
LA FUNDACIÓN DE LA ORQUESTA BÉTICA DE CÁMARA (1922-1924): DE LOS IDEALES A LA VANGUARDIA MUSICAL ESPAÑOLA

THE FOUNDATION OF THE BAETIC CHAMBER ORCHESTRA (1922-1924): FROM THE IDEALS TO THE AVANT-GARDE OF SPANISH MUSIC

Eduardo González-Barba Capote

RESUMEN

En 1923, Manuel de Falla fundó la Orquesta Bética de Cámara guiado por el cumplimiento de un deber ideal que él mismo expresó con estas palabras: “la voluntad, el trabajo y aun el sacrificio entusiastas puestos al servicio del arte sonoro y de la acción nobilísima que a este arte le incumbe cumplir”¹. Tomando siempre como referencia este elegante aforismo, a lo largo del presente artículo intentaremos dilucidar cómo se gestó entre Sevilla y Granada el nacimiento de una de las orquestas más singulares del panorama musical español del primer tercio del siglo xx.

Palabras clave: Manuel de Falla; Ernesto Halffter; Segismundo Romero; Eduardo Torres; Orquesta Bética de Cámara; Sinfónica Sevillana.

ABSTRACT

In 1923, Manuel de Falla founded the Andalusia Chamber Orchestra led by the fulfillment of an ideal duty that he expressed himself in these words: “the will, the work and even the sacrifice enthusiasts in the service of the sound art and of the noble action that to this art concerns to fulfill”². Citing as an example this elegant aphorism, throughout this article we will try to elucidate how it came between Seville and Granada the birth of one of the most singular orchestras of the Spanish music scene of the first third of the 20th century.

Keywords: Manuel de Falla; Ernesto Halffter; Segismundo Romero; Eduardo Torres; Orquesta Bética de Cámara; Sinfónica Sevillana.

* Profesor de flauta travesera en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Doctor por la Universidad de Sevilla.

Recepción del artículo: 30-VI-2016. Aceptación de su publicación: 30-III-2017.

¹ Véase nota a pie de página n.º 45.

² See footnote number 45.

I. INTRODUCCIÓN

Probablemente, muy poco nos alejamos de la realidad si afirmamos que gran parte de las orquestas españolas que vieron la luz durante el periodo de la Restauración lograron sobrevivir gracias a la abnegada labor de sus músicos. En este sentido, la Orquesta Bética de Cámara no fue una excepción. Sin embargo, cuando en 1923 Manuel de Falla sugirió en Sevilla la idea de crear una formación profesional y estable sabía muy bien que la Bética, a diferencia de otras corporaciones nacionales, habría de sortear más obstáculos de lo acostumbrado. Pero no todo fueron, obviamente, trabas y problemas. El compositor gaditano también halló en la capital andaluza el estímulo necesario para la puesta en marcha de su ambicioso plan artístico; de hecho, de no haber sido así, nunca se hubiera enfrascado en una aventura, *a priori*, tan incierta.

Efectivamente, la Orquesta Bética de Cámara, por designios de su mentor, había sido concebida como una pequeña formación musical en la cual todos sus integrantes debían actuar en calidad de solistas. Como por aquellos años se hallaba ultimando *El retablo de maese Pedro*, Manuel de Falla no tuvo más que “revestir” la neófita orquesta con la esencia misma de su entrañable ópera de cámara, pues la austera instrumentación que empleó en *El retablo* le sirvió de modelo para establecer, a su vez, la base de la nueva institución sevillana³. En principio, esta circunstancia debía suponer un gran impulso para el proyecto bético, sobre todo si se tiene presente que *El retablo de maese Pedro* es, por derecho propio, una de las obras maestras de nuestro patrimonio musical. Sobre esta última idea Tomás Marco ha escrito: “De gran economía de medios y máxima eficacia, *El retablo de maese Pedro* queda como paradigma de toda una etapa de la música española”⁴.

En una necesidad por explorar novedosos, sutiles e individualizados matices sonoros, todos ellos fuera del alcance de las grandes masas sinfónicas, Falla se propuso redefinir el tradicional concepto orquestal⁵ a través de pequeñas formaciones de solistas. Qué duda cabe que estos conjuntos son hoy en día tan populares como el repertorio que indisolublemente va ligado a ellos. Sin embargo, entre los años diez y veinte del siglo pasado muy pocas orquestas de esta tipología llegarían a convertirse en instituciones estables fundamentalmente por dos razones: primero, porque la música romántica todavía ejercía una gran influencia en toda Europa; y, segundo, porque el repertorio moderno de vanguardia escrito específicamente para estas singulares orquestas de solistas se hallaba obviamente en pleno proceso de desarrollo. De ahí, como dijimos anteriormente, que surgiese en el compositor una fuerte preocupación por las reacciones que pudieran desencadenarse en Sevilla ante tan moderno concepto orquestal asociado a su *Retablo*. Incluso fuera de nuestras fronteras se vivió con cierta curiosidad este problema. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Francesco Malipiero: “Cuando la Sociedad de

³ Véase, Falla, Manuel de, “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-VI-1924.

⁴ Marco, Tomás, *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música (2.ª ed.), 1989, p. 38.

⁵ Este concepto tradicional de orquesta, herencia del Romanticismo, también comenzó a ser cuestionado por otros compositores de su entorno parisino.

Conciertos de Sevilla decidió ejecutar ‘El Retablo de Maese Pedro’ (1923), Falla se encontró frente a una grave dificultad ¿cómo reunir veinte ejecutantes capaces de comprender una obra que, aunque ligada a la tradición musical española, en su espíritu era exquisitamente moderna?⁶

En esta pequeña introducción simplemente hemos esbozado la relación tan especial que puede establecerse entre la génesis de la Orquesta Bética de Cámara y *El retablo de maese Pedro*. Efectivamente, el proyecto bético fue receptor de una nueva estética que llegaría a ser paradigmática. Pero nosotros no hemos abierto el artículo con este tema en particular por su importancia, que indudablemente la tiene, sino porque la incertidumbre que sintió Falla ante la posibilidad de que su plan artístico fuese rechazado se convirtió en el único aspecto relacionado con el nacimiento de la Bética que inicialmente le preocupó de verdad. Véase con qué sutil elegancia el músico gaditano llegó a verbalizar estas inquietudes –la cita procede del ensayo que publicó con motivo de la presentación de la Orquesta Bética de Cámara–: “Y aquellos que, por limitación espiritual, no puedan apreciar el valor infinito del arte sonoro en sus nobles manifestaciones y en su radiante progreso, guarden humilde silencio y mediten en la culpable ligereza con que, a veces, se atreven a juzgarlo⁷”.

El periodo fundacional de la Orquesta Bética de Cámara (1922-1924) fue muy posiblemente el más apasionante de toda su historia. Hay muchas razones que avalan esta tesis, pero la más importante de todas guarda relación con la intensa implicación de Falla durante los incontables meses que fueron necesarios para hacer factible un proyecto de semejante naturaleza. Tanto se involucró en la puesta en marcha de la orquesta que llegó a apartarse incluso de su rutina personal de trabajo. Ante semejante acto de generosidad, ciertos amigos del compositor llegaron a cuestionarse si una dedicación tan abnegada e incondicional en torno a la Bética era lo más apropiado para la carrera del compositor gaditano: “Tal vez contribuyó a la inactividad creadora del maestro el esfuerzo de energía que sacrificaba a esta institución tan simpática⁸”.

Verdaderamente, durante varios años Manuel de Falla antepuso los intereses de la corporación sevillana a los suyos propios. Además, el compositor supo transmitir a los músicos sus valores e ideales, todos ellos sabiamente encauzados hacia uno de los grandes objetivos del proyecto: contribuir generosamente al desarrollo cultural de los andaluces.

De pronto, en cuestión de días, surgió en Sevilla una generación de instrumentistas plenamente identificada con los objetivos trazados por su mentor. Desde sus inicios, la Orquesta Bética de Cámara ha pasado por mejores y peores momentos, pero la ilusión especial que vivieron sus músicos durante la etapa fundacional creemos que nunca más se ha vuelto a repetir. Esta inicial euforia colectiva a la

⁶ Malipiero, Francesco, *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*, Andrés Soria (ed. y traducción), Granada, Universidad de Granada, 1983, p. 19.

⁷ Falla, Manuel de, “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-VI-1924.

⁸ Malipiero, F., p. 20.

que hacemos alusión es fácilmente perceptible si se analiza la correspondencia epistolar que conserva el Archivo Manuel de Falla entre el compositor y los principales responsables de la orquesta. Sirvan de ejemplo, a modo de pinceladas sueltas, las siguientes citas: “ya era hora [de] que en Andalucía se hiciese algo verdaderamente de arte en música”⁹; “Viva Andalucía! Sevilla! el maestro Falla! y los Béticos!”¹⁰; “todos conformes en trabajar siempre con la sombra de V. toda vez que se puede decir en verdad que a sus indicaciones se debe la constitución de nuestra orquesta”¹¹; “De todas maneras V. es aquí quien manda, y nosotros obedecemos sus órdenes con muchísimo gusto para que quede V. satisfecho en Sevilla”¹².

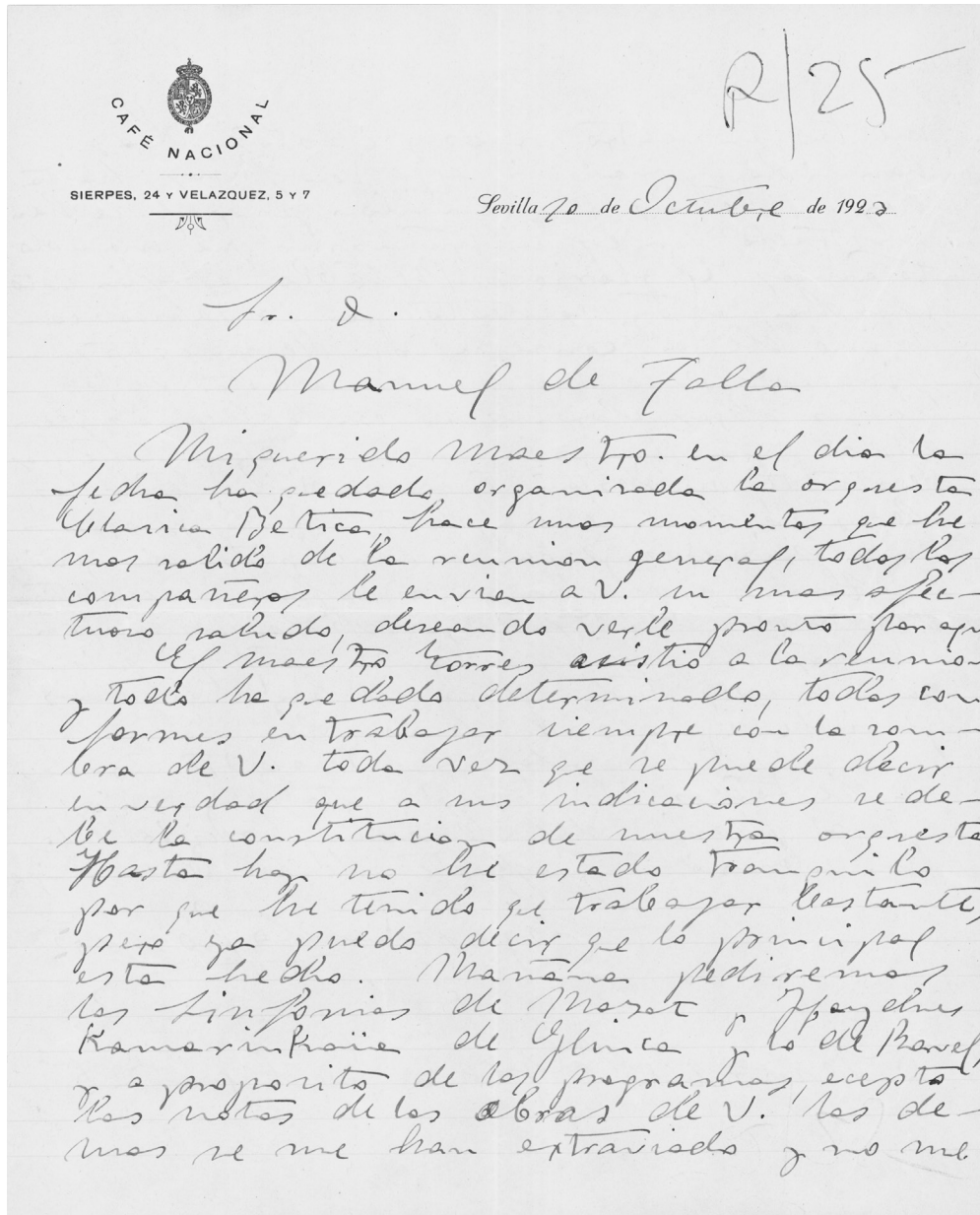
A lo largo de los siguientes epígrafes iremos analizando las distintas fases del periodo fundacional de la orquesta, así como las causas y circunstancias que hicieron posible el nacimiento de esta singular corporación sevillana. Algunas causas ya se han esbozado, como los propios ideales de Manuel de Falla o el fuerte vínculo que se estableció entre la Bética y *El retablo de maese Pedro*. Pero hay que tener en cuenta muchas más, como las que guardan relación con el contexto musical sevillano de aquellos años, las relacionadas con el periodo granadino de Manuel de Falla e incluso las que se fraguaron a partir del simple azar.

⁹ Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF). Sign. 7526-019. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 21-X-1923.

¹⁰ AMF. Sign. 7096-003. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Sevilla, 7-V-1924.

¹¹ AMF. Sign. 7526-016. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 10-X-1923.

¹² AMF. Sign. 7689-002. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 11-I-1923.



Documento 1. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 10 de octubre de 1923. Cortesía AMF.

me los encuentras y es que estos días han sido para mí algo con fines, hasta hoy que todos en reunión general se han mostrado con el entusiasmo que cuando tocamos el glorioso Metable al fin este mes de, estoy contento por que vamos camino de la consecución de nuestros fines. Espero me mande la nota de los demás días, pero es que con los temas perdidos para los próximos enseguida tenemos bastante no obstante conseguir tener los días que han de completar los días programados próximos para los conciertos de aquí.

Aun me queda que resolver la cuestión del instrumental, mejor dicho los instrumentos de madera y metales que quiero sean nuevos todos para que haya la mas posible igualdad de sonido.

Recuerdos del Maestro Torres y de todos los compañeros, y mis para Maria del Carmen recibe V. un abrazo muy fuerte de un buen amigo

Legisimelo Romero

Ofens del Gran Poder - 25

II. CONTEXTO MUSICAL SEVILLANO (1900-1922)

La Sevilla de principios del siglo xx, al igual que otras ciudades de España y del resto de Europa, recibió una importante herencia musical de tradición lírica. Sobre este tema, las investigaciones de Andrés Moreno Mengíbar son un necesario referente. Según se deduce de la siguiente cita, los teatros sevillanos decimonónicos fueron testigos de una actividad operística sin parangón: “En más de la mitad de los años estudiados se pudo asistir a más de cuarenta funciones operísticas, superándose la hoy inconcebible cifra de cien representaciones anuales en algunos casos verdaderamente excepcionales por cuanto suponen de intensidad de la vida musical de la ciudad”¹³.

Para satisfacer las necesidades del entusiasta público sevillano, los principales teatros de la ciudad contaron con un buen plantel de instrumentistas que vivían esencialmente del teatro lírico en todas sus manifestaciones. Pero esta fecunda actividad musical se vio muy afectada cuando, en los albores del siglo xx, las temporadas operísticas perdieron súbitamente el esplendor de épocas pasadas. Quizá por esta razón los instrumentistas más preparados no tuvieron otra opción que completar sus precarios salarios con otras actividades como, por ejemplo, la docencia.

Dentro de esta estructura predominantemente lírica, la música sinfónica no supo abrirse camino en la capital hispalense. No obstante, debemos destacar dos precedentes orquestales de cierta importancia. Nos referimos a la Orquesta del Liceo Artístico y Literario (1838) y a la Sociedad Filarmónica (1845). Formadas con músicos aficionados más el respaldo de ciertos profesionales, estas formaciones siempre mantuvieron un fuerte vínculo con el género lírico pues, por lo general, su repertorio nunca fue más allá de oberturas y fantasías de óperas. Además, sus actuaciones se limitaron casi siempre a la inauguración y clausura de las típicas veladas literario-musicales de la época.

La presencia de música instrumental, aunque procedente de obras líricas, revela que en la primera mitad del siglo xix existieron músicos interesados, cuando menos, en ampliar la oferta musical en Sevilla. Sin embargo, hay que concluir diciendo que estas primeras orquestas desaparecieron sin haber contribuido mínimamente al desarrollo del género sinfónico. En 1871, siguiendo claramente la “estela” de Sociedad de Conciertos de Madrid, surgió en Sevilla una sociedad homónima de manos de un barítono llamado Manuel Crescj. Esta nueva institución sevillana, a diferencia de sus predecesoras, sí llegó a constituirse como orquesta sinfónica profesional y absolutamente al margen de cualquier influencia lírica. Tal y como puede observarse en la siguiente cita, que procede del programa inaugural de la Sociedad de Conciertos de Sevilla, Manuel Crescj reunió a los mejores instrumentistas de la ciudad con un claro objetivo:

Durante mi larga carrera artística en que he recorrido las principales poblaciones del mundo, he observado la predilección y el entusiasmo con que se acoge la música clásica instrumental, y la

¹³ Moreno Mengíbar, Andrés, *La ópera en Sevilla en el siglo xix*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 319.

grandiosidad que encerraban los espectáculos de ese género, que he tenido la dicha de presenciar [...]. Mi objetivo es dar á conocer en Sevilla las obras clásicas más selectas de los célebres maestros Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Meyerbeer, etc., etc., interpretándolas de una manera digna de su indisputable mérito¹⁴.

A pesar de los esfuerzos de Manuel Crescj, finalmente su proyecto no prosperó. Gracias a un comunicado emitido por el diario *La Andalucía*, sabemos que el programado ciclo sinfónico no suscitó el más mínimo interés en la ciudad: “Fracasaron los conciertos de música clásica. Anuncia su director que no habiendo quien haya querido abonarse renuncia á su empeño. Difícil era la empresa que acometía el Sr. Crescj”¹⁵. Este contratiempo obligó a la Sociedad de Conciertos a redirigir su actividad hacia el género lírico. Al menos, eso es lo que se deduce del contenido de los restantes programas de mano que la Hemeroteca Municipal de Sevilla conserva de esta institución.

Tras el fracaso de la Sociedad de Conciertos de Sevilla, la ciudad perdió una gran oportunidad para haberse iniciado en la actividad sinfónica. Al margen de esporádicas visitas de las orquestas madrileñas, los buenos aficionados a la música no tuvieron acceso ni tan siquiera a un pequeño ciclo anual sinfónico. Así las cosas, debieron conformarse con los encuentros camerísticos que el empresario Luis Piazza tuvo a bien llevar a cabo en un pequeño salón de su propiedad¹⁶. Ante la deficiente situación que la música instrumental experimentó en la ciudad, no faltaron las protestas. Véase, por ejemplo, la opinión del crítico del diario *La Andalucía* con respecto a esta circunstancia: “[...] felicitamos á los iniciadores de esta fiesta, á la Sociedad en general y á los profesores que forman este pequeño grupo destinado á sostener en Sevilla el buen gusto y la afición á la música, uno y otra algo descarriado a consecuencia de lo que se ha dado en llamar música ligera, y que más propiamente debería llamarse música ratonera”¹⁷.

Este escenario se mantuvo más o menos sin cambios significativos hasta que Eduardo Torres Pérez llegó a Sevilla en 1910 para ocupar el puesto de maestro de capilla de la Catedral. Poseedor de una extraordinaria formación musical, el maestro Torres no tardó en ganarse el respeto y la admiración de los músicos sevillanos, entre otras cuestiones, porque anualmente debía cumplir con una de las

¹⁴ Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante HMS). A. 16 Carp. 3, 8. Programa de la Sociedad de Conciertos de Sevilla n.º 1, abril de 1871.

¹⁵ HMS. Rollo n.º 143. “Revista de espectáculos. Conciertos clásicos”, *La Andalucía*, Sevilla, 19-IV-1871, p. 2.

¹⁶ Luis Piazza fue una figura de gran relevancia en la Sevilla musical comprendida entre finales del siglo XIX y principios del XX. Comprometido con el desarrollo cultural de la ciudad, este empresario, amigo personal de Manuel de Falla, llegó a ser presidente de la Orquesta Bética de Cámara entre 1925 y 1929. Además de su paso por la presidencia de la Bética, Piazza debe ser recordado fundamentalmente por dos razones: la creación en Sevilla de la célebre fábrica de pianos Piazza y la fundación, en 1879, de un pequeño salón musical al estilo del Salón Romero de Madrid. Prestigiosos músicos sevillanos, entre ellos Joaquín Turina, pudieron disfrutar en su juventud de un enriquecedor ambiente musical gracias al Salón Piazza.

¹⁷ HMS. Rollo n.º 173. “Sociedad de Cuartetos”, *La Andalucía*, Sevilla, 25-XII-1894, p. 2.

tradiciones más importantes de la ciudad: dirigir el célebre *Miserere* de Hilarión Eslava. Como la orquesta que precisaba el *Miserere* no estaba al alcance de la capilla musical catedralicia, era habitual que su director convocase todos los años a los mejores instrumentistas de los diferentes teatros líricos sevillanos. Este hecho, como ya se verá, tuvo consecuencias muy importantes para la futura vida musical sinfónica de la capital andaluza.

Guiado por un deseo sincero de elevar la cultura musical de los sevillanos, Eduardo Torres llevó a cabo durante varios lustros una asombrosa actividad musical que superó ampliamente las obligaciones propias de su cargo como maestro de capilla. Su extraordinario currículum no ofrece duda alguna al respecto: maestro de capilla, compositor, director de orquesta, crítico musical (*Noticiero Sevillano* y *ABC*), docente (Academia de Música de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País), conferenciante, directivo de las sociedades musicales más importantes de Sevilla (Sociedad Sevillana de Conciertos, Sección de Música del Ateneo), fundador y director de la Sinfónica Sevillana, y miembro fundador y asistente de dirección de la Orquesta Bética de Cámara.

Centrándonos nuevamente en el tema orquestal, debemos aclarar que, en contra de lo que suele creerse, no fue la Bética de Cámara la primera formación profesional y estable de Sevilla sino la Sinfónica Sevillana del maestro Torres. Basada en un concepto orquestal tradicional, la Sinfónica Sevillana vio la luz en 1913 a partir de unos objetivos muy similares a los formulados varias décadas antes por Manuel Cresc. El desinterés de las administraciones públicas, las obligaciones laborales de sus músicos (bandas, teatro lírico, etc.) así como la indiferencia del público provocaron su rápida disolución en 1916. Sirva de ejemplo la crítica correspondiente a una de sus últimas actuaciones: “Es inútil que se esfuerce esta culta sociedad de conciertos, en despertar la afición al divino arte entre los sevillanos; el más desconsolador vacío reina en el teatro cuantas veces se presenta un espectáculo musical”¹⁸.

La crítica musical de la época siempre denunció con vehemencia que en una ciudad como Sevilla, de tan glorioso pasado musical renacentista, no arraigasen los “recreos cultos”¹⁹. Verdaderamente existieron muchas causas que pueden arrojar luz a este problema, pero hay una en concreto muy interesante porque también afectó a otras ciudades españolas. Como muchos de los instrumentistas que protagonizaron la aventura sinfónica en nuestro país vivían en permanente estado de pluriempleo²⁰ (bandas, teatro lírico, enseñanza e incluso profesiones al margen de la música), alrededor de las primeras corporaciones instrumentales surgió un importante problema de fondo: ¿cómo conciliar el proyecto colectivo sinfónico con la vida laboral particular de cada instrumentista?

¹⁸ HMS. Rollo n.º 229. “Sinfónica Sevillana”, *El Noticiero Sevillano*, 28-V-1916, p. 3.

¹⁹ Algunos críticos utilizaron esta expresión para referirse tanto a la música sinfónica como a la de cámara.

²⁰ Esta situación llegó a perjudicar gravemente el normal funcionamiento de las orquestas sinfónicas, pues era relativamente habitual, como consecuencia del pluriempleo, que las agrupaciones sufriesen bajas significativas incluso los días que había concierto.

Por los estudios de Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez, sabemos que el problema que acabamos de plantear llegó a afectar incluso a la prestigiosa Sinfónica de Madrid: “El 5 de diciembre de 1908 hay una junta general y se produce una larga discusión en torno a la concesión o no de permisos a los socios que, por otros compromisos, no pueden asistir a la serie de conciertos de Madrid y a la excursión”²¹. Según Enrique Téllez, el Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos, sociedad *amateur* que formó parte del proyecto artístico auspiciado por Pau Casals, resolvió esta cuestión celebrando sus conciertos los domingos y festivos: “[...] la elección de las veladas dominicales para celebrar los conciertos no era ajena a la realidad laboral de sus protagonistas, dado que el domingo era el único día de la semana de que disponían los trabajadores para el descanso. No había otra opción, los conciertos de la orquesta deberían celebrarse los domingos o días festivos”²².

No podemos cerrar esta pequeña comparativa sin mencionar al público, sin duda otro elemento esencial dentro de complejo engranaje sinfónico. Al igual que el gremio de los músicos, obviamente los escasos aficionados al arte de los sonidos también tenían obligaciones laborales. Por esta razón el crítico sevillano de *El Liberal* sugirió, en aras de la mayor afluencia de público posible, que los conciertos fuesen celebrados los domingos:

Pasado mañana se celebrará el segundo concierto en el que se estrenará una obra de carácter regional, y sería prudente que, puesto que el domingo próximo pueden disponer del teatro y es día en que muchas familias que no pueden asistir en días laborables á los espectáculos pueden hacerlo en festivo, dieran un tercero, y así podría enterarse toda Sevilla del valor artístico de la Sinfónica Sevillana²³.

²¹ Gómez Amat, Carlos y Turina Gómez, Joaquín, *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música, 1994, p. 55.

²² Téllez, Enrique, “Pau Casals en sus documentos (selección) et al.: reina María Cristina, Manuel de Falla, Albert Einstein, John Fitzgerald Kennedy, Wylan Hugh Auden... (I)”, *Quodlibet*, 58 (enero-abril 2015), p. 111.

²³ HMS. Rollo n.º 196. “Concierto”, *El Liberal*, Sevilla, 5-III-1914, p. 3. Sobre esta misma temática, la investigadora María Palacios ha escrito a propósito de la Sinfónica de Madrid: “Uno de los principales problemas que encontraba la Sinfónica en estos años era la disponibilidad, y alquiler, de los teatros. La Orquesta Sinfónica actuaba desde sus primeros años en el Teatro Real, y además los profesores de la Sinfónica eran los profesores de la Orquesta del Teatro Real. Debido a la fuerte vinculación de la Orquesta con el coliseo regio, su cierre en 1925 produjo que tuviera que buscar un nuevo teatro donde ofrecer sus conciertos sinfónicos regulares”. Palacios, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 66. A partir de todas las citas expuestas, podríamos concluir diciendo que, aunque partieron de proyectos muy diferentes entre sí, las orquestas españolas de este periodo se vieron afectadas en sus inicios por una problemática muy similar. Ahora bien, otra cosa muy diferente serían las soluciones que cada sociedad pondría en práctica en función de sus objetivos y, obviamente, de las circunstancias específicas que imperaban en sus respectivas ciudades (clases sociales, situación económica general, grado de implicación de las administraciones públicas, etc.).

Como ya se ha comentado, la Sinfónica Sevillana cayó rápidamente en el olvido. Sin embargo, esto no fue impedimento alguno para que Eduardo Torres prosiguiese su ímproba labor cultural. En este sentido, la Exposición Iberoamericana de 1929 fue providencial porque las mejoras urbanísticas que se practicaron gracias a este importante evento, sin duda alguna estimularon la maltrecha economía sevillana de principios de siglo. Sea por esta causa o, si se prefiere desde una perspectiva más amplia, por el optimismo que se apoderó de Sevilla durante los “felices años veinte”, no resulta nada descabellado establecer una relación causa-efecto entre la reactivación económica de las clases altas y la fundación en 1920 de la Sociedad Sevillana de Conciertos²⁴. Podemos concluir este epígrafe comentando que, *grosso modo*, fueron quinientas pudientes familias sevillanas las que, a través de sus cuotas, sufragaron una actividad musical sin precedentes²⁵. Como puede advertirse en la siguiente cita, Eduardo Torres llegó a calificar el año de 1921 como “el año musical” por el resurgimiento de la afición, por la cantidad de conciertos y por la calidad de los mismos, a menudo, a cargo de grandes celebridades internacionales:

Con piedra blanca debiéramos señalar el año que acaba de finalizar, pues con él ha coincidido un inesperado resurgimiento de la afición a la música en Sevilla [...].

La gloria de este resurgimiento débese en gran parte a los fundadores de la “Sociedad Sevillana de Conciertos” que, con tenacidad digna de toda loa, ha ido sembrando la buena semilla y facilitando su desarrollo hasta ver convertido en árbol frondoso lo que era una raquítica planta.

Esta benemérita sociedad, que goza al presente de robusta vida, ofreció al público sevillano las maravillas del “Cuarteto Wendling” y “Quinteto de la Haya”, los “Coros Ukranianos”, cuya actuación se recordará por mucho tiempo, y a los insignes concertistas Casadó, Carlota Dahmen y Brailowsky, el más grande de los modernos pianistas²⁶.

Este entusiasta y efervescente resurgimiento musical sevillano sería el que Manuel de Falla percibió cuando visitó la ciudad en 1922. Tal y como veremos a continuación, la bonancible etapa que acabamos de describir fue providencial para el futuro proyecto bético²⁷.

²⁴ La siguiente cita aporta más información sobre los beneficios de la Exposición Iberoamericana de 1929: “La era de prosperidad que marcan los ‘felices veinte’ a nivel mundial tendría su reflejo en el período de la Dictadura, marcada por una política de obras públicas y pleno empleo, que contó con la aquiescencia de los sindicatos socialistas y católicos y que alejó el fantasma de la conflictividad. El escenario sevillano parece reflejar a la perfección la imagen nacional, remozados sus sectores económicos privados y ultimados los detalles para la próxima inauguración de la Exposición. [...] *El marco cultural*. Es inevitable comentar que los hechos culturales de esta etapa no pueden sustraerse de la influencia del acontecimiento central del período: la inauguración el año 29 de la Exposición”. Álvarez Rey, Leandro et al., *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX* (tomo II), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 51-87.

²⁵ Véase HMS. Rollo n.º 233. Torres, Eduardo, “Sociedad Sevillana de Conciertos”, *El Noticiero Sevillano*, 15-VI-1921, p. 1.

²⁶ HMS. Rollo n.º 234. Torres, Eduardo, “El año musical”, *El Noticiero Sevillano*, 1-I-1922, p. 1.

²⁷ Para más información sobre el contexto musical sevillano de este periodo, véase González-Barba Capote, Eduardo, *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

III. FALLA Y GRANADA: DEL CONCURSO DE CANTE JONDO AL ESTRENO DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO* (1922-1923)

Una de las decisiones más importantes en la vida de Manuel de Falla –trascendental también para el futuro de la Bética– fue la de trasladar su residencia a Granada. Como bien sostiene Elena Torres, “el reencuentro con la ciudad tantas veces soñada fue ese oportuno y valioso estímulo que andaba buscando, y dio lugar al nacimiento de un nuevo período compositivo enormemente fructífero”²⁸. Pero, ¿por qué dejar atrás la activa vida musical madrileña aun con sus inevitables rencillas? ¿Hasta qué punto debieron influir también los inesperados fallecimientos de sus padres? Al margen de estos interrogantes, creemos que simplemente quiso comenzar “una nueva vida como hombre y compositor en una tierra que deseó e imaginó incluso antes de conocerla”²⁹.

Efectivamente, Manuel de Falla halló en Granada, al menos hasta el comienzo de la Segunda República, la fuente de inspiración que requerían obras como *El retablo de maese Pedro* o el *Concerto*. No obstante, la ciudad del Darro no solo le aportó la clase de inspiración que el compositor anhelaba. Como no podía ser de otra forma, poco a poco se fue integrando en la vida cultural granadina, un ambiente intelectual y artístico de primer orden que llamó poderosamente la atención del maestro gaditano.

Especialmente relevante para el presente artículo resulta la curiosa amistad que Manuel de Falla cultivó con un nutrido grupo de jóvenes artistas, literatos e intelectuales liderados por Federico García Lorca. El poeta y sus huestes, que formaban parte de una tertulia llamada “El Rinconcillo”³⁰, admiraban a Manuel de Falla. De hecho, tal y como ha dejado constancia un ilustre rinconcillista, José Mora Guarnido, el compositor llegó a convertirse en una autoridad para todos ellos: “A Falla no le gustaba que le llamáramos ‘maestro’, título que le parecía demasiado pretencioso”³¹.

²⁸ Torres Clemente, Elena, *Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009, p. 107.

²⁹ González-Barba Capote, Eduardo, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla, (ICAS) Ayuntamiento de Sevilla, 2015, p. 30.

³⁰ Según Antonina Rodrigo, además de los hermanos García Lorca, los integrantes de la tertulia de “El Rinconcillo” fueron: Melchor Fernández Almagro, Francisco Soriano Lapresa, Antonio Gallego Burín, José Mora y Guarnido, Miguel Pizarro, Constantino Ruiz Carnero, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Antonio López Sancho, Juan Cristóbal, Ángel Barrios, Hermenegildo Lanz y Manuel y José Fernández Montesinos. Véase Rodrigo, Antonina, *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*, Alcalá la Real, Zumaque, 2010, p. 83.

³¹ Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo*, Granada, Fundación Caja Granada (ed. facsímil), 1998, p. 157. Por poner otro ejemplo, obsérvese la admiración que Federico García Lorca profesaba a Manuel de Falla. La cita procede del saludo inicial de una carta: “Queridísimo Don Manuel ((maestro (en el buen sentido de la palabra) y (poco ancho que me ponga) colaborador))”. Carta de Federico García Lorca a Manuel de Falla, Málaga, septiembre 1923, en *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Madrid, Cátedra, 1997, p. 210.

Manuel de Falla se identificó plenamente con el que quizá fuese el objetivo principal de “El Rinconcillo”: la recuperación del rico patrimonio cultural andaluz. Como bien sostiene Ramón María Serrera, tras la Primera Guerra Mundial, Fernando de los Ríos y sus seguidores granadinos dejaron las ideas europeístas, provenientes de la Institución de Libre Enseñanza, por un “un súbito e inusitado interés hacia el pueblo y hacia las formas populares de expresión”³². Motivado por la necesidad de proteger las señas culturales propias de Andalucía, el compositor llegó a involucrarse en varios proyectos. Precisamente el primero, el célebre Concurso de Cante Jondo, es de todos el más relevante para nosotros. Promovido por Miguel Cerón, Federico García Lorca y el propio Falla, este importante evento cultural guarda cierta relación, por extraño que pueda parecer, con el estreno en Sevilla de *El retablo de maese Pedro*.

El concurso representó, en palabras de Jorge de Persia, “la culminación de una época en la que, tanto Falla como García Lorca, mostraban un casi febril interés por el cante jondo”³³. Como no podía ser de otra forma, detrás de tanto esfuerzo invertido solo podía haber un noble objetivo: proteger la pureza del cante tradicional el cual, según Falla, se hallaba amenazado por las más modernas tendencias flamencas. Al ser informado en 1922 de que en la Semana Santa sevillana todavía podían oírse saetas antiguas, Manuel de Falla, Federico García Lorca y unos amigos no dudaron en desplazarse a la capital hispalense atraídos por la enigmática sonoridad del primitivo cante andaluz.

El escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes, también miembro de esta memorable comitiva, escribió un artículo, titulado “La saeta”, para inmortalizar aquellas inolvidables jornadas sevillanas. Gracias a este evocador texto, podemos hacernos una idea del enorme interés que Falla y Lorca tenían por escuchar saetas “puras”. Qué duda cabe que “capturar” la esencia misma de este difícil cante debió ser de gran utilidad a la hora de recabar, ya posteriormente en Granada³⁴, los elementos de juicio que habrían de regir las normas del concurso:

[...] He recorrido la ciudad [de Sevilla] entre dos y tres de la mañana en busca de la saeta antigua, clásica, y acompañando al maestro Falla, que andaba como con sed de oírlas. A la salida de la Macarena, la Niña de los Peines nos hizo beber un chorro de voz, en cante flamenco de quiebra y fuga. “Esto no es, no es la saeta –me decía, febril, el maestro Falla–. En Sevilla han retorcido la saeta por contaminación del flamenco”. [...] Pero ¿qué es lo que se oye, maestro Falla, al lado del puente de Triana, celebrando el paso del Cachorro? Eso es una antigua y verdadera saeta. Una gitana vieja la canta. [...] Nos dice [la gitana] que ella canta la verdadera saeta antigua: que lo que

³² Serrera, Ramón María, “Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922”, Sevilla, *Minervae Baeticae* (Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras), n.º 38 (2010), pp. 379-380.

³³ Persia, Jorge de, *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 68.

³⁴ Sabemos que con idéntico objetivo realizaron también excursiones por los alrededores de Granada.

hoy se oye son burlas o, en su pintoresco lenguaje: “zon zátira, zeñó”; que sólo ella sabe, en Sevilla, lo que hay que decirle a Cristo y a la Virgen³⁵.

Manuel de Falla también aprovechó su estancia en Sevilla para asistir a los Oficios del Jueves Santo. Precisamente fue en el marco de la catedral hispalense donde el compositor escuchó por primera vez a los músicos sevillanos bajo la dirección de Eduardo Torres. En aquella ocasión, el maestro de capilla dirigió, como parte del acto litúrgico, el *Miserere* de Hilarión Eslava. Al parecer, Manuel de Falla quedó gratamente sorprendido por la calidad de los instrumentistas y muy especialmente por el buen hacer de un violonchelista granadino afinado en Sevilla llamado Segismundo Romero. Según Manuel Orozco, Falla le saludó con estas expresivas palabras: “Tengo el gusto de estrechar la mano al violoncellista de Andalucía”³⁶. Pocos meses después de esta célebre frase surgió entre ambos músicos una entrañable amistad que duró hasta la muerte del compositor.

Una vez finalizadas las presentaciones, y antes de que Falla retomase la búsqueda de sus preciadas saetas en la *Madrugá* sevillana, es muy probable que los referidos artistas contemplasen la posibilidad de emprender algún proyecto en común. De hecho, no había transcurrido siquiera un mes de este primer encuentro cuando el violonchelista escribió al compositor: “Vivamente deseo tener sus noticias y a ser posible conocer sus proyectos artísticos, que como ya aquí le prometí y le repito ahora siempre puede V. tener la seguridad, como violoncellista de mi modesto concurso”³⁷. En esta cita se puede vislumbrar, aunque borrosamente, los cimientos del futuro proyecto orquestal que habría de revolucionar la vida musical sevillana.

Tras esta primera misiva, los meses fueron transcurriendo sin novedades hasta que en noviembre se dio un nuevo paso. Habiéndose desplazado Segismundo Romero a Granada para interpretar *La Dolores* de Tomás Bretón, el chelista aprovechó esta propicia coyuntura para visitar a su nuevo amigo. Hablaron de música y de Sevilla. Además, como por aquellos días (noviembre de 1922) el compositor se hallaba ultimando *El retablo de maese Pedro*, parte de la conversación derivó hacia esta obra maestra. Según el propio Segismundo Romero, entrevistado por Juan Viniestra, fue precisamente en el transcurso de aquella charla informal cuando Manuel de Falla sugirió la idea de estrenar su pequeña ópera en Sevilla: “Al indicar a Don Manuel –me dice– que teníamos en Sevilla magníficos instrumentistas, en aquel mismo día me hizo el honor de encargarme de la organización de la orquesta, de los cantantes y del estreno de la versión de concierto de *El Retablo de Maese Pedro*”³⁸.

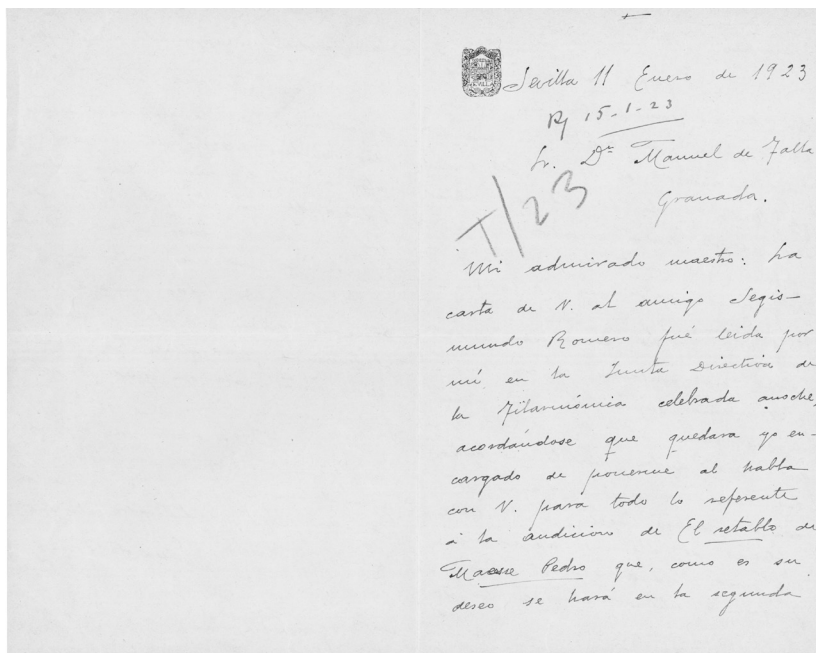
³⁵ Reyes, Alfonso, “La saeta”, en *obras completas de Alfonso Reyes* (vol. II), México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (3.ª ed.), pp. 128-132. Gracias a un proyecto desarrollado conjuntamente entre la Fundación Ignacio Larramendi, la Fundación Mapfre y el Fondo de Cultura Económica de México, la obra completa de Alfonso Reyes se ha digitalizado, en formato facsimilar, a partir del texto original impreso. Véase <www.larramendi.es> [Consulta: 15 agosto 2015].

³⁶ Orozco, Manuel, *Falla. Biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1968, p. 132.

³⁷ AMF. Sign. 7526-001. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 29-IV-1922.

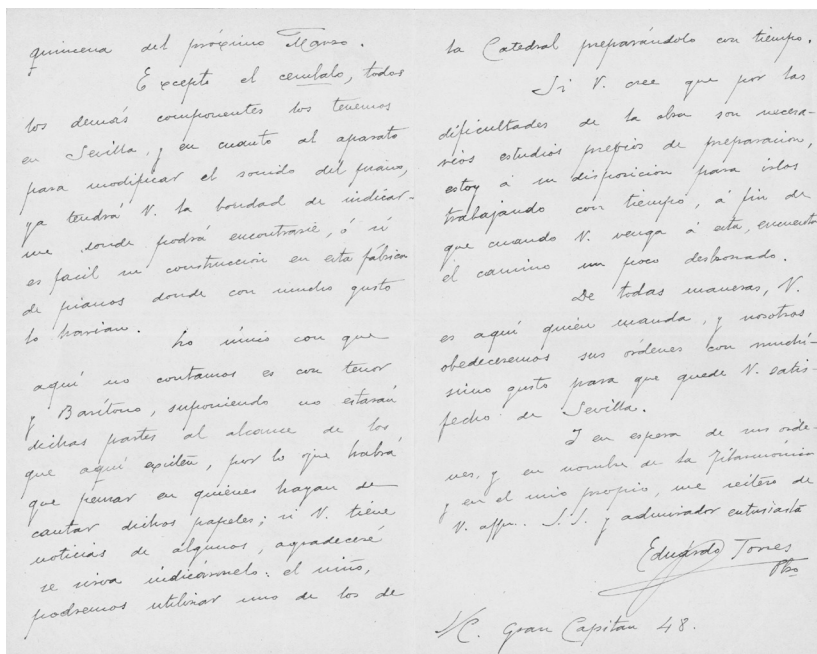
³⁸ Viniestra y Lasso de la Vega, Juan, *Manuel de Falla. Su vida íntima*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001 (2.ª ed.), p. 136.

Tras regresar a Sevilla, Segismundo Romero informó a sus colegas sobre la posibilidad de estrenar *El retablo*. El proyecto, que fue recibido con gran ilusión por parte de todos los instrumentistas, también contó con el respaldo institucional de la Sociedad Sevillana de Conciertos y la colaboración del maestro Eduardo Torres. Manuel de Falla quedó muy agradecido por la excelente predisposición que mostraron todos los sectores implicados. Una vez recibido el visto bueno de la Sociedad Sevillana de Conciertos, el maestro de capilla rubricó el acuerdo final con Manuel de Falla: “La carta de V. al amigo Segismundo Romero fué leída por mí en la Junta Directiva de la Filarmónica celebrada anoche, acordándose que quedara yo encargado de ponerme al habla con V. para todo lo referente a la audición de El retablo de Maese Pedro”³⁹.



Doc. 2. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 11 de enero de 1923. Cortesía AMF.

³⁹ AMF. Sign. 7689-002. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 11-I-1923.



Doc. 2 (2).

Pero en todo este asunto había un problema que no era precisamente baladí. Ciertamente, una cosa era interpretar, por ejemplo, el *Miserere* de Hilarión Eslava y otra bien distinta atreverse con *El retablo de maese Pedro*. Tal y como presintió Malipiero, el moderno concepto sonoro de esta obra desconcertó a los músicos sevillanos porque nunca antes se habían enfrentado a nada semejante: el depurado lenguaje, el exquisito tratamiento de las voces, el no menos delicado uso de los instrumentos... Todo esto se tradujo en improbables esfuerzos que debieron realizar los sufridos instrumentistas sevillanos para estar a la altura de las circunstancias y no defraudar a Falla.

La instrumentación de *El retablo* también causó más problemas de lo previsto. Téngase presente que el compositor incluyó en la plantilla de su pequeña ópera nada menos que dos instrumentos por aquellos días prácticamente en desuso. Nos referimos al arpa-laúd y al clave. Dadas las circunstancias, sabemos que Manuel de Falla autorizó la sustitución del arpa-laúd por un arpa convencional. Pero con el clave no quiso admitir concesiones. Verdaderamente, el clavecín resultaba esencial en *El retablo*. Quizá por ello Falla debió considerar que proteger a toda costa uno de los elementos más sobresalientes de su obra bien valía un esfuerzo extra. Sabedor de que en Sevilla no hallaría semejante instrumento, Manuel de Falla sugirió entonces la idea de modificar un piano convencional para simular la enigmática sonoridad del clave. Como el maestro de capilla era un profesional experimentado, pronto advirtió

que *El retablo de maese Pedro* iba a requerir grandes sacrificios por parte de todos. Llevado por el deseo de hacer bien las cosas, Eduardo Torres escribió varias cartas a Manuel de Falla. Sirva de ejemplo la siguiente cita:

Excepto el cémbalo, todos los demás componentes los tenemos en Sevilla, y en cuanto al aparato para modificar el sonido del piano, ya tendrá V. la bondad de indicarme dónde podrá encontrarse, ó si es fácil su construcción en esta fábrica de pianos donde con mucho gusto lo harán.

Lo único con que aquí no contamos es con tenor y barítono, suponiendo no estarán dichas partes al alcance de los que aquí existen, por lo que habrá que pensar en quiénes hayan de cantar dichos papeles; si V. tiene noticias de algunos, agradeceré se sirva indicármelo: el niño, podemos utilizar uno de los de la Catedral preparándolo con tiempo.

Si V. cree que por las dificultades de la obra son necesarios estudios previos de preparación, estoy a su disposición para ir las trabajando con tiempo, a fin de que cuando V. venga á ésta, encuentre el camino un poco desbrozado⁴⁰.

Con solo una parte de la reducción para piano de *El retablo* en su poder, pues Manuel de Falla realizó correcciones y pruebas hasta pocas semanas antes del estreno⁴¹, el maestro de capilla comenzó a estudiar la obra con el objetivo principal de elegir a los músicos y cantantes más capacitados.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Véase AMF. Sign. 7689-002. Carta de Manuel de Falla a Eduardo Torres, Granada, 6-II-1923. En el Archivo Manuel de Falla solo se conserva el borrador de la citada carta.

Granada, 6 febr: 23
 Dr. D. Eduardo Torres T/23

Mi muy distinguido amigo y compañero:
 por este mismo correo y en breve certifi-
 ficado tengo el gusto de enviarle copia de
 la parte vocal (con su acompañamien-
 to ~~consentido~~, ^{reducido} ~~de piano~~)
 de Retello. Faltan ^{todavía tres} ~~unos cuatro~~
 páginas iguales a las ya leídas, pero
 puesto que ~~su música es~~ ^{de de piano}
~~su música es~~ ^{su música es} sólo continua-
 ción de la parte de S. 2.ª. Le pre-
 ferido enviarle ^{los tres} ~~los~~ cuatro pliegos ~~copiados~~
~~antes~~ ^{antes} del temor de no poder terminar
 la copia de este antes del fin de
 casa del dibujo de pruebas e conseguir
 un espacio ya me han llegado a otros ^{india}
 diez me lo visto y me es obligado a ~~contar~~
~~me~~ ^{me} ~~compartir~~ ^{compartir} ~~esta~~ ^{esta} ~~parte~~ ^{parte}
 según ya le habré dicho ^{Seguramente}
 Romero (c. 1.ª ^{de} ~~esta~~ ^{esta} ~~parte~~ ^{parte} ~~de~~ ^{de} ~~esta~~ ^{esta} ~~parte~~ ^{parte}) Terminada

Doc. 3. Borrador de carta de Manuel de Falla a Eduardo Torres, Granada, 6 de febrero de 1923. Cortesía AMF.

por mi
la copia de la parte vocal con arreglo
de la Partitura completa de orquesta
que envié a vd. a Madrid por el correo
copiando con objeto de que se
delegue las partes sueltas, por mi
cuenta, claro está, para que han de
servirme para otras audiciones.
De este modo todo habrá que hacer
mucha prisa para recibirlos
a tiempo.
Aun no he tenido constancia de
Valencia sobre el asunto referido
al fin. En mi mejor deseo, por supuesto a vd.
~~Propiedad~~ de sus derechos
~~misma de salud~~ a las horas
para que me reúna a mi combeniente
pues me reúna a vd. muy cordial
saludos. amor y cont.
J. C. S. M.
A. P.
Todo me interesa mucho de nuevo,
por la veloz y firme colaboración!

Doc. 3 (2). Id.

A pesar de todos los contratiempos, en Sevilla se respiraba cierta tranquilidad porque los directivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos, entusiasmados ante la magnitud del evento, corrieron con todos los gastos: “Los demás compañeros de Junta desean que se haga la obra lo mejor posible para que V. quede satisfecho sin reparar en gastos de ninguna clase”⁴².

Cuando Manuel de Falla llegó a Sevilla para dirigir los conciertos, el 15 de marzo de 1923, los músicos se hallaban plenamente familiarizados con la obra gracias al abnegado trabajo de Eduardo Torres. El propio Falla dirigió personalmente los dos conciertos que tuvieron lugar los días 23 y 24 de marzo de 1923 en el teatro San Fernando. Según la siguiente reseña publicada por Torres en *El Noticiero Sevillano*, parece ser que la orquesta no defraudó: “El estreno ofreció los caracteres de gran solemnidad, pues ‘toda Sevilla’ estaba congregada ayer tarde en el San Fernando [...]. Y para finalizar, merecen el más caluroso de los aplausos los profesores de la orquesta, que estuvieron a una gran altura como difícilmente podrán ser superados en otras grandes poblaciones”⁴³. Sirvan también de ejemplo las impresiones del crítico del diario *El Liberal*:

De verdadero acontecimiento puede calificarse el concierto celebrado ayer tarde en el teatro San Fernando [...].

En la ejecución de la obra, los señores Segura y Lledó (Maese Pedro y Don Quijote, respectivamente), el niño Francisco Redondo (Trujaman), y los profesores de la orquesta, pusieron toda su buena voluntad para el mejor éxito de la obra.

A la terminación de la brillante página musical, la formidable ovación de la concurrencia, mezclada con “bravos” ensordecederos [*sic*], á los que se unieron los aplausos de los profesores de la orquesta, constituyeron un verdadero homenaje al gran músico Manuel de Falla, gloria del arte español⁴⁴.

Finalizados los conciertos, Manuel de Falla permaneció varias jornadas más en Sevilla, entre otras cuestiones porque recibió un almuerzo en su honor al cual acudieron ilustres representantes de la vida cultural de la ciudad. Fue precisamente durante estos eufóricos días cuando el compositor dio a conocer su idea de crear una orquesta estable tomando como base los músicos que participaron en *El retablo*. Aunque estas audiciones precipitaron la puesta en marcha del proyecto bético, en sí mismas no son más que dos actuaciones llevadas a cabo por una efímera formación orquestal creada *ex profeso* para la ocasión. Tal y como veremos a continuación, la sociedad se fundó oficialmente siete meses después del estreno de *El retablo de maese Pedro*.

⁴² AMF. Sign. 7689-003. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 10-II-1923.

⁴³ HMS. Torres, Eduardo, “Sociedad Sevillana de Conciertos: El Retablo de Maese Pedro”, *El Noticiero Sevillano*, 24-III-1923.

⁴⁴ HMS. Rollo 92. Rojas, Luis, “Sociedad Sevillana de Conciertos: El retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla”, *El Liberal*, Sevilla, 24-III-1923, p. 3. Estas primeras audiciones de *El retablo* generaron también críticas no tan positivas como las que hemos presentado. Véase Torres Clemente, E., pp. 143-144.

IV. DEL ESTRENO DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO* A LA GÉNESIS DE LA ORQUESTA BÉTICA DE CÁMARA (1923-1924)

Desde la introducción del presente artículo hasta el epígrafe anterior hemos intentado aproximar al lector a las causas y circunstancias que favorecieron la génesis de la Orquesta Bética de Cámara. Habiendo cumplido este objetivo, nos centraremos ahora en analizar la naturaleza del proyecto en sí mismo, todo ello aderezado con la descripción de los innumerables obstáculos que debieron sortear Manuel de Falla y sus colaboradores antes de que pudieran ofrecer el concierto inaugural de la Bética.

Las buenas impresiones que Falla tenía en 1922 acerca del buen hacer de los músicos sevillanos se vieron más que reforzadas un año más tarde tras el estreno de *El retablo*; al menos, eso es exactamente lo que se deduce de las declaraciones del propio compositor. Si a esto le añadimos el compromiso que Eduardo Torres adquirió con Manuel de Falla, el apoyo incondicional de la Sociedad Sevillana de Conciertos y, por último, el repunte económico que experimentó la ciudad por aquellos años, no es de extrañar que, ante tan halagüeñas perspectivas, el compositor gaditano se aventurase a auspiciar un proyecto orquestal en la capital andaluza. Todas estas ideas pueden percibirse en el texto que escribió con motivo de la presentación de la nueva orquesta:

Con alegría cordial cumpla la honrada misión, que la “Orquesta Bética de Cámara” me encomienda, de hacer su presentación al público.

Esta alegría que me produce el nacimiento de la nueva agrupación sinfónica obedece a causas diversas, pero estrechamente ligadas al cumplimiento de un deber ideal: la voluntad, el trabajo y aun el sacrificio entusiastas puestos al servicio del arte sonoro y de la acción nobilísima que a este arte le incumbe cumplir.

Gratos recuerdos guardo del origen de esta orquesta, cuya causa ocasional fueron las primeras audiciones que de mi último trabajo –“El Retablo de Maese Pedro”– dio en Sevilla, hace un año, la Sociedad Sevillana de Conciertos.

Perdónese me este recuerdo personal en gracia a la intención que me impulsa a consignarlo, y sírvame también de excusa la significación que pretendí tuviesen dichas audiciones (significación que tal vez escapara a algunos), puesto que a fuer de buen andaluz como me precio de ser, quise que nuestra capital recibiera las primicias de mi trabajo como devota ofrenda filial; por eso, para que mi aspiración se realizara en todo lo posible, pedí que mis intérpretes instrumentales fuesen profesores pertenecientes a las orquestas sevillanas.

Mi buen deseo, no sólo se vio cumplido, sino brillantemente premiado, así por los testimonios de cordial simpatía que recibiera, como por la labor meritísima de mis intérpretes.

Al lamentar entonces que elementos orquestales de tal valía no tuviesen de continuo el empleo relevante que artísticamente merecen, sugerí la idea –acogida con vivo entusiasmo por aquellos

queridos compañeros— de organizar una orquesta de cámara sobre la base de los intérpretes instrumentales de “El Retablo” y éste ha sido, repito, el origen de la “Orquesta Bética de Cámara”, que con programas de música clásica y novísima, en los que preside un laudable espíritu de elección, hará muy en breve su presentación en Sevilla⁴⁵.

El “deber ideal” al que alude Manuel de Falla, concebido como imperativo moral de obligado cumplimiento, siempre fue una norma esencial en la vida del compositor. Dos años más tarde, con motivo de su nombramiento como Hijo Adoptivo de Sevilla, el maestro gaditano volvió a apelar, una vez más, a estos principios orientados siempre al servicio de los demás: “Conmovido asisto a este acto, por el inmenso honor que se me hace y creo no merecer. Debo proclamar, sin embargo, que hay dos ciudades en España á las que profeso un singular y profundo amor: Sevilla y Barcelona, por lo que me impulsaron siempre á seguir en la lucha por el logro de mi ideal”⁴⁶. El caso de Falla no fue aislado, ni mucho menos. Las firmes convicciones de otros músicos también propiciaron interesantes proyectos musicales en diversos puntos de nuestra geografía nacional. Para Enrique Téllez, por ejemplo, “la actividad artística de Pau Casals como instrumentista, profesor, director de orquesta y compositor, discurrió paralela a una continuada dedicación a la defensa de los principios universales de ‘paz’, ‘justicia’ y ‘libertad’”⁴⁷.

La idea de crear una orquesta en Sevilla fue muy bien acogida en la ciudad, aunque la naturaleza del proyecto así como sus postulados estéticos sorprendieron mucho entre los músicos. Por expreso deseo de su fundador, la Orquesta Bética debía ser una pequeña formación de cámara encauzada exclusivamente a la difusión de dos estilos musicales: el moderno y el antiguo. Podría decirse que la música romántica quedaba tácitamente apartada no solo porque en su mayor parte estaba concebida para grandes conjuntos sinfónicos, sino también porque su estética, íntimamente ligada al sentimiento, sencillamente no encajaba con las señas de identidad de la nueva orquesta sevillana.

La formación que estableció Manuel de Falla debía tener un máximo de entre catorce y dieciséis músicos de cuerda. Si a esta base le sumamos la percusión, el arpa, el piano además del grupo esencial de viento, todo ello nos indica que la plantilla de la Orquesta Bética de Cámara, aun completa, no debía superar nunca los treinta instrumentistas. Ya hemos comentado que, según el propio compositor, esta corporación fue organizada sobre la base instrumental de *El retablo de maese Pedro*, una obra cuya fisonomía orquestal, a su vez, recibió la influencia de las obras barrocas y clásicas que Manuel de Falla estudió por aquellos años, de ahí la sorprendente conexión que ahora veremos entre la Bética y la música antigua⁴⁸.

⁴⁵ HMS. “Orquesta Bética de Cámara”, *El correo de Andalucía*, Sevilla, 6-VI-1924.

⁴⁶ Muñoz San Román, José, “Manuel Falla, hijo de Sevilla”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 29-XII-1926, p. 6.

⁴⁷ Téllez, E., p. 82.

⁴⁸ En el texto de presentación de la Bética Manuel de Falla utilizó la expresión “clásicos primitivos italianos” para designar a lo que hoy entendemos por compositores del Barroco tardío.

Qué duda cabe que la estructura orquestal de la Orquesta Bética de Cámara fue diseñada, en principio, para satisfacer las necesidades expresivas de una parte significativa de la denominada Música Nueva. No obstante, al advertir que dicha estructura orquestal era muy similar a la que comúnmente se empleó también durante los siglos XVII y XVIII, Manuel de Falla consideró que una formación como la Bética podía especializarse decorosamente tanto en la música antigua como en la moderna. Y decimos decorosamente porque el músico gaditano siempre defendió que una gran orquesta sinfónica tradicional, con su sección de cuerda considerablemente mayor que la de viento, jamás podía respetar la genuina sonoridad de la música antigua, un estilo en el cual, según su criterio, tanto las cuerdas como los vientos debían hallarse siempre en perfecto equilibrio. De ahí que el compositor llegase a declarar: “[la Bética] sólo pretende, en la medida de sus fuerzas, restituir a las obras clásicas y modernas la fisonomía orquestal que les es propia, poniendo al servicio de este fin su más consciente interpretación”⁴⁹.

Tales postulados estéticos, en resumen, hicieron de la corporación sevillana una institución orquestal única en su género. Y más aún si tenemos presente que esta humilde formación nació con ciertos criterios interpretativos historicistas, lo cual es extraordinario para la época. El propio Manuel de Falla, sabedor de que la nueva corporación sevillana estaba llamada a cubrir un espacio todavía vacío dentro del panorama musical mundial, no pudo ocultar su enorme satisfacción: “en ningún país existe, de modo estable y con carácter autónomo plenamente definido, una agrupación sinfónica semejante a la Orquesta Bética de Cámara”⁵⁰.

Queda por ser tratado un último aspecto, a nuestro juicio esencial, dentro del ideario de la Orquesta Bética de Cámara: su conexión con la vanguardia musical española. Manuel de Falla fue una persona comprometida con la sociedad, de ahí su interés por contribuir al necesario desarrollo cultural de los españoles a través de la difusión de las obras maestras antiguas y modernas. Pero este objetivo no era suficiente para él. Además de lo anterior, que no es poco, había que coadyuvar también a las nuevas generaciones de compositores estimulando para ello su genio creativo. Esto explica el hecho de que la Orquesta Bética de Cámara, al menos durante los años iniciales que contó con la implicación directa de su mentor, pretendiese ser un instrumento al servicio de la vanguardia musical española. Por numerosas razones que escapan a los objetivos del presente estudio, solo diremos que las obras compuestas expresamente para la Bética fueron escasas y de muy poca notoriedad, aunque esta circunstancia no es óbice para que valoremos muy positivamente los esfuerzos de Falla con respecto a este tema. Sirvan, a modo de pinceladas, las siguientes citas: “Convendrá que escriban Vds. a Turina (Alfonso XI, 5. Madrid) para *La adúltera penitente* y ofreciéndole la Orquesta”⁵¹; “Éste [se refiere a Ernesto Halffter], Salazar, Rosita García Ascot y todos los amigos de Madrid, con quienes he hablado de la Orquesta,

⁴⁹ Falla, Manuel de, “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-VI-1924.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 14-X-1923, en Falla, Manuel de y Pascual Recuero, Pascual (edición, transcripción y estudio), *Cartas a Segismundo Romero*, Granada, Ayuntamiento de Granada y Patronato “Casa-Museo Manuel de Falla”, 1976, p. 158.

están entusiasmados, y trabajan para enviarles música”⁵²; “Óscar Esplá estuvo en Madrid y habló con Adolfo, creo que nos enviará dos de sus ‘Confines’ para pequeña orquesta [...]”⁵³; “Alfiter [sic] me escribe diciéndome de unos conciertos que en Alicante quiere que demos el Sr. Óscar Esplá, y que quiere venir aquí dicho Sr. para que toquemos una obra suya que se rotula *El ámbito de la danza*”⁵⁴; “Que no deje de ir lo de Turina en el segundo concierto. Así, al menos, me permito recomendarlo a Vds...”⁵⁵.

H/24 22-5-24
 Sevilla, 15 de Mayo de 1924.

Muchos queridísimo! En carta me llamas de alegría como todos los tuyos, que me dan fuerzas e ilusiones y consejos que continuo y quiero yo más que nada en este mundo. Supongo que recibirás Val mi carta, donde le decía haber recibido el Bambuco y mis partituras. Lo que me dice de mi padre me alegra mucho pues es lo mismo que podía pedirle, por todo lo que Val hace y ha hecho por mí. - Los conciertos serán para mí nuevos de ánimo y los suyos continúan perfectamente. Hoy llegó el instrumental y podría ver Val a Segis revolviéndolo todo, queriendo tocar todo los instrumentos. - El Pulcinella nuevo ya que da gusto y mejor que con el propio Stravinsky.

Tengo grandes ilusiones por la orquesta, pues van ben mucho, trabajan bien y yo aprovecho mucho firmas; Oscar Esplá estuvo en Madrid y habló con Adolfo, creo que nos enviará dos de sus "Confines" para pequeña orquesta y que quiere llevar a la Betica a mediados de agosto a dar dos conciertos en Alicante y dos en Toledo, para las fiestas. (esto en el mayor secreto) Los Beticos están entusiasmados cuando les he hablado y todos piensan ya en los baños de mar de Alicante. - En cambio Turina y Arlo no hacen la guerra humildemente. Val como es un santo de bondad, cree que todos van a ir. - Leo que Adolfo, según me escribe, ha tenido un día Fernando, pues Turina ha firmado una acta en la cual ha omitido 2 audiciones suas y 5 de el y Adolfo los quiere llevar al duagado denunciando esa acta como falsa. Confín Val puede

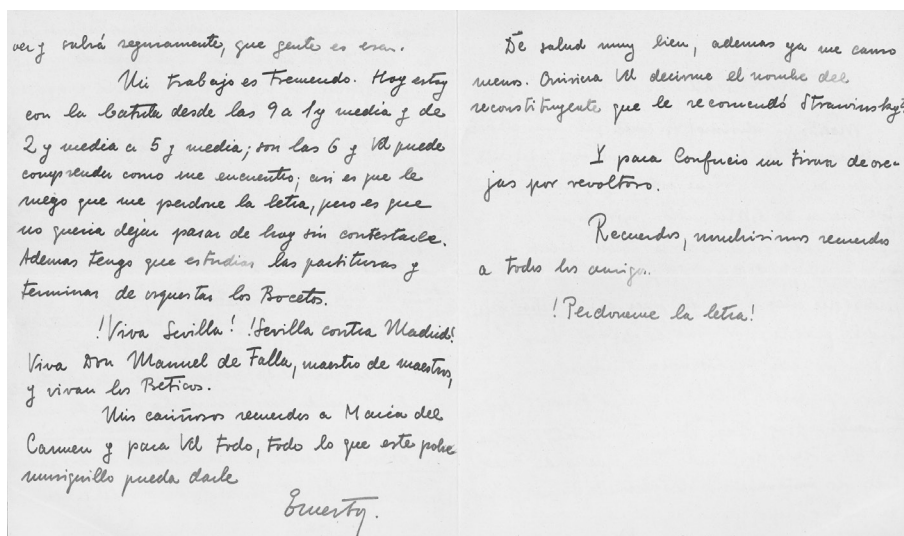
Doc. 4 (1). Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Sevilla, 15 de mayo de 1924. Cortesía AMF.

⁵² Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 28-XI-1923, en Falla, M. y Pascual Recuero, P., p. 161.

⁵³ AMF. Sign. 7096-006. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Sevilla, 15-V-1924.

⁵⁴ AMF. Sign. 7526-052. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 6-XI-1924.

⁵⁵ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 5-IV-1926, en Falla, M. y Pascual Recuero, P., p. 232.



Doc. 4 (2). Id.

Estos fueron, muy a grandes rasgos, los objetivos esenciales del programa bético. Ahora solo queda hablar del periodo que necesitaron sus protagonistas hasta que pudieron ofrecer en Sevilla su primer concierto. Si el tiempo que se requiere para la implementación de cualquier proyecto suele guardar siempre estrecha correspondencia con el grado de complejidad del mismo, no es de extrañar que la Orquesta Bética de Cámara requiriese quince meses de gestación, que es exactamente el tiempo que discurrió entre el estreno de *El retablo de maese Pedro* (marzo de 1923) y el concierto inaugural de la Bética (junio de 1924).

Los músicos sevillanos vivieron el largo proceso fundacional muy esperanzados, aunque algo recelosos. Indudablemente todavía estaba muy reciente en la memoria colectiva el estrepitoso fracaso de la Sinfónica Sevillana, una orquesta que debió disolverse en 1916 por falta de apoyos de toda índole. En estas circunstancias, y a pesar del significativo repunte que experimentó la ciudad durante los años veinte, todos los instrumentistas debieron pensar que una cosa era ofrecer de vez en cuando conciertos esporádicos y otra muy distinta sacrificarse indefinidamente sin las más mínimas garantías económicas. Segismundo Romero sabía bien que la cuestión financiera iba a ser un gran problema, por no hablar de la escasa preparación musical de sus compañeros, todos ellos, por lo general, instrumentistas poseedores de una limitada formación práctica adquirida en los fosos teatrales.

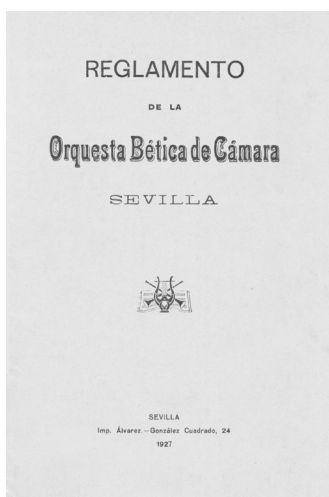
Según se indica en la biografía que escribió Manuel Orozco sobre Falla, inicialmente el chelista dudó de la viabilidad del proyecto bético, aunque en el último momento cambió de criterio cuando, al parecer, Manuel de Falla le hizo esta sorprendente revelación: “¿sabe usted que desde hace cuatro

años no se interpretan mis obras en España, y que los ingresos de autor no me alcanzan para el desayuno?”⁵⁶. Estas supuestas declaraciones del maestro gaditano no pueden dejar indiferente a nadie. Sin embargo, después de un minucioso análisis, que adjuntamos en nota a pie de página, no creemos de ningún modo que tras la fundación de la Bética se pudiera esconder una finalidad, o necesidad, económica por parte de su fundador⁵⁷.

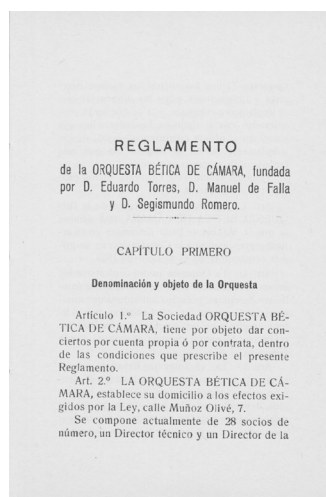
⁵⁶ Orozco, M., p. 138.

⁵⁷ Aportamos seis razones para argumentar nuestra tesis: en primer lugar, sencillamente no concuerda con la ética profesional del compositor ni con las profundas convicciones religiosas que siempre marcaron su vida; en segundo lugar, hay que advertir que, en rigor, Manuel de Falla no es el responsable directo de la cita, sino Segismundo Romero; en tercer lugar, si tenemos presente que el libro de Manuel Orozco se publicó en 1968 y que el chelista rememoró a instancias de este un hecho acaecido en 1923, debemos ser muy prudentes al dar por válidos los recuerdos de Segismundo Romero dado el tiempo transcurrido desde que se produjo el hecho en sí. Tal vez el chelista interpretó incorrectamente, por supuesto sin mala fe, las palabras del compositor. Hoy en día sabemos por los avances en psicología que, con el transcurrir de los años, los recuerdos pueden ser alterados, e incluso desviados notablemente de la realidad, con suma facilidad; en cuarto lugar, sabemos por Manuel Titos Martínez que “desde el comienzo de la década de los años veinte, Manuel de Falla pudo vivir dignamente de su trabajo como compositor, atender con filantropía sus obras de caridad, permitirse estancias periódicas en Málaga, Lanjarón o incluso de un par de semestres en Mallorca, realizar algunos viajes al extranjero y hacerse con una discreta cartera de valores”. Véase Titos Martínez, Manuel, *Música y finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2008, p. 18; en quinto lugar, tenemos constancia de que, por proteger a la Bética, Manuel de Falla rechazó varios contratos en contra de sus legítimos intereses personales. Además de repercutir en su economía, este hecho también afectó seriamente a la promoción de *El retablo*; en sexto y último lugar, sabemos que el músico de Cádiz descuidó durante varios años sus composiciones como consecuencia del sincero compromiso que adquirió con la Bética. Ahora bien, si admitiésemos por un instante, como mera hipótesis, que Manuel de Falla pudo hablar realmente de estrecheces económicas, creemos que solo podía tratarse de una especie de argucia para conmovir a un amedrantado Segismundo Romero que se resistía una y otra vez a la idea de fundar una orquesta en Sevilla. De hecho, es curioso constatar que el chelista únicamente aceptó el reto sinfónico tras conocer, afectado, las supuestas dificultades económicas de su amigo. Al margen de esta hipótesis, lo que sí podríamos aceptar –aunque solo como causa secundaria– es que Manuel de Falla hubiese creado la Bética para combatir, como bien apunta Manuel Orozco, “esa hostilidad que la política musical madrileña le impone a su obra” (Orozco, M., p. 138). Exhibiendo un talante mucho más prudente que Orozco, Ernesto Halffter utilizó una idea similar con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: “raras veces quedaba Falla contento con las interpretaciones que corrientemente se daban a sus obras. Y ésta fue una de las razones que le llevaron a la creación de la Orquesta Bética de Cámara” (Halffter Escriche, E., “El magisterio permanente de Manuel de Falla”, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Ernesto Halffter Escriche, el día 12 de junio de 1973*, Madrid, s.n., p.12). Finalizamos nuestro análisis sobre este controvertido tema con dos conclusiones: en primer lugar, según nuestro criterio no existieron intereses económicos personales de por medio en la fundación de la Bética; y, en segundo lugar, si vemos más probable –aunque solo lo aceptamos como causa secundaria– que Falla podría haber creado la Bética porque no estaba satisfecho con las interpretaciones que en España se hacían de sus obras. Es más, podríamos completar esta opinión de Halffter añadiendo que, en verdad, Manuel de Falla no estaba satisfecho ni con las interpretaciones que en España se hacían de sus obras ni con las que se realizaban en todo el mundo en torno a la música del siglo XVIII.

Una vez superados los temores iniciales, comenzaron los preparativos. Durante las primeras semanas se produjo un intercambio de impresiones entre Manuel de Falla, Eduardo Torres, Segismundo Romero y los directivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Por varias referencias bibliográficas así como por el propio reglamento de la orquesta, sabemos que los tres miembros fundadores de la Bética fueron Manuel de Falla, Segismundo Romero y Eduardo Torres⁵⁸.



Doc. 5 (1). Reglamento de la OBC, p. 1.
Cortesía AMF.



Doc. 5 (2). Reglamento de la OBC, p. 5.
Cortesía AMF.

El siguiente paso fue la constitución oficial de la sociedad, un hecho que tuvo lugar en Sevilla el 10 de octubre de 1923:

Mí querido maestro. En el día de la fecha ha quedado organizada la orquesta Clásica Bética, hace unos momentos que hemos salido de la reunión general [...].

El maestro Torres asistió a la reunión y todo ha quedado determinado, todos conformes en trabajar siempre con la sombra de V. toda vez que se puede decir en verdad que a sus indicaciones se debe la constitución de nuestra orquesta. Hasta hoy no he estado tranquilo por que [*sic*] he tenido que trabajar bastante, pero ya puedo decir que lo principal está hecho⁵⁹.

⁵⁸ Véase AMF. Reglamento de la Orquesta Bética de Cámara, 2-VI-1927. Por voluntad expresa de Manuel de Falla, Segismundo Romero y Eduardo Torres fueron considerados también miembros fundadores.

⁵⁹ AMF. Sign. 7526-016. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 10-X-1923.

Varios días después, Manuel de Falla escribió a Romero para felicitar a todos los músicos así como para sugerir un pequeño cambio en el nombre de la orquesta⁶⁰. Finalizado este intercambio de misivas, y ya con la sociedad constituida legalmente en régimen de corporación, podría decirse que había nacido oficialmente la Orquesta Bética de Cámara: “Querido Segismundo: Habrá recibido Vd. mi telegrama felicitando a Vds. por la organización de la Orquesta, que creo debe llamarse Orquesta Bética de Cámara”⁶¹.

Con respecto a la financiación del proyecto, Manuel de Falla se mostró en un principio excesivamente confiado. Quizá debió de considerar que si el Concurso de Cante Jondo –celebrado en 1922– había recibido una jugosa subvención del Ayuntamiento de Granada, ¿por qué no habría de repetirse el “milagro” con la Bética? Al fin y al cabo se trataba de otro importante proyecto musical andaluz. Ninguna de las administraciones públicas quiso responder al llamamiento de la Orquesta Bética, lo cual no es de extrañar si se tiene presente que una cosa era preservar la pureza del Cante Jondo y otra muy distinta “restituir a las obras clásicas y modernas la fisonomía orquestal que le es propia”. A diferencia de lo sucedido con el Concurso de Cante Jondo –un evento que giró alrededor de un arte muy arraigado en Andalucía–, es evidente que los “extraños” objetivos de la Orquesta Bética no debieron de entusiasmar a la clase política.

Así las cosas, los “béticos” probaron fortuna con las clases altas sevillanas, pero el resultado fue el mismo. Sobre este hecho Manuel de Falla escribió: “Es verdaderamente extraño (cuando menos) que habiendo en Sevilla personas tan ricas no haya ofrecido nadie su ayuda eficaz a la orquesta en este su período de formación”⁶². En el último momento lo único que pudo conseguirse fue un préstamo de la Sociedad Sevillana de Conciertos por valor de 5.500 pesetas. Este capital no se pudo emplear en fortalecer la débil estructura de la corporación la cual, en palabras del propio Segismundo Romero, inicialmente no dispuso de más patrimonio que la sotana de Eduardo Torres y su propio violonchelo⁶³.

La primera decisión importante que se llevó a cabo nada tuvo que ver con la organización de la sociedad. En un intento por garantizar la mejor sonoridad posible de la orquesta, la directiva de la Bética acordó que debían ser renovados todos los instrumentos de viento. Tal vez una medida tan radical no hubiese hecho falta si la corporación hubiese limitado su actividad exclusivamente a Sevilla y sus alrededores, pero Manuel de Falla quiso, desde el principio, que su campo de actuación debía extenderse “a toda España y aun a tierras extranjeras”⁶⁴. Por otra parte, al tratarse de una orquesta

⁶⁰ Es muy posible que, durante su estancia en Sevilla, Falla ya hubiese medio esbozado un nombre para la nueva entidad orquestal.

⁶¹ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 14-X-1923, en Falla, M. y Pascual Recuero, P., p. 158.

⁶² AMF. Sign. 7689-005. Carta de Manuel de Falla a Eduardo Torres, Granada, 2-V-1924. En el Archivo Manuel de Falla solo se conserva el borrador de la citada carta.

⁶³ Véase Orozco, M., p. 138.

⁶⁴ Falla, Manuel de, “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-VI-1924.

reducida de solistas, Segismundo Romero debió de considerar que los instrumentos de viento de sus compañeros, todos ellos viejos y obsoletos, no podían ofrecer las mínimas garantías que requería el delicado repertorio de cámara. Con la intención de mantener a Falla al corriente de todo, el chelista le escribió sobre este asunto: “Aún me queda que resolver la cuestión del instrumental, mejor dicho los instrumentos de madera y metal que quiero sean nuevos todos para que haya la más posible igualdad de sonido”⁶⁵.

No habían resuelto todavía la cuestión del instrumental de viento cuando se presentó otro problema aún más grave. Nos referimos a la prohibición que el arzobispo de Sevilla impuso a Eduardo Torres en todo lo relacionado con la dirección de la Orquesta Bética de Cámara. ¿Imperaron en este asunto cuestiones personales o únicamente profesionales? No lo sabemos. Lo cierto es que, a poco menos de ocho meses para el concierto inaugural de la orquesta, el maestro de capilla escribió a Manuel de Falla para hacerle partícipe de sus temores: “Una incógnita: ¿Me dará permiso mi prelado para dirigir? Témoste que dado su carácter atrabiliario me haga una mala pasada, cosa que sentiría yo en el alma. Ya veremos”⁶⁶. Por una carta de Segismundo Romero, sabemos que, al parecer, Eduardo Torres no vio oportuno ni que Falla mediase en el asunto ni que una comisión de la Bética creada expresamente para defenderle tratase directamente con Eustaquio Ilundáin⁶⁷. Manuel de Falla calificó literalmente de “incomprensible parecer”⁶⁸ la actitud del citado arzobispo, pero este contratiempo no significó en absoluto el fin de la orquesta. Incluso antes de que se resolviese este espinoso asunto un siempre previsor Manuel de Falla ya había puesto sus ojos en otro posible director: Ernesto Halffter.

Efectivamente, podría decirse que el infortunio de Eduardo Torres brindó al por aquel entonces jovencísimo Ernesto Halffter la oportunidad de hacerse cargo de la Orquesta Bética de Cámara. Por las investigaciones de Yolanda Acker, sabemos que Falla lo conoció en abril de 1923, es decir, unos seis meses antes de que surgiese el problema entre el maestro de capilla y su prelado. Muy grato debió de ser aquel encuentro entre ambos compositores en el café Lyon d’Or de Madrid para que el músico gaditano le confiase la Bética. En este sentido, creemos que en tal decisión debió de pesar, además de las propias impresiones de Falla, la influencia directa de Adolfo Salazar. No en vano, Salazar fue la primera persona en apreciar el talento del joven músico tal y como puede apreciarse en las reseñas musicales que el crítico dedicó al neófito compositor madrileño en 1923.

¿Qué es lo que descubrió Manuel de Falla en Ernesto Halffter? Es evidente que una extraña y poco habitual combinación entre juventud y talento innato para la música. El hecho de carecer aún de una personalidad artística definida significaba que el madrileño estaba en un momento inmejorable

⁶⁵ AMF. Sign. 7526-016. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 10-X-1923.

⁶⁶ AMF. Sign. 7689-006. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 14-X-1923.

⁶⁷ Véase AMF. Sign. 7526-025. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 29- XII-1923.

⁶⁸ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 18-diciembre-1923, en Falla, M. y Pascual Recuero, P., p. 162.

para recibir su magisterio. Dicha instrucción, además, debía superar ampliamente los conocimientos necesarios para la dirección de orquesta, pues ya por aquella época Falla intuyó que su discípulo representaba el futuro de la Nueva Música en España: “Lo poco que yo haya podido hacer en beneficio suyo no es nada comparado con lo mucho que espero de él para nuestra música”⁶⁹.

Con la intención de preparar el concierto inaugural, Halffter se desplazó a Granada a requerimiento de su mentor: “Ernesto Halffter ha venido conmigo a Granada para estudiar las partituras que ha de dirigir”⁷⁰. De esta manera, a través de una especie de cursillo intensivo, el madrileño debió asimilar en apenas un mes los recursos mínimos necesarios para dirigir una orquesta. Durante este primer encuentro se fraguó una relación muy especial entre maestro y discípulo que superó ampliamente la mera transmisión de conocimientos. Prueba de ello es que durante largos años Manuel de Falla ejerció de tutor en la más amplia acepción del término. Como bien sostiene Consuelo Carredano, además de velar generosamente por la formación musical de Halffter, Falla se ocupó también de su vida profesional, de su *modus vivendi*, de su imagen pública, de su propia economía e incluso de su comportamiento social⁷¹.

Tras la incorporación de Ernesto Halffter, el organigrama de la Bética quedaba establecido de la siguiente manera: miembros fundadores, Manuel de Falla, Segismundo Romero y Eduardo Torres; cargos directivos, Eduardo Torres (presidente), Segismundo Romero (secretario) y Miguel Pérez (tesorero); dirección, Ernesto Halffter; asistente de dirección, Eduardo Torres. Al margen de figurar como miembro fundador, honor que generosamente compartió con Torres y Romero, Manuel de Falla no quiso ostentar cargo alguno en el seno de la corporación por no desatender su propio trabajo, aunque creemos que también lo hizo con la intención de salvaguardar su ética profesional. Este posicionamiento es muy razonable porque, después de tantos sacrificios, lo último que necesitaba Falla es que en los círculos musicales de España advirtiesen en él, ya fuese por error o por pura malicia, una actitud interesada.

Por todo ello pidió repetidas veces, aunque jamás lo consiguió, que su cometido en la orquesta quedase limitado exclusivamente a “lo puramente artístico”⁷², a saber: asesoría musical y realización de transcripciones de obras. Excepcionalmente, sobre todo cuando el porvenir de la orquesta estuvo en serio peligro, Manuel de Falla llevó a cabo acciones de mediación entre la Bética, por una parte, y editores, compositores y empresarios, por otra⁷³.

⁶⁹ Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar, 1-VI-1924, citada por Acker, Yolanda, “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, en *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes-Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 37.

⁷⁰ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 3-IV-1924, en Falla, M. y Pascual Recuero, P., p. 168.

⁷¹ Carredano, Consuelo, “Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, segunda época, vol. II, 2006, p. 23.

⁷² Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 26-IX-1924, en Falla, M. y Pascual Recuero, P., p. 180.

⁷³ Esta especie de gerencia “oficiosa” la desempeñó Manuel de Falla especialmente durante los meses previos a

Poco más se puede añadir de la organización de la Orquesta Bética de Cámara. Enfrascados en la preparación del concierto inaugural, la sociedad no se ocupó de algo tan importante como la elaboración de un reglamento como tampoco, por poner otro ejemplo, de la necesidad de contar entre sus filas con la figura de un gerente. Tal vez un administrador no fuera necesario en un ámbito local pero, como ya hemos dicho, la Bética aspiraba a ser una formación internacional; y para llevar a cabo con éxito este ambicioso objetivo era esencial contar entre sus filas con un profesional dedicado por entero a las difíciles y farragosas gestiones extramusicales que tienen que ver con la contabilidad, la correspondencia, las relaciones con instituciones tanto nacionales como internacionales, los presupuestos, los contratos, etc.

El concierto inaugural se programó, en principio, para mayo de 1924. Pero sucedió que tuvieron enormes problemas con el repertorio elegido. Para no alargar la exposición, diremos, *grosso modo*, que el elevado coste de las obras así como los continuos retrasos en los pedidos fueron habituales contratiempos en la vida cotidiana de la orquesta. Es evidente que la empobrecida situación económica de la Bética no hizo más que complicar las cosas. Pero también debemos tener presente que, con independencia de sus ruinosas circunstancias financieras, la corporación sevillana se había especializado en un repertorio todavía poco demandado en el mundo, con lo cual es comprensible que el precio de las obras fuese elevado y, lo que sería peor aún, su distribución terriblemente lenta. En conclusión, el repertorio de vanguardia era costoso y difícil de adquirir entre otras cuestiones porque, allá por los años veinte del siglo pasado, la Nueva Música estaba en pleno proceso de desarrollo.

Por todas las razones expuestas, hasta mediados de mayo no dispusieron del material completo. Finalmente, el programa inaugural quedó fijado con las siguientes obras: *Sinfonía en Mi bemol mayor* n.º 103, J. Haydn⁷⁴; *Trois Pieces*, Scarlatti-Roland Manuel; *Dos preludios*, A. Salazar;

la primera *tournee* por España de la Bética (febrero de 1925). De no haber intervenido en este asunto, probablemente la orquesta hubiera desaparecido antes de cumplir su primer año de vida. En resumen, a pesar de su claro posicionamiento, el compositor se vio obligado frecuentemente a intervenir –sobre todo por expreso deseo de Segismundo Romero– en prácticamente todos los temas relacionados con la vida cotidiana de la Bética, incluso en dos absolutamente desagradables para él: la mediación de conflictos y las cuestiones económicas.

⁷⁴ Los criterios historicistas, relacionados con el equilibrio de las secciones de cuerda y viento, fueron aplicados tanto a la música barroca como a la clásica de Haydn y Mozart. Una vez finalizada la etapa fundacional de la corporación sevillana, Falla decidió incluir en el repertorio de la Bética varias obras de Monteverdi, Haendel y Bach. Los específicos requerimientos de la música antigua no permitieron que finalmente esta orquesta pudiera interpretar todas las obras seleccionadas por el músico gaditano. Para más información sobre este tema, véase González-Barba Capote, Eduardo, “Los esfuerzos de Manuel de Falla por la difusión de la música barroca en Sevilla (1924-1928)”, en María del Amor Rodríguez Miranda (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el barroco andaluz: Tradición, Arte, Ornato y Símbolo*, Córdoba, Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2015.

Berceuse, R. Halffter; *El amor brujo*, M. Falla⁷⁵; *Marcha Grottesca*, E. Halffter; *Suite Pulcinella*, Strawinsky; *Kamarimskaia*, Glinka⁷⁶.

Una vez concluida su formación en Granada, Ernesto Halffter se trasladó a Sevilla a principios de mayo para hacerse cargo de la orquesta. Para cuando programó el primer ensayo, el joven director se encontró con un disciplinado conjunto gracias a la labor de Eduardo Torres. Como ya hemos visto, el arzobispo de Sevilla prohibió a su subordinado la dirección de la orquesta, pero no —al parecer— las funciones de asistente, las cuales llevó con gran determinación desde el 2 de noviembre de 1923, fecha del primer ensayo.

4/24 R/ 9-5-24
Sevilla, 7 de Mayo de 1924.

Queridísimo maestro! Sevilla, ciudad maravillosa, todo magnifico, la catedral con su elegancia y una emoción, al mismo tiempo, extraordinaria. ¡Adalucia! Sevilla! el maestro Falla! y los ¡Pechin! esta exclamación la oye, ¡Dios desde que se levanta, hasta que se mete en la cama, reuidido de ver y hablar tanto. — Segin y el maestro toros son dos tipos magnificos; el primero parece un demonio y no le deja a suyo un momento tranquilo, habla mas que nuestro celebre compañero de viaje y mente mas que el; entre otras cosas me dijo que Va se interesaba tanto por la orquesta, que en cosa de un y medio le escribi a ella mas de 300 cartas por ser el secretario! ¡arrobres! en cambio la Francujudidad de Torres me dirivete

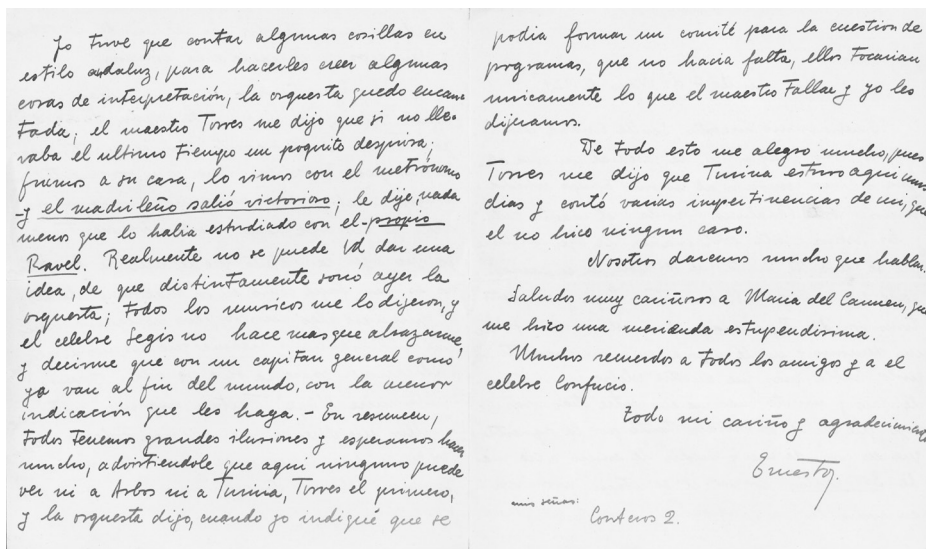
undo; fueron ellos dos con algunos de la orquesta y Cuadros a buscar a la estación.

Ayer fuimos el primer ensayo, primeramente tocamos la sinfonia de Haydn dirigida por Torres; en la orquesta hay eleu tanto magnifico pero Torres los lleva muy torramente, sin ningun matiz y sin ninguna gracia; ahora bien, yo no dije nada de esto. — Despues tuve yo que cojer la batuta, que delante de la orquesta no es tan facil como en su habitacion de Vdo. Al principio algo nervioso, pero enseguida creame un entusiasmo y creame que despues de algunas indicaciones, parecia otra orquesta. Tocamos "Ma mere l'oye". Falta algunos instrumentos y ellos me dijeron que pedian todos lo necesario. Va no podia hacerme el favor de indicarme a quien debemos dirigirnos a Paris, para pedir una celesta?

Doc. 6 (1). Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Sevilla, 7 de mayo de 1924. Cortesía AMF.

⁷⁵ Además de incluir una exclusiva *Fanfare* para el concierto inaugural, Manuel de Falla realizó una versión de *El amor brujo* especialmente para la Bética. Dicha versión incorpora sutiles cambios que se conocen como séptima versión orquestal. Para más información, véase Gallego, Antonio, *Manuel de Falla y el amor brujo*, Madrid, Alianza Música, 1990, pp. 127-142.

⁷⁶ AMF. Sign. FN 1924-021. Programa del concierto inaugural de la Bética, 11-VI-1924. Aunque, en un principio, las obras románticas quedaron deliberadamente excluidas dada la naturaleza de la orquesta sevillana, Falla no tuvo inconvenientes en proponer ciertas obras de este estilo siempre y cuando no fuese necesaria una ampliación de la plantilla orquestal. El caso de la presente obra de Glinka es un claro ejemplo.



Doc. 6 (2). Id.

Ernesto Halffter fue muy bien acogido, aunque ciertos errores propios de su inexperiencia se hicieron evidentes desde el principio: “Con referencia a nuestros trabajos, indudablemente que Ernesto es un muchacho de verdadero talento, la orquesta está encantada con él, a mi juicio en los ensayos debiera exigir más”⁷⁷.

A la par que Ernesto Halffter pulía sus aptitudes como director, en las “altas esferas” se discutía sobre la fecha del concierto. Como ya se ha comentado, inicialmente el evento fue programado para la primavera, pero esto no fue finalmente posible por un sinfín de causas ya mencionadas. Ante esta situación, los directivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos vieron más conveniente posponer el evento hasta pasados los rigores del verano sevillano. Pero Manuel de Falla no estuvo de acuerdo. Incluso Luis Rojas, amigo suyo y crítico del diario *El Liberal* escribió al compositor para hacerle ver las desastrosas consecuencias de un concierto en pleno mes de junio: “[...] ante el vacío desconsolador que preveo (Dios quiera no sea así) por la falta de afición y sobra de calor asfixiante, no le parece sería preferible presentar a la Orquesta Bética, con todos sus honores en el próximo mes de Octubre?”⁷⁸.

En el último momento, Manuel de Falla desoyó los consejos, aunque no por capricho. Precisamente para ese otoño los “béticos”, a propuesta de su mentor, habían programado una importante *tournee* por España. En estas circunstancias, la Sociedad Sevillana de Conciertos retiró

⁷⁷ AMF. Sign. 7526-038. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 14-V-1924.

⁷⁸ AMF. Sign. 7519. Carta de Luis Rojas a Manuel de Falla, Sevilla, 8-VI-1924.

27

TEATRO LLORENS

Orquesta Bética de Cámara

PROGRAMA
del Concierto de Presentación

QUE SE CELEBRARÁ
el día 11 de junio de 1924

DIRECTOR
ERNESTO HALFFTER

PRIMERA PARTE

SINFONIA EN «MI» BEMOL . Haydn.
A) Adagio.-Allegro con spirito.
B) Andante.
C) Minuetto.
D) Allegro con spirito.

TROIS PIECES D. Scarlatti-Boland (Mozart).
A) Allegro.
B) Adagio.
C) Allegrissimo.

SEGUNDA PARTE

DOS PRELUDIOS Ad. Salazar.
BERCEUSE R. Halffter.
EL AMOR BRUJO M. de Falla.

TERCERA PARTE

MARCHA GROTESCA E. Halffter.
(Contrabajo, Sr. Vidriet.—Trombón, Sr. Salazar.)
SUITE-PULCINELLA J. Stravinsky-Pepioli.
KAMARINSKAIA (Fantasía) M. Glinka.

El instrumental de viento de la orquesta ha
sido construido expresamente por la casa
COUESNON & C.^{te} DE PARIS

A las 6 y media en punto.

PRECIOS, impuestos incluidos

| | |
|------------------------------------|--------------------|
| Platea con seis entradas | 40 pesetas. |
| Butaca | 5 id. |
| Grada | 2 id. |

Sevilla - Tip. Gironda, O'Donnell, 13

Doc. 7. Programa del Concierto de Presentación de la OBC, 11 de junio de 1924. Cortesía AMF.

su apoyo, con lo cual el concierto inaugural se llevó a cabo sin la protección de esta institución. La orquesta quedó absolutamente desamparada, sobre todo si se tiene presente que el concierto no se pudo celebrar en el teatro San Fernando, el más importante de la ciudad. Para completar esta lista de infortunios, debemos señalar que a Manuel de Falla no le fue posible viajar esos días a Sevilla por razones laborales, un inoportuno contratiempo que indudablemente también restó solemnidad al evento.

A pesar del escenario que hemos descrito —el cual podemos completar diciendo que no hubo recursos ni tan siquiera para sufragar los fracs de los músicos—, la Orquesta Bética de Cámara ofreció su concierto inaugural el 11 de junio de 1924 en el teatro Lloréns de Sevilla. Aunque este coqueto y digno recinto era, por aquellos años, de los mejores que había en la ciudad, creemos que el primer concierto de la corporación hubiera requerido el majestuoso espacio escénico del teatro San Fernando. En cuanto al evento en sí mismo, no hay más que observar cuáles fueron las obras interpretadas para comprender que se trató de un concierto de enorme relevancia artística que llamó la atención incluso fuera de nuestras fronteras. La Orquesta Bética de Cámara había dado un salto cualitativo enorme al hacer realidad unos objetivos *a priori* casi imposibles de conseguir. Incluso los ecos de la crítica sevillana llegaron, por mediación de Adolfo Salazar, al diario *El Sol* de Madrid:

En Sevilla, por ella y para ella, ha nacido una agrupación sinfónica bajo los auspicios del músico genial Manuel de Falla. Estamos de enhorabuena todos los amantes del arte. Ya era hora que surgiera a la realidad magnífica la aspiración de una ciudad toda, largo tiempo sentida y al mismo tiempo fracasada. [...].

Al frente de la Orquesta Bética, en alto la batuta, vibrante de ardores juveniles y de sabias captaciones sugerentes, está el maestro Halffter... Por todo ello, por directores e inspiradores y por elementos formativos, la Orquesta Bética nace al mundo del arte aureolada de gloria. [...].

Honor y loor para Sevilla y sus músicos, para Manuel de Falla, para Ad. Salazar, para Strawinsky, para Ravel, para Halffter...⁷⁹.

En la misma reseña que acabamos de presentar, el crítico recogió unas breves declaraciones de Eduardo Torres. Este pequeño texto, en sí mismo, sintetiza la esencia de la Orquesta Bética de Cámara a la par que viene a reforzar todo cuanto hemos comentado hasta el momento acerca de Manuel de Falla y sus ideales:

La Orquesta Bética de Cámara no es una de tantas orquestas como existen en Europa, y que más que instrumentos de un ideal artístico definido y concreto, con miras a la educación del pueblo, son máquinas organizadas para producir sonidos más o menos bellos, sin otra mira que la de deleitar. La corporación que el insigne maestro Falla acaba de fundar es otra cosa muy diferente: tiene un ideal concreto, y a realizarlo ha venido, sin claudicaciones de ninguna especie; lo “clásico” y lo “novísimo” son sus objetivos, y dentro de este círculo se moverá, siendo sus interpretaciones la más fiel reproducción de la idea del autor al crear su obra; para ello, el insigne maestro ha hecho un detenido y minucioso estudio de cada obra, y sus indicaciones precisas y documentadas hacen que aquéllas tengan una vida y un color desconocido bajo otras direcciones⁸⁰.

Curiosamente, en ninguna de las críticas consultadas se menciona para nada al público. Sobre este importante tema, debemos señalar que los directivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos no erraron en sus vaticinios cuando recomendaron encarecidamente posponer el concierto hasta pasado el caluroso verano sevillano. Por una carta de Felipe Cubas –secretario de la Sociedad Sevillana de Conciertos– dirigida a Manuel de Falla, sabemos que solo asistieron al evento alrededor de sesenta personas de las cuales únicamente siete pagaron su localidad ya que todas las demás eran familiares de los músicos⁸¹. Este hecho –la ausencia de público– dio lugar a una extravagante situación no exenta de cierta ironía, sobre todo si se tiene presente que aquella desangelada velada sinfónica, aun habiendo pasado completamente desapercibida, elevó la ciudad de Sevilla a la primera línea de la vanguardia mundial en el ámbito de la música.

V. CONCLUSIONES

A nuestro juicio, la fundación de la Orquesta Bética de Cámara fue uno de los acontecimientos culturales más importantes de la España de los “felices años veinte”. Sin duda, la génesis de esta institución se debió fundamentalmente al compromiso sincero que Manuel de Falla adquirió con los españoles, en general, y andaluces, en particular. Aunque contó con el precedente de la Sinfónica

⁷⁹ Rodríguez de León, A., “Ya tenemos orquesta de cámara”, *El Sol*, Madrid, 3-VII-1924.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ Véase AMF. Sign. 6874. Carta de Felipe Cubas a Manuel de Falla, Sevilla, 13-VI-1924.

sevillana, la Bética fue una institución que, dadas sus peculiarísimas características, surgió sin guardar relación alguna con el contexto sociocultural de la ciudad que la vio nacer. Con esta afirmación no nos contradecemos cuando al principio del artículo declaramos, y seguimos manteniendo, que este proyecto nació bajo el auspicio de unas estructuras socioeconómicas muy favorables. Simplemente defendemos que no se puede explicar ni comprender la irrupción de tan refinado concepto orquestal, además en una ciudad por aquellos años de escasa tradición musical, sin la implicación directa y responsable de Falla.

Fue una formación que, al menos en sus comienzos, intentó descentralizar la actividad musical en España, por aquella época muy polarizada entre Madrid y Barcelona. La persona encargada de liderar este cambio fue Ernesto Halffter. Para el joven compositor la Bética significó mucho más que la posibilidad de dirigir un conjunto sinfónico, pues esta orquesta marcó el inicio de su relación con Manuel de Falla así como el lanzamiento de su carrera profesional.



*Doc. 8. Orquesta Bética de Cámara. Sevilla, ca. 1924.
Fotografía de Juan Barrera. Archivo Eduardo González-Barba.*

Como hemos ido comentando a lo largo del artículo, la Bética fue “revestida” con unos ideales estéticos y artísticos que, precisamente por adelantarse a su tiempo, llamaron la atención en todo el mundo. Desafortunadamente, sus objetivos más sobresalientes (estimular la producción musical nacional e internacional de vanguardia, respaldar documentalmente las interpretaciones de obras “clásicas” y educar la sensibilidad musical, especialmente en Andalucía) solo fueron en parte alcanzados durante sus primeros años de existencia.

La Bética aportó a Manuel de Falla una gran satisfacción a pesar de los ímprobos sacrificios que el proyecto precisó. Sabemos que su trabajo personal se vio sensiblemente afectado durante varios años y que esta orquesta, con el tiempo, le produciría más disgustos que alegrías. No obstante, a pesar de sus luces y sombras, esta singular institución debe ser vista como la generosa contribución de un hombre bueno que vivió siempre aferrado a un sueño: una España mejor y más moderna. ■