

***EL NIÑO DE LA BOLA* DE PEDRO A. DE ALARCÓN (1880) Y LA ZARZUELA *LA FLOR DE LOS MONTES* DE RAFAEL SALGUERO (1918): EL MAESTRO DE CAPILLA EN UN BAILE DE RIFA**

PEDRO A. DE ALARCÓN'S *EL NIÑO DE LA BOLA* (1880) AND THE OPERETTA *LA FLOR DE LOS MONTES* BY RAFAEL SALGUERO (1918): THE CHOIRMASTER AT A DANCING PARTNER RAFFLE

María Jesús Viruel Arbáizar

Conservatorio Superior de Música de Málaga | mjviruel@hotmail.com

Recibido: marzo de 2020 / Aceptado: mayo de 2020

Resumen

Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925) fue maestro de capilla en las catedrales de Guadix, Málaga y Granada. Los estudios realizados sobre él obvian su paso por la ciudad de Guadix, de la que hay indicios de forma transversal. Diversos hallazgos demuestran que este maestro compuso una zarzuela en dos actos titulada *La flor de los montes*. Destacada por la crítica musical como “sublime instrumentación” y modelo de “pura esencia granadinista”, exhibe vínculos argumentales con la novela *El Niño de la Bola* de Pedro Antonio de Alarcón.

Palabras clave

Patrimonio musical | Capilla de música | Zarzuela | Baile de rifa | Costumbrismo.

Summary

Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925) was choirmaster at the cathedrals of Guadix, Málaga and Granada. Studies about him pass over his sojourn in the city of Guadix, of which there are circumstantial reminders. He is credited with a two-act operetta, *La flor de los montes*. Lauded by musical critics for “sublime orchestration”, and as a model of “the pure essence of Granada”, it displays thematic connections with Pedro Antonio de Alarcón's novel *El Niño de la Bola*.

Keywords

Musical heritage | Music school | Operetta | The ‘raffle dance’ | Costumbrista fiction.

1. RAFAEL SALGUERO: UN POLIFACÉTICO MAESTRO DE CAPILLA

Rafael Salguero Rodríguez nació en Santa Fe (Granada) el 3 de octubre de 1870¹. Siguiendo los pasos de su hermano mayor, y como salida a la situación de pobreza que vivía su familia, ingresó en el año 1883 en la sección de San Fernando (sección económica) del Seminario de San Cecilio de Granada, en el que posteriormente se incorporó como alumno interno en 1889². Es en ese curso cuando comienza su labor como director y maestro de la capilla de música del Seminario, participando de forma activa en las celebraciones de la institución como director, organista y compositor, como así recoge la prensa local granadina en numerosas noticias³. Todas sus biografías publicadas mencionan que fue alumno aventajado del por entonces maestro de capilla de la catedral de Granada, Celestino Vila, el cual –junto con la capilla de música de la metropolitana granadina– participó en la primera misa celebrada por Salguero con motivo de su ordenación como presbítero en 1894⁴. En el Seminario de San Cecilio coincidió por primera vez con Maximiano Fernández del Rincón –posteriormente se reencontraron en Guadix–, profesor allí de teología y derecho canónico, hasta que este marchó a la vacante de obispo de Teruel en 1891.

En enero de 1895, Rafael Salguero opositó a la vacante de maestro de capilla de la catedral de Jaén, plaza que ganó Cándido Milagro⁵. Y es en diciembre de ese mismo año cuando –tras una primera prórroga por no haberse presentado aspirante alguno– consigue el beneficio de organista y maestro de capilla en la catedral de Guadix, cargo del que toma posesión el 16 de diciembre⁶. No sabemos si su producción musical religiosa de esta etapa es escasa porque fue uno de los beneficiados que menos tiempo ejerció el puesto (Jaramillo, 1990: 123-128) –no se conserva ninguna obra suya en el Archivo Diocesano de Guadix– o porque se las llevó consigo en el traslado como organista a la catedral de Málaga, donde se atesoran tres piezas con la cita de su etapa accitana en la rúbrica del autor: *Bendita sea tu pureza*, firmada en Guadix, “diciembre de 1901”; *Gozos a la Purísima Concepción a tres voces*, por “D. Rafael Salguero Rodríguez organista de la Sta. Iglesia Catedral de Guadix”; y *Psalmó Magnificat a cuatro voces y orquesta* –firmada por “D. Rafael Salguero Rodríguez, Maes-

1. Todas las biografías publicadas datan su nacimiento en 1875, según lo publicado por Cuenca (1927: 271-272), pero realmente su partida de bautismo recogida en la catedral de Guadix es de 1870, como recoge Manuel Jaramillo Cervilla (1992: 892).

2. Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDGr). Leg. 190. *Expediente de ingreso de Rafael Salguero Rodríguez en la sección económica*; AHDGr. Leg. 190. *Solicitud de ingreso como alumno interno de Rafael Salguero*; AHDGr. Fondo Seminario. Sección de Gobierno Seminario. Leg. 6, carpeta 2. *Libro de control de alumnado del seminario*, pp. 236 y ss.; AHDGr. Fondo Sacerdotes. Legajo completo. Carpeta Rafael Salguero.

3. Así, por ejemplo, en *El Defensor de Granada*, 3664 (Granada, 6 de junio de 1896), p.1.

4. *La Publicidad*, 3183 (Granada, 19 de febrero de 1895), pp. 2-3.

5. *La Publicidad*, 3169 (Granada, 5 de febrero de 1895), p. 3.

6. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (AHDGu). Caja 3091. *Libro 53 de actas capitulares (1889-1904)*, sesión del 17 de diciembre de 1895, f. 161; *ibidem*, sesión del 16 de diciembre de 1898, f. 205; *ibidem*, sesión del 16 de febrero de 1900, f. 226.

tro de Capilla y 1^{er} organista de la Sta. Iglesia Catedral de Guadix. 1898 a 6 de junio” (Martín, 2003: 288-230).

Parece claro que la intención de Salguero era la de pasar poco tiempo en la ciudad de Guadix y seguir perfeccionando sus estudios de armonía y composición con el maestro Celestino Vila de Forns en Granada. Como testigos de este propósito están las actas capitulares, que recogen las reiteradas solicitudes de Salguero para residir fuera de la ciudad de Guadix, así como la intercesión del obispo Maximiano Fernández del Rincón⁷. Rafael Salguero disponía de prestigio a nivel eclesiástico y musical, y tomaba parte de manera activa en numerosas actividades que organizaba el Círculo Católico de Obreros, en ocasiones como pianista y en otras como compositor, participando con cierta asiduidad en sus veladas lírico-musicales junto a personalidades de la magnitud del magistral Domínguez, Aureliano del Castillo y numerosos músicos de la capilla de la Catedral⁸. En el año 1897 José Domínguez –presidente del Círculo Católico de Obreros– y Aureliano del Castillo –periodista, crítico y escritor– escriben el libreto de la revista musical de carácter localista que titulan *De Londres a Guadix*, que estructuran en seis números musicales, cuya realización asignan a diferentes músicos eclesiásticos. Dos de ellos fueron compuestos por Rafael Salguero: «Las plazas» y «Los vinos» (Velázquez, 1985: 44). Tras el estreno en el teatro del Círculo Católico de Obreros, el 21 de febrero de 1897, la crítica de la prensa local y regional fue unánime, destacando las dotes compositivas de nuestro protagonista (Garci-Torres, 1897: 2-3). Estas son las primeras noticias que nos lo muestran como compositor de música escénica.

Su inquietud por progresar lo hace presentarse al puesto de organista de la Catedral de Málaga en 1902⁹, para posteriormente acceder mediante oposición al de maestro de capilla de la misma Catedral en 1904 (Martín, 2003: 24). Durante esta etapa fue el impulsor de la reforma del *Motu Proprio* de Pío X y formó parte del claustro del Real Conservatorio María Cristina de Málaga como profesor de Armonía y Composición desde el curso 1908-1909 hasta su marcha en 1916¹⁰. Durante esta etapa malagueña y en el ámbito profano escribió una obra escénica titulada *La patrona del mar*, sainete cómico lírico dramático en un acto, fechado por el autor en noviembre de 1909¹¹. No se tiene información de quién fue el libretista ni de si llegó a estrenarse, pues la única fuente localizada es la partitura.

Probablemente Salguero siempre tuvo en mente volver a Granada, y en 1916 ganó por oposición la plaza de maestro de capilla de la capital¹². Desde su incorporación como beneficiado a la catedral de Granada continuó en la misma

7. AHDGu. Caja 3136, documento 25. *Carta del obispo Maximiano Fernández del Rincón pidiendo dispensa de residencia en Guadix para Rafael Salguero al déan y Cabildo de Guadix* (5 de diciembre de 1898).

8. *El Accitano*, 272 (Guadix, 27 de diciembre de 1896), p. 3.

9. Archivo Histórico Diocesano de Málaga. Leg. 575, asuntos varios 7. *Músicos de la capilla de esta Iglesia (1788-1919). Aspirantes, prueba y puntuación para el beneficio de primer organista*.

10. Archivo Histórico Provincial de Málaga. L24002. Actas de exámenes.

11. Archivo Municipal de Granada (AHMGr). Fondo del Centro Artístico, BCA-XIII-5-65

12. *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 431 (Granada, 15 de marzo de 1916), p. 26.

línea que su predecesor, el maestro Vila de Forns, manteniendo e impulsando las medidas que promulgaba el *Motu Proprio*: custodiar el archivo y reorganizar las obras que asumían el estilo auspiciado por las disposiciones pontificias, separando las que no se usaban por no adecuarse a las mismas (López-Calo, 1992: 307). Son numerosas las obras de su autoría que se conservan, y no sólo en la Catedral granadina, también en numerosos conventos de clausura femeninos de la ciudad (Vega, 2005). En estos años alcanzó la madurez, el bagaje y la capacidad de gestión que le hicieron emprender acciones que marcaron musicalmente la ciudad, siendo la más importante la fundación en 1921, junto con Emilio Esteban Casares e Isidoro Pérez de Herrasti, del Real Conservatorio de Música y Declamación Victoria Eugenia, centro que dirigió desde 1922 y en el que impartiría clases de Armonía y Composición hasta su muerte en 1925 (Cámara, 2011).

Su preocupación por la composición iba más allá de las labores propias asociadas a su cargo de maestro de capilla, y sus obligaciones en el espacio religioso o estrictamente litúrgico no interfirieron en su vocación de ejercitarse en otros contextos muy distintos. En noviembre de 1918 compone en Granada, a partir de un libreto del periodista José Rosales Méndez, la que hasta el momento podemos pensar es su obra cumbre: la zarzuela en dos actos *La flor de los montes* (Rosales, 1919). Distinguida por unos como obra de “sublime instrumentación” y “pura esencia granadinista”¹³, y de mala copia de *El Niño de la Bola* de Pedro Antonio de Alarcón y de la zarzuela de Ruperto Chapí *Curro Vargas* por otros¹⁴, estamos ante la presentación de una obra inédita del autor, que supone la recuperación de parte del patrimonio musical referido al teatro lírico español de principios del siglo XX.

2. SU PRODUCCIÓN ESCÉNICA

La vida y obra de Rafael Salguero no pasó desapercibida transcurrido el primer cuarto de siglo. A los dos años de su fallecimiento, Francisco Cuenca recoge lo que podemos llamar la primera biografía publicada, de la que destacamos un párrafo en particular:

“Maestro y compositor de altura, ha dejado una brillante y copiosa producción musical, no sólo de carácter religioso sino [sic] también de música profana muy admirada por los inteligentes.” (Cuenca, 1927: 271)

No es, sin embargo, hasta 1985 cuando su nombre sale de nuevo a la luz con renovado interés. En ese año se publica, dentro de la colección Biblioteca de la Cultura Andaluza, una *Historia de la música andaluza* debida a la pluma de Antonio Martín Moreno y se dedica un capítulo a compositores andaluces del siglo XIX, en el que se cita de forma discreta a Rafael Salguero y la conservación en el archivo de la catedral de Málaga de numerosa producción religiosa del compo-

13. *La Gaceta del Sur*, 4858 (Granada, 29 de enero de 1919), p. 1.

14. *Diario de Almería*, 2029 (Almería, 15 de febrero de 1919), p. 2.

tor (Martín, 1985: 304-305), recogida por el propio Martín Moreno en el *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga* (Martín, 2003: 288-300). No son estas, sin embargo, las únicas obras de Salguero sistemáticamente consignadas y ordenadas, pues José López-Caló catalogó las propias de la catedral de Granada (López-Caló, 1992: 337) y Julieta Vega García-Ferrer realizaría una labor semejante con las halladas en los conventos de clausura femeninos de la misma capital (Vega, 2005).

Todos los catálogos que se ocupan de su obra son catálogos de música religiosa, pero es en la prensa donde se desvela el compositor de música escénica que Rafael Salguero también fue. La primera pieza de este tipo de la que se tiene constancia es la revista musical *De Londres a Guadix*. Firmada, como hemos señalado más arriba, por el presidente del Círculo Católico de Obreros de Guadix, José Domínguez, y el director de *El Accitano*, Aureliano del Castillo, la obra está estructurada en seis números musicales, de los que Rafael Salguero compuso dos: “Las plazas” y “Los vinos”. La autoría de los restantes números correspondió a músicos locales: José Martínez Gallego –organista de la Catedral y profesor de piano– compuso “El Liceo”, Miguel López Muley –violín primero de la Catedral– hizo lo propio con “Las calles” y “El ferrocarril”; y, por último, Juan Martínez Gallego –organista de la parroquia de Santa Ana y profesor de piano– puso en música el número titulado “La luz eléctrica”. Tras el estreno en el teatro del Círculo Católico de Obreros el 21 de febrero de 1897, la crítica de *El Accitano*, firmada por Garci-Torres, destacaba la labor del músico y compositor Rafael Salguero, así como la del resto de autores. Todos los músicos que participaron en la función, entre los que se encontraban los propios compositores –Salguero incluido–, estaban vinculados a la capilla catedralicia, los niños eran los seises de la Catedral y es probable que los personajes –todos masculinos, entre los que destaca como personaje principal Aureliano del Castillo– perteneciesen al Círculo Católico de Obreros (Garci-Torres, 1897: 2).

La siguiente obra compuesta por Rafael Salguero de la que tenemos constancia es el sainete cómico, lírico y dramático en un acto *La Patrona del Mar*¹⁵, firmado en Málaga en 1909. Compuesto por un total de siete números, la única prueba de su existencia es la partitura manuscrita autógrafa del propio Salguero. No tenemos información de si se llegó a estrenar, dónde y cuándo, ni quién fue el autor del libreto, aunque ciertamente el material localizado tiene indicios de haber sido usado. Sabemos que fue interpretada en arreglo para sexteto¹⁶ en el local del Salón Victoria –en la Gran Vía granadina– con ocasión de la fiesta que los exploradores dedican a su patrón, san Jorge. Para esta misma celebración compuso Rafael Salguero un “Canto del Explorador” para voz de tenor, que podría ser un *contrafactum* de la romanza a solo de este sainete, pues en él aparece anotado a lápiz un texto dedicado a la bandera, símbolo que ensalzaba de forma reiterada dicha asociación en cada uno de sus actos¹⁷.

15. Archivo Histórico Municipal de Granada (AHMG). Fondo del Centro Artístico, Archivo Municipal, BCA-XIII-5-65.

16. La nota de prensa que recoge la noticia no especifica de forma explícita la conformación de la agrupación.

17. *La Gaceta del Sur*, 4253 (Granada, 14 de mayo de 1917), p.1

Y así llegamos a la contribución escénica más importante de la etapa granadina de Rafael Salguero y de toda su producción en sentido absoluto: la zarzuela en dos actos, el segundo de ellos en dos cuadros, *La flor de los montes* –firmada en diciembre de 1918– que es la obra en la que analizamos aquí y que fue localizada por la autora de este artículo en el Archivo Histórico Municipal de Granada. Con libreto del también literato costumbrista y granadino José Rosales Méndez, *La flor de los montes* fue publicitada incluso antes del estreno como obra granadina escrita por y para granadinos, un intento de teatro granadinista que huye de los estereotipos orientales. Ambos artistas pretendían una obra que revalorizase las costumbres autóctonas frente a ese inevitable sesgo oriental, y más concretamente alhambrista, que en el romántico siglo XIX se asignó a la ciudad: “no les fue necesario [...] pintarrajearnos una decoración con el insustituible torreón árabe. Les bastó escribir con el pensamiento puesto en el alma de nuestra tierra”¹⁸, podía leerse en una de las críticas. Y dentro del mismo artículo se subrayaba el hecho de que la obra conseguía hacer “música española, castiza y bravía [...] una música evocadora de un ambiente de serrañía andaluza”¹⁹.

Es el antes mencionado Aureliano del Castillo –buen conocedor y amigo, recordemos, de Rafael Salguero, desde su etapa accitana–, en su crítica teatral de la obra publicada en *El Defensor de Granada*, el que apuntaba el vínculo entre la zarzuela y la novela de Pedro Antonio de Alarcón, subrayando la “falta de originalidad [de *La flor de los montes*], por recordar demasiado El Niño de la Bola del gran Alarcón” (Del Castillo, 1919: 2), crítica que vuelve a repetirse en una representación posterior en la ciudad de Almería por mano de un cronista desconocido:

“Se ve claro el propósito del autor, llevar a escena, juzgándolo muy teatral, un episodio tradicional de un pueblo de la región granadina [...] el mismo episodio o costumbre que el gran novelista Pedro A. de Alarcón juntó magistralmente en su bella *El Niño de la Bola* que Dicenta y Chapí llevaron al Teatro con gran fortuna.”²⁰

El crítico aludía aquí claramente a la zarzuela de Ruperto Chapí *Curro Vargas*, estrenada en 1898. El paso de Rafael Salguero por la ciudad de Guadix –en la que cronológicamente no coincidió con Pedro Antonio de Alarcón, pero sí con personas relacionadas con él y su obra– sus vínculos con personajes de los ambientes culturales de la ciudad de Granada y las notas de prensa que relacionan la zarzuela *La flor de los montes* con *El Niño de la Bola* de Pedro A. de Alarcón, nos hacen pensar en una vinculación entre ambas obras y en la posible motivación de libretista y compositor: instalarse en la estela de éxito de una obra literaria como buen auspicio para la proyectada zarzuela.

18. *La Gaceta del Sur*, 4858 (Granada, 29 de enero de 1919), p. 1

19. *Ibidem*.

20. *Diario de Almería*, 2029 (Almería, 15 de febrero de 1919), p. 2.

3. LA FLOR DE LOS MONTES Y EL NIÑO DE LA BOLA: LA ESENCIA DE GRANADA EN UNA OBRA NO ALHAMBRISTA

3.1. EL LIBRETO: LA RIFA COMO TELÓN DE FONDO

En sus diferentes acepciones, la rifa ha sido un recurso argumental utilizado por los libretistas en numerosas obras escénicas, tanto en el siglo XIX como en el XX. Basta una aproximación superficial a las vetas argumentales del género lírico para encontrar multitud de libretos en los que la rifa –definida como un sorteo que se realiza repartiendo o vendiendo boletos con números entre varias personas y escogiendo uno de ellos al azar– aparece en diversas situaciones dramáticas, como ocurre en la comedia en tres actos y en prosa, de Joaquín Dicenta, *Lorenza* –estrenada en 1907 y ambientada en un pueblecillo de la cordillera Cantábrica–, en la que se sortea un retrato del joven amado. Un caso similar es el del sainete de costumbres madrileñas en un acto y un cuadro, en prosa, de César García Iniesta, titulado *La rifa del mantón* y estrenado en 1918. En ocasiones el sorteo presenta el aliciente de rifar a una dama, como ocurre en la opereta bufa con música de Jaques Offenbach *Una señorita en rifa* –estrenada en Madrid en 1871–, o bien a un caballero, como es el caso del pasatiempo cómico-lírico en un acto, dividido en cinco cuadros y dos intermedios, con libro de Antonio Soler y música de Carbonell y Molina, titulado *Los sucesos de la semana* –ambientado en Madrid y estrenado en 1908– y *Los convidados de piedra*, pesadilla cómico-lírica-fantástica en un acto, de Ventura de la Vega y Enrique Mayol, ambientada en Sevilla y estrenada en Madrid en 1912, en el que motivo de puja es el mismísimo don Juan Tenorio.

Desde que Serafín Estébanez Calderón describiese en 1847, en el libro *Escenas Andaluzas*, “la Rifa andaluza” (Estébanez, 1847: 9-20), fueron numerosos los libretos que incluyeron en su argumento tan ancestral costumbre, escena que, por cierto, Estébanez desvinculaba de la rifa “en que tal bujería, ó cuál lindo bordado suela echarse á la mayor de espadas con mucha zambra” (Estébanez, 1847: 16). La rifa aparece descrita como una suerte de subasta –siempre al arbitrio de una cofradía o hermandad con fines benéficos– en la que además de frutas, verduras y otros enseres domésticos, se puja por el beso de una dama. Por un beso pujan en la opereta española en un acto *El viaje de la vida*, con música de Manuel Penella, estrenada en 1911, en la que la acción transcurre en un transatlántico italiano y algunos de sus protagonistas muestran marcado acento andaluz; y en la compuesta por el granadino Francisco Alonso en 1916 *El tío de las caídas*, o bien en *El cantar del organillo* del maestro Moreno Torroba, estrenada en 1949. Ambientada en Andalucía, en la fábrica de tabacos de Sevilla, se desarrolla *La rifa del beso* de Salvador M. Granés y José Rufino con música de Emilio López del Toro –estrenada en Sevilla en 1903–, en la que los beneficios obtenidos son para la Hermandad de la Virgen de la Esperanza. Al arbitrio de una hermandad –en este caso el objeto de rifa es un abrazo– también se puja en la obra *La señora del coronel*, de Lastra, Prieto y Ruesga, con música de Manuel Nieto y estrenada en 1889.

Todas las menciones anteriores se corresponden con la rifa andaluza y en ellas ciertamente se puja por un beso, al igual que en el caso que se detalla en las *Escenas Andaluzas*. Serafín Estébanez va más allá en su descripción y muestra de

forma precisa el escenario, el atrezo en el marco del cual tales escenas se pueden desarrollar: una ermita limpia y enteramente pintoresca, unos árboles que ejercen de atrio y dan frescor, un arroyo de fondo, el cerco donde se sitúan los escaños de los cofrades de la hermandad, la disposición de mozas con las correspondientes señoras de edad que las custodian, y la ubicación de los mozos y público en general que asiste a la celebración. Describe al mayordomo encargado de dirigir las pujas y a la reina, a cuyos pies se dejan las ofrendas. Es en este fragmento donde vemos una descripción exacta de la rifa de la novela *El Niño de la Bola* de Pedro Antonio de Alarcón, escena que de manera similar se produce en la zarzuela *Luisa Fernanda* —estrenada en 1932, con música de Moreno Torroba— en la que la duquesa Carolina, a la vista de que en la rifa de san Antonio no se estaba logrando mucha recaudación, se ofrece —con el beneplácito del cura— a subastar un baile:

“En mi tierra de Granada, para el culto de una imagen, las mocitas más honestas sacan a subasta un baile. Aquí hay una granadina que se ofrece voluntaria para bailar con el hombre que remate la subasta.”

Pero de todas las obras que incluyen en su trama argumental tal costumbre andaluza, es en la zarzuela *Curro Vargas*, estrenada con gran éxito en 1898, con texto de Joaquín Dicenta y música de Ruperto Chapí, en la que la descripción y argumento de la rifa se sucede de manera en todo semejante a la narración de *El Niño de la Bola*. Tal es el grado de similitud narrativa entre zarzuela y novela, que fue causa de litigio entre los herederos de Pedro Antonio de Alarcón —según sus últimas voluntades— y los autores, bajo la acusación de plagio (Ruiz, 1899: 351-352).

No deja de ser una hipótesis plausible la de que Rafael Salguero fuese conocedor de las costumbres propias de la ciudad de Guadix y al mismo tiempo lector de la obra de Pedro Antonio de Alarcón. Para el libreto de la zarzuela *La flor de los montes* contó con la colaboración del granadino José Rosales Méndez. Es probable que forjaran ciertos vínculos de amistad en el pueblo natal de Salguero —Santa Fe—, en el que Rosales ejerció de alcalde, aunque su verdadera profesión fuese la de periodista, libretista costumbrista y comediógrafo, coautor de numerosos libretos con el también granadino Antonio Paso (Gómez, 2007: 202). La acción de la obra se desarrolla en el primer cuarto del siglo XX, en un pueblo de Granada con vistas al Veleta. El primer cuadro de la zarzuela tiene su escenario en una casa rural andaluza (Rosales, 1919: 9), y el segundo se localiza en una placeta acotada por un barranco próximo desde el que se ve un escalonamiento de montañas que, a su vez, dibujan al fondo las cumbres de Sierra Nevada (Rosales, 1919: 31).

En el transcurso del libreto aparecen numerosas referencias geográficas que sitúan al espectador en espacios reales de la provincia de Granada: Cortijo Blanco (Rosales, 1919: 39)²¹, Tajo de la Torrecilla (Rosales, 1919: 32, 39)²² o un teatro

21. En el siguiente enlace se muestra la situación geográfica de Cortijo Blanco (Capileira), con vistas al Veleta en plena Alpujarra granadina (<https://goo.gl/b80mQi>). Existe la opción de Cortijo Blanco (Arenas de Rey), con vistas a Sierra Nevada (<https://goo.gl/sUoloz>); así como otro en Fiñana (<https://goo.gl/maps/3TzCaa8336Y8SUhC8>), quizás el más próximo a Guadix [recuperados: 28.03.2020]

22. Torrecilla en un pico de la provincia de Granada, y en el desarrollo de la obra se cita a unos personajes que proceden de esa zona. En el siguiente enlace se muestra la situación geográfica del alto de la Torrecilla (<https://goo.gl/Jt219H>). La obra cita el barranco de la Torrecilla, y sabemos

en la propia ciudad de Granada (Rosales, 1919: 39). En la provincia de Granada aparecen al menos tres localizaciones bajo la denominación Cortijo Blanco: una primera en la zona de Alhama de Granada, con un barranco próximo –tal y como lo describe el libreto–, una segunda en plena Alpujarra, cercana a Capileira –con vistas al Veleta es su ladera sur–, y la tercera en la zona de Fiñana (Almería), que es la más próxima a Guadix y cercana también a un barranco, como se describe en la zarzuela. Cuando Rosales habla del Tajo de la Torrecilla puede estar haciendo referencia al pico de la Torrecilla, próximo a Alhama, pero también a un arroyuelo que en este caso dista de forma significativa de todas las localizaciones de Cortijo Blanco, al sur de la provincia de Granada.

Probablemente, teniendo en cuenta que la obra fue un encargo para ser representado en Granada, los autores decidieran desarrollar la acción en un pueblo ficticio, pudiendo ser el mismo Guadix que Alarcón describía en *El Niño de la Bola* (Alarcón, 2014: 121), y que a la vez describiese de forma general el ambiente de cualquier pueblo rural de la provincia. La localización, la topografía de la obra constituiría así, pues, un escenario de carácter ideal, inventado, una curiosa y calculada síntesis en la que la imaginación de libretista y compositor hubieran fusionado elementos distintos, con vistas a propiciar el reconocimiento y la familiaridad en un espectro de oyentes lo más amplio posible. Se inspira en la descripción de parajes naturales cercanos al público potencial de la zarzuela, pues no hay que pasar por alto que la obra se estrenó en Granada y la prensa daba aviso de que el servicio de tranvías para los pueblos estaba asegurado todas las noches al terminar el espectáculo²³.

Esa misma orientación localista sirve para delinear el perfil de los *dramatis personae*, tal como delata esta breve descripción de los roles principales de la zarzuela:

CARMEN	Conocida como “la flor de los montes”, protagonista de la obra e hija de Torcuato, huérfana de madre. Enamorada de Miguel.
TORCUATO	Torcuato –nombre vinculado a Guadix y a su diócesis desde sus orígenes–, padre de Carmen y alcalde del pueblo. Desaprueba la relación de esta con Miguel y quiere casar a su hija con Quico.
MIGUEL	Protagonista de la obra y enamorado de Carmen, lo cual suscita la enemistad de Torcuato, que no aprueba la relación.
QUICO	Forastero que llega al pueblo con la intención de iniciar un pleito con el Conde del Espinar –para obtener beneficios para él y el alcalde– y además casarse con Carmen.
CONDE DEL ESPINAR	Hombre culto de unos cuarenta años y con residencia en Madrid. Accidentalmente llega al pueblo y conoce todos los entresijos del lugar. Ayudará a Miguel a conseguir a Carmen.
SIMÓN	Hombre de edad madura, hermano de Torcuato, contrario a que su hermano case a Carmen con Quico.
TOÑICA	Mujer madura, ama de la casa de Torcuato y confidente de la muchacha.

que hay un barranco de la Torrecilla, un arroyo al sur de Sierra Nevada (<https://goo.gl/maps/Mekj2Looxg7ymDxu5>) [recuperados: 28.03.2020]

23. *El Defensor de Granada*, 17859 (Granada, 22 de enero de 1919), p.2.

En el análisis que de los protagonistas de la novela propone Pilar de Vega, los personajes principales de la obra de Pedro Antonio de Alarcón corresponden a arquetipos rígidos (Vega, 2016: 333-371). Aunque no existe una correspondencia directa entre los personajes novelescos y los de *La flor de los montes*, existen ciertas similitudes o reflejos que nos permitirían seguir la pista al trabajo de adaptación o transformación que Rosales podría haber llevado a cabo a la hora de estructurar su libreto, siempre con la novela de Pedro Antonio de Alarcón en mente: el joven Manuel Venegas de *El Niño de la Bola* es el romántico, apasionado y bondadoso que tendría su correspondencia en la figura de Miguel, frente al Vitriolo de la novela, joven malvado que pretende a Soledad, al igual que hace Quico con Carmen. La maldad y ruindad del padre de Soledad en la obra de Pedro Antonio de Alarcón se corresponde con la de Torcuato, padre de Carmen; y la figura de la madre de Soledad tendría su parangón en Toñica, la ama de casa que vela por la muchacha. Finalmente, la figura del cura, Trinidad Muley, persona de bien y ente conciliador, parece que se refleja en Simón, el tío de Carmen.

Tanto en la zarzuela de Rafael Salguero y José Rosales (acto II: segundo cuadro) como en la novela de Pedro Antonio de Alarcón (Alarcón, 2014: 366) aparece en escena la costumbre local del baile de Ánimas o baile de la Rifa, donde los hombres pujan en subasta pública por bailar con una mujer determinada, quedando los beneficios de la puja al arbitrio de la Iglesia (Rosales, 1919: 49): un pleito para recuperar los derechos del pueblo en el caso de la obra de Salguero, una rifa a beneficio de la imagen del *Niño de la Bola* en la de Alarcón. En ambos casos se describe fielmente el vestuario típico granadino.

En ese preciso momento de la acción dramática de la zarzuela toda la trama gira en torno a la organización de un baile de la Rifa en el que Quico pretende una doble finalidad: financiar un pleito contra el conde del Espinar para recuperar derechos perdidos por el pueblo y pujar para bailar con Carmen, reforzando así sus aspiraciones de casarse con ella, pues en un momento dado Gorillo –personaje secundario de la zarzuela– afirma que “en los bailes de la rifa cuando una mozuela baila con un mozuelo, queda comprometida” (Rosales, 1919: 15), siempre con el consentimiento premeditado de Torcuato. Carmen está enamorada de Miguel y su amor es correspondido, por lo que Simón –hermano de la Cofradía de Ánimas y tío de Carmen– va a intentar que el baile no se celebre. En otra escena, Miguel evita un accidente de un caballo “desbocao” que iba hacia el barranco de la Torrecilla, y, casualmente, el cazador al que salva es el conde, quien, tras conocer las perversas intenciones de Quico en la rifa, toma parte en el asunto con la finalidad de ayudar a Miguel. Finalmente, el baile se lleva a cabo. Tras una primera rifa en la que Gorillo puja por Anilla para bailar con ella –personajes secundarios con carácter cómico–, aparecen en escena el alcalde con Carmen en la explanada de la ermita, sitio habitual de las fiestas, y Quico comienza a pujar por ella. El conde, cuya identidad nadie conocía hasta ese momento, pugna en la rifa para que Carmen no baile con Quico. Conseguido su propósito, se descubre la doble intención de Quico, quedando este al servicio de la autoridad, y Miguel y Carmen felizmente juntos.

La obra termina con un fandango, baile típico al finalizar la rifa, por ser uno en el que las parejas terminan “agarraos” por la cintura:

“Lo que allí se baila y se ha bailado siempre es el fandango puro y neto, cuya danza termina de obligación, como ya sabréis, con un inexcusable abrazo de cada pareja.” (Alarcón, 1880: 19)

En *La flor de los montes* Rafael Salguero armoniza un conocido fandango clásico granadino, en el que los textos son coplas tradicionales de la capital granadina –no hay que obviar que la obra se estrenó allí– y que musicalmente es igual que el fandango de Guadix, recuperado en la década de 1980 por José María Ortiz Valero, y cuyas letras hacen alusión a la ciudad accitana y sus costumbres²⁴.

Fandango de Granada

transc. María Jesús Viruel

Presto

Gra-na-da, ca-le del li-vi-ra,
 Yo me voy al A-ve-lla-no
 Vi-va Gra-ná que mi tie-ra,
 Gra-na-da, ca-le del li-vi-ra,
 Yo me voy al A-ve-lla-no
 Vi-va Gra-ná que mi tie-ra,
 don-de ha-bi-tan las ma-no-las,
 a be-ber a-gua fres-qui-ta
 vi-vel Pue-to del Ge-ní,
 las que su-ben a la Al
 por-que di-cen que a-
 la Vir-gen de las An-
 hum-bra
 li e-va
 ga-tías,
 las con-troy las cin-co no-las,
 la flor de la ca-me-li-ta
 la Al-hum-bra y el Al-bui-cin,
 las con-troy las cin-co no-las,
 la flor de la ca-me-li-ta,
 la Al-hum-bra y el Al-bui-cin.

Lám. 1. *Fandango de Granada*. Transcripción de M.^a Jesús Viruel.

La flor de los montes es, pues, básicamente una historia de amor en el ambiente rural, dominada por los estereotipos del honor y la moral católica, en la que el autor hace triunfar a los personajes que encarnan el bien y la autenticidad, a pesar de la trama de calumnias que envuelve a los enamorados.

24. Los siguientes enlaces muestran esa similitud de la que hablamos. Véase Centro de Interpretación Cuevas de Guadix. “FANDANGO de Guadix 1992_Rescatado por J. M.^a Ortiz Valero” (vídeo Youtube, 1992). Recuperado de: <https://youtu.be/g9m2lQpkWyk> [consulta: 28.03.2020] y Rafael Troyano. “Granada TV Coros y Danzas Fandango ante la virgen de las Angustias” (vídeo Youtube, 1986) Recuperado de: <https://youtu.be/3rmzWh-MvJw> [consulta: 28.03.2020].

3.2. DIALECTALISMOS EN EL LIBRETO DE *LA FLOR DE LOS MONTES*

Al inicio de la obra, a modo de prefacio o aclaración, el autor del libreto escribe una “Nota importante” explicando las características fonéticas del andaluz en general, y de la pronunciación dialectal de la zona granadina en particular, declarando así la verdadera intención del libretista de hacer una obra andalucista (Rosales, 1919: 8).

El lenguaje de *La flor de los montes* mezcla andalucismos y vulgarismos, así como singularidades en el plano léxico. En ese afán de reproducir la lengua propia de la zona rural de la serranía granadina se muestran numerosas alteraciones que proporcionan y caricaturizan el acento andaluz: uso del seseo y el ceceo –este último en los personajes de rango social más bajo–; sustitución de la /l/ por la /r/ en posición implosiva –“asur”–; la /x/ por la /j/ –“ejpediente”–, inclusión de /n/ al final de la palabra –“asín”–; y numerosas alteraciones que no siguen un patrón fijo, además de la utilización de apóstrofes para unir palabras: “t’orbíe”, “s’atrebío’jté”, “que’jtá’jté”...

La recreación del lenguaje popular y vulgar se basa principalmente en la supresión de fonemas: la /r/ –“páa” o “pá”, “paesen”–; /s/, /d/, /n/ intervocálicas –“cá”, “náa” o “ná”, “tiée”–; /y/ final –“mu”–, /d/ –“ecir”, “esafiando”, “queao”–. Menos coloquial y más vulgar resulta la pérdida de alguna vocal en la reducción de los diptongos –“unque”, “Lonardo”–; la adición de fonemas al inicio de las palabras para destacar y potenciar su significado –“arrempujar”, “aluego”–, en medio –“muncha”–, o al final –“asín”–. La alteración de fonemas realza el lenguaje local con el uso de numerosos vulgarismos, como los derivados de la alteración /b/ por /g/ –“güeno”–, la /i/ por la /e/ –“prencipio”–, la /o/ por la /u/ –“nosotros”, “nus”. Así mismo es habitual la permutación de fonemas: “nadie”, “prezono”, “probetiyo”, “trempano”, “dejucdia”, etc.

Las modificaciones fonéticas provocan alteraciones en el plano morfosintáctico: uso de “usté”/“ustedes” como segunda persona del singular y plural, el cambio de la primera y segunda persona del plural por “nosotros” o “vusotros”; la caída de /n/ intervocálica –“tiée” a “tié”–; abuso de sufijos –“porbetillo”, “cuantico”, “arrajtraíllo”–; y mal uso de tiempos verbales por analogía con otros –por similitud a caiga, aparecen “haiga” por haya, “concluiga” por concluya.

En el plano léxico aparecen determinados términos que, si bien no se circunscriben únicamente al habla de Andalucía, suelen utilizarse con más asiduidad en esta zona geográfica: términos coloquiales como “pachorra”, “gaznate”, “mentar”, “charraná”; así como otros que denotan el pasado árabe de la región –“morisquetas”, “alealas”–. El léxico popular aparece claramente definido en *La flor de los montes* por el uso de frases hechas –*dominus novuscum*–, dichos y leyendas –“Por no haber tocado la campana de la Vela”²⁵–, refranes y coplas tradicionales que aparecen registradas, por ejemplo, en la colección de *Cantos populares españoles* recopilada por Francisco Rodríguez Marín (1883: 489).

25. Existe la tradición que cada 2 de enero, en el aniversario de la toma de Granada, las mujeres que quieren encontrar novio, y casarse ese mismo año, tienen que ir a tocar la campana de la Torre de la Vela, dentro del recinto de la Alhambra.

Además de estos guiños al habla local, de utilizar una geografía fácilmente reconocible desde una pluralidad de ángulos y del potencial dramático de una historia que tan directamente apela a componentes de una tradición cultural y religiosa común, Rafael Salguero y José Rosales se aseguraron el aplauso del público con la incorporación al final de la obra de ese fandango tan difundido que el mismo Salguero recogió como “coplilla granadina” y que actualmente se mantiene en la tradición popular como “fandango de Granada”, propiciando así, sin duda, un gozoso índice de identificación entre la obra y el público al que intencional y calculadamente iba dirigida.



Lám. 2. Final del segundo acto de la zarzuela ‘La flor de los montes’, representada en Granada en 1919. En los ángulos superiores, el compositor Rafael Salguero y el letrista José Rosales.
Foto: Torres Molina.

3.3. ASPECTOS MUSICALES DE LA ZARZUELA: DOCUMENTOS, INSTRUMENTACIÓN Y RASGOS DE ESTILO

El material musical para la reconstrucción de la obra fue localizado como fruto de mi investigación sobre Rafael Salguero, en el Archivo Histórico Municipal de Granada²⁶. La plantilla orquestal definida por Salguero es la siguiente: el viento madera a dos, donde la flauta segunda muta con el flautín y hay un único oboe; viento metal a dos, formado por cornetines, trompas y trombones, más un figle y una tuba; percusión (caja, triángulo, platillos, bombo, timbales y castañuelas)²⁷; más la cuerda, integrada por violines 1^{os} y 2^{os}, violas, violonchelos y contrabajos.

26. AHMG. Fondo del Centro Artístico, BCA-XIII-5-65

27. En el testimonio gráfico que aparece en *La Unión Ilustrada* se ven las protagonistas con las castañuelas en mano, usadas para el baile del fandango *La flor de los montes*. Cfr. *La Unión Ilustrada* (Málaga, 13 de febrero de 1919), p. 15.

La zarzuela consta de dos actos, ordenados como sigue:

Acto I	Acto II
Preludio	Preludio
N.º 1. Coro general, Carmen y Toñica	N.º 5. Dúo de Anilla y Gorillo
N.º 2. Solo de Carmen	N.º 6. Dúo de Carmen y Miguel
N.º 3. Dúo de Carmen y Miguel	N.º 6. bis. Instrumental
N.º 4. Dúo de Carmen y Quico	Intermezzo
Final	N.º 7. Coro general. Carmen, Quico, Martín, Gorillo [fandango La flor de los montes] Final

En cuanto a la tipología de las voces, el rol de Carmen es sin duda el de una soprano lírica, pudiendo ser sustituida por una soprano con tintes dramáticos, dado el tipo de personaje que representa. El papel de Anilla es el de soprano, descartando que sea meramente una actriz, pues requiere buenas cualidades técnicas para cantar en el registro escrito. La voz de mezzosoprano aparece en un rol de fuerte sabor popular, como es el caso de Toñica, escrito para una actriz. Miguel —el amado correspondido— es tenor, mientras que el despedido Quico canta de barítono. Los cantantes secundarios —Gorillo y Martín— se corresponden con un barítono y un bajo respectivamente. La escritura coral no presenta líneas de difícil ejecución: homofónica a cuatro voces, que en algún momento llega a seis por los *divisi* en las voces masculinas.

Son varias las coplas tradicionales que aparecen en la zarzuela. Quizás la más conocida —por perdurar en el tiempo hasta nuestros días— sea el fandango *La flor de los montes*, que en la zarzuela es transcrito a una voz con su correspondiente armonización. La melodía no posee dificultades técnicas más allá de la ornamentación propia de ese tipo de cante: líneas melódicas que progresan por grados conjuntos y tésituras centradas —usando el agudo si la acción lo requiere—, sin melismas complicados y sin grandes saltos interválicos. La crítica destacó el número cuatro del primer acto —dúo de tiple y barítono— “basado en un motivo popular que Salguero va glosando unas veces y desdoblando otras con insuperable maestría” (Del Castillo, 1919: 2). En dicho número los dos cantantes se dedican sendas coplas populares, la primera entonada por Carmen —protagonista femenina que repudia a Quico— que dice así:

“Anque contra mí se opongan,
anque sufra mil cajtigoj,
anque mi padre lo quiera,
No me he de casáj contigo.” (Rodríguez, 1883: 444)

La respuesta del Quico, barítono que pretende conseguir a la joven, es la siguiente:

“Si supiera o entendiera
que otro moso te procura,
debajo de tu bentana
Le abriera la sepultura.” (Lafuente, 1865: 218)

Era habitual que los cantantes de zarzuela no tuvieran una técnica vocal depurada, por lo que, cuando intervienen en escena cantando, algún instrumento de la orquesta va doblando la voz.

La flor de los montes es una muestra de los elementos musicales del andalucismo (Alonso, 2000: 444-446). Prueba de ello es el uso reiterado que Rafael Salguero hace de la gama andaluza que, armonizada y percibida de forma aislada, proyecta cierta dualidad, ya sea que se interprete la última nota como reposo –lo que se correspondería con un modo frigio–, ya sea que, desde una perspectiva más tonal, se considere esa última nota como quinto grado que, a modo de semicadencia, apuntara subrepticamente a la resolución en su tónica correspondiente (García, 214: 107-124), creando así la ambigüedad tonal menor-modal mayor. Así, podemos localizar este recurso de forma explícita o abreviada en prácticamente todos los números de la zarzuela y en el fandango final.

Las melodías se ajustan a las características de una obra de carácter andaluz: uso de la segunda aumentada descendente, del tetracordo frigio, con una dicción eminentemente silábica, con melismas en las ornamentaciones al final de los versos.

Rítmicamente, Salguero usa los cambios de compás determinados por la verificación del texto y como medio de crear continuidad, huyendo de patrones rígidos que unifiquen cada número. Salvo en la parte que canta Toñica en el primer número, donde aparece un “aire de mazurca”, nunca utiliza expresiones de ritmos de baile, salvo para el baile final de la rifa, en el que se sirve del fandango clásico popular.

Además de la intencionalidad de componer una obra de carácter andaluz, se muestra conocedor de las técnicas de composición propias de la época (Stein, 2000: 1148-1149), siendo novedoso que, frente a la organización propia en estructuras cerradas y formas simétricas, aparezca una tendencia a propiciar la continuidad entre números. Así lo supo apreciar el mismo Aureliano del Castillo, cuando señaló “la riqueza melódica y armónica del primer preludio, [pues] en él se inician casi todos los motivos de los demás números y se marca sabiamente el carácter andaluz de la obra. En él se manifiesta el *savoir faire* de Salguero y el dominio de todas las cuerdas orquestales” (Del Castillo, 1919: 2). En el preludio del segundo acto concurrirá una circunstancia programática semejante. De forma excepcional, el tema que entona Carmen en el primer número de la zarzuela es presentado en el preludio del primer acto y volverá a aparecer en el inicio del *intermezzo* del segundo acto, sirviendo así de nexo de unión entre los dos segmentos mayores de la obra.

El uso de esos motivos y la transcomposición (Gago, 1997: 1030) da como resultado melodías no siempre simétricas, altamente influenciadas por el texto al que dan vida, que evolucionan generalmente por grados conjuntos, salvo en los momentos en los que pretenden enfatizar la acción dramática. Así ocurre cuando Carmen canta por primera vez con Miguel y le profesa su amor, momento en el que los intervalos de tercera y sexta son frecuentes, frente a la escena en la que aparece con Quico para repudiarlo, en la que el uso de intervalos disminuidos y los cromatismos se suceden.

Salguero utiliza el cromatismo con una doble finalidad: ornamental –en las melodías de la tiple– y como elemento compositivo que coadyuva a la ambigüedad de la armonía, creando una suerte de “tenebrismo tonal” en el preludio del segundo acto y modulando a tonalidades muy alejadas dentro del círculo de quintas.

Es habitual en la partitura de la zarzuela el uso de acordes alterados. Sextas napolitanas, sextas aumentadas y acordes de séptima –de dominante y disminuida– que favorecen la creación de atmósferas en los que la armonía es más ambigua. La aparición de acordes de séptima de dominante con la quinta disminuida aparece generalmente en los pasajes relacionados con el personaje oscuro y mal intencionado de Quico.

3.4. ESTRENO, RECEPCIÓN Y REPRESENTACIONES POSTERIORES

Desde antes de su estreno la obra suscitó expectación en Granada por tratarse de un encargo realizado por el empresario del teatro a autores y músicos granadinos. En realidad, la prensa del momento destacó no uno, sino dos encargos: el de esta obra a José Rosales y Rafael Salguero, y el de otra a Antonio López Molins y al músico Ángel Barrios. Ambos estrenos los llevaría a escena la compañía Peña²⁸. Finalmente, y por falta de tiempo para preparar la *première*, *La flor de los montes* fue representada por la compañía de Santoncha²⁹. El estreno fue precedido por un avance en prensa que anunciaba la zarzuela como un ejemplo de teatro musical de costumbres granadinas y que ensalzaba la labor de Rafael Salguero como músico³⁰.

Las expectativas fueron plenamente satisfechas ya desde el mismo estreno, el 27 de enero de 1919 en el Teatro Cervantes de Granada. Hasta los músicos de la orquesta dejaron ese día sus impresiones en las particellas, donde se conservan anotaciones firmadas en las partes de clarinete 1º, trompa 1º, trombón 1º y 2º que destacan el feliz día del estreno y el éxito de la obra. La prensa no escatimaba en elogios³¹ y, además de las referencias a la obra realizadas por Aureliano del Castillo, dos días más tarde, en la sección central de la primera página de *La Gaceta del Sur*, se relataba con todo detalle lo que había supuesto el estreno en Granada, destacando la esencia granadinista y costumbrista, y la condición de seña de identidad que esa zarzuela venía a encarnar para el pueblo granadino (J.M.G.B, 1919: 1).

La compañía continuó la gira en Almería, actuando el 15 de febrero de 1919 en el Teatro Circo de la ciudad³². La crítica almeriense no fue tan espléndida en halagos, dejando un discreto “satisfizo al público, como la interpretación esmerada”³³ o una reseña no demasiado favorable en la que se tildaba de rancio, falto de

28. *El Defensor de Granada*, 17741 (Granada, 25 de septiembre de 1918), p. 1.

29. *La Gaceta del Sur*, 4850 (Granada, 19 de enero de 1919), p. 1.

30. *La Gaceta del Sur*, 4858 (Granada, 27 de enero de 1919), p. 1.

31. *La Alhambra*, 500 (Granada, 31 de enero de 1919), p. 26.

32. *La Correspondencia de España: diario universal de provincias*, 22280 (Almería, 12 de febrero de 1919), p. 2.

33. *Crónica meridional*, 18826 (Almería, 16 de febrero de 1919), p. 3.

intensidad y pasado de moda un argumento que con tanto éxito había encarnado en el pasado en *El Niño de la Bola* y *Curro Vargas*. Sólo el buen hacer del compositor y la protagonista se salvaban en la crítica³⁴.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Parece osado relacionar *El Niño de la Bola* y *La flor de los montes*, pues el número y características de los personajes son diferentes y no se puede establecer una conexión explícita –aunque tengan puntos comunes– entre ellos. La religión y la moral juegan un papel fundamental en el desarrollo de la novela, y el personaje del cura, Trinidad Muley, ocupa un lugar de centralidad. Sin embargo, en la zarzuela ese personaje es inexistente, tal vez por la condición de sacerdote de Rafael Salguero. Ambas historias tematizan la pugna por el amor de una mujer, pero mientras que en *El Niño de la Bola* el amante –Manuel– abandona el pueblo para medrar económicamente, al tiempo que Soledad se casa con Antonio por ausencia del primero, en *La flor de los montes* los tres vértices del triángulo amoroso conviven en el espacio y el tiempo que dura la acción, Carmen se niega a ceder a la presión para casarse con Quico y Miguel está dispuesto a luchar por ella. El desenlace de las dos historias es bien distinto: Manuel y Soledad sufren un final dramático y Antonio cae preso; y, si bien Quico también cae en las manos de la justicia, Miguel y Carmen sellan su amor en la zarzuela con la promesa de una futura boda.

Las analogías van más allá de la historia y los personajes. Alarcón, Rosales y Salguero eran granadinos, conocedores de las costumbres de su tierra y cultivados en los ambientes culturales de la ciudad, y aunque libretista y compositor no coincidieron en el espacio y en el tiempo con Alarcón, el apego a la tierra y la tradición es su nexo de unión: crearon historias ambientadas en localizaciones próximas a Sierra Nevada y la Alpujarra granadina, parajes rurales que describen y ensalzan magistralmente las escenas cotidianas tan características de la estética costumbrista. En ese afán de recuperación de las costumbres locales, Pedro Antonio de Alarcón utilizó como argumento de fondo el baile de la Rifa –costumbre arraigada en los pueblos de la provincia granadina y recuperada en Guadix desde 2006 gracias a la información de la novela–, argumento que José Rosales adapta a *La flor de los montes*. Cita Alarcón que el baile de la Rifa termina con un fandango; y Salguero, buen conocedor de sus paisanos y de sus gustos musicales, concluye inteligentemente armonizando el “fandango de Granada”.

Cabe preguntarse si el crítico almeriense tenía razón cuando escribió que la obra tenía un argumento rancio y pasado de moda, lo cual no se compadece muy bien con el documentado éxito del estreno granadino. Probablemente José Rosales conociese de primera mano el éxito que obtuvo en 1898 *Curro Vargas* –el coautor de dicho libreto había sido Manuel Paso Cano, granadino y hermano de Antonio Paso, a su vez coautor habitual en muchos libretos junto a José Rosales– por lo que es muy verosímil que decidiera inspirarse en el argumento de su

34. *Diario de Almería*, 2029 (Almería, 15 de febrero de 1919), p. 2.

paisano como estrategia para reforzar sus probabilidades de éxito. Los críticos de Granada y Almería coincidieron en señalar las flaquezas del libreto, con poco nervio dramático, salvado sin embargo magistralmente por la música de Salgue-ro. Evidentemente fue un triunfo local: los granadinos se sintieron identificados con las costumbres allí representadas, mientras que en Almería las marcas de identidad local diseminadas por la zarzuela tuvieron una capacidad de irradiación menor. Publicitada como una zarzuela de costumbres granadinas y musicalmente de gran calidad, fue un éxito en el espacio que le era más propicio gracias a ese celebrado imaginario de una “pura esencia granadinista” sin sombra de influjo orientalizante.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, P.A. de (1880) *El Niño de la Bola*. Madrid: Imprenta Central. Recuperado de: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=87610 [consulta: 20.08.2019]
- Alarcón, P.A. de (2014) *El Niño de la Bola*. Madrid: Cátedra.
- Alonso, C. (2000) “Andalucismo”, en E. Casares Rodicio (coord.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, v. 1. Madrid: Sociedad General de Autores, pp. 444-446.
- Cámara Martínez, R. (2011) *El Real Conservatorio de Música y Declamación ‘Victoria Eugenia’ de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*. Granada: Universidad. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/19067> [consulta: 20.08.2018]
- Cuenca Benet, F. (1927) *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza.
- Castillo, A. del (1919) “Crónica de espectáculos: Teatro Cervantes, La flor de los montes”: *El Defensor de Granada*, 17865 (Granada, 28 de enero), p. 2.
- Estébanez Calderón, S. (1847) *Escenas andaluzas*. Madrid: Baltasar González. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200629&page=1> [consulta: 20.08.2018]
- García Gallardo, C. (2014) “La cadencia andaluza”, en F. J. García Gallardo & H. Arrebola Pérez (coords.) *Andalucía en la música*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, pp. 107- 124.
- Gago, L. (1997) “Transcompuesto”, en D. Randel (ed) *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza, p. 1030.
- Garci-Torres (1897) “Un acontecimiento”, *El Accitano*, 279 (Guadix, 21 de febrero), pp. 2-3.
- Gómez García, M. (2007) “Rosales Méndez, José”, en *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: AKAL, p. 202.

- Granizo, F. (1925) "Maestro Salguero", *La Gaceta del Sur*, 6942 (Granada, 18 de noviembre), p. 1.
- Jaramillo Cervilla, M. (1992) *El obispado de Guadix y Baza (1855-1921)*. Granada: Universidad.
- Jaramillo Cervilla, M. (1990) "Apuntes históricos para una sociología del clero accitano. Los beneficiados catedralicios (1894-1921)", *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 3, pp. 123-128.
- J.M.G.B. (1919) "Crónica teatral: estreno de *La flor de los montes* zarzuela en dos actos, letra de don José Rosales Méndez, música de don Rafael Salguero", *La Gaceta del Sur*, 4858 (Granada, 29 de enero), p. 1.
- Lafuente y Alcántara, E. (1865) *Cancionero Popular: selección de coplas y seguidillas*, v. 2. Madrid: Carlos Bailly-Baillière. Recuperado de: <https://archive.org/details/cancioneropopula02lafuuoft/page/n6/mode/2up> [consulta: 23.02.2020].
- López-Calo, J. (1992) *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, v. 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Martín Moreno, A. (1985) *Historia de la música andaluza*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Martín Moreno, A. (2003) *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, v. 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Rodríguez Marín, F. (1883) *Cantos populares españoles*, v. 2. Sevilla: Francisco Álvarez y C^a. Recuperado de: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=17015> [consulta: 23.02.2020]
- Rosales Méndez, J. (1919) *La flor de los montes. Zarzuela en dos actos con música del maestro Salguero*. Madrid: R. Velasco. Recuperado de: <https://archive.org/details/la-flordelosmonte497salg> [consulta: 23.02.2020]
- Ruiz y Benítez de Lugo, R. (1899) *Gente de bastidores: 118 retratos en 118 páginas desglosadas de el Libro del año*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra. Recuperado de: <https://archive.org/details/gentedebastidore00ruiz/page/n7/mode/2up> [consulta: 23.02.2020]
- Stein, L. K. (2000) "Zarzuela. I España", en E. Casares Rodicio (coord.) *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, v. 10. Madrid: Sociedad General de Autores, pp. 1148- 1149.
- Vega García-Ferrer, M.^a J. (2005) *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*. Granada: Universidad.
- Vega Martínez, P. (2016) "De la novela al drama lírico: de *El Niño de la Bola* a *Curro Vargas*: el lenguaje popular en la zarzuela", en AA. VV. *Teatro lírico español, ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: UNED, pp. 333- 371.
- Velázquez, F. P. (1985) *En los cerros de Guadix*. Madrid: Narcea.