

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

Carmen Ramírez Rodríguez

Profesora de piano en el Real Conservatorio Profesional de Música de Almería.

Resumen:

La música del compositor, José Padilla Sánchez (Almería, 1889-Madrid, 1960), fue declarada de «interés internacional» por la UNESCO al conmemorarse el centenario de su nacimiento. Asimiló los ritmos y melodías del folclore de Andalucía así como el cante y toque de la guitarra flamenca en el hogar insertándolo en canciones y parte de su inexplorada producción escénica. Desde esta perspectiva y con el propósito de aportar claves interpretativas, el artículo, precedido de testimonios que justifican la popularidad de sus éxitos y aportaciones biográficas, analiza elementos melódicos, rítmicos y armónicos empleados a través de *Sol de Sevilla* (1924): zarzuela española en tres actos y en verso de José Andrés de Prada (1884-1968).

Palabras clave:

Sol de Sevilla (1924), José Padilla (Almería, 1889-Madrid, 1960), Andalucía, Andalucismo, Flamenco, Teatro musical español, Siglo XX

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUSIA, ANDALUSISM AND FLAMENCO-STYLE IN THE LYRIC AND SCENIC COMPOSITION OF JOSÉ PADILLA (1889-1960)

Abstract:

The music heritage of José Padilla Sánchez (Almería, 1889-Madrid, 1960) was officially declared of «international interest» by UNESCO at this commemoration of the twentieth anniversary of his birth. He assimilated in the childhood home the rhythms and vocal chants of Andalusian folklore, Flamenco singing and guitar playing and reinserting it into

Este artículo se ha realizado gracias a la colaboración de la Hemeroteca «Sofía Moreno Garrido» de la Diputación Provincial de Almería, Archivo Municipal de Almería (AMA), Biblioteca Pública «Francisco Villaespesa», Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March, Hemeroteca digital y Biblioteca Nacional de España (BNE), Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona, Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA), Biblioteca de Catalunya y Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (CEDOA-SGAE) donde se encuentran las fuentes primarias, manuscrito original, grabaciones y adaptaciones para voz y piano de la producción analizada.

the unexplored lyric and scenic production. From this perspective, the aim of the survey is to study melodic, rhythmic and harmonic elements through *Sol de Sevilla* (1924): three-act Spanish zarzuela in verse with text by José Andrés de Prada (1884-1968). Some of its findings have led to contribute the performing keys. It is preceded by testimonies that justify the popularity of his successes and biographic contributions.

Key words:

Sol de Sevilla (1924), José Padilla (Almería, 1889-Madrid, 1960), Andalucía, Andalusism, Flamenco, Spanish musical theatre, Twentieth century

Ramírez Rodríguez, Carmen, "Sol de Sevilla (1924). Andalucía, andalucismo y lenguaje musical flamenco en la composición lírico-escénica de José Padilla (1889-1960)". *Música Oral del Sur*, n. 16, pp. 63-91, 2019, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 9-6-2019

Fecha de aceptación: 28-10-2019

INTRODUCCIÓN. LA «BANALIDAD» MUSICAL: ¿FUENTE DE INSPIRACIÓN O CLAVE DE ÉXITO COMERCIAL?

Lydia Ferreira «La Lusitana», Almería, Madrid, Barcelona, Viareggio, Buenos Aires y, sobre todo, París –donde vivió, concibió, dirigió la orquesta del Casino y dio a conocer gran parte de su obra¹– cedieron morada, amor e inspiración a José Padilla Sánchez, cuya música, con el paso del tiempo, se hizo universal por aclamación popular y de «interés internacional» por decisión de la UNESCO al conmemorar el primer centenario de su nacimiento² con la recuperación y estreno, entre otros eventos, de la *Fantasia Andaluza*, dos secciones del Tríptico *Almería*, *La Danseuse de Marrakech*³ y *Sol de medianoche*⁴. La proyección cinematográfica e intemporalidad de algunas de sus creaciones, la admiración

¹ «¿Por qué toda su producción la estrena en el extranjero? –preguntó a Padilla, Ángel López Núñez, en una entrevista a su paso por Almería–. Porque tengo el presentimiento y casi el convencimiento de que todo lo que estreno en España no gusta; y sin embargo, en el extranjero tiene un éxito grande». (Cf. *Heraldo de Almería* nº 237, 15 de agosto de 1931, p. 1).

² «La diversidad y variedad temática de sus composiciones, el hecho de haberse concebido, estrenado y representado en múltiples lugares y países; el haberse utilizado para los más diferentes propósitos; el haber sido interpretada por los más variados y famosos artistas, y en suma, el haber sido repetida y tarareada por millones de seres de todos los continentes, confieren a su obra y, por ende, a su autor, una auténtica dimensión internacional. Puede afirmarse, sin riesgo de error, que la música de Padilla ha venido a integrarse en la propia trama y urdimbre de la cultura popular universal». Véase en «Conmemoración del centenario del nacimiento del compositor José Padilla». Decisiones adoptadas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 131ª reunión, punto 9.3. del Orden del Día provisional. París, 17 de abril de 1989.

³ HONTAÑÓN, Leopoldo. «El maestro Padilla en el centenario de su nacimiento», *ABC*, Madrid, 3 de mayo de 1990, p. 116.

⁴ «Homenaje al maestro Padilla en el centenario de su nacimiento», *ABC*, Madrid, 27 de abril de 1989, p. 106.

de Arthur Honegger, Darius Milhaud, André Messager, Pablo Picasso⁵, Ernesto Halffter⁶ o Joaquín Rodrigo⁷; sus colaboraciones con escritores españoles, ingleses, franceses, italianos o argentinos y las numerosas giras a la América hispanohablante fueron decisivas a la hora de alcanzar un acuerdo unánime.

A la industria del celuloide llegó en 1931 *La violetera* para figurar en los créditos de la película de Charles Chaplin que la incluyó sin consignar su autoría como *leitmotiv* sonoro de *City Lights* costándole en 1934 –según dictó la sentencia de la Sala tercera de la Audiencia de París– una indemnización económica de quince mil francos⁸ y la obligación futura a la empresa distribuidora de insertarlo al publicitarla⁹. La canción de Padilla y Montesinos había sido armonizada en 1914 para Carmen Flores –cupletista adalid de los mantones de Manila y quintaesencia de lo madrileño achulapado– que la exhibió en 1915 y fue silbada. Raquel Meller la encumbró al aplauso sustituyendo «el mantón por el vestido humilde, la actitud desafiante por la compungida, la voz jocunda por la dulce»¹⁰.

A Mary Focela encomendaron *El relicario*, escrito junto a Armando Oliveros y José María Castellví. Gustó pero sin llegar a entusiasmar. Conchita Ulía lo entonaba repiqueteando castañuelas, engalanada vistosamente y con intensa iluminación. Entonces Meller decidió aportarle un tono dramático, recitando en vez de cantar la cogida del torero del segundo estribillo, vistiendo de negro con una ancha mantilla que asía a la frente dejándola deslizar sobre su cuerpo y un ramo de claveles en el pecho, acompañada por el tenue sonido de la orquesta y un único foco que la enfocaba desde la oscuridad del escenario. Al éxito de la representación se unió la venta de las 110.000 copias del disco el año de su edición en París¹¹. Ambientó más tarde los actos de propaganda electoral del Partido Colorado del Uruguay y los de la republicana cuando Eisenhower llegó en 1952 a la Casa Blanca¹². Tanto

⁵ «Je crois que personne n'a fait de la musique comme Padilla –expresó Picasso–». (No creo que nadie haya hecho música como Padilla)». Cf. CRETEL, Bernard. «Un grand musicien populaire. José Padilla», *Opérette* n° 98, Paris, janvier-avril, 1996, pp. 31-34, p. 31.

⁶ MONTERO, Eugenia. «En torno al Maestro Padilla», *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid, SGAE, 1990, pp. 37-40, p. 38.

⁷ «La figura del compositor Padilla, autor de "El Relicario", rescatada en un disco y libro», *ABC*, Sevilla, 2 de diciembre de 1990, p. 74.

⁸ MILTON, Joyce. *Tramp: The life of Charles Chaplin*. New York, Harper Collins Publisher, 1998, p. 319.

⁹ «Charles Chaplin, el maestro Padilla y los tribunales», *La Voz* n° 4.230, Madrid, 21 de julio de 1934, p. 4.

¹⁰ BARREIRO, Javier. *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992, pp. 61-63.

¹¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, Nortedur, 2014, p. 132.

¹² PEÑA MUÑOZ, Manuel. *La España que viví*, Providencia, Santiago de Chile, Ril editores, 2007, p. 146; OLMEDA DE CERDÁ, María Francisca. *Anecdotario histórico español*, Valencia, Carena

Martin Brest como Federico Fellini lo escogieron para filmar, respectivamente, *Scent of a woman* (1992) y *Ginger & Fred* (1986), además de haber recurrido en *Otto e mezzo* (1967) a *Ça c'est Paris*, número frustrado de *La Mayorala*, que le granjeó una propuesta para la Legión de Honor y la naturalización de Francia. Woody Allen lo destinó a la comedia *Zelig* (1983)¹³ y Ridl Scott incluyó *El amor eres tú* en *Matchstick Men* (2003).

Valencia le brindó una fortuna de veinticinco millones de francos en un año. Originariamente fue un coro de hilanderas y pescadores de la zarzuela *La bien amada* (1924). La partitura no satisfizo al público de la *Zarzuela*, en Madrid, y renovada con la letra de Lucien Boyer y Jacques Charles, Mercedes Serós compareció al *Olympia* de París en abril de 1925. Siete meses después, la vedette, cantante y actriz francesa de bellas e inacabables piernas, Jeanne Bourgeois «Mistinguett», envuelta en un vestido de suntuosas plumas cuya inmensa cola invadía las escaleras del *Moulin Rouge*, acrecentó ganancias¹⁴. Se tradujo a diferentes dialectos. Los escenarios de Roma, Nápoles y Milán fueron el marco de la universalidad de la «hora española» que forjó –como le mencionaban los diarios de Italia– este «Spagnolo di Almería»¹⁵. Era la canción de moda a cuyos compases procesionaban imágenes sagradas en comitiva por sus calles, entraban las fuerzas inglesas en Shanghai, multiplicaba la venta de naranjas, desfílában las tropas por las plazas de Rusia, paseaban coreándola estudiantes de París, Berlín y Londres¹⁶, prestando a la Metro-Goldwin-Mayer una película con el nombre de la ciudad española protagonizada por Mae Murray¹⁷.

Con todo, la afamada partitura del cuplé no dejó indiferentes a otras opiniones que se preguntaron acerca del porqué de esa desmedida aureola¹⁸. El filósofo alemán, Theodor W. Adorno, la eligió para ilustrar la definición de la producción *kitsch*¹⁹: cristalización de la canción de éxito planeadamente banal donde música y texto logran reunir en una misma

editor, 2004, p. 67.

¹³ Véase, City Lights. 125 años de José Padilla. Filmoteca española. [http://www.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural/mcu/listado/detalle?p_p_id=MCU_AGENDA_13&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_pos=1&p_p_col_count=2&p_r_p_564233524_event=748722], consultado el 23 de noviembre de 2018.

¹⁴ PRASTEAU, Jean. *La merveilleuse aventure du Casino de Paris*, París, Denoëll, 1975, p. 105 y SOLER CARNICER, José. *Valencia pintoresca y tradicional: personajes, hechos y dichos populares*. Volumen 1, Valencia, Carena editor, 1997, p. 229.

¹⁵ «Los españoles fuera de España. Los triunfos del Maestro Padilla en Italia», *La Libertad* n° 3.159, Madrid, 3 de mayo de 1930, p. 9.

¹⁶ LÓPEZ NUÑEZ, Juan. «El cuplé español que fue cantado en todos los idiomas. "Pecar, hacer penitencia, y luego, vuelta a empezar o la vida de José Padilla"», *La Voz* n° 3.955, Madrid, 30 de agosto de 1933, p. 7.

¹⁷ «El gran Galeoto». *La Esfera* n° 685, Madrid, 19 de febrero de 1927, p. 42.

¹⁸ KOENIG, Kart. *Jazz in print (1859-1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, New York, Pendragon Press, 2002, pp. 159-160 y 541.

fórmula lo concreto y lo abstracto, lo popular y lo trivial al objeto de conquistar el mercado²⁰. A fin de alcanzar este propósito, «tuvo que distinguir (refiriéndose a *Valencia*) la banalidad de sus intervalos de segunda, mediante una métrica asimétrica, "aparte", de otras banalidades»²¹. Por eso, «a los editores, análogamente a cualquier propagandista, les importa esencialmente el título, el comienzo del texto, los primeros ocho compases del refrán y la conclusión del refrán, la mayor parte de las veces anticipada a modo de *motto* en la introducción. Todo lo demás, en otras palabras la evolución musical, es indiferente»²².

En 1973, el literato y crítico musical italiano, Teodoro Celli, se cuestionó: «¿cómo podría Ravel, compositor "sutil" refinado hasta el intelectualismo, escribir una página tan descaradamente popular? ¿Cuál es la grandeza del *Boléro*?²³». La bailarina ruso-judía, Ida Rubinstein, le había pedido a comienzos del verano de 1928 que instrumentara *Iberia* de Albéniz. Cuando comenzó a trabajar supo que los derechos de transcripción orquestal habían sido adquiridos por Enrique Fernández Arbós para los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé «La Argentina»²⁴. Ravel optó deliberadamente –según anota en una carta a Joaquín Nin– por inventar un tema español popular²⁵ «al estilo de Padilla, sin forma real o desarrollo, sin salir apenas de la tonalidad, ritmo y orquesta»²⁶; pero pensó en presentarlo – como confiesa tras su estreno a Adolfo Salazar²⁷– en obsesivo ritmo mantenido por la percusión y la superposición de timbres instrumentales *in crescendo*.

¹⁹ Término de origen alemán que, internacionalizado en la primera década del siglo XX, implica la noción de inadecuación estética. Se asocia al desarrollo del mercado de consumo masivo.

²⁰ *Obra completa*, 18. *Escritos musicales V. Aforismos musicales. Teoría de la nueva música. Compositores y composiciones. Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas. Sociología de la música*. Traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Klaus Schultz, Madrid, Akal, 2011, pp. 813-817.

²¹ *Ibidem*, p. 804.

²² ADORNO, THEODOR WALTER. *ESCRITOS MUSICALES IV. MOMENT MUSICAUX. IMPROMPTUS*, MADRID, AKAL, 2008, P. 94.

²³ CELLI, Teodoro. «Ravel: in che cosa consiste il fascino "volgare" del Bolero», *Época* n° 1.192, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 5 de agosto de 1973, vol. 24, p. 90.

²⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «El iberismo en la música europea: el hispanismo de Ravel», Actas del Congreso internacional *España en la música de Occidente*, celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, pp. 341-349, p. 348.

²⁵ MAWER, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*, New York, Routledge, 2016, p. 220.

²⁶ NIN, Joaquín. «Comment est né le "bolero" de Ravel», *La Revue Musicale. Hommage à Maurice Ravel* n° 187, París, Décembre 1938, pp. 211-213, p. 213. «Un beau jour je reçois une petite lettre m'annonçant qu'il travaillait à une ouvre quelque peu singulière: pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque pas de modulation; un thème genre Padilla, du rythme et de l'orchestre».

Hasta ahora, la biografía ha sido difundida por algunos de sus familiares –José Montero Alonso²⁸, Eugenia Montero Padilla²⁹, José Montero Padilla³⁰ y Guido Padilla³¹– a través de monografías, artículos, conferencias, enseres conservados en la Casa-Museo hasta 2011 y revelaciones personales. El compositor, Miguel Ángel Coria³², reivindicó su dimensión con unas anotaciones. El profesor, Manuel Ayala³³, ha contribuido recientemente a recabarla usando como fuente primaria la hemerografía española estudiada. La web del Centro de Documentación Musical de Andalucía evoca en el apartado de «Efemérides», encabezamientos de los lanzamientos de algunas sus producciones. Los musicólogos, María de los Ángeles Pidal y Javier Suárez Pajares, dieron entrada con sus respectivas voces al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*³⁴ y al *Diccionario de la Zarzuela de España e Hispanoamérica*³⁵. Únicamente el investigador argentino, Héctor Luis Goyena, ha analizado el influjo de las peculiaridades de los modelos de tango-milonga de vertiente teatral en los sainetes líricos y revistas criollas que musicalizó durante su estadía en la metrópoli porteña desde 1919 hasta finales de 1921³⁶.

²⁷ A su paso por Madrid, en 1929, Adolfo Salazar preguntó a Ravel «¿Qué es eso del Bolero? Y Ravel me contestó: ¡Ah! nada. Una "blague". Un tema "a lo Padilla" repetido eternamente, sin más modificaciones que el progresivo aumento de orquesta. Una especie de "crescendo" a lo Rossini. Una diversión por fuera y por dentro, un ensayo de sostener el interés solamente con los timbres orquestales. Algo para que la gente lo coree entre alborozo y jolgorio, como los cuplés del Casino». Cf. «Conciertos. Orquesta Filarmónica. El Bolero de Ravel», *El Sol* n° 3.896, Madrid, 6 de febrero de 1930, p. 2.

²⁸ MONTERO ALONSO, José. «En el centenario del maestro José Padilla», *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid, SGAE, 1988, n° 3, pp. 20-24.

²⁹ *Jose Padilla*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990 y *José Padilla, la pasión de la música*, Madrid, Ediciones La Librería, 2015.

³⁰ «Conferencia de [José Montero Padilla] sobre el maestro Padilla», *ABC*, Madrid, 18 de diciembre de 1989, p. 107.

³¹ «José Padilla, el genio de la música que convierte los sueños en realidad», *M«Padilla Sánchez, José»ielómano digital*, 26 de junio de 2015. [<https://www.melomanodigital.com/jose-padilla-el-genio-de-la-musica-que-convierte-los-suenos-en-realidad/>], consultado el 21 de noviembre de 2011. *Música de cine*. Producción musical de Guido Padilla en colaboración con el CDMA, Madrid, Eugenia Montero, 2016.

³² «Notas sobre José Padilla», *Cuadernos de Música*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1990 (n° 1), pp. 37-40.

³³ AYALA MATARÍN, Manuel Antonio. *José Padilla. Vida y obra a través de la crónica periodística*, Almería, Avitags, 2017.

³⁴ PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles. «Padilla Sánchez, José», Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 338-341.

³⁵ SUÁREZ PAJARES, Javier: «Padilla Sánchez, José», *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 454-457.

³⁶ «Del cuplé al tango: el compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n° 19, 2005, pp. 31-50.

Los afanes cosmopolitas de Padilla le permitieron que el triunfo le hablase en todos los idiomas³⁷. *Estudiantina portuguesa, Menina baila el fado, Mirame siempre, La novia de España, El taíta del arrabal, Vieja herida, Sa valse, ...La de ojos azules...[Princesita], Fleur d'amour, Les nuits de l'Alhambra, Inca o Fontane* han vibrado junto a las referidas en las voces de Maurice Chevalier, Josephine Baker, Celia Montalván³⁸, Mario Lanza, Lucrezia Bori, Adelita Lulú, Emilia Benito, Amalia Molina, Blanca Suárez, La Argentinita, Lola Membrives, La Gora, Celia Gámez³⁹, Rodolfo Valentino, Luis Mariano, Nana Mouskouri, Titta Rufo, Tito Schippa, Miguel Fleta, Conchita Supervía, Ibo Saiao, Toshiko Hasegawa, Carlos Gardel, Nati Mistral, Alfredo Kraus, Greta Garbo, Concha Piquer, Imperio Argentina, Sara Montiel, Olga Ramos, Pastora Imperio, María Dolores Pradera, Mary Santpere, Concha Velasco, Esperanza Roy, Gloria Lasso, Pablo Hertogs, Mario Lanza, Pedro Terol, Pedro Lavirgen, Emilio Vendrell, Marcos Redondo, Plácido Domingo, José Carreras, Montserrat Caballé, Ainhoa Arteta, Manolo Escobar, Mayca Teba, Pasión Vega, María José Montiel o Nuria Fergó, entre otros. Sin embargo, ha pasado a la posteridad por la celebridad (en su caso) de estas canciones, y de ellas, depende todo el reconocimiento siendo también la causa del olvido de una prolífica producción músico-lírica y escénica donde Andalucía canta, Padilla canta a Andalucía y el flamenco define su lenguaje de expresión.

Al siglo XVII –manifiesta Caro Baroja⁴⁰– se remonta al menos, la sensación de imaginar a Andalucía como la tierra más hermosa del mundo y al andalucismo como una manifestación ética, estética, artística e ideológica donde el color, el exotismo, los chistes y chascos verbales, la pasión y el optimismo se hermanan dibujando el escenario idóneo para situar a bandoleros, gitanas, toreros, majas, cigarreras, manolos, petimetres, bailaoras y demás mitos costumbristas que en otras geografías hubiesen creído increíbles. Esa Andalucía que sublimara Blas Infante⁴¹ y abominara Ortega y Gasset⁴² había cobrado boga al otro lado de nuestras fronteras bajo una pseudopsicología de su conducta⁴³, universalizada por artistas en Exposiciones Universales y creaciones. En el intento de preservar lo autóctono y contrarrestar la invasión lírico-teatral foránea, el andalucismo, caracterizado por la inverosimilitud de las situaciones, la reiteración de caracteres y espacios y una jerga

³⁷ «El maestro Padilla ante su estreno de mañana», *La Libertad* n° 4.273, Madrid, 28 de noviembre de 1933, p. 5.

³⁸ Popularizó en Nueva York algunas composiciones de Padilla. «Una charla con la vedette mejicana Celia Montalván», *Heraldo de Madrid* n° 14.904, Madrid, 6 de noviembre de 1933, p. 6.

³⁹ FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel. «Fue...la reina de la revista», Madrid, ADE, Boletín de la Asociación de Directores de Escena n° 28, enero de 1993, p. 64; VIZCAÍNO CASAS, Fernando: «Café y copa con Celia Gámez», *Diario de Burgos* n° 24196, 22 de agosto de 1969, p. 3.

⁴⁰ CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, pp. 242-244.

⁴¹ INFANTE, Blas. *El ideario andaluz*, Sevilla, Joaquín L. Arévalo, 1915.

⁴² ORTEGA Y GASSET, José. «Teoría de Andalucía», *El Sol*, n° 3.020, Madrid, 9 de abril de 1917, p. 3.

⁴³ Véase al respecto, AAVV. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, Diputación Provincial, 1987; y CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España*, Madrid, Alianza, 1995, p. 21.

peculiar lingüística de la fonética a del español hablado en el Sur⁴⁴ condicionó el repertorio de guitarristas y pianistas decimonónicos, la restauración de la zarzuela y la canción de talante popularista que, como apunta Celsa Alonso, se comercializaba con subtítulos de «gitana», «flamenca» o «morisca» sin unos rasgos particulares⁴⁵. Desde este contexto, tomamos como obra de referencia y analizamos *Sol de Sevilla*: zarzuela española en tres actos y en verso, escrita por José Andrés de Prada en 1924.

DE LA ZARZUELA (CHICA Y GRANDE) A LA REVISTA O LA CONVIVENCIA DE ESTILOS EN LA COMPOSICIÓN DE JOSÉ PADILLA

José Padilla Sánchez nació en Almería, el 23 de mayo de 1889⁴⁶. Cuatro días antes, Nicolás Salmerón Alonso, había firmado escritura en Madrid con Ivo Bosch –concesionario del ferrocarril a Linares– y la comisión gestora asistente al acto de subasta de la aguardada línea, regresaba⁴⁷. Con tan campante motivo, su primer sollozo se confundió con los compases del Himno de Riego que la banda de la localidad interpretaba⁴⁸, alentando a la comadrona a presagiar el porvenir musical⁴⁹, instigado por la afición al toque y baile flamenco que sus progenitores compartían. Cristóbal Padilla González era dueño de *La Elegancia*, una sastrería que confeccionaba uniformes civiles, eclesiásticos y castrenses⁵⁰. Carmen Sánchez Esteban descendía de una familia entre cuyos miembros se encontraban su padre y tío, Andrés y Luis Sánchez López⁵¹, así como sus primos, Antonio y Luis Sánchez Punzón: profesores, propietarios de un almacén de instrumentos musicales e integrantes de la capilla de la Catedral y del *Sexteto Sánchez*...

Aleccionado por Eugenio Lloret García –músico valenciano militar y director de la Banda municipal a la sazón– abandonó el oficio de artesano de la costura que ejercía en el comercio paterno⁵² y se marchó a Madrid en 1905, a recibir clases de piano en el

⁴⁴ ARREDONDO PÉREZ, Herminia. *Antecedentes de la canción teatral a la canción española. La mujer-espectáculo en Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (coordinadores). Sevilla, Centro de Estudios andaluces, 2014, p. 126.

⁴⁵ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 242.

⁴⁶ En el tomo 44-1, fol. 36v del Registro Civil de Almería consta que nació en el número 6 de la calle *Zaira*.

⁴⁷ «La Comisión», *La Crónica Meridional*, nº 8.702, Almería, 23 de mayo de 1889, p. 3.

⁴⁸ «La manifestación de ayer. En la Glorieta», *La Crónica Meridional*, nº 8.703, Almería, 24 de mayo de 1889, p. 1.

⁴⁹ MONTERO ALONSO, José: «Los españoles fuera de España», *Crónica*, Madrid, 28 de septiembre de 1930, p. 9.

⁵⁰ Véase anuncio de *La Elegancia* en *La Crónica Meridional* nº 7.696, Almería, 14 de noviembre de 1885, p. 4.

⁵¹ «D.E.P.», *La Crónica Meridional*, Almería, 13 de noviembre de 1912, p. 2.

⁵² Bajo el oficio de sastre, aparece «En la Escuela de Artes», *La Crónica Meridional*, nº 13.537, Almería, 3 de octubre de 1903, p. 1. Obtuvo premios en la asignatura de Dibujo Geométrico durante los cursos académicos de 1900/01-1901/02 y 1902/03. Cf. SÁNCHEZ CAÑADAS, Antonio: *La*

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

Conservatorio con José Rivera, de armonía con Pedro Fontanilla⁵³ y, de contrapunto y fuga, posteriormente cuando conoció a Puccini en Viareggio, con el Padre Paccini⁵⁴.

De regreso a Almería, entregó su primera obra escénica a Matías Puchades –director de orquesta de la compañía de Enrique Gil que actuaba en el Teatro-Circo de Variedades– y estrenó el 18 de agosto de 1906, *Socorro o La ahijá del Tío Chispas*, con libreto de Justo Huete Ordóñez. Calificado por el profesor y cónsul italiano, Antonio Brocca Megna (Milán, 1849-Almería, 1924), como «sencillo, sin pretensiones, sin gran desarrollo ni relieve, pero no falto de cierta discreción y entendimiento escénico», gustaron la habanera, el *schotiss* y la última guajira⁵⁵.

El alumbramiento de su hermana menor, Eugenia, y el contagio de la fiebre tifoidea propiciaron fuertes desembolsos a la economía doméstica. La desestimación de una subvención, instada al Ayuntamiento de Almería en diciembre de 1907⁵⁶, truncó la continuidad de los estudios en la institución madrileña. El 4 de octubre comenzó a dirigir una orquestina en el *Teatro Apolo* con una plantilla de actores reajustada por Justo Huete⁵⁷. Junto a él y a Mario Bretón Matheu (1880-1923) –hijo de Tomás Bretón– abordó su trayectoria. De la primera colaboración, resultaron *La muñeca de Rosina* y *Bazar modernista*. De la segunda, fueron testimonio *Las palomas blancas*, sin mayores pretensiones que las reconocidas por *El Radical* al expresar que, en ella, se revelaron «las disposiciones del joven músico»⁵⁸; y ¡*Pobre Colás!*!: un entremés de trazo sicilíptico estrenado en la cuarta sección del 5 de noviembre⁵⁹.

El contrato de la compañía de Casimiro Ortas y Enrique Guardón a su paso por la ciudad, en 1908⁶⁰, determinó el devenir profesional partiendo de nuevo a Madrid donde hasta el

Escuela de Artes de Almería (1886-1911): Un cuarto de siglo de educación popular. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 21 de febrero de 2003, p. 602.

⁵³ Archivo histórico administrativo del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Registro de matrículas y exámenes, curso 1905/06, p. 74 y curso 1906/07, p. 66. Estas notas biográficas están tomadas de un cuaderno íntimo incompleto donde el músico había empezado a escribir algunos recuerdos de su vida, publicados por MONTERO PADILLA, Eugenia: *José Padilla*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 215-217.

⁵⁴ PADILLA, José: Curriculum vitae. Datos personales y profesionales del compositor. Manuscrito, s. f. Fundación Juan March, M-Dat-Pad.

⁵⁵ «Desde la butaca. Estreno de "Socorro"», *El Radical*, nº 1.208, Almería, 19 de agosto de 1906, p. 2.

⁵⁶ «En el Ayuntamiento», *La Crónica Meridional* nº 15.026, Almería, 12 de diciembre de 1907, p. 3.

⁵⁷ «Teatro Apolo», *La Crónica Meridional* nº 14.963, Almería, 10 de octubre de 1907, p. 2.

⁵⁸ «En Apolo», *El Radical* nº 1.641, Almería, 1 de noviembre de 1907, p. 3.

⁵⁹ «En Apolo» *El Radical* nº 1.657, Almería, 17 de noviembre de 1907, p. 2.

⁶⁰ «Beneficio de Carmen Calvó», *La Crónica Meridional* nº 15.060, Almería, 16 de enero de 1908, p. 2.

fallecimiento de su madre, el 19 de octubre de 1910⁶¹, entabla amistad con las celebridades literarias y musicales del momento. En junio de ese año dirige *La patria chica* en la Escuela de Educación Artística junto a Emilio Muñoz⁶². Meses después fue contratado como director y concertador de la orquesta del *Teatro Barbieri*. A raíz de este empleo, compone al apresurado ritmo de consumo teatral un nutrido repertorio de canciones y zarzuelas breves estrenándolas en el propio teatro o en el *Martín, Novedades, Lux Edén, Teatro de la Ciudad Lineal, La Latina, Coliseo del Noviciado y Apolo: El Centurión, La Titiritera, Chicharrito, Rosica, Los tres reyes, Las pícaras faldas, Los viejos verdes, El placer de la revancha, El divino juguete, Pajaritos y flores, El pueblo peleón, El alegre Manolín, Los apaches, El príncipe celoso, La oración de la vida, El decir de la gente y El pájaro verde*⁶³ son algunos de los títulos que configuraban su catálogo inicial. Acostumbra a musicar los textos y libretos de Eduardo Montesinos, Ricardo González del Toro, Miguel Mihura, Aurelio González Rendón y Ventura de la Vega Rodríguez con cuyo dramaturgo además de *Juan Miguel y Almas distintas*, escribió *¡Mala hembra!* y *La Presidiaria*. «Entonces –recordaba el escritor peruano, Felipe Sassone– nos reuníamos en los salones del *Círculo de Actores*, en la esquina de Visitación y Príncipe, al iniciarse la madrugada, y *hacíamos música* hasta el alba. [...] el compositor en agraz maduraba noche a noche, sentado al piano, inventando sus aires andaluces, recreando fandangos de su tierra, repiqueteando aquellos tanguillos de Cádiz que elevara de categoría el arte juguetón de Gerónimo Giménez e impregnando de lánguida y moruna tristeza el largo y rizado lamento de alguna *soleá*⁶⁴».

Para concebir las, recurre a:

- La introducción de fragmentos de zarzuelas contemporáneas afamadas (*Canta mendigo errante*. Canción húngara del Gitano en *Alma de Dios*, de José Serrano, entre los compases 55-62 del dúo de Perico y Manolo en *La Presidiaria*).
- La ambigüedad del tercer grado (Ejemplos 1, 2).

⁶¹ *La Crónica Meridional*, nº 15.962, Almería, 20 de octubre de 1910, p. 3.

⁶² Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 25 de junio de 1908, p. 6.

⁶³ En agosto de 1912 Padilla coincidió con el tenor Luis Iribarne en Almería que unió su voz a la de Rafaela Leonís en el *Teatro-Circo de Variedades* para dar a conocer algunos números de la opereta. Citado por RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: *Luis Iribarne (1868-1928). Un cantante en la escena lírica universal*, Almería, IEA, 2010, pp. 111-112.

⁶⁴ SASSONE SUÁREZ, Felipe. «Música de Padilla. ¡Barbera, barbera, guapa!», *Blanco y Negro* nº 2.218, Madrid, 17 de diciembre de 1933, pp. 106-110, p. 106.

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

Ay ay ay ay ay ay a y ay ay ay ay ay a y ay ay

9
Si no fue-ras mal gí tá no y tu-vie-ras san-gre má - la de-ja-ras deha blar con e-lla ya mi ve-ra tea-rrí - ma-ras y no se-

17
ri-as mal ca - ñi yel ga-rró - tán yel ga-rró tén ya mi no me ha-bles más ya mi no tea-cer-ques tú por que el di-a que me

26
jar-te teha-go miau miau, miau, fú fú Con el ga-rró tán ya me tiés - bar lú. Con el ga-rró - tén

36
que me can-tas tú. Mi-ra-me por tu sa lú mi-ra-me por tu sa - lú Si no quie-res que meen

43
fa-de yha-ga miau miau miau fú fú E-soes lo que quie-res tú miau miau fú fú.

EJEMPLO 1. Garrotín. *Mala hembra*

El hombre que te ca - me la a - yer me de - cí - a a - yer - me de cí a -

- el ga-chó que á ti te mi re le to cala lo - te - ri - a Ven-te con mi - go-gua - són

ven-te con mi - go gua - són - porque si metoca el gor-do te - do-y par tí - cí pa - ción

EJEMPLO 2. Tientos, cc. 10-36. *Los viejos verdes*

- Las melodías de comportamiento modal frigio cuyo ámbito no suele superar la sexta, melismas y elasticidad rítmica (Ejemplo 2), con predominio de intervalos de segunda en alternancia con terceras, reiterado uso de tresillos encadenados con floreo superior en los discursos melódicos descendentes (Ejemplo 3).

- Uso predominante de los tonos de Mi y La (Ejemplos 3, 4, 5).



EJEMPLO 3. Tema A. Preludio, cc. 2-12. *Mala hembra*



EJEMPLO 4. Tema B. Preludio, cc. 13-16. *Mala hembra*

- Compases de doce flamencos (Ejemplo 5).

EJEMPLO 5. Tientos, llamada, cc. 1-9. *El divino juguete*

- Combinaciones de ritmos binarios y ternarios (Ejemplo 6).

Con mis ojos con mis ojos que son dos pu ña les al hombre que mi ro lo vuel vo mo cha les

EJEMPLO 6. *Mis amores*, cc. 20-25

- Cadencias en la tónica en descenso desde el IV (Ejemplo 7).

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

EJEMPLO 7. Marianas, cc. 12-25. *El decir de la gente*

- Contraste de modo mayor-menor para evocar la dualidad de personajes y contextos de la acción dramática (Ejemplos 3 y 4), Formas poliseccionales mediante sucesión de interludios o solos instrumentales y estrofas vocales con predominio de la variación de un tema A rítmico (estribillo instrumental en modo flamenco) con un tema B central (copla melódica vocal en el tono del relativo mayor, IV o VI de ese modo).
- Sincopación, predilección por las figuraciones con puntillo y cadencias de inconfundible arraigo andaluz, formas de danza (sevillanas, garrotín y tangos) así como al comportamiento natural de la voz en el cante, al de la imitación de los punteados y rasgueados de la guitarra en los acompañamientos y al empleo de palmas, *quejíos*, ayeos y otras exclamaciones proporcionadas por el repertorio de expresión flamenca (Ejemplo 1)⁶⁵.

En 1914 embarca hacia Buenos Aires en compañía del elenco de Úrsula López amoldando su estilo compositivo teatral a las peculiaridades musicales que identificaban al género chico criollo de las primeras décadas del Novecientos y a las vivencias en los teatros musicales porteños: silencios, síncopas, desplazamientos de acentos, configuración de frases acéfalas sobre una armonización moderadamente moduladora, conjuntos orquestales conformados sobre el quinteto de cuerdas completo, flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, pistones o trompetas, trombones, timbales, tambor y bombo, estructuras poliseccionales e interés melódico limitado en consonancia a las voces de cantantes no profesionales de reducida extensión determinan *Las luces del centro*, *Almanaque de los sueños*, *El taita del arrabal*, *La viuda de Mendizábal*, *El pibe del corralón*, *Vieja herida*

⁶⁵ Véase RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración (1874-1931)*. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 2006, pp. 312-313.

(recuperada con posterioridad por Jane Marnac en el Casino de París bajo el título *Il revivendra*) o *Vidalita*, escrita a la manera de los lamentos populares rioplatenses de la época⁶⁶.

Posiblemente, hasta 1921, Padilla alternara tres estancias en Buenos Aires (1914, 1916 y 1919-21) donde el matrimonio Membrives-Reforzo estrenó *El suspiro del moro* (1914) y *La corte del amor* (1916) en el *Teatro de la Comedia* con permanencias indistintas en varias capitales europeas⁶⁷. Mientras, *El relicario* y *La violetera* comenzaban a triunfar en París, escenificada por Raquel Meller y los empresarios argentinos, Losada y Carcavallo, organizaron una función a su beneficio para recaudar los recursos de asentamiento estable en la ciudad del Sena. De las tabernas de Montmartre a los Music-Hall de los *Champs-Élysées*, la atmósfera urbana olvidaba los agravios de la Primera Guerra Mundial con champaña, aromas de perfumes, moda y a ritmo de charleston, jazz o con la sensualidad y exotismo del contoneo danzante de las caderas de Joséphine Baker. Dalí, Picasso, Hemingway, Gertrude Stein, Djuna Barnes, Modigliani, Cole Porter y los Fitzgerald, entre otros, concurren porque París continuaba siendo punto de encuentro de intercambios estéticos y los *années folles* guarecieron a poetas, pintores, filósofos y compositores foráneos aunados por el deseo de expresar. Entre la temporada de 1923-1924 y la de 1930-31, Padilla participó junto a Maurice Roget, John B. Forester, Vincent Scotto, Charles Borel-Clerc, Fred Mèlè, Laurent Halet, Michael Levy y Maurice Yvain, entre otros, en la creación de alguna de las más de cuatro decenas de cuadros que completaban las revistas que se visualizaban en el Casino y el *Moulin Rouge: Bonjour Paris!, Paris en fête, Paris, Paris-Miss, Dans Mieux que nue, New York-Montmartre* o *Paris qui Remue*⁶⁸. Paralelamente cedió al proscenio del *Teatro L'Avenue* las comedias francesas, *Pépète* (1925) y *Chipée* (1926), cantada por Maud Loty –estrella del cine mudo– y Renée Barton⁶⁹. Sobre la primera, Pierre Maudru apunta: «M. José Padilla a eu le souci constant d'écrire une musique populaire, dont les timbres puissent facilement rester dans l'oreille du moins musicien des spectateurs»⁷⁰. El 19 de marzo de 1926 traslada los aires españoles al Music-Hall de los *Champs-Élysées*, dirigiendo la primera representación de *La Revue Espagnole*, dividida en diez cuadros. Destacaron: *Espagne gitane, Espagne romantique, Espagne des contrabandiers, Espagne des toreadors, Espagne de l'amour* y *Espagne des passions*⁷¹.

⁶⁶ Véase, GOYENA, Héctor Luis: «Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires», *Revista del Instituto de Investigación de Musicología Carlos Vega*, Buenos Aires, 2005, pp. 31-49.

⁶⁷ LÓPEZ NÚÑEZ, Ángel. «Una charla con el popular compositor maestro Padilla», *Heraldo de Almería* n° 237, 15 de agosto de 1931, p. 1.

⁶⁸ Véase programas de las funciones conservados en la Bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de France.

⁶⁹ Reproducción del anuncio en *Excelsior*, París, 23 de febrero de 1926, p. 6.

⁷⁰ «Padilla tiene el constante afán de componer música popular, cuyos timbres, permanecen fácilmente en el oído de al menos uno de los espectadores». Cf. MAUDRU, Pierre. *Comoedia* n° 4.428, París, 5 de febrero de 1925, p. 2.

⁷¹ *Comoedia* n° 4.836, París, 21 de marzo de 1926, p. 2.

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

Miss Tanguett, *Lettres d'amour* y *Ça... c'est Paris* se reproducen a diario en la radio francesa. París le proporcionó éxito, ilusión, felicidad, fortuna, lujo, fiestas en el Chateaux de Sanois –propiedad de construcción española– y aficiones compartidas por el toreo, los combates de boxeo, la cocina, la esgrima y las apuestas en las carreras de caballos.

Navidad de 1928. Reúne a veinte músicos (15 franceses, 2 belgas, 2 españoles y un italiano) y emprende una gira mundial con escalas en La Habana, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Colombia y Venezuela incluyendo en el repertorio a Albéniz, Granados, temas de jazz y sus canciones⁷². Colombia acarreó presidio por desavenencias y ambigüedades en la contrata de uno de los componentes de la orquesta, pérdidas cuantiosas materiales y repentinos reajustes económicos. Regresa a París en 1929. Enferma. Sufre el desamor de Adrienne Boissard y principia una historia de amor, amistad, complicidad y trabajo con la cantante portuguesa, Lydia Ferreira. Viaja sin descanso: Alemania, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Letonia, Ucrania, Dinamarca, Suecia, Finlandia, Noruega, Inglaterra, India, Egipto, Atenas, Turquía, Líbano, Japón, Filipinas y Londres.

2 de marzo de 1932. Muere Edgar Wallace en Beverly Hills. Un año antes había trabado conocimiento con el creador de *King Kong* y la proposición de cooperar en *Rome*: fantasía con intriga dividida en dos actos y doce cuadros con acción en la época imperial para la que proyectaban efectos deslumbrantes, apariciones en escena de caballos, elefantes, acróbatas, coros...

De Europa a Asia. Y de Asia a una tregua en su villa de Viareggio para continuar musicando *La Faraona*. Estrena en el Teatro Alfieri de Turín, *Il giardino di Venere*, con texto de John Wells. Prepara la opereta, *L'armurier de Toledo*, escrita por Albert Willemetz.

Verano de 1933. Procedente de Alemania, Italia y Noruega, toma asiento en la España republicana al afán de residir y estrenar en Madrid, *Con el pelo suelto*. «Tute de andaluces en el saloncillo de la Zarzuela» –precisa el escritor, José Montero Alonso–: Ángel Barrios, Manuel Machado, el empresario Paco Torres y Padilla. «Música para la revista inmediata: un tango argentino, una mazorca [*Las barberas de 1900* a lo Chueca], el pasacalle, *El gaucho de la gomina*, con alusiones al Barbero de Rossini, una marcha [*Los muñecos*], un tanguillo gaditano... Público íntimo y selecto, y dijérase que en él hay ya bajo el sortilegio de la música andaluza y cosmopolita al mismo tiempo, el fervor y la pasión de las multitudes, la anticipación de la ruidosa gloria popular»⁷³.

⁷² SOLSONA, Braulio. «El autor de Valencia ha vuelto de América», *Mundo Gráfico*, Madrid, 5 de febrero de 1930, p. 18.

⁷³ MONTERO ALONSO, José: «Revista en la Zarzuela. El maestro Padilla ante su estreno de mañana», *La Libertad* nº 4.273, Madrid, 28 de noviembre de 1933, p. 6. «El maestro Padilla alcanzó anoche un gran éxito en la Zarzuela», *El Liberal*, Madrid, 30 de noviembre de 1933.

Le sucedieron en 1934 *Las inviolables*, *La bella burlada*, para Marcos Redondo, *Los maridos de Lydia* y *Mucho cuidado con la Lola* (1935) y *La verdad por delante*. La reapertura de septiembre de 1936 en el *Théâtre des Bouffes-Parisien* se anuncia en mayo con *Une nuit seulement*, musical de Francis de Croisset, texto de Albert Willemetz⁷⁴. Estalla la Guerra Civil y los intentos por atravesar la frontera fueron vanos. A su término, en 1939, sale a escena Sevilla en Barcelona con *La Giralda* y progresivas creaciones.

Años 40. De nuevo en París triunfa con *Symphonie portugaise*. Pone en antena una emisión semanal titulada *Zarzuelas*. Años 50. Celia Gámez llena el aforo del madrileño Teatro Alcázar más de un millar de noches con *La hechicera en palacio*.

El 25 de octubre de 1960 fallece en Madrid. Acababa de concluir *Sol de Medianoche* y *Mam'zelle, une histoire d'amour*⁷⁵.

SOL DE SEVILLA: CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS, MELÓDICAS Y ARMÓNICAS.

En 1924, abandona París para estrenar en el *Teatro Tívoli* de Barcelona *Sol de Sevilla*: zarzuela española en tres actos y en verso del comediógrafo, José Andrés de Prada Delgado (Sevilla, 1884- Barcelona, 1968⁷⁶). Viaja en compañía de la mujer con la que comparte su vida, Adrienne Boissard, y la pequeña Paulette, fruto de su anterior matrimonio, a quien Padilla quiere como si fuera hija suya y dedica en francés algunos números de la composición.

El 18 de marzo dieron vida a sus personajes: Selica Pérez Carpio (*Sol*), Tana Lloró (*Duquesa*), Ramona Galindo (*Celestina*), Carmen Malaver (*Rocio*), Carmen Morando (*Cecirana*), María Belda (*una vieja*), Paquita Miret (*una comadre*), Federico Caballé (*Curro*), Ramón Peña (*Pajarito*), Vicente Carrasco (*Señor Frasco*), Santiago Morell (*el marqués*), Pedro Vidal (*el tío*), José Pastor (*Salvador*), Laureano Serrano (*el niño*), Fernando Viñegas (*Paquiyo*), Domingo Montó, Emilio Ruiz, Miguel Pros y José Miralles (*nazarenos*) y Domingo Montó, Emilio Ruiz, Miguel Pros y José Miralles (*juerguistas*).

Esta obra le proporcionó la mayor celebridad en la escena española desde sus comienzos: el reestreno madrileño en el *Teatro de la Zarzuela*, el 19 de abril, fue «una confirmación del éxito barcelonés»⁷⁷. «Toda la música –apunta *ABC*– de factura elegante, de sabor español, se adapta al ambiente y al objeto de la obra; y de la partitura destacan un coro, que se repitió; y un cuarteto, coreado en el primer acto; del segundo: el preludio, el número de los nazarenos que se bisó, y la romanza del tenor que Santiago Morell tuvo que cantar tres veces, obligado por las unánimes aclamaciones del auditorio; un

⁷⁴ *L'Art musical* nº 23, París, 1 de mayo de 1936, p. 639.

⁷⁵ MONTERO, Eugenia: *José Padilla. La pasión de la música*, pp. 237-238.

⁷⁶ Cf. «Ha muerto el autor de la letra de "La Violetera"», *ABC*, Madrid, 9 de mayo de 1968, p. 76. Además de *Sol de Sevilla*, Padilla musicó otras obras de José Andrés de Prada: *La bien amada* (1924), *La bella burlada* (1934), *La dama del sol* (1935), *La Violetera* (1941), *Multicolor* (1943), *Multivioletas* (1943) y *Melodías para ti* (1945).

⁷⁷ *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de abril de 1924.

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

coro de manolas, en el tercero, y la romanza de *Curro* que el barítono José Lledó, dijo con sumo gusto»⁷⁸.

Sol de Sevilla es una zarzuela donde el amor, la intromisión de los correveidile –*Pajarito* y *Celestina*–, los enredos cortesanos encarnados por el *Marqués de San Gil* y la *Marquesita del Olivar*, así como los celos juegan un papel importante entroncándose con la tradición de nuestro teatro clásico. Relata los amores no correspondidos de una gitana hechicera –*Sol*– a un mozo –*Curro*– entreverados con las correrías de terceras partes –*Frasco* y *Tiito*– y desenlace feliz en tres espacios diferentes:

1) Sevilla, Domingo de Ramos de 1870. El bullicio de floristas, vendedores de palmas, olivos, romero, estampas, alfajores de Medina y dulces de coco se entremezcla con el volteo de las campanas de la Giralda frente a la puerta de la Catedral. Presos de la tradición, los devotos regalan a las mozas un ramito de olivo y otro de romero para que una vez bendecido en el templo lo coloquen en el lecho de su cama. Ellas les corresponden con una estampita y, siguiendo el mismo proceso, las acomodan en el armario de su cuarto. Celestina entrega a Curro una carta de Sol. Sol ha abandonado a Curro. La duquesita está enamorada de Curro y el marqués corteja en la reja a Sol.

2) Jueves Santo. Una calle de la ciudad, a las diez de la noche. Marcha la imagen de Jesús del Gran Poder. Sol canta una saeta. A su termino, el Marqués y Curro cruzan palabras.

3) Interior de una caseta de feria a la salida de la corrida toros. Ambiente festero: tocaores, cantaores, manolas y baile de unas corraleras sevillanas para vitorear que Curro y Sol acaban juntos.

La obra consta de tres actos y dieciséis números musicales, dispuestos en la forma siguiente: Acto I: nº 1. Preludio. Coro de vendedores de romero y palmas, dulcero, estampería y floristas; nº 1 bis. Coro de devotos; nº 2. Dúo de *Sol* y *Curro*; nº 3. Cuarteto de *Celestina*, *Curro*, *Duquesita* y *Tiito*; nº 4. *Pajarito* y coro; nº 5. *Sol* y coro; nº 6. Himno. Acto II: Cuadro primero: nº 7. *Pajarito* y los cuatro nazarenos; nº 8. Romanza de *Duquesita* y *Sol*; nº 9. Bolero de *Sol* y *Curro*; nº 10. Cuarteto de *Sol*, *Duquesita*, *Curro* y *Marqués*; Cuadro segundo: nº 11. Coro de devotos y devotas; nº 12. Saeta de *Sol*; y Acto III: nº 13. *Polo*; nº 14. *Sol*, manolas y coro; nº 15. *La guitarra española*, romanza de *Curro*; nº 16. Final⁷⁹.

⁷⁸ «Sol de Sevilla», *ABC*, Madrid, 20 de abril de 1924, p. 32.

⁷⁹ Hemos contado para el estudio de esta zarzuela con el libro de José Andrés de Prada Delgado: *Sol de Sevilla*, Barcelona, Rafols, 1924 en la Biblioteca Pública «Francisco Villaespesa» bajo la signatura 7832(7); CDOA, MMO/4952; la reducción de los números 1 bis, 7 y 13 del fondo histórico de la UME, con la signatura: P-16932-4/291; y el número 15 que atesora la Biblioteca Nacional, con la signatura Mp/3135/68.

El compositor eligió estructuras tradicionales del baile andaluz y el lenguaje musical del canto flamenco como fuentes de inspiración y material compositivo para su elaboración haciendo uso de los siguientes elementos de análisis basados en el acompañamiento instrumental y en el diálogo voz-instrumento:

a. Ritmo

- Alternancia de ritmos y acentuaciones binarias y ternarias dentro de ciclos de doce pulsos o doce divisiones del pulso. En el cierre de la *llamada* de la canción de *La guitarra española* (Ejemplo 8) inserta un compás anacrúsico en el que el ciclo comienza dos pulsos antes del acento resultando un compás de doce tiempos, suma de dos acentuaciones ternarias y tres binarias, con el tercero, sexto, octavo, décimo y duodécimo acentuados.



EJEMPLO 8. *La guitarra española*, cc. 19-23

La transcripción a compases tradicionales daría como resultado un ciclo formado por amalgama de dos compases de 3/4 y tres de 2/4 con comienzo anacrúsico:



El cierre, reposo o conclusión sobre el acorde de tónica flamenca abarca desde el tiempo 8 hasta el 12.

- Elasticidad métrica, acelerando o retardando el tempo a voluntad y cediendo al cantante, de forma libre y espontánea, la oportunidad de hacer alarde de sus cualidades con anotaciones explícitas y figuraciones irregulares. En la canción de

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

La guitarra española, anota: «Que el barítono encargado del papel cante todo este número a placer y arreglado a las facultades que posea». «El barítono que quiera puede hacer el Sol abriéndolo y cerrándolo y continuando hasta el final de la frase bien en *piano* o en *forte*».

- La salida típica de las danzas pertenecientes al grupo de la Seguidilla a modo de anticipación de la copla.



EJEMPLO 9. Sevillanas corraleras, cc. 1-5

- Melodía
- Diseños melódicos característicos en las secciones rítmico-armónicas propios de la guitarra flamenca. Preponderancia de intervallos de segunda en sucesión con terceras y saltos excepcionales de cuarta y quinta hacia la tónica en el comienzo de las secuencias. (Ejemplos 10, 11, 17 y 22).

EJEMPLO 10. *La guitarra española*, cc. 48-82



Per os mi pe cho na se na ale grí a al re irmis la bios con mis la bios ri e la gui ta rra mí a

EJEMPLO 11. *La guitarra española*, cc. 111-118

- Bimodalidad. Comportamiento mixto modal y tonal de las melodías vocales. En la Saeta (Ejemplo 12) que canta *Sol* sin acompañamiento en la Plaza de San Lorenzo, la madrugada del viernes Santo en la procesión de Jesús del Gran Poder, recurre al modo frigio con tónica en Do sostenido, sensibiliza la subtónica, emplea el salto de la tónica hasta la cuarta como nota recitativa y la segunda del modo como nota de ascenso hacia un registro más agudo y reposo semicadencial. Concede importancia a la tercera del modo como nota de reposo.



Se- ñor o - yea quien-te pi- de de sus cul- pas el per - dón. Tú, que
su - pis-te dea - mo res, am- pa - ra mí co- ra - zón. Se- ñor o- ye a - quien te pí - de.

EJEMPLO 12. *Saeta*, cc. 1-11

Destina a los tres primeros versos de la *Tirana* (cc. 1-12[1]) la tonalidad de Fa sostenido mayor, modulando en el último (cc.12[2]-16) por el tetracordo frigio (La natural) en descenso hacia la tónica (Ejemplo 13).



Es un hom-bre po-ner el que - rer y con él so la men te so - ñar. Pa ra to-da mu-jer de-be ser el en - sue-ño de un be - lloi-de al. En la
cor-te mi por-te lu - sir con mi no-ble mar-qués voy a ir yal mi - rar-mea su la-do sa - lir to-do el mun-do ten-drá que de - cir

EJEMPLO 13. *Tirana*, cc. 1-16

En la copla de *La guitarra española* (Ejemplo 14), combina Re mayor (cc. 127-129) y las inflexiones al modo frigio con tónica en La (cc. 130-132) y Fa sostenido (cc.133-137).

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

EJEMPLO 14. *La guitarra española*, cc. 127-137

- Empleo de escalas menores que favorecen la aparición de la segunda aumentada.

EJEMPLO 15. *Polo*, cc. 2-4

- Ornamentaciones (floreos, dobles floreos, apoyaturas, doble apoyaturas, grupetos) y microtonalismo no sistematizado. En el *Polo*, emplea melismas a modo de estribillo sobre el quejío ¡Ay!

EJEMPLO 16. *Polo*, cc. 74-79

a. Armonía

3. Suspensiones en la dominante acompañadas de ornamentaciones y floreos con un predominio, reforzado por el desplazamiento descendente desde la tónica a través de la cadencia andaluza.



EJEMPLO 17. Coro de devotos, cc. 8-11

4. Estructuras bimodales, presentes en los fandangos y cantes de Levante. Entre los compases 38-45 del Coro de devotos (Ejemplo 18), alterna La mayor y La flamenco. La variante del II grado del modo en segunda inversión (cc. 42-43 y 46-47) es disminuida y tiene función de dominante.

EJEMPLO 18. Coro de devotos, cc. 38-45

En el nº 15. Curro. Canción de *La guitarra española*, adopta una *Soleá*. Construye la Introducción instrumental [cc. 1-23(1)] en modo Flamenco de La o escala menor gitana (uno de los más usados para acompañar al cante con la guitarra).

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

EJEMPLO 19. *La guitarra española*, cc. 1-23

A través de ella, la interválica del primer tetracordo de la escala frigia mayorizada es imitada en el segundo tetracordo con una segunda sensible ascendente hacia la dominante: 2ª menor, 2ª aumentada y 2ª menor desde la tónica hasta la cuarta con descenso en frigio.

La escala se apoya en el acorde de sexta aumentada que se origina sobre el II grado del modo flamenco (Bb7) formando una cadencia resolutive mediante rasgueados. Su relación funcional es la equivalente a una cadencia perfecta donde el II, con función de dominante, tiene sensible y origina ese acorde.

EJEMPLO 20. *La guitarra española*, cc. 1-2

- Empleo de la sonoridad que proporciona el choque de segunda mayor/menor en forma de apoyatura simultánea, los de tercera mayor y menor y las posiciones de la guitarra.



EJEMPLO 21. *La guitarra española*, c. 10

- Ambigüedad bimodal en las cadencias. Entre los compases 29-31 y 36-44 de *La guitarra española* (Ejemplo 22), advertimos procesos cadenciales conclusivos que finalizan en el I descendiendo desde el IV.

a piacere
 ¡Gui-ta-rra Anda - lu-sa gui-ta rra! Es-pa - ño- la! ca-da son de tus cuer-das ¡gui-ta- rra! al vi-brar me ro- ba

a tempo *meno* *despacio ten* *a tempo*
 — del al - maan sus pi - ro de do - lor. del pe - chom que - ji o der sen - tir.

IV III II I
 — ya - llá lo más jon-do de mi co-ra - zón. sien-to yoa mi gui-ta - rra que sue - na a pe - nas d'a mor

despacio *despacio y con la voz*
 II I

EJEMPLO 22. *La guitarra española*, cc. 23-44

CONCLUSIONES

Casi mil canciones y cien obras de zarzuela, opereta, ballets y comedia musical (algunas de ellas, reproducidas en más de trescientas películas y series de televisión) integran el acervo musical de José Padilla: «maître de la musique de divertissement»⁸⁰. A la pregunta: «¿Cuál fue siempre su preferida?... La que le guste al público» –respondió el compositor⁸¹–. Ese anhelo constante por seducir a la audiencia y la cualidad comercial definitiva de *La Violetera*, *El Relicario* y algunas de las producciones ligeras y urbanas abrió el documental que Julia Murga elaboró para Radio Nacional de España en 2011.

Como Manuel López-Quiroga (Sevilla, 1899-Madrid, 1988), perteneció a la generación de zarzuelistas de transición entre el género chico y la revista coincidiendo con la etapa posbélica. Autores prolíficos, a ambos se les rememora como compositores de canciones. Sin embargo, si la mayoría de obras escénicas de Quiroga surgieron en torno a algunos de aquellos triunfos, una selección de las canciones más aplaudidas de Padilla lo hicieron a la postre de números de zarzuelas indiferentes a la crítica o desaprobados por la concurrencia en sus estrenos. La asimilación originaria de Andalucía y contribución a la difusión del lenguaje populista andaluz –tradicionalmente asociado a lo gitano– en sus obras no supone una reacción a lo extranjero o al italianismo musical. Es una vía de afirmación de una meridionalidad capaz de hermanarse y convivir con culturas y formas de expresión diversas.

En *Sol de Sevilla*, Padilla adopta el comportamiento melódico-armónico bimodal de los cantes de la familia de los fandangos y los de Levante, la sucesión alternativa de un estribillo instrumental en modo flamenco y una estrofa vocal con o sin acompañamiento en el tono mayor del VI o IV grado así como el cambio o las inflexiones de modal a tonal y viceversa con reposo descendente cadencial en el I desde el IV. Siguiendo los esquemas de la zarzuela decimonónica orquesta, coros y voces solistas se funden al servicio del texto. Si Mendo Salazar encontró similitud en el tratamiento con *Doña Francisquita* de Vives⁸², reparamos afinidad a la creación de Gerónimo Giménez con quien había colaborado en *De España al cielo* (1914) y *La España de la alegría* (1919)⁸³ heredando la destreza en el manejo del costumbrismo sevillano y material andaluz sin la proyección sinfónica de su amigo. Las grabaciones de 1925, localizadas en la Biblioteca de Catalunya muestran la demanda de voces aflamencadas⁸⁴.

⁸⁰ Su maestría en la composición de la música de entretenimiento fue descrita por Bernard Cretel en «Un grand musicien populaire... José Padilla», *Opérette* n° 98, janvier-avril 1996, p. 31.

⁸¹ *Documentos RNE-José Padilla, el maestro de la canción*, 25 de junio de 2011, [http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SRDOCU/mp3/4/2/1272036950224.mp3], consultado el 30/05/2019.

⁸² SALAZAR, Mendo. «Añoche en los espectáculos Gran Teatro», *La Voz*, 4 de noviembre de 1925, p. 4.

⁸³ MORENOS RÍOS, Amalia: *Gerónimo Giménez. Catalogación y estudio de su producción musical*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 295 y 302-303.

⁸⁴ Signatura DG Hospitalet, PM 623 y 624.

Coetáneo de Moreno Torroba, Turina, Óscar Esplá, Conrado del Campo, Julio Francés, Enrique Aroca, Juan Antonio Ruiz de Casaux o Penella, aunque habitó en París gran parte de su biografía, viajó con asiduidad a América, Europa y Asia. A su paso, fue estímulo de hispanofilia, embajador de andalucismo y del lenguaje musical flamenco, receptor de una hibridación de ritmos foráneos y un apasionado amor hacia Lydia Ferreira que imprimió en *¡Ay Portugal!, ¿por qué te quiero tanto?... de la Estudiantina Portuguesa, El amor eres tú, Nuits de L'Alhambra, Bambola mia y Symphonie Portugaise.*

Dotado de una extraordinaria capacidad melódica, comparable a la de Pablo Luna y Amadeo Vives, tras abandonar el Conservatorio de Madrid aprendió de forma autodidacta el oficio. «Todas mis canciones nacieron así, fácilmente, de un momento. Yo creo –confesó el almeriense– que, en el arte como en la vida, todo es eso: un momento, ese momento en que como por una especie de inspiración bruja, de sopro mágico, se acomete lo que puede ser decisivo. Creo en la emoción –fugitiva y honda a un mismo tiempo– del instante⁸⁵». La cotidianidad de la batuta en el foso de la orquesta durante los ensayos teatrales de Almería y Madrid con los músicos debió aportarle conocimiento de la orquestación y las voces.

Fuese la denominada por Adorno «banalidad» melódico-rítmica con la que arrancamos la hipótesis de partida de este trabajo, clave de la consecución de su éxito o fuente de inspiración de otros éxitos como el Bolero de Ravel, la combinación de *tempi* patrios y extranjeros o esa declarada espontaneidad compositiva versionada en afamadas y versátiles voces del pasado y presente, parte de la música de Padilla permanece viva. Con todo y a pesar de que en 1990 el sello discográfico Virgin editó una antología interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Max Bragado Darman, su composición necesita una amplia revisión analítica.

REFERENCES / REFERENCIAS

AAVV. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, Diputación Provincial, 1987.

ADORNO, Theodor Walter. *Obra completa. Escritos musicales IV. Moment musicaux. impromptus*, Madrid, Akal, 2008.

ADORNO, Theodor Walter. *Obra completa. Escritos musicales V. Aforismos musicales. Teoría de la nueva música. Compositores y composiciones. Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas. Sociología de la música*. Traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Klaus Schultz, Madrid, Akal, 2011.

ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

⁸⁵ MONTERO ALONSO, José: «Los españoles fuera de España», *Crónica* nº 46, Madrid, 28 de septiembre de 1930, p. 9.

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

ARREDONDO PÉREZ, Herminia. *Antecedentes de la canción teatral a la canción española. La mujer-espectáculo en Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (coordinadores). Sevilla, Centro de Estudios andaluces, 2014.

AYALA MATARÍN, Manuel Antonio. *José Padilla. Vida y obra a través de la crónica periodística*, Almería, Avitasg, 2017.

BARREIRO, Javier. *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España*, Madrid, Alianza, 1995.

CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.

CELLI, Teodoro. «Ravel: in che cosa consiste il fascino "volgare" del Bolero», *Época* n° 1.192, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 5 de agosto de 1973, vol. 24.

CORIA, Miguel Ángel. «Notas sobre José Padilla», *Cuadernos de Música*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1990 (n° 1), pp, 37-40.

CRETEL, Bernard. «Un grand musicien populaire. José Padilla», *Opérette* n° 98, Paris, janvier-avril, 1996.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel. «Fue...la reina de la revista», Madrid, ADE, Boletín de la Asociación de Directores de Escena n° 28, enero de 1993.

GOYENA, Héctor Luis. «Del cuplé al tango: el compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n° 19, 2005, pp. 31-50.

HONTAÑÓN, Leopoldo. «El maestro Padilla en el centenario de su nacimiento», *ABC*, Madrid, 3 de mayo de 1990, p. 116.

INFANTE, Blas. *El ideario andaluz*, Sevilla, Joaquín L. Arévalo, 1915.

KOENIG, Kart. *Jazz in print (1859-1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, New York, Pendragon Press, 2002.

LÓPEZ NÚÑEZ, Ángel. «Una charla con el popular compositor maestro Padilla», *Heraldo de Almería* n° 237, 15 de agosto de 1931, p. 1.

LÓPEZ NUÑEZ, Juan. «El cuplé español que fue cantado en todos los idiomas. "Pecar, hacer penitencia, y luego, vuelta a empezar o la vida de José Padilla"», *La Voz* n° 3.955, Madrid, 30 de agosto de 1933, p. 7.

M. C., M.: «Homenaje al maestro Padilla en el centenario de su nacimiento», *ABC*, Madrid, 27 de abril de 1989, p. 106.

MAWER, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*, New York, Routledge, 2016.

MILTON, Joyce. *Tramp: The life of Charles Chaplin*. New York, Harper Collins Publisher, 1998.

MONTERO ALONSO, José. «En el centenario del maestro José Padilla», *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid, SGAE, 1988, n° 3, pp. 20-24.

MONTERO ALONSO, José: «Los españoles fuera de España», *Crónica*, Madrid, 28 de septiembre de 1930, p. 9.

MONTERO ALONSO, José: «Revista en la Zarzuela. El maestro Padilla ante su estreno de mañana», *La Libertad* n° 4.273, Madrid, 28 de noviembre de 1933, pp. 5-6.

MONTERO, Eugenia. «En torno al Maestro Padilla», *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid, SGAE, 1990, pp. 37-40.

MONTERO PADILLA, Eugenia. *José Padilla*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

MONTERO PADILLA, Eugenia. *José Padilla, la pasión de la música*, Madrid, Ediciones La Librería, 2015.

MONTERO, José. «Conferencia de [José Montero Padilla] sobre el maestro Padilla», *ABC*, Madrid, 18 de diciembre de 1989, p. 107.

MORENO RÍOS, Amalia: *Gerónimo Giménez. Catalogación y estudio de su producción musical*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013. 502 páginas.

NIN, Joaquín. «Comment est né le "bolero" de Ravel», *La Revue Musicale. Hommage à Maurice Ravel* n° 187, París, Décembre 1938, pp. 211-213.

OLMEDA DE CERDÁ, María Francisca. *Anekdótico histórico español*, Valencia, Carena editor, 2004, p. 67.

ORTEGA Y GASSET, José. «Teoría de Andalucía», *El Sol*, n° 3.020, Madrid, 9 de abril de 1917, p. 3.

SOL DE SEVILLA (1924). ANDALUCÍA, ANDALUCISMO Y LENGUAJE MUSICAL
FLAMENCO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICO-ESCÉNICA DE JOSÉ PADILLA (1889-1960)

PADILLA, José: Curriculum vitae. Datos personales y profesionales del compositor. Manuscrito, s. f.

PEÑA MUÑOZ, Manuel. *La España que viví*, Providencia, Santiago de Chile, Ril editores, 2007, p. 146

PÉREZ DOMENECH. «Una charla con la vedette mejicana Celia Montalván», *Heraldo de Madrid* n° 14.904, 6 de noviembre de 1933, p. 6.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «El iberismo en la música europea: el hispanismo de Ravel», Actas del Congreso internacional *España en la música de Occidente*, celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, pp. 341-349.

PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles. «Padilla Sánchez, José», Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 338-341.

PRASTEAU, Jean. *La merveilleuse aventure du Casino de Paris*, París, Denoëll, 1975.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración (1874-1931)*. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 2006.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: *Luis Iribarne (1868-1928). Un cantante en la escena lírica universal*, Almería, IEA, 2010.

SÁNCHEZ CAÑADAS, Antonio: *La Escuela de Artes de Almería (1886-1911): Un cuarto de siglo de educación popular*. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 21 de febrero de 2003.

SASSONE SUÁREZ, Felipe. «Música de Padilla. ¡Barbera, barbera, guapa!», *Blanco y Negro* n° 2.218, Madrid, 17 de diciembre de 1933, pp. 106-110, p. 106.

SOLER CARNICER, José. *Valencia pintoresca y tradicional: personajes, hechos y dichos populares*. Volumen 1, Valencia, Carena editor, 1997.

SOLSONA, Braulio. «El autor de Valencia ha vuelto de América», *Mundo Gráfico*, Madrid, 5 de febrero de 1930, p. 18.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, Nortedur, 2014.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando: «Café y copa con Celia Gámez», *Diario de Burgos* n° 24196, 22 de agosto de 1969.

CARMEN RAMÍREZ RODRÍGUEZ