

EDUARDO TORRES (1872-1934) DE LA CATEDRAL AL CONSERVATORIO: GESTIÓN, EDUCACIÓN Y CRÍTICA MUSICAL EN SEVILLA DURANTE EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

EDUARDO TORRES (1872-1934) FROM THE CATHEDRAL TO THE CONSERVATORY: ADMINISTRATION, EDUCATION AND MUSIC CRITICISM IN SEVILLE DURING THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Olimpia García-López
Universidad de Córdoba (España)
oligarcialopez@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8880-5326

Resumen

El presente artículo profundiza en la educación musical en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XX a través de la figura de Eduardo Torres (1872-1934). El objetivo principal es, mediante el análisis de la actividad docente llevada a cabo por este polifacético músico, conocer el papel de las figuras musicales eclesiásticas en el establecimiento de espacios de enseñanza musical profanos como fueron las academias de música y los conservatorios oficiales. Por un lado, se examina su participación activa en las distintas instituciones locales interesadas en potenciar el arte sonoro: desde el magisterio musical ejercido en la Catedral —donde formó a seises destacados como Francisco Redondo o Manuel Villalba— a las iniciativas pedagógicas desarrolladas en sociedades como el Ateneo, la Sociedad Sevillana de Conciertos o la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, que formaron a pianistas destacados, que fueron becados para estudiar en París, como Ana Gimeno o Tomás Andrade. Precisamente, desde la academia de música de esta última institución, se iniciaron las gestiones que llevaron a la fundación del Conservatorio Oficial de Música de Sevilla, en las que Torres tuvo un papel destacado. Por otro lado, se profundiza en las críticas musicales de Torres, que fueron utilizadas como una herramienta pedagógica y didáctica, en tanto que estas sirvieron para enriquecer los conocimientos de los aficionados e intentar orientar su gusto hacia lo que Torres consideraba como “buena música”.

Palabras clave

Educación musical, crítica musical, Eduardo Torres, Catedral de Sevilla, conservatorio de Sevilla, sociedades musicales, siglo XX, Sevilla.

Abstract

This paper deals with music education in the first decades of the 20th century through the figure of Eduardo Torres (1872-1934). Examining the teaching activity carried out by this versatile musician, the main objective is to know the role of ecclesiastical musical figures in the establishment of secular music education spaces, such as music academies and official conservatories. On the one hand, his active participation in different local institutions interested in promoting music is analyzed: from his music education practices in Seville cathedral —where he trained outstanding “seises” such as Francisco Redondo or Manuel Villalba— to the pedagogical initiatives developed in societies, such as the Ateneo, the Sociedad Sevillana de Conciertos or the Sociedad Económica de Amigos del País, which trained prominent pianists, who were awarded scholarship to study in Paris, such as Ana Gimeno or Tomás Andrade. Indeed, the efforts that led to the foundation of the Conservatorio Oficial de Música de Sevilla, in which Torres played a leading role, started with the music academy of the Sociedad Económica. On the other hand, Torres’s musical writings as a critic are explored. These texts were used as a pedagogical and didactic tool; they served to improve the public’s music appreciation and to try to guide the taste of audiences towards what Torres considered “good music”.

Key words

Music education, music criticism, Eduardo Torres; Seville Cathedral, Seville Conservatory, musical societies, twentieth century, Seville.

1. INTRODUCCIÓN

La figura y la obra musical de Eduardo Torres (1872-1934) han sido objeto de breves estudios en diferentes diccionarios, enciclopedias e historias de la música.¹ En concreto, su producción para órgano ha sido analizada con mayor detalle gracias a la labor de Esteban Elizondo.² Por otra parte, Rosa Isusi ha dado a conocer la existencia de un fondo manuscrito de partituras firmadas por este compositor conservado en el legado de Enrique Domínguez Boví en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.³ Ha recibido también atención su relación con Manuel de Falla y con la Orquesta Bética de Cámara.⁴ Además, recientemente, han comenzado a examinarse sus discursos musicales publicados en la prensa local de Sevilla, así como el impacto de estos textos en la vida musical de la capital andaluza.⁵ Sin embargo, su vida, su

catálogo compositivo y su crítica musical ofrecen todavía un amplio campo de investigación que merece ser objeto de estudios monográficos.

En este sentido, este trabajo profundiza en la labor educativa desempeñada por Eduardo Torres desde su llegada como maestro de capilla a Sevilla en 1910, focalizando en su participación activa en las instituciones locales interesadas en potenciar el arte sonoro y en sus críticas musicales. Como apunta Víctor Pliego, a partir de la promulgación del *Motu proprio* de 1903, se vivió un renacer de la música religiosa que dio lugar “a una interesante generación de organistas, compositores y musicólogos que desempeñaron un papel muy importante en la vida musical”, destacando casos como los de los hermanos Luis y Juan Irruárizaga, Juan María Thomas, Antonio Massana, el padre Donostia, Norberto Almandoz, Nemesio Otaño, Higinio Inglés o Samuel Rubio, a los que habría que añadir también el de Eduardo Torres.⁶ Además, apunta que “los músicos españoles dedicados al género sacro tuvieron una excelente reputación en todo el país”.⁷ Por otra parte, los discursos de Torres ponen la ciudad de Sevilla en diálogo con capitales como Madrid, en las que, como señalaron Teresa Cascudo y María Palacios, la crítica musical tuvo una gran incidencia en la discusión del repertorio al uso de la primera mitad del siglo XX, ya que los autores no se limitaron a reseñar la interpretación, sino también las obras, de forma que, “a manera de pedagogos, fueron marcando las líneas musicales que se debían seguir”, revistiendo sus textos de autoridad, con la intención de influir decisivamente en el desarrollo de la vida musical española.⁸ De esta forma, en la capital andaluza, al igual que ocurrió en Madrid, las columnas dedicadas a la música académica se convirtieron en una plataforma para exponer, debatir y legitimar las ideas estéticas defendidas por plumas como la de Eduardo Torres, a quien podríamos englobar en esta categoría de “intelectuales orgánicos”, que, como apuntan estas musicólogas, “persiguieron cumplir el rol social de intelectuales de la música”.⁹

¹ Véanse Emilio Casares Rodicio, “Torres Pérez, Eduardo”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 10 (2002), p. 416; Pedro José Sánchez Gómez, “Eduardo Torres Pérez”, en *Diccionario de Ateneístas* (Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2004), vol. 2, pp. 351-353; y José Climent Barber, *Historia de la música valenciana* (Valencia: Rivera Mota, 1989), pp. 72-78.

² Esteban Elizondo Iriarte, “La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)”, *Revista de Musicología*, 31/1 (2008), pp. 151-169.

³ Rosa Isusi Fagoaga, “El cantante Enrique Domínguez Boví, el teatro lírico y su colaboración con Manuel de Falla”, en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, ed. Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González y Javier Suárez-Pajares (Madrid: ICCMU, 2009), pp. 187-199; y, de la misma autora, “El gremio musical en Valencia entre los siglos XIX y XX y el legado Enrique Domínguez Boví”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 22 (2011), pp. 99-122.

⁴ Juan Alfonso García García, “Manuel de Falla y la música eclesiástica”, *Tesoro Sacro-Musical*, 40 (1976), pp. 99-106; Eduardo González-Barba Capote, *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015); y, del mismo autor, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2015).

⁵ Olimpia García-López, *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera* (Madrid: SEdeM, 2021); y Olimpia García-López, “La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”, en *El asociacionismo musical en España: estudios de*

caso a través de la prensa, ed. María Palacios Nieto y Carolina Queipo Gutiérrez (Logroño: Calanda, 2019), pp. 139-184.

⁶ Víctor Pliego de Andrés, “La sociedad musical”, en *La música en España en el siglo XX*, ed. Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), p. 356.

⁷ Pliego de Andrés, “La sociedad musical”, p. 357.

⁸ Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto, eds., *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Doble J, 2011), pp. xi-xx.

⁹ Cascudo García-Villaraco y Palacios Nieto, *Los señores de la crítica*, pp. iv-xii.

Por tanto, la finalidad principal del presente artículo es, a través de este estudio de caso, analizar el papel de las figuras musicales eclesiásticas en el establecimiento de espacios de enseñanza musical profanos como fueron las sociedades y academias de música, los conservatorios oficiales y las columnas de la prensa general. Por un lado, se documentarán las iniciativas educativo-musicales llevadas a cabo en entidades como la catedral hispalense, el Ateneo de Sevilla, la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, la Sociedad Sevillana de Concier-tos, así como su intervención en las gestiones que dieron como fruto la fundación del Conservatorio Oficial de Música de Sevilla. Por otro lado, se analizarán los discursos publicados en las casi doscientas críticas musicales de su autoría que han sido localizadas en los diarios *El Noticiero Sevillano*, entre 1921 y 1926, y el *ABC* de Sevilla, entre 1929 y 1934. Con todo ello se pretende, además, dar a conocer las prácticas de enseñanza musical existentes en la capital andaluza durante el primer tercio del siglo XX.

Esta investigación presenta puntos de conexión con distintas corrientes historiográficas desde las que se puede abordar el hecho musical. Por un lado, la historia local y la microhistoria, puesto que la escala de observación se reduce a la ciudad hispalense, permitiendo el análisis de personajes y episodios que hasta el momento habían sido marginados o habían pasado inadvertidos. Por otro lado, la historia urbana y la musicología urbana, en tanto que presta atención no solo a los acontecimientos musicales que tienen lugar en la capital andaluza, sino también a sus interacciones con las estructuras culturales, sociales, económicas e institucionales del tejido urbano.¹⁰ Siendo

¹⁰ Se han seguido aquí los planteamientos teórico-metodológicos propuestos en: Reinhard Strohm, *Music in late Medieval Bruges* (Oxford: Oxford University Press, 1990); Miguel Ángel Marín López, *Music on the margin: urban musical life in the eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002); Andrea Bombi, Juan José Carreras López y Miguel Ángel Marín López, eds., *Música y cultura en la Edad Moderna* (Valencia: Universitat de València, 2005); Ian Biddle y Kirsten Gibson, eds., *Cultural Histories of Noise. Sound and listening in Europe, 1300-1918* (Nueva York: Routledge, 2010); Miguel Ángel Marín López, “Contar la Historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana”, *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 7/2 (2014), pp. 10-30; Clara Bejarano Pellicer, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015); Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, eds., *Hearing the City in Early Modern Europe* (Turnhout: Brepols, 2018); y Vanda

conscientes del inmenso caudal de información que aporta la prensa local, este trabajo entronca también con los estudios que, partiendo de las pioneras aportaciones de Jacinto Torres y Ramón Sobrino en la década de 1990, consideran la prensa como una fuente con rigor científico para la investigación musical.¹¹ De hecho, en la última década se ha venido observando un mayor interés en los estudios sobre música en rotativos de ámbito local o regional, centrados en la vida musical de diferentes núcleos españoles, entre los que ocupan un lugar destacado los dedicados a Andalucía.¹² Sin embargo, a la hora de analizar las fuentes hemerográficas conviene tener presente que estas, lejos de contener verdades absolutas, pretenden funcionar como marcos de interpretación de la realidad y de legitimación de ideas, intentando influir decisivamente sobre la esfera pública.¹³

de Sá y Antónia Fialho Conde, eds., *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património* (Évora: Universidade de Évora, 2019).

¹¹ Jacinto Torres Mulas, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general* (Madrid: Instituto de Bibliografía Musical Española, 1991); y Ramón Sobrino Sánchez, “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española”, *Revista de Musicología*, 16/6 (1993), pp. 3510-3518.

¹² Ana M^a Díaz Olaya, “La música escénica linarense (1870-1912): un acercamiento a través de la prensa local”, *Siete esquinas. Revista del Centro de Estudios Linarenses*, 4 (2012), pp. 13-22; M^a Belén Vargas Liñán, “La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada”, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013; Virginia Sánchez López, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2014); Alicia Ruiz Jurado, “La música en la Málaga republicana a través del periódico ‘El diario de Málaga’”, *Música Oral del Sur*, 13 (2016), pp. 155-192; Consuelo Pérez Colodrero, “Música, cultura y sociedad en el ámbito local: el caso de Andújar a través del semanario El Guadalquivir (1907-1917)”, *El futuro del pasado: revista electrónica de historia*, 8 (2017), pp. 445-471; y Olimpia García-López, “La vida musical en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): un acercamiento a través del diario ‘El Liberal’”, en *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*, ed. Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta (Granada: Universidad de Granada, 2020), pp. 149-172.

¹³ Sobre el análisis de los discursos musicales publicados en prensa, véase, por ejemplo, Teresa Cascudo García-Villaraco, “Introduction”, en *Nineteenth-Century Music Criticism*, ed. Te-

En cuanto a las fuentes empleadas, este estudio se nutre, principalmente, de las noticias de interés musical incluidas en la prensa local de carácter general conservada en la Hemeroteca Municipal de Sevilla. No obstante, la rica información que se desprende de estos rotativos ha sido completada con datos procedentes de otros archivos como el Ateneo de Sevilla, la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (RSESAP), la Catedral de Sevilla, el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, el Archivo Manuel de Falla (Granada), el Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Rentería, Guipúzcoa) y el Archivo y Biblioteca Santuario de Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa).

2. EDUARDO TORRES, DE VALENCIA A SEVILLA

Eduardo Torres nació en 1872 en Albaida (Valencia), en el seno de una familia de origen humilde. Según las notas al programa del acto dedicado en su memoria el 9 de diciembre de 1937 en el Teatro Escolar Juan de la Cueva, su padre fue sastre y director, sin sueldo, de la Banda de Música de Albaida, y de su madre recibió las primeras lecciones musicales, desde los cinco años.¹⁴ Dos años después, ingresó como seise en la Catedral de Valencia, donde, entre 1882 y 1886, recibió las enseñanzas de Juan Bautista Guzmán. Posteriormente, en el Seminario de Valencia, compatibilizó sus estudios de Humanidades, Filosofía y Teología con los musicales, bajo el magisterio de Antonio Marcos (armonía) y Salvador Giner (composición).¹⁵ En este seminario tuvo también la oportunidad de relacionarse con músicos valencianos como Vicente Ripollés, Eduardo Soler, Francisco Tito, Álvaro Marzal y Manuel Palau, a los que posteriormente dedicaría alguna de sus obras. Puede ser considerado, por tanto, miembro de la *Segona Generació de la Renaixença*

resa Cascudo García-Villaraco (Turnhout: Brepols, 2017), pp. ix-xxiv; Ruth Rivera Martínez, “El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático-discursiva”, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016; Teresa Cascudo García-Villaraco y Germán Gan Quesada, eds., *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología* (Sevilla: Doble J, 2014); y Cascudo García-Villaraco y Palacios Nieto, *Los señores de la crítica*.

¹⁴ Archivo Privado de Adriano Duque, Programa de concierto celebrado en el Teatro Escolar Juan de la Cueva de Sevilla el 9 de diciembre de 1937.

¹⁵ García García, “Manuel de Falla y la música eclesiástica”, pp. 99-106.

Valenciana que, en palabras de Josep Climent, aglutinó a “hombres que pretendían recuperar el esplendor de la vieja música religiosa española y valenciana y poner en práctica la mentalidad de la reforma promovida por el *Motu proprio* de Pío X”.¹⁶

Antes de ser ordenado sacerdote, fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Tortosa (Tarragona) en 1895, puesto en el que permaneció catorce años.¹⁷ Algunos investigadores han apuntado que es probable que en estos años conociera a Felipe Pedrell, llegando incluso a cuestionarse Juan Alfonso García si este podría haber sido “su primer punto de apoyo” para aproximarse, más tarde, al folclore andaluz.¹⁸ Sin embargo, las únicas dos cartas enviadas por Torres a Pedrell conservadas en la Biblioteca de Cataluña, fechadas en noviembre de 1898, no dan muchas pistas acerca de su relación. En ellas, Torres se muestra enormemente respetuoso y servicial con Pedrell, aunque el estilo de la escritura descarta la cercanía o amistad que se desprende de su correspondencia con otros músicos admirados por él como Manuel de Falla o Nemesio Otaño.¹⁹

En 1903, Torres realizó las oposiciones para optar al puesto de maestro de capilla de la catedral hispalense, a las que se presentaron otros ocho aspirantes, consiguiendo la plaza el también valenciano Vicente Ripollés.²⁰ Sin embargo, tras la marcha de este último de la capital andaluza, en 1909, se volvieron a celebrar otros exámenes para el puesto.²¹ Torres volvió a intentar su cometido,

¹⁶ Casares Rodicio, “Torres Pérez, Eduardo”, p. 416; y Climent Barber, *Historia de la música valenciana*, pp. 72-78.

¹⁷ Casares Rodicio, “Torres Pérez, Eduardo”, p. 416.

¹⁸ García García, “Manuel de Falla y la música eclesiástica”, pp. 99-106.

¹⁹ E-Bbc, Fondo Felipe Pedrell, Sig. M964 T, Carta de Eduardo Torres a Felipe Pedrell (25 de noviembre de 1898). Las cartas enviadas pueden consultarse en: E-GRmf, Sig. 7689, Cartas de Eduardo Torres a Manuel de Falla; y E-AZP, Sig. 008.001, Cartas de Eduardo Torres a Nemesio Otaño.

²⁰ Los opositores presentados fueron los siguientes: José María Moreno, maestro de capilla de la Catedral de Oviedo; Cándido Milagro, maestro de capilla de la Catedral de Jaén; Miguel Armadas, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza; Rafael Salguero, organista de la Catedral de Málaga; José Gálvez, organista de la Catedral de Cádiz; Mariano Neira, maestro de capilla de la Catedral de León; y Víctor Ramón Díaz, organista de la Catedral de Oviedo. Véase E-Sc, Sección Secretaría, Actas capitulares, 26 de enero de 1903, fol. 175r.

²¹ Sobre la labor realizada por Vicente Ripollés en Sevilla entre 1903 y 1909, así como sobre la pervivencia de sus obras

examinándose junto a otros dos candidatos: Felipe Rubio Riqueras y Cándido Milagro García, maestros de capilla de las catedrales de Badajoz y Jaén. En esta ocasión tuvo éxito, tomando posesión del nuevo cargo el 10 de enero de 1910.²²

Desde su llegada a Sevilla, se convirtió en un gran dinamizador de la vida musical de la ciudad, que en estos años, según Eduardo González-Barba, padecía un profundo atraso.²³ Al contrario de lo que ocurría en otros núcleos urbanos como Madrid y Barcelona,²⁴ a principios del siglo XX Sevilla no contaba con una programación estable de conciertos vinculados a sociedades musicales o culturales ya que, solo excepcionalmente, los empresarios de los grandes teatros de la ciudad organizaban

durante el período de Eduardo Torres, véase Miguel López-Fernández, ed., *Vicente Ripollés Pérez (1867-1943). Música en torno al Motu proprio para la catedral de Sevilla*, 2 vols., Monumentos de la Música Española, 83 y 85 (Madrid: CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona, 2017 y 2019), esp. vol. 1, pp. xxv-xxvii y xlvii-xlviii.

²² Las oposiciones se celebraron el día 6 de diciembre de 1909 y Torres recibió la colación canónica del beneficio de maestro de capilla vacante el día 3 de enero de 1910. Véase E-Sc, Sección Secretaría, Actas capitulares, 7 de enero de 1910, fol. 117v. Tomó posesión del beneficio de maestro de capilla el 10 de enero de 1910. Véase E-Sc, Sección Secretaría, Actas capitulares, 10 de enero de 1910, fol. 120v.

²³ González-Barba Capote, *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración*, pp. 89-97.

²⁴ David Ferreiro Carballo, “La Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y su papel en la introducción de las nuevas corrientes musicales en España”, en *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, ed. Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (Madrid: INAEM, 2017), pp. 799-830; José M^a García Laborda, *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011); Ramón Sobrino Sánchez, “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, *Revista Musicológica*, 14-15 (2004-2005), pp. 155-175; del mismo autor, “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8 (2011), pp. 125-148; Emilio Casares Rodicio, “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322; y Xosé Aviñoa, “Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 277-286.

conciertos a cargo de intérpretes consagrados. No obstante, como apunta Gemma Pérez, la cultura musical de la capital andaluza comenzó a emerger progresivamente, viviendo un periodo de esplendor durante la década de 1920.²⁵ Sin lugar a dudas, la competencia, ubicuidad y el carácter polifacético de Eduardo Torres jugaron un papel fundamental en este proceso. Y es que, como se verá en las páginas siguientes, lejos de limitarse al desempeño de su puesto catedralicio, este músico colaboró intensamente con otras instituciones locales interesadas en potenciar el arte musical en la ciudad tales como el Ateneo, la Sociedad Sevillana de Conciertos o la Sociedad Económica de Amigos del País.

Otras de sus aportaciones a la vida musical de la ciudad hispalense fueron la fundación de la efímera Orquesta Sinfónica Sevillana (1913-1916), que constituyó la primera orquesta profesional de la ciudad especializada en el repertorio sinfónico,²⁶ y la de la Orquesta Bética de Cámara, que tuvo lugar en 1924, en colaboración con Segismundo Romero y Manuel de Falla. Conviene señalar que, desde el primer momento, la idea del compositor gaditano fue que Torres dirigiera esta agrupación. Sin embargo, ante la negativa de su superior eclesiástico, Eustaquio Ilundain, Torres tuvo que contentarse únicamente con dirigir los ensayos y, solo en contadas ocasiones, llevar la batuta en algún concierto público. Por otra parte, es pertinente subrayar la faceta periodística de Torres, que se convirtió en uno de los críticos más destacados de la prensa sevillana durante la Edad de Plata gracias a sus textos publicados en *El Noticiero Sevillano* y en el *ABC* de Sevilla.

3. MAGISTERIO MUSICAL EN LA CATEDRAL HISPALENSE: DEL SEISE “NIÑO REDONDO” AL FALANGISTA MANUEL VILLALBA

Al ocupar el puesto de maestro de capilla de la catedral hispalense, Torres se convirtió en el responsable de enseñar a los cantantes e instrumentistas de la capilla de música, así como ensayar y dirigir todas sus intervenciones públicas. Entre sus funciones estaban también las de instruir a los seises, y examinar y elaborar informes sobre todos los músicos y seises aspirantes a ingresar en la capilla de música; véase Figura 1.

²⁵ Gemma Pérez Zalduendo, “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”, *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 655-668.

²⁶ González-Barba Capote, *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración*, pp. 69-77.



Figura 1. Eduardo Torres (en el fondo, al centro), los seis de la Catedral de Sevilla. E-RE. Sig. KA1-105.

Bajo su magisterio se formaron, entre otros, el seise Francisco Redondo, a quien Torres preparó para interpretar el papel de “Trujamán” en el estreno de la versión de concierto de *El Retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, que tuvo lugar en Sevilla el 23 de marzo de 1923. Elena Torres ya señaló la dificultad que encomendaba esta voz, considerándola una de las principales dificultades que planteaba la programación de esta obra:

El primer obstáculo que planteaba *El retablo de maese Pedro*, aún hoy de difícil solución, lo encontramos en el papel de Trujamán, pensado para una voz infantil pero con una complicación técnica e interpretativa raramente superable por un niño. En Sevilla [...] el problema se solventó gracias a la participación de los niños seis, cuya completa formación musical les hacía especialmente aptos para este papel.²⁷

²⁷ Elena Torres Clemente, *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro* (Madrid: SEdeM, 2007), p. 313.

Según las actas capitulares de la Catedral, Redondo ingresó como colegial supernumerario en mayo de 1922, y a los dos meses fue examinado y seleccionado por Torres para ocupar una plaza de seise que había quedado vacante.²⁸ En enero de 1923, al quedar Torres encargado de organizar el estreno mundial de la versión de concierto de *El retablo* en Sevilla (véase Figura 2), el valenciano aseguró que, a pesar de las dificultades que presentaba la parte del “Trujamán”, se podría utilizar para este papel a un seise de la Catedral. Reconoció que para esto era necesario preparar al seise con tiempo, aunque, analizando la correspondencia mantenida entre Torres y Falla, puede deducirse que el tiempo de ensayo fue muy reducido.²⁹

²⁸ E-Sc, Sección Secretaría, Actas capitulares, 2 de mayo de 1922, fol. 60r; y E-Sc, Sección Secretaría, Actas capitulares, 3 de julio de 1922, fol. 68v.

²⁹ E-GRmf, Sig. 7689-002, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (11 de enero de 1923).



Figura 2. Manuel de Falla, Eduardo Torres y el joven Francisco Redondo y el resto de intérpretes que estrenaron la versión de concierto de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla (Sevilla, 23 de marzo de 1923). E-RE- Sig. A1/Q-15.

Al mes siguiente, tras haber recibido y analizado las partes de canto, Torres informó a Falla de que iba a ensayar esta obra con dos seises de la Catedral, para que fuera el propio Falla el que eligiera al cantor que le pareciera más adecuado cuando llegase a Sevilla:

Y en cuanto al niño Trujamán, veo que la tesitura, aunque no aguda, por ser continua sobre las mismas notas, es algo cansada: yo tengo en la Catedral dos niños de voz fina a los cuales voy a enseñar dicha parte: una vez lo sepan, y cuando Ud. venga a Sevilla, escogerá el que mejor le parezca.³⁰

³⁰ E-GRmf, Sig. 7689-003, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (10 de febrero de 1923). Dos semanas después, Torres informó a Falla de que ya había empezado a ensayar la

Gracias al trabajo de preparación musical de Torres y a las cualidades de Redondo, la interpretación de este último fue tan satisfactoria que Falla hizo gestiones para que participara en el estreno mundial de la versión escénica de la obra en París, que tuvo lugar el 25 de junio de 1923.³¹ Finalmente, la intervención del joven sevillano no pudo materializarse por motivos económicos, hecho que lamentó el compositor gaditano, que mostró esperanzas en poder contar con Redondo en futuras ocasiones:

parte del “Trujamán” con estos dos niños. E-GRmf, Sig. 7689-004, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (25 de febrero de 1923).

³¹ Torres Clemente, *Las óperas de Manuel de Falla*, pp. 313-314.

Hoy tengo ensayo. El chico marchará bien, pero no tanto como el de Sevilla. Siento la decepción de este al ver que no viene a París, pero espero hacerle cantar en otras representaciones en proyecto para la temporada próxima.³²

De hecho, la Sociedad Filarmónica de Madrid contrató a Redondo para el estreno de la versión de esta obra en Madrid, el 28 de marzo de 1924, que fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Madrid, con la intervención de Falla al clave.³³ A principios de febrero, el secretario de la Sociedad Filarmónica de Madrid escribió a Sevilla para informarse sobre las condiciones requeridas para que Redondo actuase en Madrid. Por indicación de Torres, Segismundo Romero solicitó el viaje en tercera clase, manutención durante los tres días que debía estar allí y cien pesetas.³⁴ Según se desprende de la prensa madrileña, la interpretación de Redondo satisfizo enormemente a críticos como Víctor Espinós, que destacó la labor del joven dentro de la parte vocal.³⁵

Además, Redondo participó en la gira realizada por la Orquesta Bética de Cámara en febrero de 1925. En principio, para esta ocasión, Torres barajó otro nombre, el de la violinista y cantante Amparo Peris, ya que temía que Redondo no pudiese “resistir más de dos o tres representaciones sin quedar afónico por completo”.³⁶ Sin embargo, finalmente las condiciones exigidas por Peris eran excesivas, y Torres decidió enseñar la parte del “Trujamán” a otro seise, Antonio García, para que pudiera alternarse con Redondo en la excursión artística:

He decidido que cante la parte de “Trujamán” el niño Redondo con otro niño de igual o mejor voz a quien le estoy enseñando: así, siendo dos, pueden alternar y hacer la excursión en inmejorables condiciones.³⁷

Como apunta Eduardo González-Barba, esta gira de la Orquesta Bética debió suspenderse por un fallo en el mecanismo que accionaba tanto el retablo como los muñecos, de forma que la agrupación no pudo cumplir sus compromisos en Oviedo, Madrid y Granada.³⁸ En julio de 1926, cuando la orquesta reunió dinero suficiente para arreglar el teatrillo, volvió de nuevo la preocupación por quién podría interpretar el papel de “Trujamán”, pues, según informaba Torres a Falla, el “niño Redondo” había perdido la voz infantil, y el valenciano tuvo que buscar un sustituto que lo reemplazase en este papel.³⁹ La muda de la voz debió de suponer el fin de la carrera artística de Redondo, ya que, a partir de estos momentos, no se tiene constancia de más intervenciones del joven en la vida musical de la ciudad.

Durante los años veinte, Torres instruyó a otro niño seise que acabó convirtiéndose en una figura de relevancia: Manuel Villalba (1912-2001), que, formado posteriormente con Celestino Sarobe, se convirtió en un destacado tenor que protagonizó múltiples conciertos tanto en el ámbito profano como religioso desde mediados de los años treinta.⁴⁰ Puede destacarse, por ejemplo, su participación junto con la Orquesta Bética de Cámara dirigida por Halffter en la velada necrológica organizada por el Ateneo de Sevilla en memoria del propio Torres, en diciembre de 1935.⁴¹ Poco después, en mayo de 1936, con motivo de un nuevo concierto en el Ateneo hispalense, el organista y compositor Norberto Almandoz subrayaría, desde su columna del *ABC*, las cualidades del joven, lamentándose de que “las presentes circunstancias” no permitieran a “los exhaustos

³² E-GRmf, Sig. 7929-031, Carta de Manuel de Falla a Herenegildo Lanz (4 de junio de 1923).

³³ A.M.C., “Informaciones y noticias musicales. El retablo de maese Pedro, de Falla, en la Comedia”, *ABC. Edición de Madrid* [En adelante, *ABC*] (29 de marzo de 1924), p. 31. Sobre el estreno de *El retablo* en Madrid, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolomé Pérez Casas, véase María Palacios Nieto, *La renovación musical en Madrid durante la Dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: SEdeM, 2008), pp. 264-267.

³⁴ E-GRmf, Sig. 7689-007, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (5 de febrero de 1924).

³⁵ Víctor Espinós, “En la Comedia. El retablo de maese Pedro. Un importante acontecimiento musical”, *La Época* (29 de marzo de 1924), p. 3.

³⁶ E-GRmf, Sig. 7689-012, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (4 de noviembre de 1924). Véase también E-GRmf, Sigs. 7689-011 y 7689-018, Cartas de Eduardo Torres a Manuel de Falla (2 de noviembre de 1924 y 11 de enero de 1925).

³⁷ E-GRmf, Sig. 7689-019, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (14 de enero de 1925). Véase también González-Barba Capote, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, p. 152.

³⁸ González-Barba Capote, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, p. 183.

³⁹ E-GRmf, Sig. 7689-026, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (10 de julio de 1926).

⁴⁰ Dejó su plaza de seise en agosto de 1927 al ser nombrado Comendador de coro. Véase E-Sc, Sección Secretaría, Actas capitulares, 17 de agosto de 1927, fol. 74r.

⁴¹ S., “Informaciones musicales. Ateneo: Velada necrológica a la memoria de don Eduardo Torres”, *ABC. Edición de Sevilla* [en adelante *ABC*] (13 de diciembre de 1935), p. 36.

erarios municipales conceder una pensión para proseguir carreta tan lisonjeramente iniciada”.⁴²

Especialmente durante la Guerra Civil, Villalba adquirió gran renombre, participando en múltiples actos propagandísticos celebrados en Sevilla a favor del bando franquista, llegando a ser calificado como “heroico soldado de la Cruzada”.⁴³ Conviene señalar que la capital andaluza, casi desde el principio de la contienda, había caído en manos de los sublevados. Por tanto, la prensa hispalense, también a favor de los golpistas, lo definió como un falangista y excombatiente del bando franquista, destacando su participación en los cultos religiosos y en los espectáculos benéficos y patrióticos organizados en la ciudad:

La parte de tenor será cantada por el falangista sevillano Manuel Villalba, cuya bien timbrada voz y actuaciones artísticas en los solemnes cultos de nuestros principales templos y espectáculos benéficos y patrióticos recientemente celebrados en Sevilla han merecido unánimes elogios. Con dicho exclusivo objeto vendrá Manuel Villalba desde uno de los frentes de guerra, donde actualmente se bate contra la barbarie marxista y por la España una, grande y libre.⁴⁴

En octubre de 1937, por ejemplo, Villalba intervino, junto con el Quinteto Clásico de Sevilla, en un concierto organizado por la Colonia Alemana de Sevilla a beneficio del Descanso del Soldado.⁴⁵ Además, en las Semanas Santas de los años 1938 y 1939, interpretó el célebre *Miserere* de Hilarión Eslava, y formó parte también del Teatro Lírico de Falange, presentado en abril de 1938, con el que actuó en provincias como Córdoba.⁴⁶ Asimismo,

colaboró en eventos internacionales que, en el contexto bélico, sirvieron como lazos de hermanamiento entre la España franquista y los “países amigos”.⁴⁷ En diciembre de 1936, participó en el concierto de inauguración de la temporada del Círculo de Cultura Musical de Lisboa, cuyos fondos se destinaron al ejército del bando sublevado. El recital estuvo protagonizado por la *Orquesta Sinfónica da Emissora Nacional e de cantores solistas*, que, en esta ocasión, fue dirigida por Ernesto Halffter, y contó también con la intervención de la solista portuguesa Elsa Penchi Levy.⁴⁸

Durante la posguerra, fue también frecuente la participación de Villalba en los conciertos organizados por el Conservatorio de Sevilla. En estos actos, solía ser acompañado al piano por Norberto Almandoz, director de este centro tras el proceso de depuración del profesorado que tuvo lugar durante la contienda.⁴⁹ Unos días después de

p. 21; y “Beneficio de Lecturas para el Soldado”, *ABC* (21 de febrero de 1939), p. 19.

⁴⁷ Sobre las relaciones musicales entre España y los “países amigos” durante la Guerra Civil, véase Beatriz Martínez del Fresno, “La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos: Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”, en *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, ed. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (Granada: Universidad de Granada, 2010), pp. 357-406.

⁴⁸ Las obras interpretadas en este concierto fueron: *Sinfonietta, Cavatina dedicada a Arbós* y *Dos canciones sobre poemas de Alberti (La corza blanca y La niña que va al mar)* de Halffter y *El retablo de maese Pedro, Fanfarre sobre el nombre de Arbós* y *El sombrero de tres picos* de Falla. Véase “El tenor sevillano Manuel Villalba, en Lisboa”, *ABC* (23 de diciembre de 1936), p. 14; y Francine Benoit, “Halffter no Circulo de Cultura Musical”, *Diário de Lisboa* (26 de diciembre de 1936), p. 11. Sobre las relaciones musicales entre Sevilla y Portugal, véase Olimpia García-López, “Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 127-134; e Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva, “‘Obligados a convivir pared con pared’: los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del Franquismo (1939-1944)”, en *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (Turnhout: Brepols, 2013), pp. 31-41.

⁴⁹ “Con solemnidad se celebró la fiesta de Santa Cecilia”, *ABC* (23 de noviembre de 1940), p. 7; “Informaciones musicales. Concierto de música italiana”, *ABC* (20 de febrero de 1943), p. 2; y “Concierto vocal e instrumental de música italiana”, *ABC*

⁴² A., “Informaciones musicales. Ateneo. Concierto Villalba-Robles”, *ABC* (27 de mayo de 1936), p. 16.

⁴³ “Beneficio de Lecturas para el Soldado”, *ABC* (21 de febrero de 1939), p. 19.

⁴⁴ “De la Semana Santa. El Miserere de Eslava”, *ABC* (31 de marzo de 1938), p. 15.

⁴⁵ N. A., “Concierto del Quinteto Clásico y tenor Villalba”, *ABC* (2 de noviembre de 1937), p. 19.

⁴⁶ “De la Semana Santa. El Miserere de Eslava”, *ABC* (31 de marzo de 1938), p. 15; “El Miserere”, *ABC* (6 de abril de 1939), p. 6; “Para el Aguinaldo del Soldado. La función de gala en homenaje a las naciones amigas”, *ABC* (12 de diciembre de 1937), p. 20; “Para el Aguinaldo del Soldado. La función del lunes 27 en homenaje a las naciones amigas en el Teatro San Fernando”, *ABC* (26 de diciembre de 1937), p. 27; “De la Semana Santa. El Miserere de Eslava”, *ABC* (31 de marzo de 1938), p. 15; “Función homenaje”, *ABC* (16 de junio de 1938), p. 14; “La función de mañana en San Fernando”, *ABC* (19 de febrero de 1939),

la muerte de Manuel de Falla, Villalba participó, junto a Halffter y la Orquesta Bética de Cámara, en un concierto organizado por el Ayuntamiento sevillano en su memoria.⁵⁰ Además, tuvo también cierta relevancia en los círculos cofrades de la ciudad, dirigiendo una capilla musical que se encargó de diversos cultos en la capital andaluza y en otras ciudades cercanas.⁵¹

4. LABOR EDUCATIVA EN SOCIEDADES CULTURALES Y MUSICALES: INICIATIVAS PEDAGÓGICAS, DOCENCIA MUSICAL Y PERFIL DE SUS DISCÍPULOS

Desde la llegada de Torres a la capital andaluza en 1910, el músico valenciano, a través de su vinculación con sociedades locales como el Ateneo, la Sociedad Sevillana de Conciertos o la Sociedad Económica de Amigos del País, consiguió desarrollar una importante labor educativa en la ciudad.

Desde 1913, año en el que se recuperó la Sección de Música del Ateneo de Sevilla, colaboró constantemente y de forma activa con esta institución.⁵² Formó parte de su Junta directiva, ocupando los puestos de presidente o vocal, casi de forma continua, hasta 1931, año en que fue nombrado presidente honorario.⁵³ Además, participó tam-

(14 de marzo de 1942), p. 10. Sobre la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla, véase Olimpia García-López, “Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil española”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, 20 (2017), pp. 185-208.

⁵⁰ “Hace 50 años: 20 de enero de 1947”, *ABC* (20 de enero de 1997), p. 54.

⁵¹ “Legado del tenor Manuel Villalba”, *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/biblioteca/legados/tenor-manuel-villalba.html>> [consulta: 07/07/2021].

⁵² Desde su fundación, en 1887, el Ateneo de Sevilla contó con actividades musicales en su programación. En 1901 se creó la Sección de Música, que quedó suprimida el 27 de abril de 1911. En 1913, se propuso la recuperación de la sección, redactándose un reglamento en el que se estableció un sistema de autofinanciación mediante cuotas de entrada, que eran fijadas en función de las necesidades, y cuotas mensuales de una peseta, disponiendo de total autonomía para programar sus actividades y adquirir los materiales que se consideraran útiles (partituras, rollos de pianola, suscripciones a revistas, etc.). Véase Pedro José Sánchez Gómez, *La música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)* (Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2004), pp. 60-62.

⁵³ Dentro de la Junta directiva, ejerció el cargo de vocal entre 1912 y 1924, exceptuando el curso académico de 1914/1915,

bién en calidad de director de coros y de orquestas en las veladas artísticas de esta sociedad, en las cuales se estrenaron algunas de sus obras.⁵⁴ Según consta en las Actas de la Sección de Música del Ateneo, en abril de 1924 Eduardo Torres, junto a otros socios como Vicente Gómez Zazueta y José Ortiz López, propuso a la Junta directiva el establecimiento de clases de música en el Ateneo, en las mismas condiciones en las que estaban formalizadas las de idiomas. Justificó su iniciativa basándose en que uno de los principales fines de esta sección debía ser “difundir el arte de los sonidos” y asegurando que “la manera más conducente a este fin” era la enseñanza.⁵⁵ Aunque el acta atestigua que la petición fue tomada en consideración, no existe documentación que confirme que se incluyeran los estudios de música en esta sociedad. Sin embargo, diversos alumnos de la Academia de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País protagonizaron muchas de las veladas musicales celebradas en el Ateneo.⁵⁶

Bajo la presidencia de Torres, la Sección de Música del Ateneo acordó una serie de medidas que ponen de manifiesto la preocupación que mostró esta institución por la educación musical en los años veinte. En mayo de 1926, se aprobó la suscripción a revistas musicales internacionales como *Musica d’Oggi* de la Casa Ricordi y *Rivista Musicale Italiana*, que incluían estudios musicológicos, reseñas bibliográficas y noticias sobre la vida musical italiana y extranjera.⁵⁷ Además, dos meses después, se compró una biblioteca musical compuesta por “setenta volúmenes de autores clásicos y modernos”, adquirida por doscientas pe-

en el que fue presidente, al igual que desde 1924 a 1930. Véase Sánchez Gómez, *La música y el Ateneo de Sevilla*, pp. 59-118.

⁵⁴ Algunas de las obras de Torres interpretadas en los conciertos organizados por el Ateneo fueron: *In memoriam* para orquesta, en homenaje a Wagner, en 1913; *Elevación*, dentro del recital dedicado a los “Modernos organistas españoles”, en 1915; un cuarteto de cuerdas interpretado dentro del ciclo de “Audiciones de cuartetos”, en 1921; *Coplas a la Inmaculada* en 1923; y una de sus saetas para órgano. Véase Sánchez Gómez, *La música y el Ateneo de Sevilla*, pp. 64, 77-78, 89, 96, 112-113, y Archivo del Ateneo de Sevilla [en adelante, E-Sa], Actas de la Sección de Música (9 de junio de 1924), p. 70.

⁵⁵ E-Sa, Actas de la Sección de Música (9 de junio de 1924), p. 72.

⁵⁶ Véase, por ejemplo, “Ateneo”, *El Liberal* (29 de marzo de 1924), p. 2; “Velada musical”, *El Liberal* (9 de mayo de 1925), p. 4; y “Velada musical en el Ateneo”, *El Liberal* (18 de febrero de 1928), p. 4.

⁵⁷ E-Sa, Actas de la Sección de Música (18 de mayo de 1926), pp. 86-87.

setas.⁵⁸ Por otra parte, en estos años se instituyeron también dos premios musicales: el Premio Falla de interpretación musical, creado en 1925, con carácter anual,⁵⁹ y otro para jóvenes compositores, celebrado en 1929.

El Premio Falla fue una realidad gracias a la colaboración de la Sociedad Sevillana de Conciertos. En noviembre de 1924, Torres informó de que esta asociación había puesto a disposición de la Sección de Música del Ateneo quinientas pesetas, con objeto de que se constituyese “un premio con destino a un alumno de música”.⁶⁰ Conviene señalar que Eduardo Torres fue también vocal de la Junta directiva de la Sociedad Sevillana de Conciertos, entidad que, mensualmente, desde su fundación en 1920, contrató a afamados intérpretes y agrupaciones nacionales e internacionales.⁶¹ De hecho, Torres quedó a cargo de la organización de importantes eventos relacionados con la figura de Manuel de Falla de crucial relevancia en la historia de la música de la ciudad, tales como: el estreno de la versión de concierto de *El retablo de maese Pedro*, en 1923; la presentación de la Orquesta Bética de Cámara, en 1924; y el homenaje a Falla, en 1926.⁶²

Además de dinamizar la vida concertística de la capital andaluza durante los años veinte, la Sociedad Sevillana de Conciertos impulsó la enseñanza musical en la ciudad gracias a iniciativas como: el citado Premio Falla, los premios que anualmente concedían a las alumnas de la Academia de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País con mejores puntuaciones en los exámenes para la consecución de los títulos de Profesoras de Piano y Solfeo, y la subvención a las clases de música

gratuitas para obreros impartidas en esta academia desde el curso 1925-26, que hicieron posible la fundación de la Masa Coral Sevillana.⁶³

En cuanto al Premio Falla, este estaba destinado a alumnos o alumnas de entre doce y veintitrés años que estudiaran en Sevilla el instrumento que se especificara en cada edición, tanto de forma oficial como particular, y que llevaran al menos seis años de estudio en la ciudad. Se puntualizó además que no podrían presentarse aquellos intérpretes que estuviesen tocando como profesionales en orquestas. En las tres convocatorias que hubo, fueron premiados el violinista Luis Lerate (1925) y los pianistas Manuel Álvarez Peralto (1926) y María Teresa Herrera y Prado (1927). Eduardo Torres fue el encargado de presidir el jurado en todas sus ediciones, deliberando junto a otros músicos locales vinculados a diversas instituciones sevillanas.⁶⁴ Sin embargo, según reza en las actas de la Sección de Música del Ateneo, en la edición de 1926, Torres informó que, “por razones particulares”, no podía actuar como jurado de esta oposición.⁶⁵ Según el testimonio de Victo-

⁶³ José Ignacio Cansino González, *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011), pp. 177, 178 y 237. Sobre los inicios de la Masa Coral Sevillana, véase, por ejemplo: J. M. Colás, “¿Tendrá Sevilla una gran masa coral de voces mixtas, como la tienen otras capitales españolas?”, *El Liberal* (17 de octubre de 1925), p. 1; Alejandro Sandino, “El coro sevillano de voces mixtas”, *El Liberal* (22 de octubre de 1925), p. 2; Fritz, “En la Económica de Amigos del País. Sociedad Coral Sevillana”, *El Liberal* (20 de junio de 1926), p. 4; y “Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País [en adelante, RSESAP]”, *El Liberal* (19 de septiembre de 1926), p. 3.

⁶⁴ Otros miembros de los tribunales fueron: Norberto Almandoz, organista de la Catedral; Moisés García Espinosa, director de la Banda de Música del Regimiento de Granada; Vicente Gómez-Zarzuela, profesor de la Academia de Música de la Económica; Miguel Mata, violinista de la Orquesta Bética de Cámara; y Emilio Ramírez, director de la Masa Coral Sevillana. Sobre este premio, véase E-Sa, Actas de la Sección de Música (12 de abril de 1925; 18 de mayo de 1925; 3 de junio de 1925; 8 de junio de 1925; 1 de marzo de 1926; 7 de abril de 1926; 18 de mayo de 1926; 31 de enero de 1927; y 3 de mayo de 1927), pp. 78, 79, 80, 82, 83, 87 y 91; “Ateneo. Sección de música”, *El Liberal* (15 de abril de 1925), p. 3; “El premio Falla”, *El Liberal* (2 de junio de 1925), p. 6; “Ateneo”, *El Liberal* (18 de marzo de 1926), p. 4; “Ateneo. Sección de Música. Oposición al premio Falla”, *El Liberal* (6 de mayo de 1927), p. 4; y “Adjudicación del Premio Falla”, *El Liberal* (1 de julio de 1927), p. 4.

⁶⁵ E-Sa, Actas de la Sección de Música (7 de abril de 1926), p. 83.

⁵⁸ E-Sa, Actas de la Sección de Música (19 de julio de 1926), pp. 89-90. Véase también E-Sa, Actas de la Sección de Música (23 de julio de 1926), p. 90.

⁵⁹ E-Sa, Actas de la Sección de Música (27 de noviembre de 1924), p. 73.

⁶⁰ E-Sa, Actas de la Sección de Música (27 de noviembre de 1924), p. 73.

⁶¹ Sobre la Sociedad Sevillana de Conciertos, véase, por ejemplo: Gemma Pérez Zalduondo, “Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8/9 (2001), pp. 323-336; de la misma autora, “Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925)”, *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 203-216; Luis Francisco Delgado Peña, “Fundación y Desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015; y Olimpia García-López, “La Sociedad Sevillana de Conciertos”, pp. 139-184.

⁶² González-Barba Capote, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*.

ria Gimeno, alumna de Torres inscrita en el concurso, su renuncia se debió a que otro de los participantes, Manuel Álvarez Peralto, era un protegido del cardenal Eustaquio Ilundain, y Torres no quiso influir en la decisión para no enemistarse con su superior eclesiástico.⁶⁶

Por otra parte, en enero de 1929, cuando Torres seguía presidiendo la Sección de Música del Ateneo, se publicaron las bases de un concurso destinado a “fomentar entre los jóvenes músicos andaluces el cultivo de la composición”, dotado con doscientas pesetas.⁶⁷ El jurado estuvo integrado por José Gálvez, maestro de capilla de la Catedral de Cádiz y director de la Academia Filarmonica de Santa Cecilia, Rafael Vich Bennasar, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba, y Germán Álvarez Beigbeder, director del Conservatorio Odero de Cádiz. Es probable que, en esta ocasión, Torres se mantuviera al margen por presentarse uno de sus discípulos predilectos: José del Castillo Díaz, que finalmente resultó premiado con su *Danza n.º 2*.⁶⁸

Dentro de las iniciativas musicales llevadas a cabo por el Ateneo, destaca también la organización de numerosas conferencias en las que Torres dejó constancia de sus amplios conocimientos musicales. Desde 1914, lo encontramos disertando sobre compositores específicos —Chopin, Grieg, Beethoven y Schubert— o sobre la música en países como Rusia, España o Francia. Estas charlas tenían una finalidad eminentemente pedagógica, pues en ellas trataba de hacer comprender al público las características y genialidades de obras musicales consagradas o de poner al día a los aficionados sevillanos de las nuevas tendencias musicales que se venían introduciendo en Europa. En todos estos actos, las palabras de Torres se alternaron con la interpretación de un repertorio relacionado con el tema de la conferencia, de forma que estas veladas sirvieron también para dar a conocer obras desde el Clasicismo al siglo XX. Muchos de estos coloquios organizados por el Ateneo se celebraron en el salón de actos de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País y, en la mayoría de los casos, la ejecución de las piezas corrió a cargo de profesores y alumnos de su academia de música.⁶⁹

⁶⁶ Información obtenida en conversaciones con Adriano Duque, nieto de Victoria Gimeno, el 2 de marzo de 2016.

⁶⁷ Las bases pueden consultarse en “Ateneo de Sevilla. Sección de Música”, *El Liberal* (1 de enero de 1929), p. 6.

⁶⁸ “Ateneo. Sección de música. Fallo de un jurado”, *El Liberal* (26 de marzo de 1929), p. 6.

⁶⁹ Véase, por ejemplo: “Ateneo. Inauguración del curso musical”, *El Liberal* (30 de noviembre de 1927), p. 4; y “[Sin título]”, *El Liberal* (2 de diciembre de 1927), p. 1.

En cuanto a la Sociedad Económica de Amigos del País, esta contó con una Academia de Música desde 1892.⁷⁰ Estas enseñanzas comenzaron siendo gratuitas y femeninas, con el objetivo de “contribuir poderosamente al mejoramiento de la educación de la mujer” y no eran exclusivas para las hijas de los socios.⁷¹ En julio de 1893, la academia fue incorporada a la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, permitiendo a sus alumnas realizar un examen directo para obtener las titulaciones profesionales y optar a los distintos premios académicos que ofertaba el Conservatorio madrileño.⁷² A partir de 1896, se estableció una pequeña cuantía económica para sufragar la matrícula, los derechos a examen para la obtención de títulos en Solfeo y Piano, y la expedición de dichos diplomas.⁷³ En principio, se impartía únicamente la especialidad de Piano, a la que se añadieron posteriormente las de Canto (1916),⁷⁴ Violín (1923)⁷⁵ y Violonchelo (1930).⁷⁶ Además, desde el curso 1923-24,

⁷⁰ Gracias al estudio de José Ignacio Cansino, elaborado a partir de las fuentes conservadas en el archivo de esta institución, en la actualidad se conocen muchos datos sobre la fundación y funcionamiento de este centro de enseñanzas musicales. Véase Cansino González, *La Academia de Música*.

⁷¹ Archivo de la RSESAP, Libro de Actas de la Junta de Gobierno (24 de agosto de 1892); citado en Cansino González, *La Academia de Música*, pp. 159, 169 y 170.

⁷² Cansino González, *La Academia de Música*, p. 161.

⁷³ Cansino González, *La Academia de Música*, p. 168. Por ejemplo, durante el curso 1926-27 el precio de matriculación era de cinco pesetas y el de los derechos de exámenes oficiales de Solfeo, Piano y Violín era dos y tres pesetas, respectivamente. Véase “RSESAP”, *El Liberal* (15 de septiembre de 1926), p. 4.

⁷⁴ Esta especialidad surge a instancias de la profesora África Berrocal, antigua alumna del Conservatorio de Madrid. Inicialmente fue articulada en dos cursos, aunque posteriormente se incrementaron. No obstante, dejó de ofertarse a partir del curso 1927/1928, debido al bajo número de matrículas y debido a que ningún alumno había llegado a finalizar esta especialidad. Véase Cansino González, *La Academia de Música*, pp. 172, 173, 174 y 178.

⁷⁵ Desde 1899 se contempló la posibilidad de examinarse por libre de la especialidad de Violín, aunque este instrumento no estuvo dentro de los planes formales oficiales hasta el curso 1923-24. La condición para matricularse era tener aprobados dos años de Solfeo. La sociedad dispuso cincuenta pesetas mensuales para esta nueva enseñanza, de la que se impartirían dos clases semanales, una del profesor titular, y otro del auxiliar. Véase Cansino González, *La Academia de Música*, pp. 167, 174 y 176.

⁷⁶ Segismundo Romero fue nombrado Profesor de Violonchelo en noviembre de 1930, con la posibilidad añadida de impartir Viola y Contrabajo, aunque no ha quedado constancia

la Academia contó también con una sección masculina, de la que fue responsable, hasta el curso 1927-28, Eduardo Torres.⁷⁷

Torres se incorporó como profesor en 1919, impartiendo las asignaturas de Solfeo, Armonía y cursos avanzados de Piano. Además, dictó también algunas conferencias en la Económica, de asistencia obligatoria para las alumnas de séptimo y octavo de Piano, cuyo objetivo era fomentar la cultura y el estudio de las jóvenes.⁷⁸ Se podría decir, por tanto, que estas disertaciones fueron el germen de la asignatura de Estética e Historia de la Música implantada a partir del curso 1926-27.⁷⁹

Anualmente, la Academia de Música de la Económica concedía premios por asignaturas, modalidad de enseñanza (oficial y libre) y por género, librando a los alumnos galardonados de efectuar el pago de la matrícula de la asignatura premiada.⁸⁰ Por otra parte, como se indicó previamente, a partir de 1923, la Sociedad Sevillana de Conciertos decidió otorgar tres premios a las alumnas de la Económica con mejores puntuaciones en los exámenes para la consecución de los títulos de Profesoras de Piano y Solfeo, los cuales serían dotados con 250 pesetas, en el caso del primer puesto, y 125 pesetas, para el segundo puesto en el título de Piano. Además, estas estudiantes

se veían exentas de abonar el pago de los derechos de título y obtenían las mismas ventajas en materia de asistencia a conciertos que los socios de la Sociedad Sevillana de Conciertos.⁸¹ Habitualmente, Torres formó parte de los tribunales de estos últimos premios, que solían estar compuestos por miembros de la Económica, vocales de la Sociedad Sevillana de Conciertos y otros profesores de la Academia de Música como Josefa Santa Cruz, Soledad González, Águeda Téllez o Norberto Almandoz, este último, además, organista de la Catedral de Sevilla.⁸² Con frecuencia, unos meses después de estas oposiciones, las alumnas galardonadas eran invitadas a dar un recital en el Ateneo.

Como discípulas de Torres en la Económica, destacan las hermanas Victoria (1906-2000) y Ana Gimeno Fuster (1908-1932), las cuales protagonizaron múltiples conciertos y conferencias musicales en el Ateneo y en la Económica.⁸³ Además, ambas fueron pensionadas por el Ayuntamiento para continuar sus estudios en París. Ana Gimeno disfrutó de su beca del consistorio, como mínimo, del 30 de diciembre de 1925 al 30 de diciembre de

de alumnos de estas dos últimas especialidades. Véase Cansino González, *La Academia de Música*, p. 178.

⁷⁷ Según José Ignacio Cansino, la inclusión de los distintos niveles académicos de las materias y titulaciones se realizó de forma escalonada y progresiva, existiendo grupos exclusivos de alumnos varones (Piano, Solfeo y Armonía) y otros mixtos (Violín, Violonchelo y Estética e Historia de la Música). Véase Cansino González, *La Academia de Música*, pp. 178-179.

⁷⁸ Estas indicaciones aparecen en el artículo 36 del Reglamento de 1925. Véase Cansino González, *La Academia de Música*, p. 225. Puede citarse, por ejemplo, la serie de cuatro conferencias, organizadas entre diciembre de 1925 y marzo de 1926, dedicadas a Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Chopin. Véase “RSESAP. Una conferencia de don Eduardo Torres”, *La Unión* (15 de diciembre de 1925), p. 15; “RSESAP”, *El Liberal* (23 de enero de 1926), p. 4; “RSESAP”, *El Liberal* (24 de febrero de 1926), p. 1; y “RSESAP”, *El Liberal* (24 de marzo de 1926), p. 1.

⁷⁹ Aunque, según la documentación estudiada por José Ignacio Cansino, la asignatura de Estética e Historia de la Música fue implantada durante el curso 1926-27, esta materia no aparece en los planes de estudios publicados por la prensa hasta el curso siguiente. Véase “RSESAP”, *El Liberal* (16 de septiembre de 1927), p. 3.

⁸⁰ Cansino González, *La Academia de Música*, p. 228.

⁸¹ Véase E-GRmf, Sig. 6618, *Memoria presentada por la Junta directiva a los señores socios en la Junta general ordinaria de 25 de junio de 1923* (Sevilla: Tip. Zarzuela, 1923), p. 11.

⁸² En alguna ocasión, hubo también representación de músicos militares, como ocurrió en 1925 con la intervención de Moisés García, director de la Banda de Música del Regimiento de Granada. Sobre la constitución de tribunales, véase, por ejemplo, “RSESAP”, *El Liberal* (31 de enero de 1924), p. 2; “RSESAP”, *El Liberal* (13 de marzo de 1925), p. 2; “RSESAP. Academia de música”, *El Liberal* (18 de marzo de 1926), p. 4; y “En la Económica”, *El Liberal* (6 de julio de 1927), p. 1.

⁸³ Véase, por ejemplo: “Ateneo. Velada Saint-Saëns”, *El Noticiero Sevillano* (22 de mayo de 1922), p. 3; “Ateneo. Velada musical”, *El Noticiero Sevillano* (27 de mayo de 1922), p. 6; “Ateneo. La Sección de Música celebra su velada inaugural”, *El Noticiero Sevillano* (1 de diciembre de 1922), p. 1; “Homenaje al maestro don Luis L. Mariani. En el Ateneo”, *La Unión* (10 de diciembre de 1925), p. 1; “En el Ateneo. Homenaje a la memoria de Mariani”, *La Unión* (12 de diciembre 1925), pp. 2-4; “RSESAP”, *El Liberal* (23 de enero de 1926), p. 4; “Ateneo. Sección de Música”, *El Liberal* (13 de febrero de 1926), p. 1; “Ateneo. Sección de Música”, *El Noticiero Sevillano* (18 de febrero de 1926), p. 5; “RSESAP”, *El Liberal* (18 de marzo de 1926), p. 4; “RSESAP”, *El Liberal* (24 de marzo de 1926), p. 1; “Ateneo de Sevilla”, *El Noticiero Sevillano* (26 de marzo de 1926), p. 5; “[Sin título]”, *El Liberal* (18 de octubre de 1928), p. 1; y “Acercas de las pensiones musicales”, *El Liberal* (19 de octubre de 1928), p. 1.

1927.⁸⁴ En 1925, antes de marchar a Francia, llegó incluso a participar en conciertos radiofónicos y en las veladas de la Sociedad Sevillana de Conciertos, junto con el Quinteto Schachtebeck.⁸⁵ En 1926, recomendada por Torres, fue a la capital francesa a estudiar con Joaquín Nin, que felicitó en una carta a Torres por el “fondo de preparación de primer orden” con que llegaba su alumna. Aunque Nin, sumido en sus labores concertísticas y compositivas, se había retirado de la enseñanza hacía dos años, hizo una excepción y aceptó “continuar la obra tan bien comenzada” por Torres.⁸⁶ Nin escribió además una efusiva carta a Miguel Bravo Ferrer, secretario del Ayuntamiento de Sevilla, alabando la admirable tarea realizada por Torres y las excelentes cualidades de la joven, consiguiendo prolongar dicha pensión un año más.⁸⁷ Tras dos años en la capital francesa, la prensa sevillana se hizo eco de su presentación ante el público parisino:

Después de dos años en París, ampliando estudios como pensionada por el excelentísimo Ayuntamiento, ha hecho su presentación ante aquel gran público la bellísima señorita Anita Gimeno, alumna de la Sociedad Económica de Amigos del País y discípula del ilustre maestro de capilla de la Catedral, don Eduardo Torres.

Anita Gimeno, que demostró en los actos musicales celebrados en aquella Real Sociedad y en los conciertos organizados por el Ateneo envidiables aptitudes como pianista de brillante porvenir, ha tomado parte en dos fiestas parisinas: una de ellas en la Sala de Agricultura de París, con el famoso violinista Vladimir Voulfmann, en la pri-

mera, y después acompañando a la cantante soprano Engel Lund, con el concurso del artista Jean Batalla, consiguiendo la señorita de Gimeno un clamoroso triunfo, según la prensa de París, que tiene para ella los más cálidos elogios como intérprete de las obras musicales de los grandes maestros.⁸⁸

Por las cartas de Nin, se sabe que, durante su etapa parisina, Ana Gimeno estudió también con Theodor Szántó.⁸⁹ Además, según Torres, los citados pianistas y otros “hombres de tanta y merecida fama” como Lazare Lévy, Jean Batalla y Ricardo Viñes habían asegurado que Ana Gimeno era “una artista excepcional”.⁹⁰ Es probable que continuara en París, en octubre de 1928, cuando su hermana Victoria obtuvo otra pensión del Ayuntamiento para continuar sus estudios musicales en la capital francesa.⁹¹ El 12 de abril de 1930, Ana Gimeno, en colaboración con la Orquesta Bética de Cámara, ofreció un concierto en el Teatro Llorens, con fondos destinados a los pobres acogidos en el Asilo de Mendicidad de San Fernando.⁹² Según comentó Ana Gimeno a su hermana Victoria, este recital “fue algo más que extraordinario”, llegando a afirmar que había armado “una revolución en el arte musical”.⁹³ Con motivo de esta actuación, su maestro, Eduardo Torres, le dedicó efusivas palabras en la crítica musical que publicó en *ABC*. Desafortunadamente, a pesar de las altas expectativas que el círculo musical sevillano tenía puestas en ella, Ana Gimeno murió dos años después, con tan solo veinticuatro años.

Otro alumno de Torres en la Academia de Música de la Económica fue Tomás Andrade de Silva (1913-2003), que, desde los catorce años, figura en la prensa como intérprete de las veladas musicales de esta asocia-

⁸⁴ En sesión del 27 de julio de 1927, la Comisión permanente del Ayuntamiento de Sevilla, accediendo a la solicitud de Ana Gimeno, acordó prorrogar un año más la pensión anual de 3.000 pesetas para ampliar sus estudios artísticos de la que disfrutaba la pianista desde el 30 de diciembre de 1925. Véase Archivo Privado de Adriano Duque, Notificación del Ayuntamiento de Sevilla a Ana Gimeno (1 de agosto de 1927), Secretaría: Sección 3ª, Negociado: Hacienda, n.º 2406. Además, en abril de 1928, *El Liberal* indicaba que Ana Gimeno había estado dos años estudiando en París, pensionada por el Ayuntamiento hispalense. Véase “Progresos de una pensionada por el Ayuntamiento de Sevilla”, *El Liberal* (1 de junio de 1928), p. 3.

⁸⁵ “Radio Club Sevillano”, *El Liberal* (26 de junio de 1925), p. 4; y “Teatro San Fernando. El arte prodigioso de Joaquín Nin. María Gar. Quinteto Schachtebeck”, *La Unión* (20 de diciembre de 1925), p. 17.

⁸⁶ Archivo privado de Adriano Duque, Carta de Joaquín Nin a Eduardo Torres (11 de noviembre de 1926).

⁸⁷ Archivo privado de Adriano Duque, Carta de Joaquín Nin a Miguel Bravo Ferrer (9 de noviembre de 1926).

⁸⁸ “Progresos de una pensionada por el Ayuntamiento de Sevilla”, *El Liberal* (1 de junio de 1928), p. 3.

⁸⁹ En marzo de 1927, Nin informó de que, dos meses antes, antes de marchar de viaje a Suiza, había puesto a Ana Gimeno en manos de Theodor Szántó, destacando que este había sido alumno de Ferruccio Busoni. Véase Archivo privado de Adriano Duque, Carta de Joaquín Nin a Eduardo Torres (8 de marzo de 1927).

⁹⁰ E., “Informaciones musicales. Anita Gimeno”, *ABC* (13 de abril de 1930), p. 31.

⁹¹ “[Sin título]”, *El Liberal* (18 de octubre de 1928), p. 1; y “Acerca de las pensiones musicales”, *El Liberal* (19 de octubre de 1928), p. 1.

⁹² “Informaciones musicales. Un concierto en Llorens”, *ABC* (11 de abril de 1930), p. 28.

⁹³ Archivo privado de Adriano Duque, Carta de Ana Gimeno a Victoria Gimeno (14 de abril de 1930).

ción.⁹⁴ Este pianista recibió también varios primeros premios, concretamente en séptimo de Piano en el curso de 1926-27 —del que se examinó por libre—, en la asignatura de Historia de la Música en el curso de 1927-28 y en el examen de Título de Profesor de Piano en el curso de 1928-29.⁹⁵ Según Pedro José Sánchez, Andrade continuó sus estudios en París siguiendo las indicaciones de Torres.⁹⁶ El 6 de febrero de 1932, tras ofrecer un concierto en el Ateneo en el que incluyó obras de paisanos suyos como José del Castillo, Luis Leandro Mariani y Joaquín Turina, la prensa local aseguró que el joven acababa de terminar su formación en París.⁹⁷ Unos días después, el 27 de febrero, solicitó una pensión a la Junta de Ampliación de Estudios, dejando constancia de que, previamente, había estudiado nueve meses en París con Lazare Lévy, sin ayuda oficial alguna.⁹⁸ Es de suponer que esta petición le fue denegada ya que, un año después, volvió a solicitarla, adjuntando en esta ocasión la certificación del título de profesor de piano obtenido en el Conservatorio Oficial de Música de Córdoba.⁹⁹ Así, en abril de 1933 le fue concedida la ansiada pensión, volviendo a establecerse en la capital francesa el 31 de mayo de 1933.¹⁰⁰ Con motivo de

este acontecimiento, Torres quiso dedicar unas líneas a su discípulo:

Las muy rigurosas oposiciones que la Junta Nacional de Ampliación de Estudios convocó para adjudicar cuatro pensiones entre artistas músicos, y que se han celebrado en el Teatro María Guerrero, de Madrid, han sido la consagración de un nuevo valor sevillano, de positivo y alto mérito. Veinte concursantes se presentaron, y por unanimidad se ha concedido la pensión de piano a Tomás Andrade, alumno de nuestra Económica de Amigos del País [...]. Ejecutó Andrade la Sonata de Beethoven, “Aurora”, y el “Preludio y fuga en la menor” de Bach, causando en el Jurado y público profunda impresión su juego limpio y diáfano, su dominio de pedales, y, sobre todo, la íntima penetración en la idea de los autores, que aparecía clara, sin efectismos, como cumple a un artista sincero y de corazón.

El voto que a Tomás Andrade han concedido Conrado del Campo, Turina, Torner y Espada viene a confirmar los halagüeños augurios que del joven artista hicieron autoridades tan significativas como Cubiles, Querol y Lazare Lévy. Al marchar hoy a París le acompañan las felicitaciones de cuantos siguieron con el mayor interés sus primeros reveladores pasos en el camino del arte.¹⁰¹

Gracias a la concesión de una prórroga, finalmente Andrade disfrutó dos años de pensión, en los que estudió con Lazare Lévy y Dandelot y ofreció algunos conciertos en la Sala Gaveau de París.¹⁰² Según Regino Sainz de la Maza, fue también discípulo de Alfred Cortot y, fruto de las enseñanzas recibidas de este y de Lazare Lévy, publicó, en 1942, un ensayo titulado *La moderna enseñanza del piano*, al que el guitarrista definió como “uno de los ensayos más inteligentes realizados modernamente” y como “la primera contribución seria al estudio del piano que se intenta en España”.¹⁰³ Andrade continuó dedican-

⁹⁴ Véase, por ejemplo: “RSESAP”, *El Liberal* (12 de julio de 1927), p. 4; “RSESAP. Velada musical”, *El Liberal* (23 de diciembre de 1927), p. 2; “RSESAP”, *El Liberal* (14 de abril de 1928), p. 5; “RSESAP”, *El Liberal* (18 de abril de 1928), p. 5; y “En la Económica. Velada musical y reparto de premios”, *El Liberal* (24 de noviembre de 1928), p. 2.

⁹⁵ “RSESAP”, *El Liberal* (12 de julio de 1927), p. 4; “La velada musical de anoche en la Económica”, *El Liberal* (7 de julio de 1928), p. 1; “RSESAP. Academia de Música”, *El Liberal* (21 de noviembre de 1929), p. 5; y “[Sin título]”, *El Liberal* (24 de noviembre de 1929), p. 1.

⁹⁶ Sánchez Gómez, *La música y el Ateneo de Sevilla*, p. 123.

⁹⁷ “Informaciones musicales. En Sevilla. Ateneo. Sección de Música”, *ABC* (4 de febrero de 1932), p. 36; y “Un concierto de Tomás Andrade en el Ateneo”, *El Noticiero Sevillano* (9 de febrero de 1932), p. 2.

⁹⁸ Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios, Serie Expedientes personales, Sig. JAE/8-395, Expediente de Tomás Andrade Silva, Carta de Tomás Andrade al presidente de la Junta de Ampliación de Estudios (27 de febrero de 1932).

⁹⁹ Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios, Serie Expedientes personales, Sig. JAE/8-395, Expediente de Tomás Andrade Silva, Carta de Tomás Andrade al presidente de la Junta de Ampliación de Estudios (3 de febrero de 1933).

¹⁰⁰ Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios, Serie Expedientes personales, Sig. JAE/8-395, Expediente de Tomás Andrade Silva, Carta de Tomás Andrade a Gonzalo G. de la Espada (31 de mayo de 1933).

¹⁰¹ E., “Informaciones musicales. Tomás de Andrade”, *ABC* (25 de mayo de 1933), p. 38.

¹⁰² Según consta en su expediente conservado en el Archivo de la Junta de Ampliación de Estudios, ofreció conciertos en la Sala Gaveau de París los días 1 de mayo de 1934 y 21 de mayo de 1935. En abril de 1935 volvió a solicitar una nueva prórroga de la pensión, que le fue denegada, así como la que pidió en febrero de 1936. Véase Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios, Serie Expedientes personales, Sig. JAE/8-395, Expediente de Tomás Andrade Silva. También Eduardo Torres informó en la prensa sevillana sobre las actuaciones parisinas de Andrade, véase E., “Tomás Andrade, en París”, *ABC* (13 de mayo de 1934), p. 44.

¹⁰³ Regino Sainz de la Maza, “La moderna enseñanza del piano, por Tomás Andrade de Silva”, *ABC. Edición de Madrid* (5 de

do su vida a la música, ya que en 1946, “tras reñidas y brillantes oposiciones” —según la edición madrileña del *ABC*—, fue nombrado catedrático de música de cámara del Conservatorio de Madrid.¹⁰⁴

Además, Tomás Andrade colaboró en la *Antología del Cante Flamenco* editada por Hispavox en 1958, que cuatro años antes había visto la luz en Francia. Pedro Ordóñez señala esta obra como uno de los hitos fundamentales en el “renacimiento” que vivió el flamenco a mediados de los años cincuenta, mientras que autores como José Manuel Gamboa han llegado a afirmar incluso que los discos y el libro de esta antología “conformaron la primera piedra sobre la que se construirá la flamencología”.¹⁰⁵ Andrade redactó el libro-folleto que acompañaba a los discos de esta antología, aunque no hay consenso a la hora de afirmar si el contenido que reflejó en el mismo procedía de sus propios conocimientos o del guitarrista Perico del Lunar. El prólogo de la edición española de 1958 define a Andrade como “músico admirable y raro conocedor de la verdad y la historia del cante flamenco en sus límites posibles”, asegurando que “vino a ser la base ancha y estable del proyecto” y que a él se debía “la soberana y difícil labor de discriminar los cantos y situarlos en su tiempo y lugar sabiamente”.¹⁰⁶ Sin embargo, otros autores como Pierre Lefranc o José Manuel Gamboa le atribuyen una importancia menor, al defender que la información que incluyó en el libreto fue facilitada por Perico del Lunar, a quien consideran el principal artífice de la obra.¹⁰⁷

julio de 1942), p. 21. De este libro, se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, con prólogo de Joaquín Turina. Véase E-Mn, Sig. 7/8502, Tomás Andrade de Silva, *La moderna enseñanza del piano* (Madrid: Afrodisio Aguado, [1942]).

¹⁰⁴ “Tomás Andrade de Silva, nuevo Catedrático del Conservatorio”, *ABC. Edición de Madrid* (20 de marzo de 1946), p. 27.

¹⁰⁵ José Manuel Gamboa, *Rafael Romero... ¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente... y el nacimiento del microsurco flamenco en España* (Madrid: El Flamenco Vive, 2010), p. 38. Sobre el renacimiento del flamenco en los años cincuenta, véase Pedro Ordóñez Eslava, “Qualities of flamenco in the Francoism: between the renaissance and the conscience of protest”, en *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (Turnhout: Brepols, 2013), pp. 265-283.

¹⁰⁶ Véase el “Prólogo” de Tomás Andrade de Silva, *Antología del cante flamenco* (Madrid: Hispavox, 1958).

¹⁰⁷ Pierre Lefranc, “Roger Wild, y la génesis de la Antología de 1954”, *Candil*, 146 (2004), apunta que Andrade “fue el encargado de redactar, sobre la base de información facilitada en gran parte por el mismo Perico [el del Lunar], el comentario de

Precisamente, la Academia de Música de la Económica en la que se formaron las hermanas Gimeno y Tomás Andrade fue el germen que dio origen a la fundación del Conservatorio Oficial de Música de la ciudad. Si en el siglo XIX ya surgieron los primeros conservatorios en ciudades como Madrid (1830), Barcelona (1847) o Málaga (1880), en la centuria siguiente Sevilla se convirtió, al igual que Valencia (1917), Bilbao (1920), Córdoba (1925), Murcia (1931) y Tenerife (1931), en una de tantas ciudades españolas en las que fueron apareciendo conservatorios que integraban iniciativas previas de carácter privado.¹⁰⁸ El 1 de abril de 1932, Torres y otros profesores del centro —Norberto Almandoz, Segismundo Romero y Manuel Navarro— se pusieron en contacto con Óscar Esplá, Presidente de la Junta Nacional de Música, para conseguir dar oficialidad a las enseñanzas musicales de la Económica.¹⁰⁹ Unos días después, Torres escribió a Manuel de Falla para que intercediera por ellos en este asunto. En su carta, Torres reconocía la dificultad de conseguir un conservatorio para la ciudad, pero, considerándolo fundamental para “la verdadera obtención de cultura sólida y eficaz en música”, dejaba al “buen juicio” del compositor gaditano que hiciera lo que creyera necesario

presentación de los cantos. Se le atribuyó, oficial y públicamente, la dirección del proyecto, pero no cabe la menor duda de que, por detrás de ese indispensable montaje, la *Antología* fue obra de Perico”. Asimismo, José Manuel Gamboa, *Rafael Romero*, p. 38, indicó que el trabajo de Andrade para la *Antología* estuvo “regido en verdad por la sabiduría flamenca de Perico el del Lunar”. Sobre esta antología, véase también Luis López Ruiz, “La antología de Hispavox, obra de un jerezano”, *Revista de Flamencología*, 24 (2006), pp. 93-106.

¹⁰⁸ Rafael Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música y Declamación. Su organización* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890); Federico Sopena Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967); Xosé Aviñoa, “Conservatori Superior de Música del Liceu”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, 13 vols., ed. Xosé Aviñoa (Barcelona: Edicions 62, 1999-2007), vol. 9 (2003), p. 169; Ángel Caffarena, *La Sociedad Filarmónica de Málaga y su Real Conservatorio de Música María Cristina. Avance biográfico* (Málaga: Publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorce, 1965); Manuel del Campo y del Campo, *Cien años del Conservatorio de Málaga* (Málaga: Imprenta de la Universidad, 1985); y Pliego de Andrés, “La sociedad musical”, p. 392.

¹⁰⁹ E-GRmf, Sig. 6955-055, Carta de Eduardo Torres, Segismundo Romero, Manuel Navarro y Norberto Almandoz a Oscar Esplá (1 de abril de 1932).

para tal fin.¹¹⁰ Por su parte, Falla aseguró a Almandoz y a Torres que había escrito a dicha Junta “haciéndole ver la extrema importancia y urgencia de la creación de una Escuela de Música en Sevilla”. No obstante, les advirtió de que las esperanzas que ponían en su poder de influencia estaban “muy lejos de tener la fuerza que suponían” y les recomendaba que apelaran a “otros medios realmente influyentes”.¹¹¹

Finalmente, el Decreto del 26 de agosto de 1933, firmado por el presidente de la República Niceto Alcalá Zamora, incorporó el grado elemental de la Academia de Música sostenida por la Económica a las enseñanzas del Estado, obteniendo así este centro la tan deseada validez oficial desde el curso de 1933-34.¹¹² A pesar de las acciones de Torres en las gestiones que dieron como fruto la fundación del Conservatorio, la correspondencia mantenida entre Nemesio Otaño y Torres durante el mes de septiembre muestra la preocupación de este último porque, de los veinticinco profesores que había en la Academia de Música de la Económica, en el nuevo Conservatorio solo podrían quedar entre ocho y diez. Además, Torres temía que los nuevos nombramientos fueran influidos por la política y que tanto Almandoz como él quedaran fuera por ser sacerdotes.¹¹³ Sin embargo, finalmente, a pesar de sus temores, el 1 de junio de 1934, Torres fue nombrado catedrático de composición. Poco después, Torres solicitaba consejos a Otaño sobre cómo enfocar sus clases de composición, en las que tenía intención de “empezar por explicarle melodía ahondando en el canto gregoriano y polifonía del siglo de oro, para luego empezar las formas musicales con análisis detenidos de obras, dejando para el tercer curso la orquestación”.¹¹⁴ Desafortunadamente, unos meses después, en la madrugada del 23 de diciembre de ese mismo año, Torres murió inesperadamente, sin

llegar a presenciar la regularización de la situación del centro, que tuvo lugar durante el curso 1935-36.¹¹⁵

5. LABOR PERIODÍSTICA: LA CRÍTICA COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA

Gracias a sus textos publicados en *El Noticiero Sevillano*, entre 1921 y 1926, y en el *ABC*, entre 1929 y 1934, Eduardo Torres se convirtió en uno de los críticos más destacados de la prensa sevillana durante la Edad de Plata. A lo largo del presente artículo se ha puesto de manifiesto la importancia de la labor docente de Torres en distintos ámbitos educativos, mostrando, a través de una serie de estudios de caso, la diversidad de perfiles de sus discípulos. No obstante, junto con la formación de futuros músicos, el otro gran pilar de su aportación pedagógica lo constituyen sus intentos de educar al aficionado a través de los discursos publicados en la prensa.

Sus críticas musicales se caracterizan por la exposición de sólidos conocimientos sobre los diferentes estilos, compositores y obras, por la defensa de las nuevas tendencias musicales y por la importancia que concede a la enseñanza musical como motor de cambio de la vida musical hispalense. Por lo general, la mayor parte de sus columnas periodísticas están dedicadas al repertorio, centrándose en la historia o análisis de determinadas obras, compositores o estilos. De esta forma, Torres pretendía emplear sus textos como una herramienta pedagógica y didáctica, ya que su intención era enriquecer los conocimientos de los aficionados sevillanos, con el propósito de formarlos, facilitarles la comprensión y audición de obras complejas, y orientar su gusto hacia lo que consideraba “buena música”. Para él, esta categoría incluía la polifonía renacentista de Morales, Palestrina, Guerrero y Victoria, la obra para tecla de Rameau, F. Couperin, D. Scarlatti o J. S. Bach, la música instrumental —con especial atención a la música de cámara— de Haydn, Mozart, Beethoven y Franck, los lieder de Schubert y Schumann, el repertorio de algunos de los miembros de “Los Cinco” rusos y el de compositores contemporáneos como Debussy, Rachmaninov, Wolf-Ferrari y Falla.¹¹⁶ Enlazan-

¹¹⁰ E-GRmf, Sig. 7689-030, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (13 de abril de 1932).

¹¹¹ E-GRmf, Sig. 7689-055. Carta de Manuel de Falla a Norberto Almandoz y Eduardo Torres (12 de diciembre de 1932).

¹¹² Sobre la fundación del Conservatorio de Sevilla, véase Olimpia García-López, “La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla”, *Diferencias: revista del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla*, 4 (2014), pp. 119-150.

¹¹³ E-LOYab, Archivo Musical del Padre Otaño, Sig. 008/001, Carta de Eduardo Torres a Nemesio Otaño (26 de septiembre de 1933).

¹¹⁴ E-LOYab, Archivo Musical del Padre Otaño, Sig. 008/001, Carta de Eduardo Torres a Nemesio Otaño (27 de junio de 1934).

¹¹⁵ La Orden del 5 de octubre autorizó la apertura de convocatoria de matrícula oficial para el curso 1935-36, regularizándose, por fin, la situación e iniciándose el curso con relativa normalidad, aunque el profesorado aún no cobraba sus sueldos ni lo haría hasta la primavera de 1936. Véase García López, “La recompensa a un esfuerzo colectivo”, pp. 119-150.

¹¹⁶ Eduardo Torres, “El año musical”, *El Noticiero Sevillano* (1 de enero de 1922), p. 1; Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana

do con el epígrafe anterior, se utilizará una crítica sobre Ana Gimeno para analizar algunas características comunes presentes en los discursos musicales de Torres.¹¹⁷ No obstante, conviene apuntar que este es un texto atípico dentro del corpus periodístico de Torres, ya que centra su atención en el intérprete, excepción que solo hizo en esta ocasión, con su discípula, y en otra columna dedicada a Wanda Landowska.¹¹⁸

En primer lugar, destaca que, a diferencia de lo que venía siendo habitual en la época, Torres prescinde de cualquier alusión a los atributos físicos de los intérpretes femeninas, así como de tópicos sexistas a la hora de juzgar su sonido. Son frecuentes también las felicitaciones o los ataques por la confección del programa, mostrando siempre una gran preocupación por el gusto del público, del que criticó constantemente su afición por las obras e interpretaciones meramente virtuosísticas. Por otra parte, en sus textos concede gran importancia a la comprensión de los

estilos, cuestión que consideraba fundamental en la enseñanza e interpretación de la música. Y, por último, aunque en esta ocasión lo hace brevemente, son una constante en sus textos las alabanzas a Manuel de Falla y las críticas a la desprotección oficial y al desinterés por parte de los sevillanos que sufría la Orquesta Bética de Cámara.

Torres otorgaba gran importancia a la confección de los programas porque entendía que el único objeto de un concierto no debía ser “pasar un rato agradable y placentero”, sino que defendía que este debía “tener, en cierta medida, un carácter pedagógico para ir formando paulatinamente el gusto del público, señalándole lo que es bueno y apartándole de lo que, en música, es nocivo y malsano”.¹¹⁹ De hecho, Torres llegó incluso a afirmar que el programa era “la piedra de toque del artista que quería merecer tal nombre, y de las sociedades dedicadas al cultivo del arte musical”.¹²⁰

En numerosas ocasiones, Torres manifestó su preocupación por el gusto del público, lamentándose de que, en una ciudad como Sevilla, en la que “la afición estaba en pañales”, “un programa confeccionado con altas miras artísticas no era del agrado de muchos”, que solo veían del arte “la parte externa”, sin que llegasen a su alma “las ideas grandes y de emotividad poderosa, que jamás podían expresarse con alardes de virtuosismo”, siendo tan solo del gusto de “paladares delicados, siempre en minoría”.¹²¹ Por otra parte, el rechazo al mero virtuosismo fue también una constante en sus textos, en los que continuamente denunció que el público se impresionara más “por los efectos del virtuosismo, que por las obras de potencia interna y de valor absoluto”.¹²² En este sentido, criticó la ópera italiana, especialmente “los efectismos antiartísticos de sus intérpretes”, ensalzando, en contraposición, el valor musical y la dificultad de ejecución de los lieder del Romanticismo:

La ópera, sobre todo la italiana, es un género ínfimo, negación del arte, y sus intérpretes valores negativos que ignoran cuanto está por encima de la emisión de la voz, única preocupación que les absorbe.

Un simple lieder de Schubert o Schumann tiene más valor musical que todo el repertorio de óperas de Puccini, Doniz-

de Conciertos. Cuarteto Wendling”, *El Noticiero Sevillano* (24 de febrero de 1922), p. 1; [Eduardo Torres], “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto Wendling”, *El Noticiero Sevillano* (26 de febrero de 1922), p. 6; Tristán, “Ateneo. El concierto de ayer”, *El Noticiero Sevillano* (2 de marzo de 1922), p. 6; Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. Quinteto Rosé”, *El Noticiero Sevillano* (19 de marzo de 1922), p. 1; Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto Budapest”, *El Noticiero Sevillano* (16 de mayo de 1922), p. 1; Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano* (25 de octubre de 1922), p. 1; Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska”, *El Noticiero Sevillano* (29 de noviembre de 1922), p. 1; Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano* (8 de diciembre de 1922), p. 5; Tristán, “Sociedad Sevillana de Conciertos. Busch-Serki”, *El Noticiero Sevillano* (31 de enero de 1924), p. 5; Tristán, “La Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”, *El Noticiero Sevillano* (11 de diciembre de 1924), p. 1; y E., “Informaciones musicales. Los Cosacos del Don”, *ABC* (22 de enero de 1930), p. 29. Sobre la crítica de Eduardo Torres en torno a la figura y obra de Manuel de Falla, véase Olimpia García-López, “De Luis de Rojas a Norberto Almandoz: El amor brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)”, en *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, ed. Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (Madrid: INAEM, 2017), pp. 335-370.

¹¹⁷ E., “Informaciones musicales. Anita Gimeno”, *ABC* (13 de abril de 1930), p. 41.

¹¹⁸ Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska”, *El Noticiero Sevillano* (29 de noviembre de 1922), p. 1.

¹¹⁹ Eduardo Torres, “Teatro Llorens. Rubinstein”, *El Noticiero Sevillano* (18 de abril de 1922), p. 1.

¹²⁰ Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. El de mañana”, *El Noticiero Sevillano* (27 de enero de 1922), p. 1.

¹²¹ Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. El de mañana”, p. 1.

¹²² Eduardo Torres, “Brailowsky”, *El Noticiero Sevillano* (13 de diciembre de 1921), p. 1.

zeti o Bellini, y su interpretación más dificultades que los acrobatismos insípidos de las romanzas con fermatas.¹²³

En cuanto a la importancia que otorgaba a la comprensión de las obras y los estilos por parte del músico, Torres defendía que “esta comprensión” era lo meritorio de la ejecución, y que el intérprete que “aparte de poseer una técnica completa e impecable, ahondase en el carácter general de una obra” sería para él “el verdadero, el digno de aplauso y de loa”.¹²⁴ Se esforzó también por facilitar la comprensión del repertorio por parte del público a través de sus críticas musicales, con extensas explicaciones sobre las diferentes obras, compositores y estilos. Además, desde su columna periodística, instó a los aficionados a que “estudiasen la minuciosa disección técnica” que figuraba en los programas, para así alcanzar una mayor comprensión de las obras que iban a ejecutarse.¹²⁵ Asimismo, elaboró incluso notas al programa de los conciertos, las cuales, en ocasiones, fueron publicadas por la prensa.¹²⁶

Torres, en 1922, se lamentaba de que no existiera afición a la “buena música” en Sevilla, asegurando que esto era una consecuencia de la falta de una educación musical reglada en la ciudad:

La afición a la buena música no existe en Sevilla más que de nombre: carece de base firme, y como en todo edificio edificado sin fundamento cultural suficiente, su endeblez se pone de manifiesto a la primera prueba. Un pueblo no puede llegar a sentir el arte, y mucho menos el arte musical, en sus más altas manifestaciones, sin haber estado sujeto a un proceso educativo consciente que lo oriente hacia lo bello, apartándole de lo que es falso y puramente externo.

En Sevilla no ha existido nunca esa fuerza directora que encauzara el movimiento, y que, dadas las condiciones naturalmente artísticas de nuestro pueblo, era cosa fácil en extremo. Manifestaciones musicales aisladas, sin un plan preconcebido, sin orientación alguna, han causado un daño tan grande a la afición, que el remedio por fuerza ha de ser heroico.¹²⁷

¹²³ Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano* (8 de diciembre de 1922), p. 5.

¹²⁴ Eduardo Torres, “Segundo recital de Brailowsky”, *El Noticiero Sevillano* (15 de diciembre de 1921), p. 1.

¹²⁵ Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto Wendling”, *El Noticiero Sevillano* (24 de febrero de 1922), p. 1.

¹²⁶ Véase, por ejemplo, [Eduardo Torres], “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto Wendling”, *El Noticiero Sevillano* (26 de febrero de 1922), p. 6.

¹²⁷ Eduardo Torres, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El*

Aunque en 1922 se mostraba muy satisfecho por el progreso que venía observando en la afición musical sevillana gracias a la intensa actividad desplegada por la joven Sociedad Sevillana de Conciertos, advirtió que no era suficiente con programar conciertos de música académica, sino que era necesario mejorar el sistema de enseñanza musical que recibían los jóvenes:

Verdaderamente es algo maravilloso y digno de estudio lo que respecto a la afición musical venimos observando en Sevilla de algún tiempo a esta parte [...]. Un público tan numeroso como distinguido que no solo escucha y aplaude cuanto de aplauso es merecedor, sino que discute con entusiasmo, aquilata y compara méritos, defectos e interpretaciones de los diversos artistas que por aquí vienen desfilando.

Esto es consolador en alto grado, y demuestra que aquí late un sentimiento artístico hondo y arraigado, que solo necesita cultivarse con amor y constancia para que dé sazonados frutos. La primera materia existe como vemos, y sus condiciones son inmejorables; pero sería edificar sobre movediza arena, y la obra no tendría la menor consistencia si solamente nos preocupáramos de alimentar la afición con periódicas audiciones sin atender a lo fundamental y necesario para que la planta de la opinión musical crezca robusta y dotada de vitalidad propia y exuberante.

Esta floración que observamos en el gusto por la música es algo prematura y sin consistencia [...]. Esta inconsistencia del público es un peligro para el porvenir de la afición musical en Sevilla, y hay que buscar el remedio, que no es otro que la concienzuda educación artística de la juventud, en los centros a ello dedicados que, por desgracia, están aún por hacer.¹²⁸

Torres no dudó en criticar las prácticas docentes del momento, asegurando que, aunque había centenares de alumnos matriculados en academias de música y se expedían numerosos títulos, los profesores de estos centros no contaban con la formación adecuada. De hecho, llegó a asegurar que los que consiguieran dotar de un buen sistema de enseñanza musical a la ciudad de Sevilla habrían hecho por el arte y por la afición hispalense mucho más que todas las sociedades filarmónicas y concertistas que por la capital andaluza habían desfilado:

Objetarán algunos que aquí se da enseñanza a muchos centenares de alumnos, y se extienden numerosos diplo-

Noticiero Sevillano (8 de diciembre de 1922), p. 5.

¹²⁸ Eduardo Torres, “Floración prematura”, *El Noticiero Sevillano* (7 de mayo de 1922), p. 1.

mas de profesorado; pero esto [...] es solo una ficción, ya que creemos imposible púedase enseñar lo que se ignora, y profesores hay que no tienen la menor idea de lo que es la música, de su historia, de sus estilos y de las formas; mucho menos de las diferencias esenciales que separan a Bach de Schumann, y a Beethoven de Debussy.

Quien tome sobre sus hombros la pesada, pero honrosísima carga de organizar la enseñanza musical de nuestra juventud, habrá hecho por el arte y por la afición más que todas las sociedades filarmónicas y que todos los concertistas que por aquí han pasado, y merecerá gratitud eterna de los amantes de lo bello.¹²⁹

Estos esfuerzos por subrayar la necesidad del establecimiento de una enseñanza musical reglada en Sevilla cristalizaron en la creación del Conservatorio Oficial de Música, iniciativa que, como se indicó previamente, partió de Torres y otros tres profesores de la Academia de Música de la Económica, que contaron además con la colaboración de figuras como Manuel de Falla, Ernesto Halffter y Óscar Esplá.¹³⁰

En sus últimos meses de vida, Torres continuó reivindicando, desde la prensa local, la necesidad de regularizar la situación del conservatorio hispalense. En agosto de 1934, rogaba al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Filiberto Villalobos González, la puesta en funcionamiento del centro, que, según las palabras del propio Torres, no existía “más que sobre el papel”, ya que faltaba “lo más importante: el nombramiento de la mayor parte del profesorado”.¹³¹ En diciembre de ese mismo año, denunciaba desde su columna del *ABC* que el ministro, “a pesar de haber prometido por su honor la apertura del Conservatorio para el presente curso”, continuaba sin firmar el decreto para el nombramiento del profesorado restante, lo que ocasionaba, según el crítico, gran perjuicio para estos docentes y para su alumnado.¹³² Días después, en la madrugada del 23 de diciembre de 1934, Torres murió de forma repentina, sin tener la oportunidad de conocer la ansiada Orden de 5 de octubre de 1935, que autorizó la apertura de convocatoria de matrícula oficial para el curso de 1935-36, dando paso a la regularización de las enseñanzas musicales en Sevilla por la que tanto había luchado.¹³³

¹²⁹ Torres, “Floración prematura”, p. 1.

¹³⁰ García-López, “La recompensa a un esfuerzo colectivo”, pp. 119-150.

¹³¹ E., “El Conservatorio de Música. ¿Qué pasa?”, *ABC* (25 de agosto de 1934), p. 30.

¹³² E., “Informaciones musicales. Conservatorio de Música de Sevilla”, *ABC* (4 de diciembre de 1934), p. 35.

¹³³ García-López, “La recompensa a un esfuerzo colectivo”, pp. 119-150.

6. CONCLUSIONES

El estudio realizado sobre la labor docente desarrollada por Eduardo Torres en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XX es un claro ejemplo del importante papel que siguieron desempeñando los músicos eclesiásticos en la educación musical durante las primeras décadas del siglo XX, a pesar del proceso de secularización que había experimentado la enseñanza musical durante la centuria anterior.

El examen de las fuentes hemerográficas y archi-vísticas, que incluyen múltiples referencias a la intensa y variada actividad de Torres como gestor de diversas sociedades relacionadas con la música, así como en sus labores de maestro de capilla, compositor, director de coros y orquestas, conferenciante, profesor y crítico musical, pone de manifiesto la trascendencia de la actividad desarrollada por Torres en pro de la cultura musical de la capital andaluza durante el periodo estudiado.

Tras el análisis de los perfiles de algunos de los alumnos de Torres llevado a cabo en las páginas precedentes, es posible afirmar que su labor educativa fue decisiva tanto en el ámbito eclesiástico como en el profano. Por un lado, su formación de niños-seises bajo el abrigo de la catedral hispalense y su vinculación con la Orquesta Bética de Cámara posibilitaron las primeras audiciones en España de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla. Además, Torres impulsó también la carrera de jóvenes intérpretes hispalenses que consiguieron continuar sus estudios y debutar como concertistas en París. Si en el caso de Ana Gimeno, la trayectoria de esta prometedor intérprete se vio truncada por su prematura muerte, el futuro fue bien distinto para Tomás Andrade de Silva, que acabaría convirtiéndose en catedrático del Conservatorio de Madrid y en colaborador de la famosa *Antología de cante flamenco* publicada por Hispavox. Por otra parte, su lucha por la regularización de las enseñanzas musicales en esta ciudad desembocó, exitosamente, en la fundación del Conservatorio Oficial de Música de Sevilla, que abrió su matrícula oficial en el curso de 1935-36.

A través del análisis de los discursos publicados en la prensa, se ha podido comprobar la utilización de Torres de sus críticas musicales como herramientas para mejorar la educación musical de los aficionados sevillanos. Utilizando un lenguaje adaptado al público general —que, habitualmente, carecía de profundos conocimientos musicales—, divulgó sus conocimientos históricos y analíticos, así como las opiniones de los más afamados críticos y musicólogos del momento, con el objetivo de formar a las audiencias e imponerles, en cierta medida, y desde

una óptica elitista, sus ideales estéticos y su idea de lo que constituía la “buena música”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aviñoa, Xosé. “Conservatori Superior de Música del Liceu”. En *Història de la Música Catalana*, 13 vols., editado por Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62, 1999-2007, vol. 9 (2003), p. 169.
- _____. “Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 277-286.
- Bejarano Pellicer, Clara. *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015.
- Biddle, Ian y Kirsten Gibson, eds. *Cultural Histories of Noise. Sound and listening in Europe, 1300-1918*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Bombi, Andrea, Juan José Carreras López y Miguel Ángel Marín López, eds. *Música y cultura en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- Caffarena, Ángel. *La Sociedad Filarmónica de Málaga y su Real Conservatorio de Música María Cristina. Avance biográfico*. Málaga: Publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorce, 1965.
- Cansino González, José Ignacio. *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011.
- Casares Rodicio, Emilio. “Torres Pérez, Eduardo”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10 (2002), p. 416.
- _____. “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa. “Introduction”. En *Nineteenth-Century Music Criticism*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco. Turnhout: Brepols, 2017, pp. ix-xxiv.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa y Germán Gan Quesada, eds. *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla: Doble J, 2014.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa y María Palacios Nieto, eds. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J, 2011.
- Climent Barber, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota, 1989.
- Contreras Zubillaga, Igor y Manuel Deniz Silva. “‘Obligados a convivir pared con pared’: los intercambios musicales entre España y Portugal durante los primeros años del Franquismo (1939-1944)”. En *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada. Turnhout: Brepols, 2013, pp. 25-57.
- Del Campo y del Campo, Manuel. *Cien años del Conservatorio de Málaga*. Málaga: Imprenta de la Universidad, 1985.
- Delgado Peña, Luis Francisco. “Fundación y Desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- Díaz Olaya, Ana M^a. “La música escénica linarense (1870-1912): un acercamiento a través de la prensa local”. *Siete esquinas. Revista del Centro de Estudios Linarenses*, 4 (2012), pp. 13-22.
- Elizondo Iriarte, Esteban. “La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)”. *Revista de Musicología*, 31/1 (2008), pp. 151-169.
- Ferreiro Carballo, David. “La Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y su papel en la introducción de las nuevas corrientes musicales en España”. En *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, editado por Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa. Madrid: INAEM, 2017, pp. 799-830.
- Gamboa, José Manuel. *Rafael Romero... ¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente... y el nacimiento del microsuro flamenco en España*. Madrid: El Flamenco Vive, 2010.
- García García, Juan Alfonso. “Manuel de Falla y la música eclesiástica”. *Tesoro Sacro-Musical*, 40 (1976), pp. 99-106.
- García Laborda, José M^a. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- García-López, Olimpia. *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid, SEdeM, 2021.
- _____. “La vida musical en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): un acercamiento a través del diario El Liberal”. En *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musico-*

- logía española*, editado por Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta. Granada: Universidad de Granada, 2020, pp. 149-172.
- _____. “La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”. En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, editado por María Palacios Nieto y Carolina Queipo Gutiérrez. Logroño: Calanda, 2019, pp. 139-184.
- _____. “De Luis de Rojas a Norberto Almandoz: El amor brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)”. En *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, editado por Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa. Madrid: INAEM, 2017, pp. 335-370.
- _____. “Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil española”. *Cercles. Revista d’Història Cultural*, 20 (2017), pp. 185-208.
- _____. “Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 127-134.
- _____. “La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla”. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla*, 4 (2014), pp. 119-150.
- González-Barba Capote, Eduardo. *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- _____. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2015.
- Isusi Fagoaga, Rosa. “El gremio musical en Valencia entre los siglos XIX y XX y el legado Enrique Domínguez Boví”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 22 (2011), pp. 99-122.
- _____. “El cantante Enrique Domínguez Boví, el teatro lírico y su colaboración con Manuel de Falla”. En *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, editado por Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González y Javier Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU, 2009, pp. 187-199.
- Knighon, Tess y Ascensión Mazuela-Anguita, eds. *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, 2018.
- Lefranc, Pierre. “Roger Wild, y la génesis de la Antología de 1954”. *Candil*, 146 (2004).
- López-Fernández, Miguel, ed. *Vicente Ripollés Pérez (1867-1943). Música en torno al Motu proprio para la catedral de Sevilla*, 2 vols. Monumentos de la Música Española, 83 y 85. Madrid: CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona, 2017 y 2019.
- López Ruiz, Luis. “La antología de Hispavox, obra de un jerezano”. *Revista de Flamencología*, 24 (2006), pp. 93-106.
- Marín López, Miguel Ángel. “Contar la Historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana”. *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 7/2 (2014), pp. 10-30.
- _____. *Music on the margin: urban musical life in the eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos: Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”. En *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García. Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406.
- Ordóñez Eslava, Pedro. “Qualities of flamenco in the Francoism: between the renaissance and the conscience of protest”. En *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada. Turnhout: Brepols, 2013, pp. 265-283.
- Palacios Nieto, María. *La renovación musical en Madrid durante la Dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: SEdeM, 2008.
- Pérez Colodrero, Consuelo. “Música, cultura y sociedad en el ámbito local: el caso de Andújar a través del semanario El Guadalquivir (1907-1917)”. *El futuro del pasado: revista electrónica de historia*, 8 (2017), pp. 445-471.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8/9 (2001), pp. 323-336.
- _____. “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”. *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 655-668.

- _____. “Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925)”. *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 203-216.
- Pliego de Andrés, Víctor. “La sociedad musical”. En *La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 335-422.
- Rivera Martínez, Ruth. “El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático-discursiva”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016.
- Ruiz Jurado, Alicia. “La música en la Málaga republicana a través del periódico ‘El diario de Málaga’”. *Música Oral del Sur*, 13 (2016), pp. 155-192.
- Sá, Vanda de y Antónia Fialho Conde, eds. *Paisagens Sonoras Urbanas: História, Memória e Património*. Évora: Universidade de Évora, 2019.
- Sánchez Gómez, Pedro José. “Eduardo Torres Pérez”. En *Diccionario de Ateneístas*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2004, vol. 2, pp. 351-353.
- _____. *La música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2004.
- Sánchez López, Virginia. *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2014.
- Sobrino Sánchez, Ramón. “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8 (2011), pp. 125-148.
- _____. “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. *Recerca Musicològica*, 14-15 (2004-2005), pp. 155-175.
- _____. “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española”. *Revista de Musicología*, 16/6 (1993), pp. 3510-3518.
- Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Strohm, Reinhard. *Music in late Medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Taboada y Mantilla, Rafael. *Escuela Nacional de Música y Declamación. Su organización*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.
- Torres Clemente, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid: SEdeM, 2007.
- Torres Mulas, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical Española, 1991.
- Vargas Liñán, M^a Belén. “La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada”. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.

Recibido: 20.06.2020

Aceptado: 21.06.2021

