

ANTONIO MACHADO Y ENRIQUE VILLALBA: UN FRUSTRADO PROYECTO DE COLABORACIÓN POÉTICO- MUSICAL¹

José Cristóbal CÁRDENAS ZABALA
Universidad de Sevilla
ORCID: 0009-0008-4658-8256

Resumen:

Este artículo es un estudio sobre una colaboración poético-musical entre el poeta Antonio Machado y el músico y sacerdote agustino Enrique Villalba que no llegó a concretarse. Entre los papeles del poeta que se conservan en la institución Fernán González de Burgos existen algunos indicios de obras poéticas que iban a ser destinadas a ponerles música. Y entre los papeles del músico depositados en la biblioteca de estudios teológicos de Valladolid también se encuentran algunas piezas musicales que podrían haber estado destinadas a tal fin.

Palabras clave:

Antonio Machado. Enrique Villalba. Poesía musicalizada. Folk-lore. Poesía popular. Universidad popular de Segovia.

¹ Este artículo es resultado de M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción», proyecto de investigación con financiación de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028.

Abstract:

This paper examines a poetic-musical collaboration between the poet Antonio Machado and the musician and Augustinian priest Enrique Villalba, which never materialized. Among the poet's papers preserved at the Fernán González Institution in Burgos, there are some indications of poetic works that were intended to be set to music. Among the musician's papers deposited in the Library of Theological Studies in Valladolid, there are also some musical pieces that could have been intended for this purpose.

Key Words:

Antonio Machado. Enrique Villalba. Musical Poetry. Folk-lore. Popular poetry. Popular University of Segovia.

En 2024 se cumplieron cien años de la publicación de *Nuevas Canciones*, el poemario que Antonio Machado publicó cuando llevaba casi cinco años residiendo en Segovia. Editado en Madrid en 1924 por Mundo Latino y reeditado en 1936 por Espasa Calpe en sus Obras Completas con algunos poemas añadidos, resume el gusto de Antonio Machado por la poesía tradicional, folklórica o popular, una inclinación que pudo aprender de la Institución Libre de Enseñanza. Para Machado, «folk-lore venía a ser lo mismo que hoy llamamos poesía popular o poesía popularizante» (Alvar, 1975, 151).

Esas *Nuevas Canciones* se escriben entre 1916 y 1930, años que, en gran parte, se encuentra en Segovia, donde asiste a tertulias, colabora en la Universidad Popular y conoce al Padre Villalba. Machado concibió el folklore como una realidad dinámica. Es una actitud «plenamente moderna, en un intelectual de la generación del noventa y ocho. Para él, el folklore existe en el pasado, pero también en el presente, usando al Hombre como vehículo» (Carvalho Neto, 1976, 307-8).

La siguiente cuestión que nos planteamos es si a Antonio Machado le gustaba o no la música. Se ha extendido la idea de que los miembros de la generación del 98, a diferencia de los del 27, no eran aficionados a este arte. Hay autores que han recogido esta idea

de la «sordera musical» de los poetas noventayochistas (Persia, 1986, 50), y que han subrayado también otros autores:

A diferencia de los poetas de la Generación del 98 recriminados, por lo general, por padecer una «sordera musical», los poetas de la Generación del 27 ostentan un vivo interés por los acontecimientos musicales de su tiempo que culminó en una serie de proyectos comunes (Heine, 1995, 265).

Si bien es cierto que esa colaboración poesía-música no llega al nivel de los del 27, también es verdad que este aspecto de la poesía del 98, no ha sido aún estudiado con profundidad. A este respecto, podemos recordar lo que dijo José Machado de su hermano:

Fue un entusiasta de la música. Sobre todo, de la popular. De la clásica su predilecto era Mozart. Muchas veces decía que le hubiera gustado mucho conocer la música a fondo, para poder componer, pues encontraba que determinados momentos líricos en la poesía, sólo podían expresarse musicalmente. Lamentaba profundamente no haber estudiado con más interés este arte desde niño. Fue más adelante, cuando empezó a asistir a los conciertos sinfónicos (1913), en que realmente se dio cuenta de lo útil que podría ser para un poeta el conocimiento de esta importante rama del arte. A su juicio los profesores tenían la culpa de que no se estudiase con gran interés, porque solían hacer muy árida su enseñanza (Machado, 1977, 24).

O este otro pasaje del mismo libro:

Tuvo, sin embargo, a modo de un alto en el camino de su amarga existencia, algunos ratos agradables en los últimos días de su estancia en Barcelona. Aquellos en que el más eminente investigador de la fonética, don Tomás Navarro, y el de la música popular, el maestro Torner, venían a verle los domingos y revivían el viejo piano del salón de la

Duquesa haciéndole instrumento de enseñanzas interesantísimas.

Escuchaba con deleite la voz de una bella joven que hacía el exponente de variados temas populares. También asistía a estas reuniones un filósofo catalán que tocaba con gran personalidad algunas famosas sardanas.

Al Poeta, que tanto amaba la música, lo veíamos entonces escuchar entusiasmado los temas populares que el joven maestro que lo visitaba había recogido de todas las regiones de España (Machado, 1977, 215-216).

Antonio Machado, que desde noviembre de 1919 se encuentra en Segovia con sus clases de francés, asiste a las tertulias de artistas e intelectuales del Casino de La Unión. Conoce allí a un grupo que cada día, después de comer, asisten al taller del ceramista Fernando Arranz, ubicado en una vieja iglesia románica abandonada (la antigua iglesia de San Gregorio). Estos tertulianos eran miembros de la Universidad Popular, en la que comienza a colaborar Antonio Machado. Allí se toma café, se charla y se toca el piano. Había un piano que tenía alquilado la mujer del escultor italiano José Fioravanti, que compartía el taller con Arranz en esos años (Andrés Cobos, 2019, 122). También se recitan versos y se discute de arte y literatura.

Entre los tertulianos estaba el padre agustino exclaustro Enrique Villalba Muñoz (Valladolid, 1877-1950), compositor y profesor de música de los conventos de Valladolid y La Vid (Burgos), que había compuesto varias obras religiosas. Enrique Villalba, que en 1901 fue enviado a Sao Paulo (Brasil) donde permanece hasta 1909 en que fue destinado a El Escorial, colabora desde 1911 con su hermano Luis, también músico, en la redacción de la colección «Biblioteca Sacro Musical», en la que escribió varias obras religiosas. En 1913 se trasladó a Barcelona y estudió a fondo la escuela catalana. El religioso llega a Segovia en 1920 (Gómez de Caso, 2007, 34) y comenzó a colaborar también, en la Universidad Popular creada el año anterior, y de la que Antonio Machado fue uno de los socios fundadores. Comienza así una amistad con el poeta que le llevará, entre otras cosas, a participar juntos en un acto

en la Casa de los Picos segoviana el 6 de abril de 1922, con motivo de una exposición de arte organizada por la Universidad Popular, en la que el padre Villalba interpretó música romántica rusa al piano, y posteriormente Antonio Machado disertó sobre literatura rusa². Años después, fueron socios fundadores de la Sociedad Filarmónica de Segovia, tras asistir ambos al acto de constitución de la misma, celebrado en el Teatro Juan Bravo de Segovia el día 4 de noviembre de 1927³.

Todo parece indicar que, sobre 1922, comienzan a elaborar un proyecto poético musical entre ambos, que consistiría en la adaptación por parte del poeta de letras para melodías ya elaboradas por Villalba o, por el contrario, la entrega de poemas para su puesta en música por el compositor. A este respecto, el profesor italiano Giovanni. Caravaggi comenta: «Intorno agli anni Venti dovette dunque maturare un progetto di collaborazione fra il poeta e il compositore, per quanto non ne rimangano tracce molto consistenti»⁴ (Caravaggi, 2016, 21).

El primer borrador de poema-canción que vamos a comentar se encuentra en CB, 7⁵ fol. 66r «Cantiga (Para música del maestro Villalba)»⁶. Al final del poema nos dice: «(inédita) Baeza 1917»⁷. La hoja lleva anotaciones a bolígrafo del sacerdote y poeta burgalés Bonifacio Zamora Usábel, que fue el que los donó a la Institución Fernán González en 1977, ya que los empleaba en sus clases de literatura en el Seminario Mayor de Burgos (Alarcón Sierra, 2008). Es, como indica Caravaggi, un pase a limpio de la composición CB, 7, 36 titulada *Notas de Baeza*: «A un progetto di esecuzione musicale

² *El Adelantado de Segovia*. 7 de abril de 1922.

³ *El Adelantado de Segovia*. 5 de noviembre de 1927.

⁴ Hacia la década de 1920, por tanto, se debió madurar un proyecto de colaboración entre el poeta y el compositor, del que no quedan rastros significativos (trad. del autor).

⁵ CB 7. Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7. Apuntes (borradores, notas inéditas...). Escritos fechables entre 1915 y primeros años de la década de los veinte (hasta 1924). Burgos. Institución Fernán González.

⁶ Voy a utilizar la numeración existente en las hojas, aunque Alarcón Sierra demostró que había errores de numeración y no correspondían con las hojas existentes (Alarcón Sierra, 2008).

⁷ Alarcón Sierra da como fecha 1919, pero la última cifra es un 7.

allude poi una distinta redazione, di poco successiva, che si conserva, in bella copia e con poche varianti, in CB, 7, 66, II, p. 135; vi compare un nuovo titolo e una destinazione specifica, che fanno pensare a possibili esecuzioni meliche» (Caravaggi, 2016, 20).⁸

El cambio de título del poema, que pasa a denominarse *Cantiga*, es significativo, pues alude a una composición para ser cantada y acompañada de música. La narración, que cuenta como un santo quiere evitar una supuesta acción sacrílega de una lechuza, y la intervención de la Virgen en su defensa que, agradecida, les trae como regalo una ramita verde, nos recuerda algunos textos de las *Cantigas de Alfonso X*, aunque probablemente, el gusto del poeta estuviera en la *cantiga profana medieval* que cantaban los trovadores callejeros en lengua romance.

La composición pasa a *Nuevas Canciones* (1924), en una sección llamada *Apuntes*, titulándola «Tierra de olivar» y va dedicada A Enrique Díez-Canedo. Son la parte III (p. 19) y la parte IV (p. 20), completándola con partes de CB 7, 31.

La segunda canción que podrían haber acordado ponerle música es un texto que titula *Danza aldeana* (CB, 7, 64). En esta composición, utiliza el término danza, que evoca un baile tradicional donde no solo interviene la música, sino el movimiento del cuerpo, como una forma de expresión. La hoja está rasgada, pero hemos reconstruido el texto no legible, basándonos en los vs. 5-11 (que se repiten también al final de la parte VI), del poema *Canciones del Alto Duero*, que editó en 1922⁹, y en donde usa una estructura similar a estos versos:

Danza aldea[na]
(músicas del [Padre Villalba])
I
Orillas del [Duero]
verde prad[era]

⁸ Un borrador distinto un poco posterior, alude a un proyecto de interpretación musical, que se conserva, en copia limpia y con pocas variaciones, en CB 7, 66, II, p. 135; aparece un nuevo título y un destino específico, que sugieren posibles interpretaciones musicales (trad. del autor).

⁹ *Revista España*, 304, p. 11.

donde la[*s mozas bailan*]
 al son [*que suena*]
 ¡ay [*garabí!*]
 bail[*ad, suene la flauta*]
 y [*el tamboril.*]

Bajo esta estrofa, hay un trozo de hoja pegado y también rasgado, donde se aprecia otra terminación (tres últimos versos) de otra parte de esta composición, pero no podemos deducir el resto de la estrofa, que sería la parte II (deducible al existir la parte I):

¡a[*y garabí!*]
 ba[*ilad, suene la flauta*]
 y e[*l tamboril.*]

Como *Canciones del Alto Duero*, aparece en la revista *España* en 1922¹⁰, una composición con ocho estofas (la primera y la última sin numeración); la I, II, III, IV y VI, que son la I-V respectivamente de las que aparecen en *Los Complementarios* como «De mi fok-lore. Canciones de Alto Duero. Cantan las mozas» y fechadas el 1 de abril de 1916¹¹. Los vs. 5-11 de la estrofa primera (repetidos al final de la parte VI, separados por tres asteriscos), tiene la misma estructura que estos versos citados:

A la orilla del Duero,
 lindas peonzas,
 bailad coloraditas
 como amapolas.
 ¡ay garabí!
 bailad, suene la flauta
 y el tamboril.

¹⁰ n 304, 21 de enero de 1922, p. 11. Luego se editaron en *PC3* (Madrid, Espasa Calpe, 1936) y en *La tierra de Alvargonzález. Canciones del Alto Duero* (Barcelona. Nuestro Pueblo, 1938).

¹¹ Biblioteca Nacional de España. Sig. RES/275, fol. 25.

La tercera canción que se preparó para su puesta en música y en la que se trabajó algo más en ella, estaría en las hojas sueltas 3, fol. 25. La titula *Canciones y Danzas del alto Duero* (para música del Padre Villalba). Las dos últimas coplas están escritas en un fragmento de folio pegado debajo de la primera cuarteta, con una nota autógrafa colocada en la parte inferior, en letras muy pequeñas y con diferente ortografía. La nota dice: *Inéditas. Encontradas entre mis apuntes de Soria. Escrita con letra de Leonor. Fue dictada en 1911 en París para «Mundial [Magazine]», donde no se publicaron.* Son completamente originales, aunque de imaginación popular. Este es el texto de la canción:

Canciones y
Danzas del alto Duero
(Para música del Padre Villalba)
Mientras danzáis en corro,
niñas, cantad:
ya están los campos verdes,
ya vino Abril galán.
Sus abarcas de plata
hemos visto brillar;
le llevó una mocita
por el negro encinar.
Cantad, niñas, en corro:
ya vino Abril galán.
Agua abajo del río
se le ve navegar,
en un barco de oro,
con remos de coral.
Ya están los campos verdes,
ya vino Abril galán.

La primera estrofa es una variante de la primera de *Canciones del Alto Duero*, aparecida en la revista *España*¹², como hemos indicado.

¹² n 30, p. 11 (1922).

A la orilla del Duero,
niñas cantad,
mientras danzáis en corro;
ya vino Abril galán.

Las otras dos, como él mismo indica, encontradas entre sus apuntes de Soria, son de 1911. Y puede ser la canción en la que más hayan trabajado, porque en la biblioteca de Estudios Teológicos de los Agustinos de Valladolid, donde se conservan los fondos documentales de Enrique Villalba Muñoz, se encuentra una partitura fechada en 1922, firmada por él, y dedicada «A mi querido amigo Antonio Machado». Aunque es una obra para piano solo, escribió en el verso de la hoja el poema mencionado¹³.

Puede ser que esta pieza musical que denomina *Canción* sea la que estaba destinada a ser adaptada al texto del poeta, aunque parece ser que Enrique Villalba no recibió el texto hasta mucho después, como ahora veremos.

En 1924 en *Nuevas canciones*, Machado edita en la sección *Folklore. Canciones de varias tierras* XV (p.100) partes de este texto. La primera estrofa aparece tal cual y la segunda, con ligeras modificaciones:

A la orilla del río,
por el negro encinar,
sus abarcas de plata
hemos visto brillar.
Ya están los prados verdes,
ya vino abril galán.

Y en 2025, en la revista *Alfar*¹⁴, aparece un poema titulado «Coplas populares y no populares andaluzas» donde en el poema 6 utiliza dos versos, aunque aquí cambia el metal precioso:

¹³ Carpeta Or-B-F90, 17. Hoja suelta escrita por los dos lados. Quiero agradecerle al padre Fernando Joven, de la Biblioteca de Estudios Teológicos de los PP. Agustinos de Valladolid, su amabilidad al facilitarme la búsqueda de este documento.

¹⁴ n 55 (diciembre de 1925/enero de 1926), pp. 12-13.

en una barca de plata
con los remos de coral.¹⁵

Antonio Machado, como se ha dicho, aprovechaba los fines de semana para ir a Madrid, donde se alojaba con su hermano José y su madre. Allí conoció a un canario que también le gustaba componer versos y del que se ha escrito muy poco de su relación con nuestro poeta. Fernando González Rodríguez (Telde, Gran Canaria, 1904 - Valencia, 1972) llega a Madrid en abril de 1922 con una beca del Cabildo de Gran Canaria, para estudiar en Madrid la carrera de Filosofía y Letras. Allí permanece hasta 1928, año en que marcha a Vigo tras concluir sus estudios y aprobar las oposiciones a maestro de instituto (Fernández, 2023, 349).

Esta amistad se comprueba con el hecho de que Fernando González le dedica en mayo de 1923 a Machado, un soneto que publica en *La pluma*¹⁶, donde explica que pertenece a su libro inédito *Hogueras en la montaña*, que editó al año siguiente (Imprenta Clásica Española, 2024) y a su vez, Antonio Machado le dedica en los manuscritos originales los «Proverbios y cantares» que iban a aparecer en *Nuevas canciones*, antes de ser definitivamente dedicados en 1924 a Ortega y Gasset¹⁷. Otra prueba de esa amistad fue la mediación que hizo para su amigo poeta y también paisano Saulo Torrón Navarro, para que prologara un libro de poesía que iba a editar. Se titulaba *El Caracol encantado (verso)* (Madrid. Tip. Juan Pérez, 1926) (Fernández, 2023, 350). Fue esta relación la que hizo posible que tuviera una copia de esta tercera canción, y la publicara tras la guerra. Aunque en los años 30 también coincidieron en Madrid, pues ambos profesores de instituto, tras varios traslados por el territorio español, terminaron en Madrid tras la proclamación de la República¹⁸, lo más probable es que fuera en 1923 o 1924 cuando realizó la copia.

¹⁵ Alarcón Sierra menciona: «Coplas populares y no populares andaluzas», 7, pero en realidad es la 6 (Alarcón Sierra, 2008, 356)

¹⁶ n 36, mayo de 1923, p. 392.

¹⁷ CS 2 fol. 97r. Colección Unicaja (Sevilla).

¹⁸ Cursos 1932/35: Machado en el *Calderón de la Barca* y Fernando González en el *Antonio de Nebrija* y en cursos 35/37: Antonio Machado en el *Miguel de Cervantes* y

Acabada la guerra, Fernando González fue separado de su cátedra durante más de dieciséis años, tras el proceso de depuración del profesorado (perteneció a Acción Republicana y tuvo varios cargos en la administración educativa republicana). Durante ese periodo de tiempo, se dedicó a dar clases en alguna academia privada de la provincia de Valladolid y a temas literarios, como editor de revistas de poesía. Durante su estancia en Valladolid, es cuando se pudo poner en contacto con el padre Villalba (que residía en su ciudad natal desde principios de la década de los 30) y entregarle la copia de la canción.

Como hemos indicado, en la portada de la partitura anteriormente citada, una nota manuscrita con la misma letra que el resto de ella, nos dice: «Danzas del Alto Duero (para música del P. Enrique Villalba). Copia del poema autógrafo de Antonio Machado que posee el poeta Fernando González y del que entregó una copia a dicho P. Enrique Villalba el año 1941»¹⁹.

Ocho años más tarde, la edita en un número especial de *Espadaña* de León, dedicada al poeta por el décimo aniversario de su muerte²⁰. Como texto explicativo, nos dice que «Para música del Padre Enrique Villalba, de Valladolid, Antonio Machado compuso el poema que transcribimos y cuya versión, definitiva, aparece, notablemente corregida por el poeta, en su libro *Nuevas Canciones* (1917-1930)».

El Padre Enrique Villalba regresa a Valladolid, su ciudad natal, en los años 30. Allí colabora con el Ateneo local, creando una Cátedra de música y escribiendo artículos sobre teoría de la música. Acabada la guerra, en la creada «Obra sindical» trabaja, entre otras cosas, ofreciendo charlas radiofónicas sobre temas musicales. Destacan sus charlas sobre la canción popular, que plasma en 1946 en un manuscrito que titula *El canto popular*²¹. Entre su producción

Fernando González en el *Velázquez*, según cuadro de destinos de Fernando González (Fernández, 2023, 351).

¹⁹ Carpeta Or-B-F90, hoja 17. Fondo Enrique Villalba. Biblioteca de Estudios Teológicos. Valladolid.

²⁰ *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, 38, 1949, p. 787.

²¹ Fondo Enrique Villalba. Biblioteca de Estudios Teológicos de Valladolid. Sig: Or B F 89.

musical se encuentran obras de temas populares como *Jota castellana*, *Danza oriental*, *Danza burlesca* y musicalizaciones de poemas como *Volverán* (sobre una rima de Bécquer) o *Paloma blanca* (sobre un poema de Jacint Verdaguer). Murió en Valladolid en 1950.

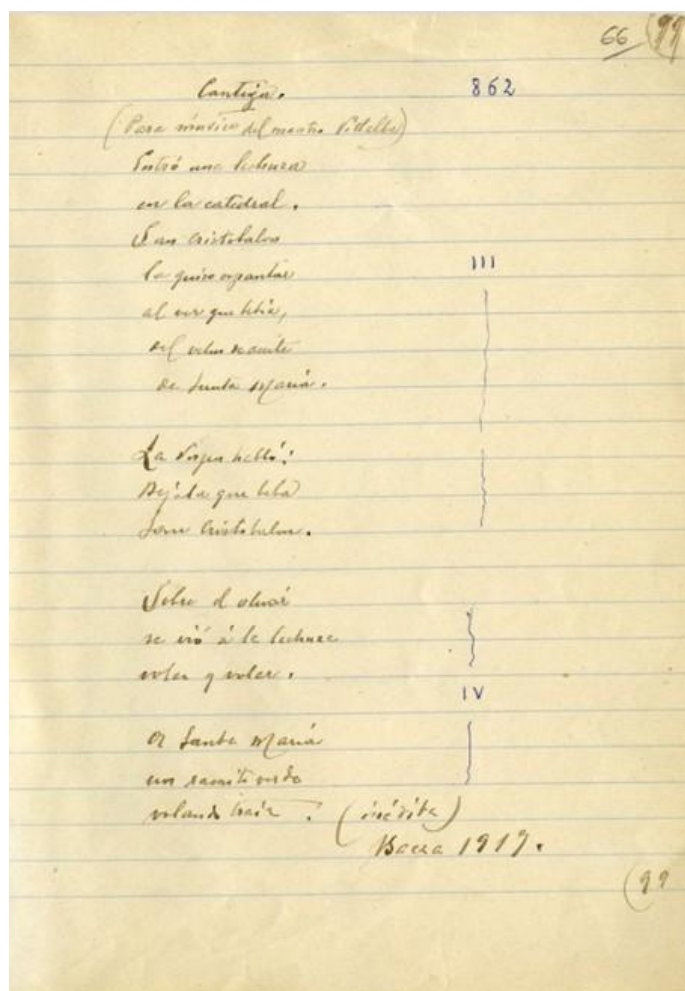


IMAGEN 1: Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7 fol. 66r.
 Institución Fernán González de Burgos.

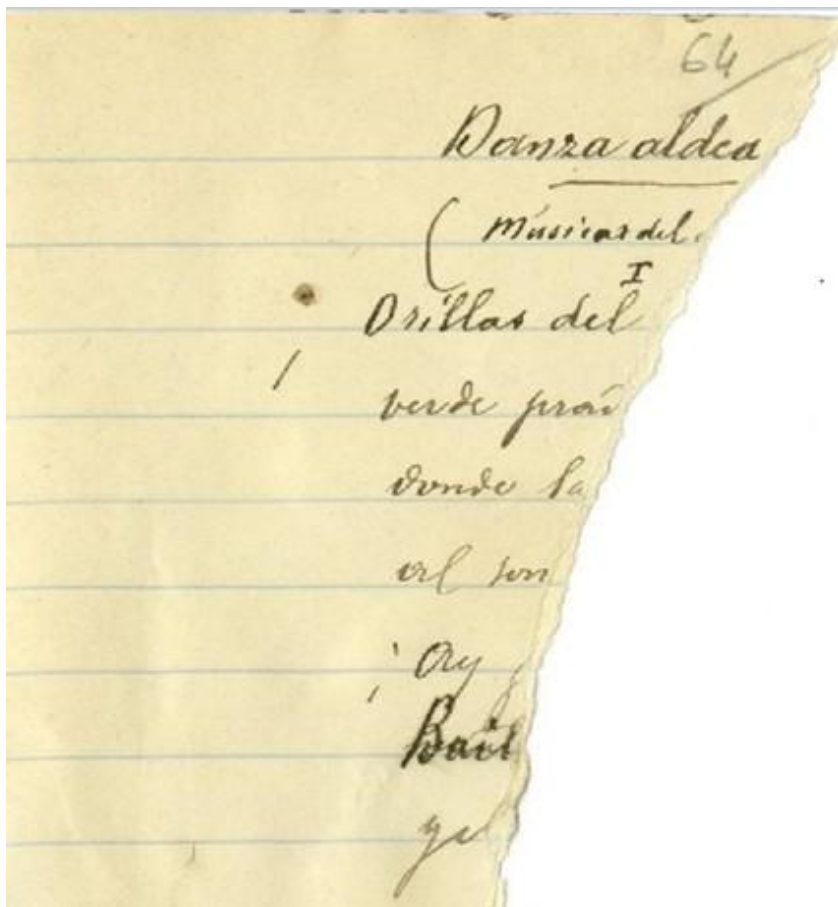


IMAGEN 2: Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7 fol. 64v.
parte superior. Institución Fernán González de Burgos.



IMAGEN 3: Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7 fol. 64v.
parte inferior. Institución Fernán González de Burgos.

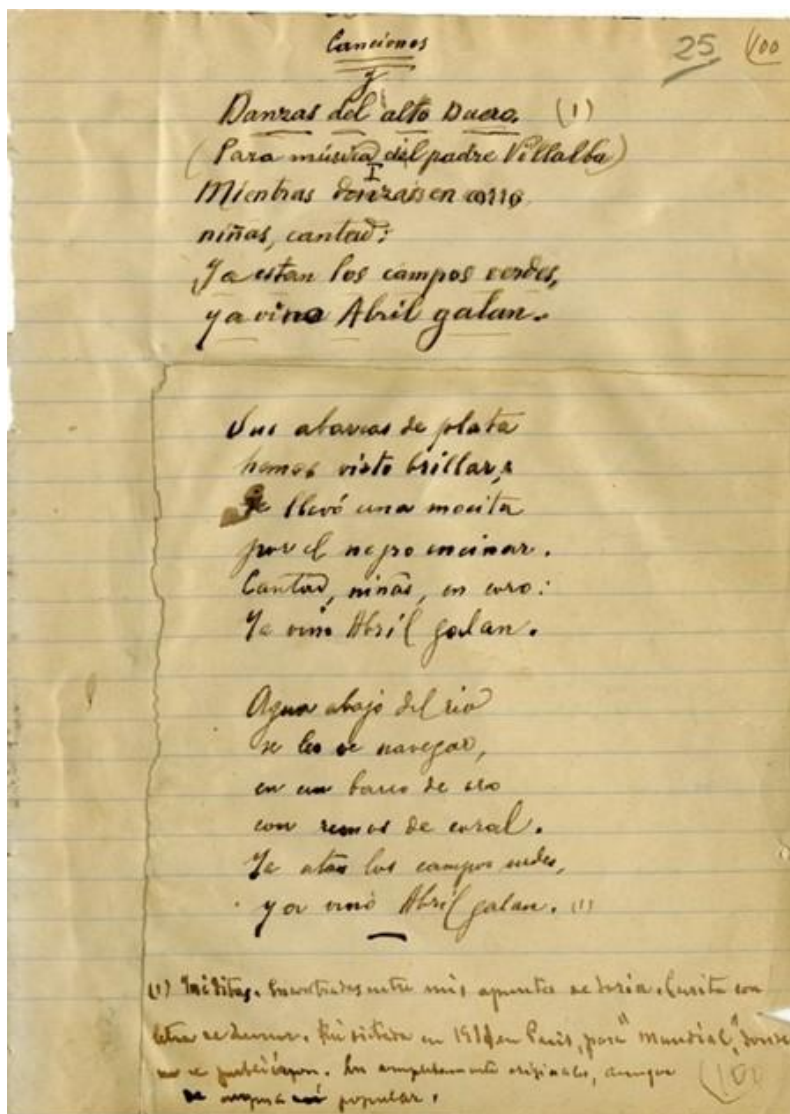


IMAGEN 4: Fondo machadiano de Burgos. Hojas sueltas 3, fol.
 25v. Institución Fernán González de Burgos.



IMAGEN 5: Hoja suelta. Carpeta Or-B-F90, 17r. Biblioteca de Estudios Teológicos. PP. Agustinos de Valladolid.

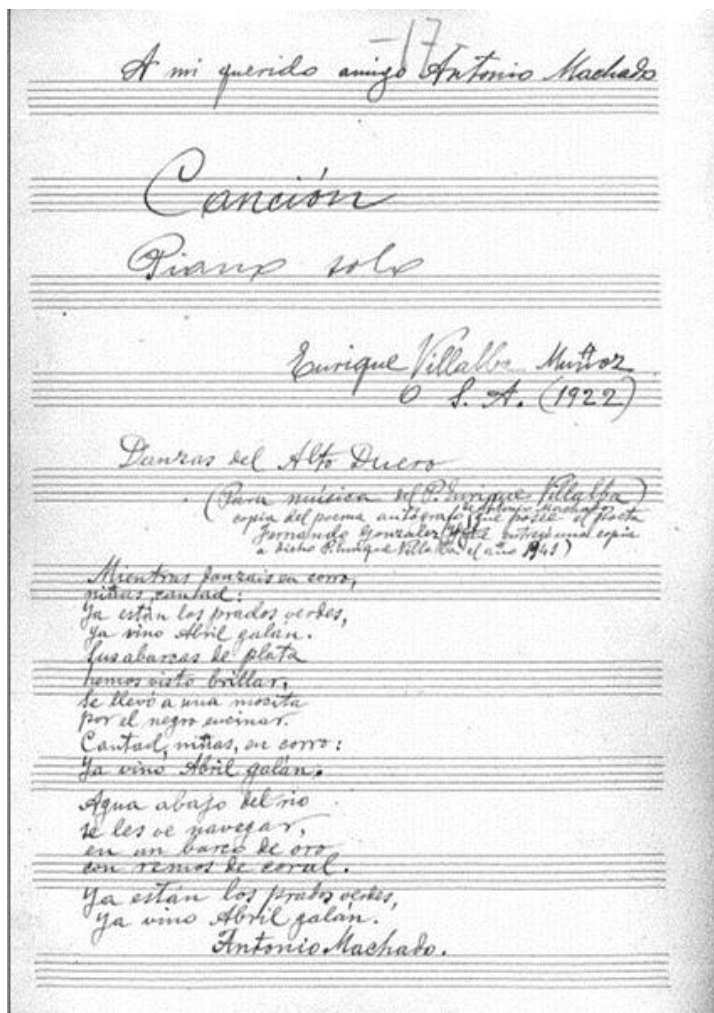


IMAGEN 6: Hoja suelta. Carpeta Or-B-F90, 17v. Biblioteca de Estudios Teológicos. PP. Agustinos de Valladolid.

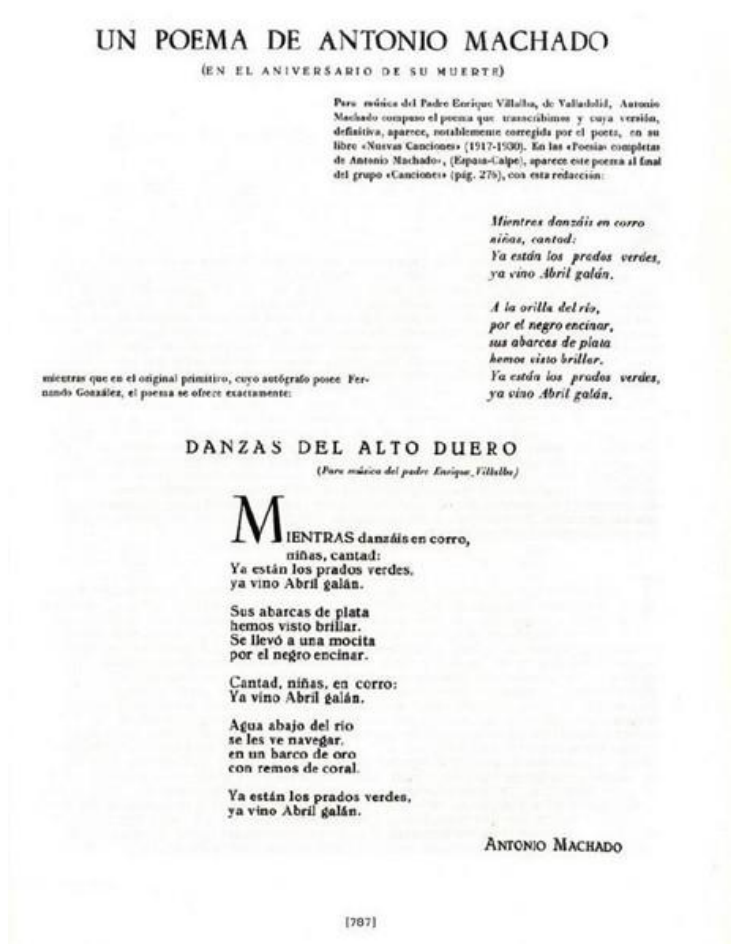


IMAGEN 7: *Espadaña*. Revista de poesía y crítica. 38, p. 787. Edición facsímil. León, 1978.

Bibliografía

ALARCÓN SIERRA, Rafael. (2008) «Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos (Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 84. 321-363.

ALVAR LÓPEZ, Manuel. (1975) «Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional». *Homenaje a Machado. Reunión de Málaga de 1975*. José Luis Cano (coord.). Málaga. Diputación Provincial. 147-170.

ANDRÉS COBOS, Pablo de. (2019) *Antonio Machado en Segovia, vida y obra*. Segovia. Ayuntamiento.

CARAVAGGI, Giovanni. (2016) «Il volo della civetta negli *Apuntes machadiani*. Un innesto diegetico elaborato». *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*. Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzi e Pietro Taravacci (coords.). Trento. Università degli Studi. 9-27.

CARVALHO NETO, Paulo de. (1976) «La influencia del folklore en Antonio Machado». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 304-307. 302-354.

CASARES RODICIO, Emilio. (dir.) (1999) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Jorge. (2023) «Fernando González, más allá del poeta. Una trayectoria truncada por la represión franquista al profesorado». *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*. 23. 1. 345-367.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano. (2007) *Antonio Machado y Pilar Valderrama en Segovia*. Segovia. Caja Segovia.

GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Fernando. (1949) «Un poema de Antonio Machado (en el aniversario de su muerte)». *España. Revista de poesía y crítica*. 38. 787.

HEINE, Christiane. (1995) «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 26. 265-296.

MACHADO RUIZ, Antonio. (1924) *Nuevas canciones*. Madrid. Mundo latino.

MACHADO RUIZ, Antonio. (1988) *Poesías completas*. Tomo II. Edición y notas de Oreste Macrí. Madrid. Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.

MACHADO RUIZ, Antonio. (2004) *El Fondo Machadiano de Burgos. Los Papeles de Antonio Machado*. Tomo I (1 y 2). Edición y coordinación de Alberto C. Ibáñez Pérez. Burgos. Institución Fernán González.

MACHADO RUIZ, Antonio. (2005) *Cuaderno 2. Colección Unicaja. Manuscritos de los Hermanos Machado*. Edición de Rafael Alarcón, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar. Sevilla. Servicio de publicaciones Fundación Unicaja.

MACHADO RUIZ, José. (1977) *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (recuerdos de su hermano José)*. Madrid. Forma.

PERSIA, Jorge de. (1986) «La música en la Residencia de Estudiantes». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Emilio Casares Rodicio (com.). Granada. Ministerio de Cultura. 50-62.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. (1985) *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid. Ateneo.