.º 20 (2023). <https://doi.org/10.6018/flamenco.559851>.
- BOBRI, Vladimir. «Segovia on Flamenco». *The Guitar Review*, otoño de 1977.
- BURKHOLDER, James Peter, Donald JAY GROUT, y Claude V. PALISCA. *Historia de la música occidental*. Traducido por Gabriel MENÉNDEZ TORRELLAS. Novena edición. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- CALAHORRO ARJONA, Manuel. «La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2018.
- CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael. «Asentamiento del Real Conservatorio “Victoria Eugenia” de Granada durante la época de la Dictadura». *Revista Leitmotiv*, mayo de 2014.
- . «El Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2011.
- . «Gestación y fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada». *Revista Leitmotiv*, mayo de 2012.

- CANO TAMAYO, Manuel. «Manuel Cano - Temas andaluces de Ángel Barrios (Vinilo LP)». Español. Accedido 21 de abril de 2024. <https://www.elflamencovive.com/spanish/manuel-cano-temas-andaluces-de-angel-barrios-vinilo-lp.html>.
- . *Temas andaluces de Ángel Barrios*. Madrid: Hispavox, 1972.
- CAÑIZARES, Juan Manuel. La composición y la escritura del flamenco. Entrevistado por Marcos MARÍN FERNÁNDEZ. Entrevista escrita, mayo de 2024.
- CARAZO, Alberto. «Ángel Barrios dejó al morir unas cincuenta composiciones musicales inéditas, escritas a partir de 1955». *Ideal*, 2 de diciembre de 1964.
- CARVAJAL, Luis Enrique. «La sociedad urbana y la irrupción de la Modernidad en España, 1900-1936». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 38, n.º Especial (2016): 255-83. <https://doi.org/10.5209/CHCO.53678>.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Colección Ethos ; Música 3. Oviedo: Departamento de Arte-Musicología, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 1980.
- . *España en la música de Occidente: actas del Congreso Internacional*. Vol. II. Madrid: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- . «La Generación del 27 Revisitada». En *Música Española entre dos Guerras 1914-1945*, editado por Javier Suárez-Pajares, 1ª ed., 21-37. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- , Yvan NOMMICK, Elena TORRES, Christiane HEINE, María Nagore FERRER, Consuelo CARREDANO, Samuel LLANO, María PALACIOS, y Yolanda ACKER. *Música española entre dos guerras [1914-1945]*. Editado por Javier SUÁREZ-PAJARES. 1. ed. Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, N.º 4. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.
- CASCUDO, Teresa. «Un arte mágico de evocación. La música nueva según Manuel de Falla». *Cuadernos de investigación histórica*, Brocar: Cuadernos de investigación histórica, N.º 37 (2013), pp. 167-82.
- CASCUDO, Teresa, y María PALACIOS, eds. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900 - 1950)*. Colección música. Sevilla: Doble J, 2012.
- CASTRO LÓPEZ, Miguel. *Introducción al flamenco en el currículum escolar*. Universidad Internacional de Andalucía, 2004. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=11974>.

- CASTRO MARTÍN, María Jesús. «El duende no se aprende». Los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, editado por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.
- . «El neoandalucismo como contracultura. Una revisión de la identidad andaluza en el flamenco catalán». *Revista de Flamencología*, Revista de Flamencología, Vol. 31 (2022): 91-124.
- . *La guitarra flamenca en el siglo XX*. Vol. I, 2016.
<https://magisterioflamenco.wordpress.com/category/la-guitarra-flamenca-en-el-siglo-xx-1/>.
- CHINCHILLA, Concha. «Cronología de Manuel de Falla». En *Manuel de Falla en Granada*, editado por Yvan NOMMICK y Eduardo GAN QUESADA DORADOR, 155-71. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. «La guitarra en la obra y pensamiento de Manuel de Falla». En *La guitarra en la historia*, 41. Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1988.
- CHRISTOFORIDIS, Michael, y Ruth PIQUER. «Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX». *Roseta*, 2011.
- COLUMBIA, Fábrica de discos. «Catálogo General de Discos». Catálogo. San Sebastián: Columbia, 1954.
- CORTÉS-CAVANILLAS, Julián. «Andrés Segovia, mago universal de la guitarra». *ABC*, 30 de octubre de 1969.
- CUENCA, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Ed. 1ª. Habana: Cultura, 1927.
- DIEGO, Gerardo, Joaquín RODRIGO, y Federico SOPEÑA IBÁÑEZ. *Diez años de música en España*. 1ª. Madrid: Espasa Calpe, 1949.
- D'ORS, Miguel. «Más cartas y papeles de escritores modernistas dirigidas a Ángel Barrios». *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 14, n.º 1 (31 de mayo de 2018): 45-57.
<https://doi.org/10.15581/008.14.26987>.
- DUNCAN, Charles. *El Arte de Tocar la Guitarra Clásica*. Traducido por Eduardo BARANZANO y Ricardo BARCELÓ. 1ª Edición. Maldonado: Dirección General de Cultura, 2022.
- EL ALZAPÚA - Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero*, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=0giDOENX6r4>.

EL ARPEGGIO - Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=VLw6rDyaV3E>.

EL PICADO - Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero, 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=CxJkheUHsMg>.

EL PULGAR - Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=WAtEBLfvzMg>.

EL RASGUEADO - Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=Y0-WO3fBzX4>.

EL TRÉMOLO - Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=zRTwK0tps8Q>.

ESTARELLAS, Gabriel. *Ángel Barrios: Obra Completa para guitarra*. CD. 2 vols. CD 1019/20, 1995.

FALLA, Manuel de. «Homenaje “le Tombeau de Debussy”». Partitura. Granada, 1920. APAG C 532/135. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Fondo Ángel Barrios (Granada).

FALLA, Manuel de, y John BRANDE TREND. *Epistolario, 1919-1935*. Editado por Nigel Dennis. Granada Universidad: Archivo Manuel de Falla, 2007.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. «Clasificación general de los cantos por familias». En *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma.*, 18. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004.

———. «Comunicación directa (Exposición de Análisis del Repertorio)», marzo de 2024.

———. «Comunicación directa (sobre la farruca)», enero de 2024.

———. «Comunicación directa (sobre la granadina)», octubre de 2023.

———. «Comunicación directa (sobre la guajira)», enero de 2024.

———. «Comunicación directa sobre los villancicos», enero de 2024.

———. La composición y la escritura del flamenco. Entrevistado por Marcos MARÍN FERNÁNDEZ. Entrevista escrita, abril de 2024.

———. «La terminología musical del flamenco El sistema modal y los modos en la música flamenca». *Revista de Flamencología*, 2021.

- . *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004.
- FERNÁNDEZ, Tomás, y Elena TAMARO. «Biografía de Héitor Villa-Lobos». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Accedido 2 de mayo de 2024. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/villa_lobos.htm.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Publicaciones de la Fundación Juan March Colección compendios. Madrid: Rioduero, 1973.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo. *La aventura de la zarzuela. (Memorias de un libretista)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- FERRER, María Nagore, Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, y Elena TORRES, eds. *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Música Hispana. Textos Estudios. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.
- GAMBOA, José Manuel. «La musicalización de la sonanta». *Música Oral del Sur*, n.º 5 (31 de diciembre de 2002): 153-66.
- . *Una historia del flamenco*. 2. ed., act. [Nueva ed., Revisada y]. Barcelona: Espasa libros, 2011.
- GAN QUESADA, Germán. «Entre la necesidad y el azar. Nuevos datos para el estudio de la obra de Cristóbal Halffter entre 1957 y 1962». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 18 de enero de 2021, 91-108. <https://doi.org/10.15304/qui.19.7325>
- GARCÍA, Dámaso. «Ortega Blanco nos habla de Ángel Barrios». *Patria*, 18 de marzo de 1966.
- GARCÍA LORCA, Laura. «La guitarra. Visiones de la vanguardia». Catálogo. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1996. https://www.huertadesanvicente.com/act_ficha.php?id=58.
- GARCÍA REYES, Alberto. «Rafael Marín, el maestro y teorizador que nunca existió (o eso quisieron muchos)». flamenco-world, s.f. <http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rafaelmarin/emari.htm>.
- GIBSON, Ian. «Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado». *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras*, 1996.
- GÓMEZ LORENTE, Pedro Jesús. Comunicación directa sobre la transcripción. Entrevistado por Marcos MARÍN FERNÁNDEZ. Oral, abril de 2024.

- GONZÁLEZ ARROYO, Francisco. *El Fargue: frutífero y delectoso: un paseo por su historia*. Granada: Ediciones Albaida: CajaSur, 1996.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, y Juan Ángel VELA DEL CAMPO. *La música en España en el siglo XX*. Vol. 7. Historia de la música en España e Hispanoamérica. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2012.
- GRANADOS, Manuel. *Armonía del flamenco: aplicada a la guitarra*. Barcelona: Casa Beethoven, 2004.
- GRIER, James. *La edición crítica de música: historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- GUERRERO AGUADO, Sara María. «Sonata I para guitarra de Eduardo López-Chavarri Marco desde el boceto en piano: Elaboración del material musical para el instrumento original.» Tesis de Máster, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2020.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Alba María. «Dos maneras de entender el flamenco en compositores clásicos: Julián Arcas y Leo Brouwer». En *Investigar, enseñar y escribir el flamenco. Encuentro de nuevos investigadores.*, editado por Miguel Ángel Berlanga Fernández. Granada: Universidad de Granada, 2019.
- HERRERO, Oscar. *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El alzapúa*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2019.
- . *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El arpeggio*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2021.
- . *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El picado*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2022.
- . *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El pulgar*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2019.
- . *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El rasgueado*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2020.
- . *Aprende guitarra flamenca con Oscar Herrero. El trémolo*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2020.
- . La composición y la escritura del flamenco. Entrevistado por Marcos Marín Fernández. Entrevista escrita, mayo de 2024.

- . «Oscar Herrero (Biografía)». Biografía. Accedido 4 de mayo de 2024.
<https://www.oscarherrero.es/sobre-mi/>.
- HOCES ORTEGA, Rafael. *La transcripción para guitarra flamenca*. Sevilla: Libros con Duende, 2015.
- HONEGGER, Marc, ed. «GÉDALGE, André». En *Dictionnaire de la musique: Les hommes et leurs œuvres*. Bordas, 2016. <https://rme.rilm.org/rme/stable/518892>.
- IGLESIAS, Iván. «Estudiar la música del franquismo». *Revista de Musicología* 40, n.º 1 (2017): 257.
<https://doi.org/10.2307/24938864>.
- INSTITUTO DE EDUCACIÓN MUSICAL (IEM). «Lola Fernández Marín». Lola Fernández Marín. Currículum y biografía. Accedido 25 de abril de 2024.
https://www.metodoiem.com/profesorado_iem/lola-fernandez-marin/.
- JEFE SUPERIOR DE PALACIO. Carta a Emilio Esteban Casares. «Autorización del nombre “Real Conservatorio de «Victoria Eugenia»”, 10 de diciembre de 1921. Fondo RA-13. Madrid, Archivo General de Palacio.
- KRUIHOF, Jaap. «Estética musical». En *Enciclopedia general de música*, editado por Jozef ROBIJNS y Miep ZIJLSTRA. De Hann/Unieboek, 2016. <https://rme.rilm.org/rme/stable/518911>.
- LÓPEZ GARCÍA, Ignacio. «Azorín y Manuel de Falla». *Revista de Occidente*, 1996.
<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0130542.pdf>.
- LÓPEZ-CANO, Rubén, y Úrsula SAN CRISTÓBAL OPAZO. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. 1ª. Barcelona: ESMUC, 2014.
- LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduard. *Música popular española*. Valladolid: Maxtor, 2008.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española. 6: Siglo XX*. 2. ed. Madrid: Alianza Ed, 1989.
- MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces*. 1ª. Madrid, 1902.
- MÁRQUEZ VILLEGAS, Antonio. «Apunte para su biografía». En *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones del arte flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006.
- MARTELES, Diana. «Patrones Técnicos en la guitarra de Heitor Villa-Lobos». Tesis de Grado, Conservatorio Superior de Música de Navarra, 2021. Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Navarra.

- MARTÍN MORENO, Antonio. «La vida musical en la Granada de los Barrios». En *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra*, 47. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Música e Identidad Nacional En La España de Entreguerras: Los Conciertos Populares Del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)». *Quintana: Revista Do Departamento de Historia Da Arte*, N.º 10 (2011): 29-63.
- . «Nacionalismo e Internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología* 16, N.º 1 (1993): 640. <https://doi.org/10.2307/20795923>.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Helena. «Un espacio feminizado desde sus orígenes: profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936)». *Resonancias* Vol. 26, N.º 50 (junio de 2022): 159-86. <https://doi.org/10.7764/res.2022.50.8>.
- MARTIN-GIL, Damián, ed. *The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany. A General Approach to Its History*. 1ª edición. Madrid: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2023.
- MEDINA, Ángel. «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid». En *Sociedades Musicales en España. Siglo XIX-XX*. Cuadernos de Música Iberoamericana. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001. <https://iccmu.es/catalogo/cuadernos-de-musica-iberoamericana-8-9-20/>.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. «Recuerdos: Ángel Barrios en mi última visita». *Patria*, 29 de noviembre de 1964.
- MONGE GARCÍA, David. «La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público». *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, n.º N.º1 (2021): pp.18-35.
- MORO VALLINA, Daniel. «Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta». *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016): 595. <https://doi.org/10.2307/24878573>.
- MUÑOZ, Silvia Tripiana, y Marta VELA GONZÁLEZ. «Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental». *Revista Internacional de Educación Musical* 8, n.º 1 (octubre de 2020): 3-14. <https://doi.org/10.1177/2307484120956511>.

- NERI DE CASO, Leopoldo. *Nombres propios de la guitarra: Los Sainz de la Maza y la Generación del 27*. Nombres propios de la guitarra. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2017.
- . «Regino Sainz de la Maza (1896-1981) y el Renacimiento guitarrístico del siglo XX». *Revista de Musicología* 33, n.º 1/2 (2010): 555. <https://doi.org/10.2307/41959335>.
- . «Regino Sáinz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, editado por Javier Suárez-Pajares, 372. Valladolid: SITEM-Glares, 2005.
- NOMMICK, Yvan. «DEL CARÁCTER IMPRESCINDIBLE E INAGOTABLE DEL ANÁLISIS MUSICAL». *Revista de Musicología* 33, n.º 1/2 (2010): 225. <https://doi.org/10.2307/41959314>.
- NÚÑEZ, Faustino. «Farruca». *Flamencopolis* (blog). Accedido 22 de febrero de 2024. https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=farruca.
- OROZCO DÍAZ, Manuel. *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*. Granada: Comares, 2000.
- PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923 - 1931); obra ganadora del concurso de investigación musical y estudios musicológicos de la Sociedad Española de Musicología, año 2006*. Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología Sección C, Estudios 15. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.
- PARRALEJO MASA, Francisco. *El músico como intelectual: Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*. Sección C. Estudios 34. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019.
- PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. «Biografía oficial extensa de Ángel Barrios». Patronato de la Alhambra y Generalife. Accedido 24 de febrero de 2024. https://www.alhambra-patronato.es/wp-content/uploads/2019/06/ANGEL_BARRIOS_Cronologia_R_PAG.pdf.
- . «Cronología Oficial de Ángel Barrios». Patronato de la Alhambra y Generalife. Accedido 24 de febrero de 2024. https://www.alhambra-patronato.es/wp-content/uploads/2019/06/ANGEL_BARRIOS_Cronologia_R_PAG.pdf.

- . «Obra de Ángel Barrios impresa por diversos editores». Patronato de la Alhambra y Generalife. Accedido 13 de abril de 2024. <https://studylib.es/doc/6577923/obra-de-ángel-barrios-impresa-por-diversos-editores>.
- PEDRELL, Felipe. «Estilo musical». En *Diccionario técnico de la música*, editado por Isidro ORIOL TORRES, 2024. <https://rme.rilm.org/rme/stable/518910>.
- PEÑA, Paco. *Toques Flamencos*. Londres: New Musical Services, 1976.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «De la tradición a la vanguardia: música, discursos instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956». En *La Música en España en el Siglo XX*, editado por Alberto GONZÁLEZ LAPUENTE, 1ª. Vol. Vol. VII. Historia de la música en España e Hispanoamérica. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *Una música para el «Nuevo Estado»: música, ideología y política en el primer franquismo*. Artes & Estudio. Granada: Libargo, 2013.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, y Germán GAN QUESADA. *Music and Francoism*. Speculum Musicae 21. Turnhout: Brepols, 2013.
- PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Colección Clave. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2003.
- . *I. Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa 1922 - 1992*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.
- . «La guitarra y la renovación musical». En *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Área de Cultura, 1996.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Editorial Doble J, 2010.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Traducido por Juan LUIS MILÁN. Alcorcón: Idea Música, 2008.
- PLIEGO, Víctor. «La sociedad musical». En *Historia de la Música Española e Hispanoamericana. La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, 339. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2012.

- PRAT, Domingo. «CALATAYUD, Bartolomé». En *Diccionario biográfico - bibliográfico - histórico - crítico de guitarras y guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 2019. <https://rme.rilm.org/article?id=pdg00452&v=1.0&rs=pdg00452>.
- . «ROBLEDO GALLEGO, Josefina». En *Diccionario biográfico - bibliográfico - histórico - crítico de guitarras y guitarristas*. Romero y Fernández, 2019. <https://rme.rilm.org/rme/stable/518894>.
- . «TARRAGÓ PONS, Graciano». En *Diccionario biográfico - bibliográfico - histórico - crítico de guitarras y guitarristas*. Romero y Fernández, 2019. <https://rme.rilm.org/rme/stable/518893>.
- QUEIPO GUTIÉRREZ, Carolina. «Música para guitarra: castellanismo frente a andalucismo en torno a los años cuarenta». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, editado por Javier SUÁREZ-PAJARES, pp. 117-130. Valladolid: SITEM-Glares, 2005.
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.
- . *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles: corregida y ampliada*. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2017.
- . «Luis Sánchez Granada». En *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles: corregida y ampliada*, p. 242. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2017.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael. «Ángel Barrios, el compositor en su época». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- . *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Andalucía: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2005.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, Manuel de FALLA, y Ángel BARRIOS FERNÁNDEZ. *Epistolario Manuel de Falla - Ángel Barrios: edición crítica*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2018.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, y Aroa ROMERO GALLARDO. *Ángel Barrios y Granada: la estela de una época*. Primera edición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.

- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. «Adolfo Salazar». En *Real Academia de la Historia*, editado por Paulino VERDÚ CAPDEPÓN. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/6105/adolfo-salazar-palacios>.
- . «Andrés Segovia Torres». En *Real Academia de la Historia*, editado por Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/7864/andres-segovia-torres>.
- . «Antonio José Martínez Palacios». En *Real Academia de la Historia*, editado por Miguel Ángel PALACIOS GAROZ. Accedido 19 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/29598/antonio-jose-martinez-palacios>.
- . «Conrado del Campo y Zabaleta». En *Real Academia de la Historia*, editado por Ramón GARCÍA-AVELLO. Accedido 17 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/10192/conrado-del-campo-y-zabaleta>.
- . «Daniel Fortea Guimerá». En *Real Academia de la Historia*, editado por Manuel ROMÁN FERNÁNDEZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/9806/daniel-fortea-guimera>.
- . «Eduardo López-Chávarri Marco». En *Real Academia de la Historia*, editado por Vicente GALBIS LÓPEZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/12279/eduardo-lopez-chavarri-marco>.
- . «Emili Pujol y Villarrubí». En *Real Academia de la Historia*, editado por Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/10428/emili-pujol-y-villarrubi>.
- . «Francisco Tárrega Eixea». editado por Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/8521/francisco-tarrega-eixea>.
- . «Julián Gavino Arcas Lacal». En *Real Academia de la Historia*, editado por Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ. Accedido 7 de mayo de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/42450/julian-gavino-arcas-lacal>.
- . «Manuel Cano Tamayo». En *Real Academia de la Historia*, editado por Emilio JIMÉNEZ DÍAZ. Accedido 21 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/43760/manuel-cano-tamayo>.

- . «Miguel Llobet Solés». En *Real Academia de la Historia*, editado por Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/12193/miguel-llobet-soles>.
- . «Quintín Esquembre Sáez». En *Real Academia de la Historia*, editado por Javier SUÁREZ-PAJARES y Pablo GIL-LOYZAGA. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/66322/quintin-esquembre-saez>.
- . «Ramón Montoya Salazar». En *Real Academia de la Historia*, editado por Manuel RÍOS RUIZ. Accedido 6 de mayo de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/13160/ramon-montoya-salazar>.
- . «Regino Sainz de la Maza Ruiz». En *Real Academia de la Historia*, editado por Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNÁIZ. Accedido 11 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/5624/regino-sainz-de-la-maza-ruiz>.
- . «Rodolfo Halffter Escriche». En *Real Academia de la Historia*, editado por José Luis GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI. Accedido 19 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/11569/rodolfo-halffter-escriche>.
- . «Salvador Bacarisse Chinoria». En *Real Academia de la Historia*, editado por Tomás MARCO. Accedido 19 de abril de 2024. <https://dbe.rah.es/biografias/7392/salvador-bacarisse-chinoria>.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. «Farruco, Farruca». En «*Diccionario de la lengua española*» - Edición del Tricentenario. Accedido 27 de junio de 2024. <https://dle.rae.es/farruco>.
- . «Flamenco». En *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 25 de abril de 2024. <https://dle.rae.es/flamenco>.
- . «Transcripción». En *Diccionario de la lengua española*. Accedido 8 de mayo de 2024. <https://dle.rae.es/transcripción>.
- . «Zacatín». En *Diccionario de la lengua española*. Accedido 27 de junio de 2024. <https://dle.rae.es/zacatín>.
- REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE GRANADA. «Acta de la Sesión de la Junta de Patronato». En *Libro de Actas 1 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada*, 91-92. Granada, 1928.

- . «Acta de la Sesión de la Junta de Patronato». En *Libro de Actas 1 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada*, p.96, 1928.
- RIOJA, Eusebio. «Andrés Segovia y sus relaciones con el flamenco». En *XXX Congreso de Arte Flamenco. Memoria, Ponencias, Actos...* Baeza: Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, 2003. <http://archive.org/details/andres-segovia-sus-relaciones-con-el-flamenco>.
- . «Los barberos españoles y la guitarra». *artepulsado.com* (blog), s. f. <https://guitarra.artepulsado.com/guitarra/los-barberos-espanoles-y-la-guitarra.htm>.
- RIOJA, Eusebio, y Javier SUÁREZ-PAJARES. «La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín». En *Historia del Flamenco*, Vol. Vol. II. Sevilla: Tartessos, 1995.
- RIPOLL, José Ramón. «La independencia de Evaristo Fernández Blanco». Rinconete, 21 de enero de 2015. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_15/21012015_01.htm.
- ROCA, Daniel, y Emilio MOLINA. *Vademécum Musical*. Metodología IEM. Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2006. www.enclavecreativa.com.
- RODRIGO, Joaquín. «Técnica enseñada e inspiración no aprendida», 18 de noviembre de 1951.
- RODRÍGUEZ CASTILLO, Ramonet. «Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: historia, desarrollo, aporte y mecanismos». Editado por Universidad de Costa Rica. *Revista Artes y Letras*, n.º xxxix (2015): 215-34.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Carolina. *La Universidad de Madrid en el primer franquismo: ruptura y continuidad, 1939-1951*. Biblioteca del Instituto Antonio de Nebrija de estudios sobre la Universidad. Madrid: Dykinson, 2002.
- S. A. «El Conservatorio Victoria Eugenia». *El Defensor de Granada*, 26 de septiembre de 1928.
- SÁINZ DE LA MAZA, Regino. Carta a Ángel BARRIOS FERNÁNDEZ. «Correspondencia Sáinz de la Maza - Barrios», 5 de enero de 1933. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino. «Extraordinario Éxito de Sainz de la Maza en el Español». *ABC*, 20 de febrero de 1946.
- . «Informaciones musicales. Sáinz de la Maza, en el Español. Concierto de guitarra». *ABC*, 10 de diciembre de 1942.
- . «Musicales. Sainz de la Maza, en el Colegio Mayor Santa Teresa». *ABC*, 12 de febrero de 1950.

- SÁINZ DE LA MAZA, Regino. *Recital De Regino Sainz De La Maza*. Vinilo. Vol. Cara II. España: 3L16118, 1958. <https://www.discogs.com/release/9282144-Regino-Sainz-De-La-Maza-Recital-De-Regino-Sainz-De-La-Maza>.
- . «Sainz de la Maza, en el Colegio Ximenes Cisneros». *ABC*, 9 de diciembre de 1945.
- SALAZAR, Adolfo. «El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia». *El Sol*, 20 de diciembre de 1923.
- . «Gacetilla musical. Segovia». *El Sol*, 19 de enero de 1920.
- . *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1939.
- SALAZAR, Adolfo, José María GARCÍA LABORDA, y Josefa RUIZ VICENTE. *Textos de crítica musical en el periódico El Sol, 1918-1936*. Arte / Historia. Sevilla: Doble J, 2009.
- SAN LLORENTE PARDO, Inés. «Música y Política en la España del Desarrollismo (1962-1970)». Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- SÁNCHEZ GRANADA, Luis. «Programa de mano del IV Concierto Extraordinario XVI de la serie “Divulgación Musical”». Texto manuscrito, 25 de octubre de 1940. LEG-AB 530-637. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- SCIONTI, Ian. «La guitarra flamenca: tradición e innovación». Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- SEGOVIA, Andrés. Carta a Ángel BARRIOS FERNÁNDEZ «Correspondencia Segovia - Barrios», s.f. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. «Festival de Granada: Homenaje a Ángel Barrios». *ABC*, 4 de julio de 1965.
- . *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- . *La música en la vida espiritual*. Edición facsímil. Madrid: Taurus Ediciones, 1958.
- . «Notas sobre música contemporánea». *Escorial*, s.f.
- . «Ortega y Gasset y la música». *Escorial*, abril de 1949.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Ángel Barrios. Prólogo». En *Obra completa para guitarra*, I:3-7. Madrid, España: Ediciones Musicales Madrid: Opera Tres, 1996.

- . «Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27». En *La Guitarra en la Historia Vol. VIII*, editado por Eusebio Rioja, Vol. VIII, pp. 37-57. Córdoba: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 1997.
- . «En torno a Miguel Llobet y la interpretación del “Homenaje a Debussy” de Manuel de Falla». En *Miquel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad, 172-205*. Nombres propios de la guitarra. Córdoba: Ediciones La Posada, 2016.
- . «Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo». En *La musique entre France et Espagne: interactions stylistiques; [actes du colloque international tenu à Paris ... les 14 - 16 mai 2001]. 1: 1870 - 1939*, editado por Louis JAMBOU, pp. 231-52. Collection Musiques/Écritures Série Études. Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2003.
- . «Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, 15-56. Valladolid: Glares, 2005.
- . «JULIÁN ARCAS: FIGURA CLAVE EN LA HISTORIA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA». *Revista de Musicología* 16, n.º 6 (1993): 3344. <https://doi.org/10.2307/20796939>.
- TORRES CORTÉS, Norberto. «Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas». *Música Oral del Sur*, n.º 6 (31 de diciembre de 2004): 269-309.
- TREND, John Brande. *A Picture of Modern Spain Man & Music*. London: Constable & Company Limited, 1921.
- TROTTER, Joseph. *Flamenco Guitar. Mario Escudero*. Nueva York: Charles Hansen, 1976.
- . *Sabicas Flamenco Puro , Guitar Transcription*. Editado por. Nueva York: Hansen, 1977.
- UNIVERSO LORCA. «Antonio Segura Mesa». *Universo Lorca* (blog). Accedido 17 de abril de 2024. <https://www.universolorca.com/personaje/segura-mesa-antonio/>.
- UTRERA, Federico. «La Academia Poética Musa Musae». *Estudios de Literatura*, N.º 3 (2012): 229-48.

VELA, Marta. «La Evolución Del Estilo Musical Según El Concepto de Paradigma: Un Fenómeno Cíclico». *Congreso CEIMUS V*, 1 de enero de 2018. https://www.academia.edu/37305507/La_evoluci%C3%B3n_del_estilo_musical_seg%C3%BA_n_el_concepto_de_paradigma_un_fen%C3%B3meno_c%C3%ADclico.

VILLAFRANCA JIMÉNEZ, María del Mar. *Ángel Barrios: creatividad en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014.

WORMS, Claude. *Duende Flamenco*. 18 vols. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. París: Combre, 1996.

8. ANEXOS

8.1 Fotografías

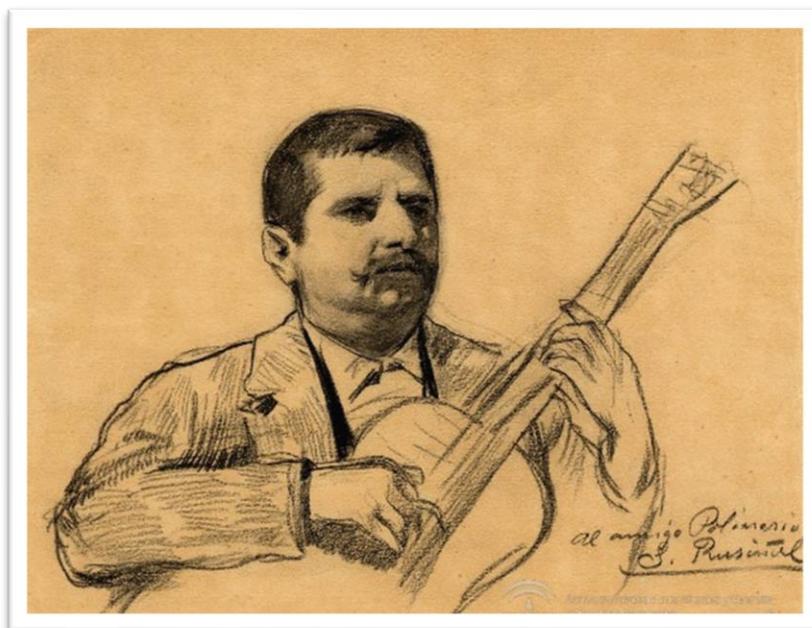


Ilustración 31. Antonio Barrios dibujado a carboncillo por Santiago Rusiñol



Ilustración 32. *El viejo guitarrista ciego*.
Pablo Ruiz Picasso. 1903



Ilustración 33. Imagen de Ángel Barrios con Manuel de Falla



Ilustración 34. Imagen de Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Francisco García Lorca (delante), Ángel Barrios y Federico García Lorca.

8.2 Listado de la obra para guitarra de Ángel Barrios³¹⁵

Angelitos (1949)

Apuntes de serranas (1963)

Arroyos de la Alhambra (1964)

Baile de los tontos, El (1963)

Bajo la parra. Apuntes para flamenco (1952)

Bambini y Chanchamané. Fantasía para guitarra (1963)

Boliche. Bolero Clásico (1961)

Bulerías del Macao o Bulerías del Albayzín (1962)

Canción y Danza del Valle de Lecrín (1963)

Chiquita y bonita. Canción granadina para guitarra (1963)

Chufas gitanas (¿?)³¹⁶

Cortijo del aire, el. Preludio (1963)

Cristinilla (1962)

Danza de la gitana Rendí (¿?)

Danza paraguaya (¿?)

De Cádiz a La Habana. Guajira (1962)

Eloísa. Melodía (1963)

Estampa romántica. Vals número 3 (1960)

Estrellita marinera. Malagueña antigua (1962)

Fandango antiguo (1963)

³¹⁵Este listado es un extracto del catálogo completo realizado por Ismael Ramos en *Ángel Barrios: El compositor en su época*.

³¹⁶En algunas obras recogidas en el catálogo de Ismael Ramos no aparece año de composición ni de estreno, y tampoco se mencionan fuentes. En esos casos, la fecha viene indicada con «(¿?)».

Farruca (¿?)

Flor granadina. Granadinas (1960)

Gamboria, La (1958)

Gitanos por siguiiriyas (1961)

Jardín granadino (1961)

Mañanitas granadinas. Cantos infantiles. Farruca (1964)

Melodías de España (¿?)

- I. Bajo la parra
- II. Juanele Garrotín
- III. La petenera
- IV. Gamboria (Tango flamenco)

Minuetto. Danza (1963)

Navidad en la Alpujarra. Villancico (1964)

Nostalgia de Petenera. Peteneras (1962)

Olivaritos, Los (1963)

Parador de San Francisco. Evocación Granadina (1964)

Petenera no ha muerto, La (1964)

Petenera Sacra (petenera religiosa) (¿?)

Pinceladas (¿?)

Pitijolo, El. Tango Andaluz (1963)

Pregón de las Fallas (¿?)

Pregón de las flores (1963)

Primorosa. Habanera para guitarra (1963)

Recuerdo de mi jardín (1964)

Rosario de la Aurora. Cantos del amanecer (1963)

Saeta Granadina (1963)

Sal y pimienta. Tango gitano (1964)

Saludo de mi guitarra (1961)

Sin estrella y sin cielo (¿?)³¹⁷

Sueño juvenil. Sonatina en forma de suite (1962)

- I. Los niños cantan a los Reyes Magos
- II. Sueño infantil
- III. Llegaron los Reyes Magos

Tango (1952)

Tango Zapateado. Patas locas (1952)

Tauromaquia, La (1954)

Te llevo en el alma. Soleares (1961)

Tonadilla (¿?)

Una copla de soleá (1952)

Va de cuento (1964)

Vieja canción granadina (¿?)

Viejo Romance (1964)

Villancico Granadino. Vieja canción de Navidad (1963)

Voces infantiles en el Albayzín (1963)

Zacatín. Farruca (1962)

Zapapongo (1963)

³¹⁷Obra incluida en: Barrios Fernández, *Obra completa para guitarra*.

8.3 Tablas de análisis

8.3.1 Tablas de análisis de la obra *Flor Granadina*

VERSOS	COMPASES
Verso I	cc. 100 – 102
Verso II	cc. 103 – 105
Verso III	cc. 106 – 108
Verso IV	cc. 109 – 111
Verso V	cc. 112 – 114
Verso VI	cc. 115

Tabla 1. Relación versos – compases en *Flor Granadina*

SI FLAMENCO						
cc. 1-2	cc. 3-4	cc. 5-6	c. 7	c. 8	cc. 9-10	
B	C	B	C	F#°7	B	
(I)	(II)	(I)	(II)	(V)	(I)	
CADENCIA FLAMENCA				CADENCIA		
cc. 11-12	cc. 13-14	cc. 15-16	cc. 17-18	cc. 19-20	cc. 21-22	
Em	D	C	B	G	D	
(IV)	(III)	(II)	(I)	(VI)	(III)	
FLAMENCA II					CÍRCULO	
cc. 23-24	cc. 25-26	cc. 27-28	cc. 29-30	c. 31	c. 32	c. 33
C	B	C	B	C7	D7	G7
(II)	(I)	(II)	(I)	(II)	(V) → (VI)	(V) → (II)
DE QUINTAS			CADENCIA FLAMENCA			
c. 34	c. 35	c. 36	c. 37	c. 38	c. 39	
C	F	B	Em	D	C	
(V) → (V)	(V)	(I)	(IV)	(III)	(II)	
CADENCIA						
cc. 40-41	cc. 42-43	cc. 44-45	cc. 46-47	c. 48	c. 49	
B	C	B	C	F#°	Em	
(I)	(II)	(I)	(II)	(V)	(IV)	
c. 50	cc. 51-52	c. 53				
Am	F#°	C	F#°	C	B	
(VII)	(V)	(II)	(V)	(II)	(I)	
PREPARACIÓN REMATE			REMATE			
cc. 54-58			cc. 59-63			

Tabla 2. Tabla de análisis. Sección Rítmica I. *Flor Granadina*

MI MENOR				
cc. 64-67	c. 68	c. 69	c. 70	c. 71
Em	D#°7	Em	D#°7	Em
(I)	(VII)	(I)	(VII)	(I)
c. 72	c. 73	c. 74	c. 75	cc. 76-79
D	F#°	F#7	B7	Em
(VII)	(II)	(V7) → (V)	(V)	(I)
c. 80	c. 81			c. 82
D	G	F#°	Em	B7
(VII)	(III)	(II)	(I)	(V)
CADENCIA FLAMENCA A SI FLAMENCO				
c. 82	c. 83			
F#°	Em	B	C	
(V)	(IV)	(I)	(II)	

Tabla 3. Tabla de análisis. Falseta. *Flor Granadina*

SI FLAMENCO					
			SUCESIÓN CROMÁTICA DE		
cc. 84-85	c. 86	cc. 87-88	cc. 89-90	cc. 91-92	c. 93
B	Em	D7	G#°7	A#°7	C#°7
(I)	(IV)	(III)			
ACORDES DISMINUIDOS					
c. 94	c. 95				
A#°7	D#°7	G#°7	C#°7	D#°7	B°7
		CADENCIA A MI MENOR			
c. 95	c. 96	c. 97	c. 98	c. 99	
C#°7	F7	Em	Am	F#°	B7
	(II)	(I)	(IV)	(II)	(V)

Tabla 4. Tabla de análisis. Sección Rítmica II. *Flor Granadina*

COPLA					
SOL MAYOR					
VERSO 1		VERSO 2		VERSO 3	
cc. 100-101	c. 102	cc. 103-104	c. 105	cc. 106-107	c. 108
D7	G	G7	D7	D7	G
(V)	(I)	(V) → (V)	(V)	(V)	(I)
VERSO 4		VERSO 5		VERSO 6	
				CADENCIA A SI FLAMENCO	
cc. 109-110	c. 111	cc. 112-113	c. 114	c. 115	
C#°	D7	D7	G	Am	
(VII) → (V)	(V)	(V)	(I)	(VII)	

Tabla 5. Tabla de análisis. Copla. *Flor Granadina*

SI FLAMENCO				
cc. 116-117	cc. 118-119	cc. 120-121	c. 122	c. 123
B	C	B	C	F#°
(I)	(II)	(I)	(II)	(V)
CADENCIA FLAMENCA I				CADENCIA
cc. 124-125	cc. 126-127	cc. 128-129	cc. 130-131	cc. 132-133
Em	D	C	B	G
(IV)	(III)	(II)	(I)	(VI)
FLAMENCA II				
cc. 134-135	cc. 136-137	c. 138		c. 139
D	C	B	Am	B
(III)	(II)	(I)	(VII)	(I)
c. 139	c. 140			
Am	B			
(VII)	(I)			

Tabla 6. Tabla de análisis. Sección Rítmica I (acortada). *Flor Granadina*

MI MENOR	
cc. 141-142	cc.143-146
B9	Em
(V)	(I)

Tabla 7. Tabla de análisis. Coda. *Flor Granadina*

8.3.2 Tablas de análisis de *Zacatín*

INTRODUCCIÓN				
SI FLAMENCO				
cc. 1-3	c. 4	c. 5	c. 6	c. 7
ESCALA	B	C	B	Am
	(I)	(II)	(I)	(IV)
CADENCIA FLAMENCA				
c. 8	c. 9	c. 10	c. 11	c. 12
B	Em	D	C	B
(I)	(IV)	(III)	(II)	(I)

Tabla 8. Tabla de análisis. Introducción. *Zacatín*

MI MENOR				
c. 13	c. 14	c. 15	c. 16	c. 17
E9	Am	B7	Em	Em
(V) → (IV)	(IV)	(II)	(I)	(I)

Tabla 9. Tabla de análisis. Introducción. *Zacatín*

MI MENOR					
c. 17	c. 18	c. 19	c. 20	c. 21	c. 22
Em	Am	Em	Am	Em	Em
(I)	(IV)	(I)	(IV)	(I)	(I)
c. 23		c. 24	c. 25	c. 26	c. 27
Am	F#°	Em	D	Em	D
(IV)	(II)	(I)	(VII)	(I)	(VII)
c. 28	c. 29	c. 30	c. 31	c. 32	c. 33
Em	D7	G	B7	Em	Em
(I)	(V) → (III)	(III)	(V)	(I)	(I)

Tabla 10. Tabla de análisis. Sección A. *Zacatín*

MI MAYOR					
c. 34	c. 35	c. 36	c. 37	c. 38	c. 39
E	B7	E	B7	E	REMATE
(I)	(V)	(I)	(V)	(I)	(B7)
c. 40	c. 41	c. 42	c. 43	cc. 44-45	c. 46
G#	C#m	F#	B	A	C#m
CÍRCULO DE QUINTAS			(V)	(IV)	(VI)
c. 47	c. 48		c. 49		cc. 50-51
A	B7	G#	G#	B7	B7
(IV)	(V)	(III)	(III)	(V)	(V)
c. 52		c. 53			
E	B7	E	Em		
(I)	(V)	(I)			

Tabla 11. Tabla de análisis. Sección B. *Zacatín*

MI MENOR					
c. 53	c. 54	c. 55	c. 56	c. 57	cc. 58-59
E	Em	B7	Em	B7	Em
(I)	(V)	(I)	(V)	(I)	(II)
C7 - A#°					

Tabla 12. Tabla de análisis. Puente. *Zacatín*

SI FLAMENCO				
cc. 60-61	c. 62	c. 63	c. 64	c. 65
ESCALA	B	C	B	Am7
	(I)	(II)	(I)	(VII)
c. 66	c. 67	c. 68	c. 69	c. 70
B	E9	Am	B	Em
(I)	(IV)	(VII)	(V)	(I)

Tabla 13. Tabla de análisis. Coda. *Zacatín*

8.3.3 Tablas de análisis de Navidad en la Alpujarra

MI MENOR			
cc. 12-13	c. 14		c. 15
Em	Em	F#°	Em
(I)	(I)	(II)	(I)
c. 16		cc. 17-18	c. 19
Em	G	B7	Em
(I)	(III)	(V)	(I)

Tabla 14. Tabla de análisis. Sección A. *Navidad en la Alpujarra*

MI MENOR					
c. 20	c. 21	c. 22	c. 23	c. 24	c. 25
Am	Em	F#°	Em	Am	Em
(IV)	(I)	(II)	(I)	(IV)	(I)
c. 26	c. 27	c. 28	c. 29	c. 30	c. 31
B7	Em	Am	Em	B7	Em
(V)	(I)	(IV)	(I)	(V)	(I)

Tabla 15. Tabla de análisis. Sección B. *Navidad en la Alpujarra*

CADENCIA EN SI FLAMENCO		
c. 32		c. 33
D	F#°	B
(III)	(V)	(I)

Tabla 16. Tabla de análisis. Cadencia de la sección B. *Navidad en la Alpujarra*

MI MENOR			
PEDAL DE MI (TÓNICA)			
c. 42	c. 43	c. 44	
F#º		F#º	B7
(II)		(II)	(V)
PEDAL (TÓNICA)	CÍRCULO DE QUINTAS		
c. 45	c. 46	c. 47	c. 48
Em	E7	Am	D7
(I)	(V) → (IV)	(IV)	(V) → (III)
CÍRCULO DE QUINTAS			
c. 49	c. 50	c. 51	c. 52
G7	C	F#m	B7
(V) → (VI)	(VI)	(II)	(V) → (I)
CADENCIA FLAMENCA (SI FLAMENCO)			
c. 53			c.54
Em	D	A#º/C	B
(IV)	(III)	(VII)	(I)

Tabla 17. Tabla de análisis. Sección C. *Navidad en la Alpujarra*

MI MENOR			
c. 63	c. 64		cc. 65-66
B7	Em	Bm	Em
(V)	(I)	(Vm)	(I)

Tabla 18. Tabla de análisis. Coda. *Navidad en la Alpujarra*

8.3.4 Tablas de análisis De Cádiz a La Habana

RE MAYOR			
cc. 1-2	cc. 3-5	c6	c.7
D	A	G	A7
(I)	(V)	(IV)	(V)
c.8			
D	A#º	D#º	G#º
(I)			
cc. 9-10			
A7			
(V)			

Tabla 19. Tabla de análisis. Introducción. *De Cádiz a La Habana*

RE MAYOR			
c. 11	cc. 12-13	c. 14	cc. 15-16
D	A7	D	A7
(I)	(V)	(I)	(V)
FA# MAYOR			
c. 17	cc. 18-19	c. 20	cc. 21-22
F#	C#7	F#	C#7
(I)	(V)	(IV)	(V)
Sib MAYOR			
c. 23	cc. 24-25	c. 26	cc. 27-28
Bb	F7	Bb	F7
(I)	(V)	(IV)	(V)
RE MAYOR			
c. 29	cc. 30-31	c. 32	cc. 33-34
D	A7	D	A7
(I)	(V)	(I)	(V)
c. 35	cc. 36-37	c. 38	cc. 39-40
D	E7	A	E7
(I)	(II)	(V)	(II)
REMATE			
c. 41	c. 42	c. 43	c. 44
C#	Bm	A	G
c. 45	c. 46	c. 47	c. 48
F#	G	F#m	Em
cc. 49-52			
A			
c. 53	cc. 54-55	c. 56	cc. 57-58
D	A7	D	A7
(I)	(V)	(I)	(V)

Tabla 20. Tabla de análisis. Sección A. *De Cádiz a La Habana*

RE MAYOR				
cc. 59-60	c. 61	cc. 62-63	c.64	cc. 65-66
A7	D	A7	D	A7
(V)	(I)	(V)	(I)	(V)
c. 67	c. 68	c. 69	cc. 70-71	c. 72
D	A7	D	A7	D
(I)	(V)	(I)	(V)	(I)
cc. 73-74	c. 75		c. 76	c. 77
B7	Em	Gm	D	A7
(IV)	(II)	(IV)	(I)	(V)

Tabla 21. Tabla de análisis. Copla. *De Cádiz a La Habana*

RE MAYOR			
c. 78	cc. 79-80	c. 81	cc.82-83
D	A	D	A7
(I)	(V)	(I)	(V)

Tabla 22. Tabla de análisis. Sección rítmica I. *De Cádiz a La Habana*

RE MENOR				
c. 84	c. 85	c. 86	c. 87	cc. 88-89
Dm	A9	Dm	D	Bb
(I)	(V)	(I)	(I)	(IV)
cc. 90-91	c. 92			
E7	A	F#°7	G#°7	C#°7
(V) → (V)	(V)	—	—	—
c. 93	c. 94	c. 95		
Gm	Dm	A7		
(IV)	(I)	(V)		

Tabla 23. Tabla de análisis. Falseta. *De Cádiz a La Habana*

RE MAYOR				
c. 96	cc. 97-98	c. 99	cc.100-101	c. 102
D	A	D	A7	D
(I)	(V)	(I)	(V)	(I)

Tabla 24. Tabla de análisis. Sección Rítmica II. *De Cádiz a La Habana*

RE MAYOR				
cc. 103-104	cc. 105-106	cc. 107-108	c. 109	c. 110
G	D	A7	D	G
(IV)	(I)	(V)	(I)	(IV)
c. 111	cc. 112-113	cc. 114-115	c. 116	c. 117
Em	D	A7	D	A7
(II)	(I)	(V)	(I)	(V)
c. 118	c. 119	cc. 120-121	c. 122	cc. 123-124
D	A7	D	A7	G
(I)	(V)	(I)	(V)	(IV)
cc. 125-127	c. 128	cc. 129-130	c. 131	cc. 132-133
A7	D	A7	D	A7
(V)	(I)	(V)	(I)	(V)

Tabla 25. Tabla de análisis. Sección B. *De Cádiz a La Habana*

RE MAYOR
cc. 134-137
D
(I)

Tabla 26. Tabla de análisis. Coda. *De Cádiz a La Habana*

8.4 Partituras analizadas

8.4.1 Partituras *Flor Granada*

Flor granadina - 1961
(Granadinas)

Revisión y digitación: **Si flamenco**
Gabriel Estarellas Ángel Barrios

Allegretto

SECEWÓW
AFWICH I

p (I) *poco a poco* *cresc...* (II)

(I) (II) (V)

(I) *mf* (IV)

(III) (II)

(I) *mf* (VI) → *COMO SUSTITUTO DEL (V)*

(III) (II)

(II) (III)

© Copyright 1996 by Ángel Barrios Fernández, Granada (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a:
Ediciones Musicales Madrid, Madrid (España).
Ópera tres Ediciones Musicales S.L., Madrid (España).

37

CÍRCULO DE QUINTAS

29 *B₇* II *C₇* III *D₇* V
cresc... (II) (III)

33 *G₇* V *C* VIII *F* VII
(VI) (II) (V) (II)

CADENZA FLAMENCA

37 *E_m* VII *D* V *C* III *B*
mf (IV) (III) (II) *f* (I)

41 *C* *B*
(II) (I)

45 *C* *#^o₇*
(II) *mf* *cresc...* (V)

49 *E_m* *A_m* *#^o₇*
(IV) *allarg.* *f* (VII) *poco meno mosso* (V)

53 *C* *#^o* *C* *B₇* *Mosso* PREPARACION DEL REMATE
rall... (II) (VI) (II) (I) *mf* *meno mosso* *p* *poco a poco*

SUCESIÓN DE ACORDES DISMINUIDOS

89
 $G\#7$ $A\#7$

93
 $C\#7$ $A\#7$ $D\#7$ $G\#7$ $C\#7$ $D\#7$ allarg. $B7$ $C\#7$

96 **Meno mosso** **CADEJUCA A MI MEJOR** **Sol Lento rubato** **COPLA**

 p $F7$ mf Em Am $B7$ $D7$ allarg. pp **SEMICADENUCIA** p **COPLA**

101
 G A B C III V (I) **SEMICADENUCIA** p pp

105
 $D7$ G a tempo **SEMICADENUCIA** p pp

109
 $C\#7$ $D7$ a tempo **SEMICADENUCIA** p pp

113 **Tempo I Si flamenco**

 G A B C III V (I) a tempo **SEMICADENUCIA** p **SECCION RITMICA II**

40 **(Verso incompleto)**
 ACORDE PARA CAMBIAR A SI FLAMENCO

117 *B* *poco a poco cresc...* *C* *B*
 (I) (II) (I)

121 *C* *F#°* *En* *CADENCIA FRANCESCA*
 (II) (VI) *mf* (V)

125 *D* *C*
 (III) (II)

129 *B* *C* *CADENCIA FRANCESCA*
 (I) *mf* (VI)

133 *D*
 (III) (II)

137 *VII* *V* *VII* *V* *VII*
f (I) (VII) (I) (VII) (I)

CODA *B9* *Mi menor* *ar. 12 En*
mf deciso (VI) *f* (I) *ff*

117 *B* *c* *B*
 poco a poco cresc... (I) ————— (I)

121 *C* *F#°* *Em* *CADENCIA FRANCESCA*
 (II) (VI) *mf* (V)

125 *D* *C*
 (III) (II)

129 *B* *G* *CADENCIA FRANCESCA*
 (I) *mf* (VI)

133 *D*
 (III) (II)

137 *VII B* *V Dim* *VII B* *V Dim* *VII B*
 (I) (VII) (I) (VII) (I)

CODA *B9* *ar. 12 Em*
Mi menor
mf deciso (VI) *f* (I) *ff*

SECCIÓN B IV

33 *mf* *ritenuto* *a tempo* **PEDAL TÓNICA** **IV** **B₇**

38 **IV** **B₇** **REMATE** **IV** **CÍRCULO DE QUINTAS** **G#1** **rasg. C#m** **RITMO DE FARRUCA** **II** **F#7**

43 **II** **B₇** **rasg.** **RITMO DE FARRUCA** **mf** **(IV)** **C#m** **A** **II** **F#**

48 **II** **B₇** **IV** **G#** **B₇** **mf** **gracioso** **(I)** **(V)** **(I)** **(V)** **(I)**

PUENTE **B₉** **Enarmonía** **A#° = C₃** **f** **p** **(I)** **f** **(V)** **p** **(I)** **f** **(I)** **f** **(I)** **DE SI FLAMENCO**

CODA **SI FLAMENCO** **ESCALA** **poco rall.** **mf** **a tempo** **B** **C** **B** **Am₇**

60 **B** **Am** **B₇** **Em** **(I)** **(V₉)** **(IV)** **(V)** **rit...** **(I)** **f** **ESCALA MELÓDICA**

60

8.4.3 Partituras *Navidad en la Alpujarra*

Navidad en la Alpujarra (Villancico para guitarra)

Revisión y digitación:
Gabriel Estarellas

Ángel Barrios

Lento rubato

Introducción

ad libitum

Ni m *mf*

ESCALA ARMÓNICA

A **Allegro moderato**

f *rit...* *p*

B **Cadenencia Perfecta**

mf *p*

Handwritten notes and markings include: "ESCALA ARMÓNICA" (purple), "PEDAL DE TONICA" (red), "Cadenencia Perfecta V-1" (red), and various chord symbols (Em, Am, G, B7) and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5).

© Copyright 1996 by Ángel Barrios Fernández, Granada (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a:
Ediciones Musicales Madrid, Madrid (España).
Ópera tres, Ediciones Musicales S.L., Madrid (España).

CADENCIA EN SI FANEMCO

32 *poco allarg.* *p* *a tempo*

37 *Cadencia perfecta* *v-1*

42 *mf* *PEDALE DE TÓNICA* *mf* *CÍRCULO DE QUINTAS*

47 *CÍRCULO DE QUINTAS*

52 *poco allarg.* *p* *a tempo*

56 *Meno mosso*

61 *rit...* *f* *mf* *rall...* *pp* *ar. 12*

CADENCIA ROTA **CODA**

8.4.4 Partitura De Cádiz a La Habana

De Cádiz a La Habana

Revisión y digitación:
Gabriel Estarellas

(Guajiras)

Ángel Barrios

Re Mayor $\text{⑥} = \text{RE}$ **D** Allegretto **A**

Introducción *f* deciso (U) (V) _____

6 **G** **A** **D** **A[♯]°** **D[♯]°** **G[♯]°** **A₂**
(U) (U) (U) allarg. *f* a tempo (U) _____

11 **D** **A₂** **D** **A₂**
mf (U) (U) (U) (U) _____ **MOTIVO RÍTMICO I**
poco a poco cresc...

16 **F_a [♯] Mayor** **F[♯]** **IV** **C[♯]₃** **F[♯]**
(U) (U) (U) _____

21 **IV** **C[♯]₃** **Sib Mayor** **F_b** **VIII** **F₃**
(U) (U) (U) (U) _____

26 **VIII** **F₃** **Re Mayor** **A** **D** **A₂**
(U) (U) (U) (U) (U) (U) **TEMA**

31 **VII** **A₂** **VII** **D**
(U) (U) (U) (U) _____

© Copyright 1996 by Ángel Barrios Fernández, Granada (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a:
Ediciones Musicales Madrid, Madrid (España).
Ópera tres Ediciones Musicales S.L., Madrid (España).

31

106 *D* *A7* *D* *VII* *G*

111 *VII* *Em* *D* *A7* *VII*

116 *D* *A7* *D* *A7*

120 *D* *A7* *G*

125 *D* *A7* *D*

129 *A7* *D* *A7*

133 *Coda* *D*

p poco meno *f* a tempo

f a tempo normal

MOTIVO RÍTMICO I

MOTIVO RÍT I *pizz.* allarg.

Remate

X