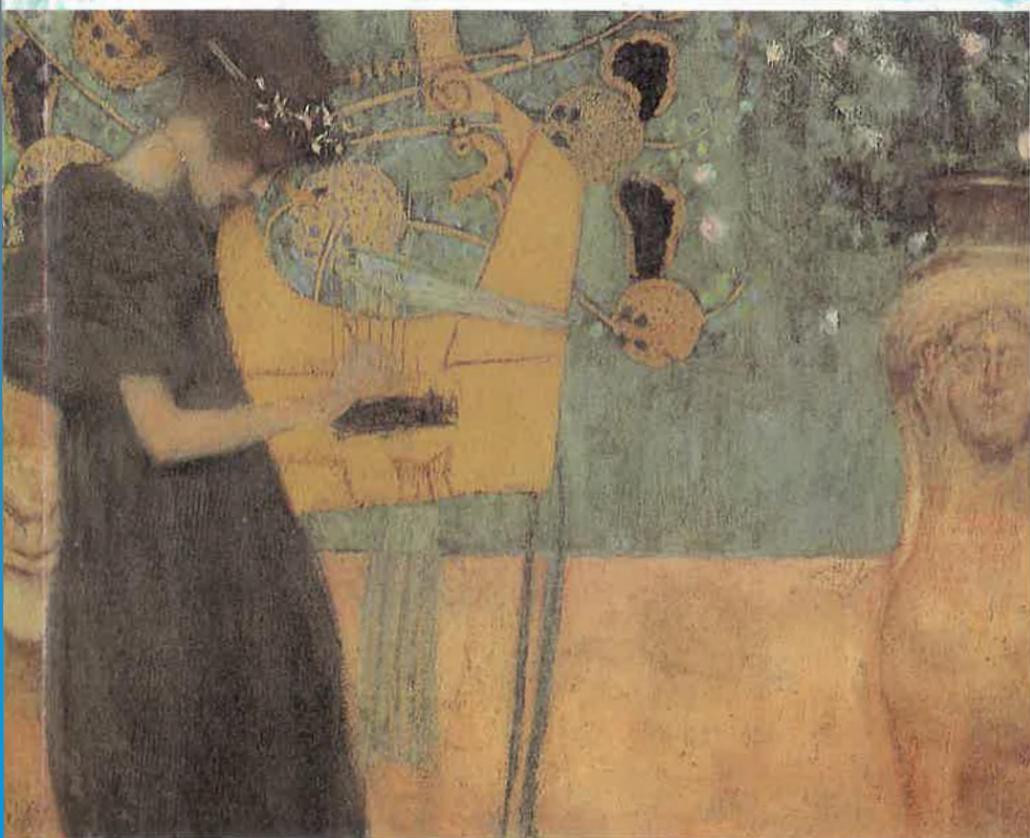


Joaquín M<sup>a</sup> Piñeiro Blanca



**ACTIVIDADES MUSICALES  
EN EL CADIZ DE LA  
DECADA DE LOS VEINTE**

**ACTIVIDADES MUSICALES  
EN EL CADIZ DE LA  
DECADA DE LOS VEINTE**

**Joaquín M<sup>a</sup> Piñeiro Blanca**

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz  
I.S.B.N.: 84-7786-088-2  
Dep. legal: CA-794-92  
Imprime: INGRASA Artes Gráficas. Puerto Real (Cádiz).

# INDICE

	Págs.
INTRODUCCION .....	7
1. LA MUSICA CULTA EN LA DECADA DE LOS VEINTE: SITUACION GENERAL.....	13
2. CENTROS MUSICALES.....	23
2.1. Centros de enseñanza .....	25
2.1.1. Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia .....	25
2.1.2. Conservatorio de Música Odero .....	32
2.1.3. "Real Academia de Santa Cecilia y Conservatorio Odero Unidos" .....	35
2.2. Asociaciones .....	41
2.2.1. El Orfeón Gaditano .....	41
2.2.2. La Asociación de Cultura Musical.....	43
2.2.3. La Sociedad Artística Gaditana .....	48
2.2.4. La Sociedad Filarmónica Gaditana .....	49
3. PERSONALIDADES .....	51
3.1. Manuel de Falla .....	53
3.2. Jerónimo Jiménez .....	63
3.3. José Cubiles .....	66
3.4. Otras personalidades .....	71
3.4.1. José y Camilo Gálvez Ruiz .....	71
3.4.2. Carmencita Pérez.....	72
3.4.3. Francisco de la Viesca .....	73
3.4.4. Germán Alvarez Beigbeder.....	74
3.4.5. Juan Viniegra.....	74

4. CONCIERTOS, REPRESENTACIONES Y REPERTORIOS FRECUEMENTADOS EN EL DESARROLLO DE LAS ACTI- VIDADES MUSICALES DEL CADIZ DE LA DECADA DE LOS VEINTE.....	77
4.1. Conciertos instrumentales.....	79
4.1.1. Conciertos de cámara.....	79
4.1.2. Conciertos con orquesta .....	84
4.1.3. Conciertos sacros .....	87
4.2. Opera.....	89
4.2.1. Recitales .....	89
4.2.2. Escenificaciones .....	93
4.3. Zarzuela .....	98
4.4. Danza .....	100
 5. EL MARCO DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES: LOS TEATROS GADITANOS.....	 103
 CONCLUSIONES.....	 107
 NOTAS.....	 115
 APENDICES.....	 123
 FUENTES Y BIBLIOGRAFIA .....	 149

## PROLOGO

Los hitos más señeros de la historia de Cádiz han venido configurando, desde la antigüedad, la imagen de una ciudad capaz de deslumbrar a los que a su estudio se acercan, hasta el extremo de conformar una serie de rasgos que, por ser característicos en las épocas de mayor esplendor, han terminado por convertirse en tópicos o etiquetas que se han venido repitiendo como si fueran los únicos definitivos del pasado de la ciudad de Hércules. Incluso, convertidos casi en dogmas de fe, algunos sectores inmovilistas de las élites culturales gaditanas han anatematizado a aquellos que han cuestionado dichos tópicos.

Por ejemplo, se ha dicho que el XVIII es el siglo de oro gaditano —y parece ser cierto—, pero se recibe casi como una ofensa la afirmación que alude al carácter de comisionistas de los comerciantes gaditanos; se apunta el brillante protagonismo sociopolítico del XIX, pero no gusta que se recuerden las actividades esclavistas, o el recurso al fraude de la burguesía de la ciudad...

Entre las etiquetas más repetidas se encuentra la que presenta a Cádiz como una ciudad de elevado nivel cultural, pero, sin que en ningún momento pretendamos negar a priori este aserto, sí debemos destacar que falta un estudio que nos garantice que dicha etiqueta cuadra con sentido en Cádiz, y que no es tan sólo un reflejo de los buenos deseos de aquellos que la acuñaron y repitieron. Como argumento de base para la posible discusión, convendría recordar algo en lo que muchos estudiosos están de acuerdo: suele ser en las épocas de crisis cuando se refuerza, por parte de los grupos hegemónicos, alguna característica que sirva para seguir manteniendo la cohesión del grupo dominante.

Esta hipótesis cuadra en la historia contemporánea gaditana, pues es precisamente cuando comienzan a manifestarse los síntomas de la quiebra económica de la ciudad, cuando más se intenta destacar un determinado nivel cultural que fortalezca y prestigie las relaciones de clase, contribuyendo, por otra parte a realzar las diferencias con los otros grupos sociales, que no sólo son de un rango social inferior, sino que además no son capaces de apreciar los "exquisitos gustos" del grupo dominante, un grupo con menos recursos clásicos para ejercer su dominio, dicho sea de paso.

Pero para conocer qué hay de realidad tanto en el supuesto nivel cultural, cuanto en el seguimiento por un grupo o varios de las actividades culturales, que nos permita cerciorarnos de la realidad que se esconde tras las etiquetas, hay que acudir a las fuentes históricas. Por eso se hacen necesarios estudios como el que aquí nos presenta Joaquín Piñeiro, quien para una época concreta —los años veinte de nuestra centuria—, considerada entre las más brillantes del pasado cultural gaditano, ha realizado un concienzudo y esclarecedor análisis de historia cultural.

La historia cultural, en su intento de alcanzar un conocimiento lo más amplio posible del conjunto social al que pretende aproximarse, no se dedica solamente a examinar personajes y figuras de renombre en el

ámbito de la creación artística, o a realizar un recuento más o menos estéril de la producción de obras, sino que, como esa historia con ansias de globalidad que debe ser, examina también las condiciones materiales de producción, los modelos culturales elaborados, la difusión de la cultura, el público al que va dirigida y que se hace receptor de ella..., convirtiéndose así en “entraña misma de la historia a secas” (1).

Piñeiro Blanca ha centrado el modelo metodológico en el estudio de la llamada música culta, analizando sus actividades en Cádiz a través del examen de los centros asociativos y de enseñanza, las personalidades más destacadas, los locales, los conciertos, el público asistente... hasta lograr configurar un sólido cuadro que nos permite alcanzar unas conclusiones reales sobre el panorama musical gaditano.

Cádiz aparece como una ciudad que no renuncia al papel destacado que tuvo siglos atrás, intentando mantener algún reflejo de ese rico esplendor dieciochesco o el recuerdo del protagonismo político de la centuria decimonónica.

Perdidos casi irremisiblemente la riqueza y el carácter paradigmático de su evolución ideológica y política, los gaditanos se aferran a presentar un panorama cultural elevado como nuevo componente de su prestigio a nivel nacional. Pero en muchas ocasiones —como brillantemente apunta Joaquín Piñeiro— los carteles y la publicidad “presentan” más de lo que la realidad musical gaditana ofrecía. Como muestra, cabe recordar las esporádicas intervenciones que —volviendo del “exilio”— tuvieron las dos figuras más destacadas de la música gaditana de la época: Falla y Cubiles. Este hecho que Piñeiro destaca, viene a confirmar la tendencia general que siguieron los creadores españoles con mayor sentido de la modernidad, quienes buscaron lejos de nuestras fronteras ambientes más propicios.

La investigación ofrecía señuelos que Joaquín Piñeiro ha sabido eludir, no dejándose engañar —como buen aficionado a la música que es— por las aparentes crónicas de la época, cribando con cuidado el nutrido panorama que del Cádiz de los años veinte ofrecen las fuentes historiográficas consultadas. Por ese camino continúa Piñeiro, quien acaba de terminar una consistente investigación —sin dudas esclarecedora— sobre el Cádiz del primer tercio del siglo veinte.

**Alberto Ramos Santana**  
Cádiz, Noviembre de 1992

(1) Véase al respecto el libro editado por Carlos Serrano y Serge Salaün *1900 en España*, Madrid 1991, pág. 16.

Los hitos más señeros de la historia de Cádiz han venido configurando, desde la antigüedad, la imagen de una ciudad capaz de deslumbrar a los que a su estudio se acercan, hasta el extremo de conformar una serie de rasgos que, por ser característicos en las épocas de mayor esplendor, han terminado por convertirse en tópicos o etiquetas que se han venido repitiendo como si fueran los únicos definatorios del pasado de la ciudad de Hércules. Incluso, convertidos casi en dogmas de fe, algunos sectores inmovilistas de las élites culturales gaditanas han anatematizado a aquellos que han cuestionado dichos tópicos.

Por ejemplo, se ha dicho que el XVIII es el siglo de oro gaditano –y parece ser cierto–, pero se recibe casi como una ofensa la afirmación que alude al carácter de comisionistas de los comerciantes gaditanos; se apunta el brillante protagonismo sociopolítico del siglo XIX, pero no gusta que se recuerden las actividades esclavistas, o el recurso al fraude de la burguesía de la ciudad...

Entre las etiquetas más repetidas se encuentra la que presenta a Cádiz como una ciudad de elevado nivel cultural, pero, sin que en ningún momento pretendamos negar a priori este aserto, sí debemos destacar que falta un estudio que nos garantice que dicha etiqueta cuadra con sentido en Cádiz, y que no es tan sólo un reflejo de los buenos deseos de aquellos que la acuñaron y repitieron. Como argumento de base para la posible discusión, convendría recordar algo en lo que muchos estudiosos están de acuerdo: suele ser en las épocas de crisis cuando se refuerza, por parte de los grupos hegemónicos, alguna característica que sirva para seguir manteniendo la cohesión del grupo dominante.

Esta hipótesis cuadra en la historia contemporánea gaditana, pues es precisamente cuando comienza a manifestarse los síntomas de la quiebra económica de la ciudad, cuando más se intenta destacar un determinado nivel cultural que fortalezca y prestigie las relaciones de clase, contribuyendo, por otra parte a realzar las diferencias con los otros grupos sociales, que no sólo son de un rango social inferior, sino que además no son capaces de apreciar los “exquisitos gustos” del grupo dominante,

un grupo con menos recursos clásicos para ejercer su dominio, dicho sea de paso.

Pero para conocer qué hay de realidad tanto en el supuesto nivel cultural, cuanto en el seguimiento por un grupo o varios de las actividades culturales, que nos permita cerciorarnos de la realidad que se esconden tras las etiquetas, hay que acudir a las fuentes históricas. Por eso se hacen necesarios estudios como el que aquí nos presenta Joaquín Piñeiro, quien para una época concreta –los años veinte de nuestra centuria–, considerada entre la más brillante del pasado cultural gaditano, ha realizado un concienzudo y esclarecedor análisis de historia cultural.

La historia cultural, en su intento de alcanzar un conocimiento lo más amplio posible del conjunto social al que pretende aproximarse, no se dedica solamente a examinar personajes y figuras de renombre en el ámbito de la creación artística, o a realizar un recuento más o menos estéril de la producción de obras, sino que, como esa historia con ansias de confirmar la tendencia general que siguieron los creadores españoles con mayor sentido de la modernidad, quienes buscaron lejos de nuestras fronteras ambientes más propicios.

La investigación ofrecía señuelos que Joaquín Piñeiro ha sabido eludir, no dejándose engañar –como buen aficionado a la música que es– por las aparentes crónicas de la época, cribando con cuidado el nutrido panorama que del Cádiz de los años veinte ofrecen las fuentes historiográficas consultadas. Por ese camino continúa Piñeiro, quien acaba de terminar una consistente investigación, sin dudas esclarecedoras– sobre el Cádiz del primer tercio del siglo veinte.

**Alberto Ramos Santana**  
**Cádiz, Noviembre de 1992**

# INTRODUCCION

Cádiz, gran emporio económico durante el siglo XVIII, y, en menor medida, en el XIX, vio formar en su seno una próspera burguesía mercantil que tuvo como una de sus características esenciales la de ser tenida como una de las sociedades más exquisitas y refinadas de España. El último cuarto del siglo XIX es una etapa crítica en la historia de la ciudad: la pérdida de las últimas colonias de ultramar, unido a un período de estancamiento demográfico y de sequías hacen que su prosperidad económica se viese fuertemente tambaleada. La burguesía mercantil gaditana comienza a perder su papel hegemónico de forma progresiva (1). Uno de los medios con los que se contó para crear el espejismo de que la vida de la ciudad recuperaba el esplendor perdido fue el desarrollo de las actividades tenidas por cultas y refinadas. Entre todas ellas descollaba de manera especial la música. El rechazo de la idea, por parte de este grupo social, de la pérdida del papel preponderante que disfrutaron en el pasado, motivó esta entrega al único elemento de su período más próspero que aún podían conservar y que era parte esencial de su entidad social: el brillo y el prestigio a través de acontecimientos de índole cultural. Aunque el desarrollo de unas actividades musicales de importancia en Cádiz fue constante a lo largo de todo el siglo XIX, he elegido, como período de este estudio, la década de 1920 por esa especial circunstancia en la que se vieron envueltas en aquel momento. Esto determinó que la práctica musical en el Cádiz de aquellas fechas fuese más intensa e importante de lo que, a simple vista, y teniendo en cuenta los problemas que entonces sufría la ciudad, pudiese parecer: dos conservatorios en funcionamiento,

varias asociaciones musicales de vida floreciente o personalidades tan importantes como Manuel de Falla y José Cubiles hicieron de esta década un período lo suficientemente interesante como para profundizar en él.

La prensa local ha constituido prácticamente el único tipo de fuente directa utilizada para la elaboración de este trabajo. No se pretende en este estudio el análisis pormenorizado de la organización puramente administrativa de las entidades y actividades musicales estudiadas sino su desarrollo externo, su proyección social. La naturaleza de los variados datos que proporciona la prensa es ideal para la consecución de este fin: programas de conciertos, declaración de objetivos de diversas entidades, crónicas sociales de estos conciertos, críticas o alabanzas a compositores e intérpretes, proyectos para el futuro, aspiraciones largo tiempo deseadas y no obtenidas, ... dan suficientes datos para el conocimiento del pulso del acontecimiento musical en la vida gaditana de la década de los veinte. Los fondos consultados, procedentes de la Hemeroteca de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz, han sido las series del "*Diario de Cádiz*", "*El Noticiero Gaditano*" y "*El Correo de Cádiz*", del 1 de enero de 1920 al 31 de diciembre de 1930.

El objetivo último de este trabajo pretende proporcionar una modesta aportación al conocimiento de una de las actividades más frecuentadas por la burguesía gaditana en el período final de su decadencia como grupo social, tal y como se había constituido en el siglo XIX.

Quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos que, de una u otra forma, me aconsejaron y animaron durante el proceso de elaboración de este estudio. Al personal de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz, a todos los miembros del Área de Historia Contemporánea de la Universidad de Cádiz por su ayuda y sus valiosas opiniones, a José Luis Millán Chivite por su constante aliento a seguir trabajando, a Milagrosa Sánchez Andreu y a Javier Mósig Pérez por su colaboración en la elaboración de las gráficas contenidas en los apéndices, a Dolores

Lozano Salado y a Eduardo Tovar García por la cesión de su ordenador para la redacción de este estudio y por las muchas horas que me han acogido en su casa y, especialmente, a Alberto Ramos Santana por la confianza depositada en mí y en el tema de este trabajo, aun cuando la mía flaqueaba, y por su inestimable dirección.

LA MUSICA CULTA  
EN LA DECADA DE  
LOS VEINTE: SITUACION GENERAL

Desde el nacimiento de la música como acontecimiento cultural en todo el ámbito de la sociedad occidental, esta actividad quedó repartida por igual entre el estreno de nuevas obras por una nutrida generación de compositores y el virtuosismo de sus intérpretes (*1 bis*). Hasta bien entrado el siglo XVIII, la importancia de los músicos se mantuvo en un rango superior a la de cantantes o instrumentistas, pero tras la aparición de los *Castrati*, recordemos al célebre Farinelli, el papel de éstos comenzó a ganar terreno hasta el punto de equipararse en gloria y reconocimiento al de aquéllos. A lo largo del siglo XIX encontramos casos curiosos de grandes músicos que fueron en vida más famosos como intérpretes: por establecer un ejemplo, el prestigio de Franz Liszt entre sus contemporáneos no fue el de un compositor de indudable talento, sino el de un pianista de recursos ilimitados, posiblemente el mejor de su generación. En este estado de igualdad entre el músico y el intérprete llegamos hasta la década de 1920, probablemente la última en la que pervive esta circunstancia. Entrados los años treinta, la importancia del instrumentista, el director de orquesta o el cantante, crece de modo espectacular en detrimento de la del compositor. Las explicaciones que se han barajado son muchas y muy variadas: desde el alejamiento de los compositores de los gustos del público hasta la aparición de un nuevo elemento en el mundo de la música, el disco de treinta y tres revoluciones por minuto y las grabaciones de alta fidelidad; con ellas, el acercamiento de un intérprete de determinada obra al aficionado se realiza de un modo mucho más insistente y eficaz que el obtenido en una sala de conciertos, un teatro o a través de una antigua y defec-

tuosa grabación en cuarenta y ocho revoluciones por minuto. El público de la anterior centuria acostumbraba a realizar comentarios acerca de, por establecer un ejemplo, *Norma*, la maravillosa ópera de Vincenzo Bellini, como una obra muy bien interpretada, según criterio del propio compositor, por María Malibrán o Giuditta Pasta, y ésto sin perder nunca de vista al autor de la pieza, por mucho que se admirase a sus cantantes o directores. Tras la Segunda Guerra Mundial, se inicia una nueva tendencia, cada vez más insistente, en la que el tema de reflexión hacía referencia a las preferencias existentes entre la *Manon Lescaut* de Renata Tebaldi o la de María Callas, pongamos por caso, sin que nadie se preocupara apenas del compositor, Giacomo Puccini. La discusión gira ahora en torno a la adecuación más o menos mayor de las dos sopranos a una obra ya consagrada de un autor asimismo consagrado del que nadie pone en duda su valor, y por tanto del que ya no es preciso hablar.

Pero volviendo de nuevo a la década de 1920, que es en definitiva la que nos interesa en este estudio, observamos que es durante este período cuando se produce por última vez ese equilibrio en importancia entre compositores e intérpretes. Son años de grandes estrenos por autores que son capítulos fundamentales en la historia de la música. El repaso de estas obras nos puede ofrecer una idea de los compositores con actividad en aquellos años y de cuáles fueron sus frutos:

En 1921 Sergei Prokofiev, el último gran compositor de la escuela rusa, estrena en Chicago *El amor de las tres naranjas* con considerable éxito. En este mismo año, Janáček da a conocer su ópera *Katja Kabanová*. *Mavra* de Igor Stravinsky es interpretada por vez primera en 1922. El año 1923 es clave para la música española, y en especial para Cádiz: Manuel de Falla estrena en París su *Retablo de Maese Pedro*, acontecimiento del que hablaremos más adelante con detalle. Janáček, compositor de gran actividad por estos años, consigue presentar *La zorrilla astuta* y *El caso Makropoulos* en 1924 y 1926 respectivamente. En 1925 se vive uno de los acontecimientos más notables de la década en el campo de la ópera: en la Scala de Millán, bajo la batuta de

Arturo Toscanini y con las voces de Miguel Fleta, Rosa Ralsa y María Zamboni, se estrena el 25 de abril la obra póstuma de Giacomo Puccini, *Turandot*, sin duda la que alcanzará mayor popularidad entre las novedades de los años veinte. En 1925 también suben al escenario *Wozzeck* de Allan Berg y *El ángel de fuego* de Prokofiev. Las tres óperas presentadas en este año marcaron el nuevo camino a seguir por el drama musical, camino que desafortunadamente no sería recorrido. Tras estos estrenos, la actividad y el éxito de los compositores operísticos comienzan a descender de forma gradual, hasta convertirse en alarmante tras la Segunda Guerra Mundial; sólo *Arabella* y las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss e *Il segreto di Susanna* de Wolf Ferrari, y poco más, consiguieron situarse de modo permanente en los repertorios habituales de los teatros y en los gustos del público. La ausencia de nuevas obras se vio progresivamente sustituida por la explotación de repertorios que cayeron en el olvido por múltiples circunstancias, sin que en ello entrase su indudable valor; éste fue el caso del llamado *Rossini serio*, es decir, de las óperas rossinianas de tema trágico, alejadas de los chispeantes asuntos de *Il barbiere di Siviglia* o *L'italiana in Argel*, como son *Tancredi*, *Semiramide* o *La donna del lago*. También fue el caso de las óperas belcantistas de Bellini y Donizetti; de ambos compositores se redescubrieron obras como *Beatrice di Tenda*, *Anna Bolena*, *I capuletti e i montecchi*, *Don Sebastiano* o *Poliuto*.

Continuando con el recuerdo de las novedades musicales más importantes de la década de 1920, encontramos a Bela Bartók, el compositor más innovador de su generación, dando a conocer sus piezas para piano *Mikrokosmos*, en 1926. En 1928 se estrena una obra que, con posterioridad, llegará a alcanzar una considerable difusión: *Bolero* de Maurice Ravel; y Weill pone en escena su *Opera de tres peniques*. Como puede observarse en este breve muestreo, la actividad musical de Europa era todavía muy importante en el campo de la composición durante el período que nos ocupa. El viejo continente era todavía testigo del genio de muchos autores, pero también vio morir a notables compositores: Camille Saint Saëns (1921), Felipe Pedrell (1922), Giaco-

mo Puccini (1924, cuando terminaba su *Turandot*), Gabriel Fauré (1924) y Ferruccio Busoni (1924).

Si hemos de hablar de la aportación de esta década al tema de las innovaciones en los métodos compositivos, sin lugar a dudas hay que mencionar a Arnold Schönberg y su *Método de composición con doce sonidos*, publicado en 1922 y que marca el inicio de la corriente del *Dodecafonismo*. Como curiosidad citaremos la invención de un nuevo instrumento, las *Ondas Martenot*, presentado en París en 1928, sin que éste tuviese ninguna repercusión en el futuro.

La composición musical en España, aparte del ya mencionado estreno del *Retablo de Maese Pedro* de Falla, y poco más, se ceñía casi exclusivamente a la creación de zarzuelas, el género de mayor popularidad entonces. Gran cantidad de ellas se estrenan en esta época: *La dogaresa* de Rafael Millán (1920), *La Alsaciana* de Jacinto Guerrero (1921), *El pájaro azul* de Millán (1921), *La Montería* de Jacinto Guerrero (1922), *Doña Francisquita* de Amadeo Vives (1923), *Los Gavilanes* de Guerrero (1923), *La leyenda del beso* de Soutullo y Vert (1924), *La linda tapada* de Francisco Alonso (1924), *La calesera* de Alonso (1925), *El huésped del sevillano* de Guerrero (1926), *El caserío* de Jesús Guridi (1926), *Los de Aragón* y *Las hilanderas* de José Serrano (1927), *La del soto del parral* de Soutullo y Vert (1927), *La villana* de Vives (1927), *La chula de Pontevedra* de Pablo Luna (1928), *La marchenera* de Federico Moreno Torroba (1928), *La parrala* de Alonso (1928), *La pícaro molinera* de Pablo Luna (1928), *El último romántico* de Soutullo y Vert (1928), y *Los Claveles* de José Serrano (1929). La relación proporciona una idea de la enorme actividad desarrollada en este campo de la música en la España de la década de 1920. De todos estos estrenos adquiere una gran importancia el de *Doña Francisquita* de Amadeo Vives. Esta zarzuela es la primera que se vio representada con cierta frecuencia en los más destacados teatros del mundo (Nueva York, París, Londres, Viena, Roma, Milán, ...) desde el mismo momento de su estreno; con ello se levantó una creciente curiosidad internacional por este género musical, antes casi completamente desconocido fuera

de España. *Doña Francisquita* será desde entonces en la zarzuela, lo que es *La viuda alegre* de Franz Lehár en la opereta vienesa.

Como contraste a esta floreciente actividad, la composición instrumental y operística era escasa y de pobres resultados; la obra más importante del período, *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, ni siquiera llegó a ser estrenada en España, sino en París, en 1923. La única ópera de cierto valor compuesta en estos años es *El Giravolt de Maig* de Eduardo Toldrá, estrenada en Barcelona en 1928. La situación en este aspecto se ve agravada enormemente con el cierre, por estado ruinoso, del Teatro Real de Madrid en 1925, centro que se constituía en el verdadero bastión de la ópera en España junto con el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Isaac Albéniz, Enrique Granados y Felipe Pedrell habían muerto; Joaquín Turina cesó su actividad tras el estreno de su *Sinfonía sevillana* en 1920, y no parecía existir una generación de jóvenes compositores que los sucediesen. De todos modos la aportación de los autores españoles a la historia de la música nunca llegó a alcanzar la importancia que tuvieron los italianos, alemanes o franceses, por lo que esta crisis de creatividad no es tan grave como pudiera parecer si la consideramos teniendo en cuenta esta circunstancia.

Cádiz, dentro del ámbito nacional, no era desde luego una de las capitales de la música en España durante aquel período, éstas fueron Madrid y Barcelona, y en menor medida Valencia y Bilbao, circunstancia que puede observarse en la actualidad.

Pero la actividad musical gaditana era lo suficientemente importante como para ser tenida en cuenta. Básicamente existían entonces dos núcleos de actividad: los conservatorios y las asociaciones musicales. Cádiz contaba en la década de 1920 con dos centros de enseñanza: la Real Academia de Santa Cecilia y el Conservatorio Odero, algo que era, y es, infrecuente en la mayoría de las ciudades importantes de España. Pero, si bien tuvieron una vida floreciente en tiempos pasados, al iniciarse el período que estudiamos entran en una crisis que les obligará a

fusionarse en 1928. Entre las asociaciones musicales destacaron cuatro por la importancia de las actividades que desarrollaron: la Asociación de Cultura Musical, la Sociedad Artística Gaditana, el Orfeón Gaditano y la Filarmónica Gaditana. Ellas fueron las organizadoras de la mayoría de los conciertos que tuvieron lugar en la ciudad, con independencia de los ofrecidos por los alumnos de los dos conservatorios. Los protagonizaron, en su mayor parte, instrumentistas solistas o cantantes acompañados por un pianista; las representaciones de ópera y los conciertos de orquestas sinfónicas eran menos frecuentes por razones que hemos de buscar en las limitaciones económicas de estas entidades y no en las preferencias musicales del público o de los organizadores. Aunque la puesta en escena de zarzuelas también conlleva un elevado coste, eran habituales al correr a cargo de compañías en gira, lo que sin duda facilitó el que se produjese en mayor medida.

Una de las notas características del Cádiz de 1920, en relación con la música, fue el orgullo generalizado que despertaban los éxitos internacionales de dos gaditanos: el compositor Manuel de Falla y el pianista José Cubiles. Producían el espejismo, entre los aficionados de la ciudad, de un gran esplendor cultural que, sin llegar a ser pobre, no era ciertamente tan brillante como se llegaba a creer. Tanto Falla como Cubiles visitaron con poca frecuencia su ciudad natal, quizás abrumados por su enorme popularidad en ella, por lo que su trascendencia en la vida musical gaditana no se produjo de modo directo, sino a través de su carácter de estímulo para el desarrollo de la actividad musical en Cádiz, que, si bien resultaba muy positivo, no llegaba a alcanzar la incidencia de una presencia física, con lo que esto conllevaba. Pero de todos modos, para los gaditanos de aquel momento, bastaba tan sólo con que dos de sus hijos más ilustres fuesen casi una leyenda en vida para considerar que la música en Cádiz gozaba de una excelente salud, lo que impedía ciertamente una reflexión más profunda acerca de los problemas y las carencias existentes en este tema. Tampoco nadie fue capaz de pararse a pensar en que, tanto la formación como la carrera de Falla y Cubiles, nada tuvieron que ver con la ciudad.

En un Cádiz en crisis desde 1898, con una burguesía mercantil que comenzaba a perder su identidad al mismo tiempo que la de la propia ciudad, la música era utilizada como un instrumento de prestigio social, de brillo cultural. Se transformó en uno de los medios con los que se intentaba encontrar los esplendores y magnificencias perdidos.

# CENTROS MUSICALES

## 2.1. CENTROS DE ENSEÑANZA

### 2.1.1. LA REAL ACADEMIA FILARMONICA DE SANTA CECILIA

La Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia (2) constituyó el punto de arranque de la enseñanza musical en la ciudad. Fundada en octubre de 1854, fecha no excesivamente temprana si se la compara con Madrid, que fundó su conservatorio en 1830, o con Barcelona, que hizo lo propio en 1838; pero tampoco muy tardía si se piensa que, por ejemplo, el conservatorio de Málaga no inició su andadura hasta 1871.

Disponemos de muy pocos datos desde su fundación hasta 1862. De este período oscuro sólo sabemos que su actividad era entonces difícil y sin el suficiente apoyo oficial. Los primeros profesores del centro de los que tenemos noticias impartían las siguientes materias: piano, violín, contrabajo, viento, canto y violoncello. Para las cuatro primeras se contaba con un profesor para cada una, y de las dos restantes se encargaban dos en cada asignatura. Como puede apreciarse, se trataba de una enseñanza variada, pero en poca cantidad. La Academia hubiese desaparecido de no haber acudido en su ayuda el Ayuntamiento gaditano con una pensión anual de doce mil reales de vellón. Y en esta situación llega el conservatorio a 1867, año de la retirada de la dirección del centro de don Luis Otero. A partir de esta fecha, los datos con los que contamos son más abundantes. A Otero suceden en la dirección Juan Viniegra (padre

del futuro director de la Asociación de Cultura Musical) y José Hernández. Los años de 1867 a 1877 son los de una profunda crisis en esta institución, con la consiguiente disminución en el número de sus alumnos. Esta situación regresiva comienza a remitir tras el nombramiento como director del hijo de don Luis Otero, Alejandro. Este es recordado hoy en día principalmente como el primer profesor de música de Manuel de Falla. Además de esta especial circunstancia, él fue quien facilitó el entresuelo del edificio donde entonces la Academia desarrollaba su actividad, en la calle San Francisco, en el número cinco. En esta sede permaneció hasta 1885, en que se traslada al número cinco de la calle Arbolí, para luego establecerse al poco tiempo en el número siete de la calle Benjumeda; allí estuvo hasta el año de su fusión con el conservatorio Otero en 1928. Alejandro Otero asimismo solucionó, con aportaciones personales, los apuros económicos de la entidad.

Por aquellos años se impartían clases de solfeo, teoría de la música, canto, piano, violín, violoncello, oboe, fagot, clarinete, flauta y trompa. La oferta se vio ampliada de forma espectacular con respecto a las materias de los programas de estudios anteriores a 1862. El número de profesores aumentó de forma proporcional. Cádiz contaba y con un conservatorio de música al nivel de cualquiera de los considerados de primera categoría en España. Y la prueba de ésto habría que buscarla en sus buenos frutos: Manuel de Falla, Jerónimo Jiménez, José Cubiles;... aunque todos ellos se viesan obligados a abandonar al centro en un determinado momento de sus carreras, al resultarles ya insuficientes los niveles alcanzados por la Academia.

Esta adquiere el título de Real durante la visita realizada por Alfonso XII a Cádiz el veinticuatro de marzo de 1877. El veintuno de abril de ese mismo año se recibe una carta del Conde Morphy, secretario personal del rey, en la que se notifica oficialmente la concesión, en su calidad de presidente honorario.

Los últimos años del siglo XIX se vieron beneficiados por la presencia en sus listas de un alumno excepcional, Jerónimo

Jiménez (1854 - 1923), que inició su formación en el centro al cumplir los diez años. Con él se inicia una larga dinastía de alumnos ilustres de la Academia, entre los que están los ya citados Falla y Cubiles, además de los hermanos Gálvez, la pianista Carmencita Pérez, o Juan de la Viesca.

Luis Otero muere en 1874; el conservatorio no cesa de ofrecer conciertos en aquellos años, solicitados unas veces por entidades públicas, otras respondiendo a la propia iniciativa de sus miembros. 1898 es una fecha clave en la historia de Cádiz: la pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar marca el inicio de una profunda crisis para la ciudad, que tendrá todo su desarrollo en el primer tercio del siglo XX. Inmersos en esta coyuntura desfavorable, el Ayuntamiento gaditano decide la supresión de la subvención anual que era otorgada a la Academia en mayo del mismo 1898. Esto supondrá un duro golpe para el desarrollo normal de las actividades de la entidad, que irán languideciendo progresivamente de modo considerable. En este año viose obligada a trasladarse de local por dos veces a causa de impagos de alquiler, al número cinco de la calle Arbón y al veinte de Comedias. De esta lamentable situación no pudo recuperarse hasta la llegada a su presidencia de Fernando García de Arboleya y Monroy, en la que permaneció diecisiete años. En ellos solicitó y obtuvo subvenciones estatales y realizó cuantiosas donaciones personales. Eran los tiempos de José y Camilo Gálvez en la dirección y la secretaría del centro, respectivamente. Por aquella época también obtenía sus primeros éxitos en Madrid un desconocido antiguo alumno de la Academia, el pianista José Cubiles. En 1915 se reciben ilustres visitas, como la de Andrés Segovia. Manuel de Falla es ya un compositor de reconocimiento mundial. Es en esta fecha cuando los hermanos Gálvez se separan de Santa Cecilia a causa de la enemistad del conservatorio con el Orfeón Gaditano, del que ambos también formaban parte. Este es también el momento en que se inician las primeras gestiones para convertir en oficiales los estudios impartidos; lo mismo intentaba en aquel tiempo el Conservatorio Otero. Era uno de los medios con los que se contaban para la revitalización de las actividades

de la Academia. Tras la superación de los momentos más graves de la crisis, el centro inicia la década de 1920 con fuerzas relativamente renovadas.

Por aquellos años la nómina de asignaturas impartidas es sensiblemente inferior en número y variedad a la que se ofrecía en tiempos de Alejandro Odero: solfeo, piano, violín y canto; en definitiva, aquellas materias que eran solicitadas por las familias de los alumnos. No olvidemos que en este momento, dentro del ambiente burgués gaditano, era "de buen tono" tocar algún instrumento, con preferencia absoluta del piano, o educar la voz, muy especialmente indicado para las "señoritas de la buena sociedad". A pesar del escaso número de materias, el programa de estudios era completo, como se desprende de lo exigido en los exámenes (3):

#### *Solfeo:*

*Primer curso: lección estudiada, lección a primera vista, demostración gráfica de una lección teórica, tabla de intervalos naturales y escritura musical al dictado.*

*Segundo curso: lección estudiada, lectura a primera vista, demostración gráfica de una lección teórica, tabla de intervalos alterada y con sus inversiones y escritura musical al dictado.*

*Tercer curso: lección estudiada, lección a primera vista, demostración gráfica de una lección teórica, transportes de escalas y escritura musical al dictado.*

*Cuarto curso: lección estudiada, lección a primera vista demostración gráfica de una lección teórica, tabla de intervalos alterada y con sus inversiones, transportes de escalas, tabla de intervalos en armónicos y escritura musical al dictado.*

(La Academia no examinaba de los cursos quinto y sexto).

#### *Piano:*

*Sexto curso: sonata nº 1 de Pregnani, la nº 1 de Edward Grieg y lectura a primera vista.*

*Séptimo curso: Sonata nº 5 de Ludwig van Beethoven, la nº 5 de Gabriel Fauré y lectura a primera vista.*

*Octavo curso: La Chacona de Juan Sebastián Bach y lectura a primera vista.*

(El centro no examinaba de los cinco primeros cursos).

*Canto:*

*Quinto curso: aria para soprano de El profeta de Meyerbeer.*

*Sexto curso: duo (abreviado) para dos sopranos de Hansel y Gretel de Humperdinck.*

*Séptimo curso: Canzone del salice y Ave María de Otello de Verdi.*

(En los tres cursos tenía carácter obligatorio la inclusión de un aria de ópera española, a elegir por el alumno). (La Academia no examinaba de los cuatro primeros cursos de la carrera de canto).

El otorgar especial preferencia a los compositores españoles en los programas de canto, responde a una aspiración constante en la historia de la música española: la búsqueda de una personalidad específica para el género operístico en España por parte de sus más destacados autores desde los tiempos del Padre Soler; en definitiva, la creación de una *ópera nacional* con una entidad semejante a la que disfrutaban italianos y alemanes. Es llamativo el hecho de que todas las piezas exigidas en los programas fuesen para soprano, las cuerdas masculinas quedaban prácticamente excluidas de las clases de canto en la Academia. En cambio en las piezas exigidas en los exámenes de 1926 (4), se vuelven a incluir tan sólo arias para voces femeninas:

*Sexto curso: "C'est des contrebandiers" de Carmen de Georges Bizet y el "Liebestod" de Tristan und Isolde de Richard Wagner.*

*Séptimo curso: "Bel raggio lusinghier" de Semiramide de Gioacchino Rossini.*

La razón de todo ello hay que buscarla nuevamente en el componente social que guardaban los estudios musicales en el

Cádiz de los años veinte: entre la burguesía gaditana se había extendido la costumbre de que sus hijas incluyesen en su educación, como elemento esencial de su prestigio personal, estudios de piano y canto. El canto fue considerado más adecuado para una futura señorita de la "buena sociedad" que para un varón, a los que se les destinaba con mayor frecuencia los estudios de piano y violín, habilidades musicales tenidas por más viriles y apropiadas de un caballero.

Aparte de su labor educativa, la Academia de Santa Cecilia desarrollaba una importante labor concertística a lo largo de los nueve meses del curso. Sus intérpretes fueron, evidentemente, profesores y alumnos del propio centro. Aunque la calidad alcanzada por ellos fue muy variable y, frecuentemente, no todo lo buena que se podía desear, suplían, en cambio, la escasez de conciertos en Cádiz y a la vez daban a conocer obras de los compositores más destacados. Como muestra de la actividad de la Academia en este sentido, citaremos, a título de ejemplo, una serie de los ofrecidos por este conservatorio entre 1920 y 1928.

En enero de 1920 se celebró uno de gran interés por el hecho de que, además de contar con la participación de alumnos y profesores, se disfrutó de la presencia del bajo Agustín Calvo (5), por aquel entonces miembro de las compañías de óperas del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y el Teatro Real de Madrid. Calvo actuó acompañado de la profesora de canto Ana María de Erade; les acompañó al piano don Camilo Gálvez. Se interpretaron fragmentos representativos de óperas de Halévy, Verdi, Mascagni y Meyerbeer. El concierto fue dedicado, a través de la prensa local, a "*la culta y distinguida sociedad gaditana*".

Tuvo asimismo especial significación la escenificación de los actos II y III de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi y el acto III de *Los pescadores de perlas* de Georges Bizet, a cargo de profesores y alumnos de la Academia, en junio de 1922, en el acto de clausura del curso (6); como habíamos apuntado antes, la puesta en escena de óperas era infrecuente en Cádiz, con lo que, cual-

quier manifestación en este sentido, adquiere, de por sí, un gran valor. En una entidad, en la que, desde el mismo momento de su fundación, los problemas económicos eran algo frecuente, el esfuerzo que suponía una actividad de este tipo tuvo que ser considerable, a la vez que nos proporciona una idea del empuje de sus miembros en esta época.

Todos estos conciertos provocaban el orgullo de todos los que, de alguna manera, se vieron implicados en ellos. Se escribieron en la prensa local comentarios tan entusiastas, que leyéndolos hoy día podría parecer que la situación dada era mucho más brillante de lo que en realidad fue. Valga como ejemplo ilustrativo de ello las "críticas" al concierto de ingreso de una nueva profesora (7):

*" (...) La interpretación fue tan admirable como siempre en la Real Academia de Santa Cecilia. No cabe esperar otra cosa, éxito lisonjero con una nutrida y selecta concurrencia que llenó el salón de actos del conservatorio".*

El centro, uniendo su vocación formativa a su afición por la organización de conciertos, ofreció, con relativa frecuencia, una serie de ellos dedicados con exclusividad a un compositor. Cuando éstos se celebraban, eran publicadas en la prensa local extensas biografías de los compositores en cuestión, y se impartían en la Academia una serie de clases dedicadas al estilo y técnica de éstos. Un caso de lo que decimos lo podemos encontrar en el concierto organizado en mayo de 1922 (8) con un programa dedicado a Mozart, o en el formado por obras de Franz Liszt en mayo de 1926 (9). Ambos tienen un particular interés al tratarse de dos compositores poco interpretados en Cádiz en aquella década; con ello la función educativa adquiriría mayor eficacia y trascendencia.

Toda esta actividad concertística desplegada por el conservatorio, se concentraba en los meses del curso académico, de septiembre a junio, siendo muy esporádicos los actos durante el verano. Los tenidos en la inauguración y en la clausura del

período docente eran revestidos de mayor boato, y sus programas fueron más amplios y atractivos para el posible público asistente; se constituyeron en una de las ocasiones clásicas para la reunión social entre la burguesía gaditana.

Una nota de prensa publicada en abril de 1928 (10) reflejaba con propiedad el espíritu que alentaba la vida de la Academia por aquel tiempo:

*" (sobre los exámenes trimestrales), en ellos se han puesto de manifiesto el adelanto que significa la acertadísima norma trazada por la dirección, a fin de que el progreso cultural de los alumnos sea una verdad llana, sencilla y sin retruécano".*

La brillante trayectoria de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia en la década de los veinte, hizo que su éxito entre las clases acomodadas de Cádiz fuese mayor que el obtenido por el Conservatorio Odero por aquellas mismas fechas. La Academia contaba en 1928 con novecientos cinco alumnos matriculados, frente a los quinientos once del Odero (11). La diferencia entre ambas cifras es lo suficientemente significativa como para apoyar esta idea. Los responsables, en gran medida, de parte de este esplendor fueron don Francisco de la Viesca, presidente del centro de 1923 a 1926, y don Agustín Blázquez y Paul, que ocupa el mismo cargo, tras abandonar la Alcaldía de Cádiz, de 1926 a 1929. Asimismo fue importante la gestión llevada a cabo por don José Gálvez como director del conservatorio a lo largo de toda la década. (*Apéndice I*).

### 2.1.2. EL CONSERVATORIO ODERO

Don Alejandro Odero presenta su dimisión como presidente de la Real Academia de Santa Cecilia en 1892 (2), por diversos problemas con la directiva del centro, siendo sustituido por Tomassi en dicho cargo. El Conservatorio Odero se convierte en el enemigo principal del de Santa Cecilia, al nacer de la renuncia de uno de sus más notables presidentes.

Desde esta fecha ambos centros competirán por ocupar la hegemonía de la enseñanza musical en Cádiz, esmerándose ambos en ofrecer el mayor número de asignaturas y profesorado, en organizar conciertos de manifiesta brillantez y en contar entre sus alumnos a los hijos de las más distinguidas familias de la ciudad.

Al iniciarse 1920, ostentaba el cargo de director-presidente del Otero Juan Pedrol y Casanova (12) (*Apéndice I*). Las actividades que organizaba este centro eran prácticamente las mismas que las de la Academia de Santa Cecilia, y su programa de estudios similar al ya citado.

El Otero, por no quedarse atrás, organizaba también una serie de conciertos interpretados por sus alumnos y profesores. Alguno de ellos fue memorable y de una gran envergadura, como la representación en el Gran Teatro del *Orfeo y Euridice* de Gluck, en abril de 1928 (13), en homenaje a su entonces presidente Francisco de la Viesca (anterior presidente de la Academia de Santa Cecilia). Su director en este momento era Germán Álvarez Beigbeder. Aquella representación fue el último acto importante del Otero antes de su fusión con el conservatorio de Santa Cecilia. Como era habitual en estos centros, se envolvió este acto de un carácter didáctico organizando clases especiales dedicadas al compositor de la obra, Gluck, y publicando en la prensa local comentarios relativos a los fragmentos más significativos de la ópera, tanto en lo referente a la música como al libretto (14). El entusiasmo que provocó en Cádiz esta representación operística, tan infrecuentes en la ciudad, la convirtió en uno de los acontecimientos sociales más recordados de toda la década por la "buena sociedad" gaditana del momento. Los apuntes de prensa de los días posteriores al evento son reveladores en tal sentido (15):

*"Bien puede estar satisfecho el señor De la Viesca al ver el resultado de sus desvelos (...). El centro es capaz de hacer una demostración de la valía de sus componentes (...). Desde mucho antes de la hora fijada para dar comienzo el programa, las diez de la noche, presentaba el*

*Gran Teatro el aspecto de las grandes solemnidades. Materialmente imposible era encontrar una localidad vacía (...). Allí se ve todo lo mejor de nuestra buena sociedad, asistiendo también conocidas familias de San Fernando, El Puerto de Santa María y Jerez. Todo presagia una noche de éxito que ha de formar época en los anales artísticos del Conservatorio Odero y en los acontecimientos musicales de Cádiz".*

La interpretación corrió a cargo de profesores y alumnos del centro, como era habitual (16). El papel de Orfeo fue encarnado por la alumna Concepción Llallemand, Euridice por la profesora de canto Pepita Muñoz, y el dios Amor por su discípula Mercedes Jiménez Güell. Las tres fueron muy elogiadas por *"su solidez Técnica y por su prestigio profesional, que dan idea de la calidad de los profesores"*. El delegado en Cádiz de la Asociación de Cultura Musical, Juan Viniegra, vio el acontecimiento así:

*"Permítaseme, aunque sea cosa ajena a esta Asociación, enviar desde estas columnas mi más efusiva enhorabuena al maestro Germán Beigbeder, que al fin tiene conexión con esta sociedad por ser su delegado en Jerez, por el éxito rotundo que obtuvo dirigiendo el Orfeo de Gluck en el Gran Teatro Falla el pasado jueves. Enhorabuena al maestro pues ha realizado usted una verdadera hazaña, mi cariñosa enhorabuena al Conservatorio Odero y a mi amigo De la Viesca por esta hermosa ópera que había tenido una maravillosa interpretación, a pesar de ser sus intérpretes alumnos en su mayoría: (...). No hemos podido olvidar el concierto que nos dio con elementos tan valiosos de este conservatorio que tanto va sonando ya en la provincia y casi en el mundo entero".*

La valoración realizada por Viniegra debe ser tenida como de gran importancia al ser éste uno de los hombres, musicalmente hablando, más preparados y con mayor lucidez en la consideración de los problemas y carencias de las actividades musicales en Cádiz durante este período. El entusiasmo suscitado por este acontecimiento de forma tan generalizada e incondicional, nos lleva a pensar que la escasez de representaciones operísticas no se debía a la falta de interés sino a la de

medios adecuados. La ópera, tengámoslo presente, era uno de los recursos más eficientes para la organización de reuniones sociales en las que el brillo y el prestigio de sus participantes podía desarrollarse con mayor facilidad.

Esta euforia alrededor del Conservatorio Odero no debe confundirnos. Desde su fundación en 1892, en su local del número cinco de la calle Sagasta, el centro llevó una vida lánguida, que aumenta en insignificancia si se la compara con la de la Academia de Santa Cecilia. Esto era debido, dejando a parte la fuerte competencia que le producía su centro rival, al escaso apoyo oficial con que contó siempre. Si insuficiente fue la ayuda estatal a la Academia de Santa Cecilia, literalmente nula fue para el Odero. Esto repercutió desde luego en el número de sus alumnos, que fueron, en toda su historia, inferiores en número aunque no en preparación, a los del conservatorio rival; lo que tampoco favoreció el fortalecimiento económico del centro. Quizás debido a esta escasez de medios, el Odero se encontró con la obligación de unir los cargos de presidente y director en una misma persona, circunstancia que no encontramos en la Academia. Sólo en el último año de su existencia como conservatorio independiente consiguió separar ambos cargos, con los beneficios que ello suponía al repercutir de forma esencial en el buen funcionamiento de la entidad por quedar deslindadas las tareas administrativas y burocráticas, de las estrictamente musicales.

### 2.1.3. LA FUSION DE LA REAL ACADEMIA FILARMONICA DE SANTA CECILIA Y DEL CONSERVATORIO ODERO

Dos décadas habían estado tanto la Academia de Santa Cecilia como el Conservatorio Odero gestionando en Madrid la concesión de la categoría de oficiales a los estudios impartidos por ambas instituciones. Ninguno de los dos había obtenido éxito alguno al mediar la década de los veinte. Este fue uno de los motivos por los que nació la idea de unir los dos conserva-

torios en uno, por aquello de que "la unión hace la fuerza". A esto habría que añadir la paulatina, aunque lenta, disminución del número de alumnos en los centros. (18).

El no poseer estudios oficiales dio libertad a las dos entidades para la creación de unos programas de estudios muy adoptados a las circunstancias y exigencias específicas de éstas. Como ya habíamos apuntado, se decidió examinar solamente de los últimos cursos de las carreras de piano y canto, y, en el caso de la segunda, se enfocaron los exámenes a las voces femeninas. Si bien ésto suponía una ventaja, lo que se ganaba en independencia se perdía en reconocimiento y competitividad a nivel nacional. Los dos conservatorios aspiraban en estas fechas a algo más que a formar a los hijos de la burguesía gaditana con unas habilidades consideradas como imprescindibles para su prestigio personal (para ésto no hacían falta estudios oficiales): pretendían educar a futuros profesionales de la música (y para esto sí que era necesario el reconocimiento estatal de las enseñanzas impartidas).

José Gálvez, director de la Academia de Santa Cecilia durante toda esta década, inició la gestión aprovechando una visita oficial de Miguel Primo de Rivera a Cádiz. Agustín Blázquez y Paul, presidente de la Academia desde 1927, y antecesor en el municipio del alcalde de la ciudad en este momento, Ramón de Carranza y Fernández de la Reguera, continúa las gestiones iniciadas. Al año siguiente se une a la iniciativa, de modo formal, el Conservatorio Odero, a través de su presidente Francisco de la Viesca (19).

El momento clave en la fusión de ambos centros vino determinado por la contestación que Miguel Primo de Rivera ofreció a una nueva petición de obtención de los estudios con carácter oficial:

*" (...) que teniendo en cuenta sus deseos no concederá carácter oficial a ninguno de los dos centros musicales de Cádiz, mientras los dos no se fundan".*

El Otero recurrió a José María Pemán, entonces presidente de la Unión Patriótica de la provincia de Cádiz, por medio de Juan Viniegra, director de la Asociación de Cultura Musical, para que ejerciera como mediador de la causa, teniendo en cuenta su gran influencia en el gobierno de la Dictadura y su manifiesta afición por la música. Pemán recomendó a la directiva del Conservatorio Otero la presentación de un anteproyecto de cómo ellos entendían se debía efectuar la unión. Como era de esperar, este anteproyecto provocó acaloradas desavenencias entre los dos centros, pues ambos procuraban que el contrario se adaptase a su organización interna para la fusión, sin que saliesen a la luz fórmulas intermedias. Hasta el Gobierno de Madrid llegaron los ecos del conflicto provocado, y a punto estuvo de malograrse definitivamente todo el proyecto de no intervenir duramente en el asunto el ministro de Instrucción Pública. La fusión fue precipitada y en unas condiciones impuestas por Madrid, lo que sin duda no beneficiaría al recién constituido centro.

Las bases de la fusión fueron publicadas en la prensa de la capital de España y sometidas a la aprobación de las juntas generales de las dos instituciones gaditanas (20):

1.- *La Real Academia de Santa Cecilia y el conservatorio Otero unidos, será el título del centro.*

2.- *El local social será el actual de la Academia de Santa Cecilia en la calle Benjumeda nº 7.*

3.- *La primera junta directiva tendrá la misma cantidad de vocales de uno y otro centro, eligiendo estos vocales al presidente.*

4.- *La junta directiva asignada aprobará una ponencia para el estudio del actual reglamento de la Academia de Santa Cecilia.*

5.- *El cargo de director de la nueva entidad será ostentado por el que actualmente lo es de la Academia de Santa Cecilia, José Gálvez.*

6.- *El cuadro de profesores se formará por la unión de los actuales de los dos centros.*

7.- *Las bases de la unión quedan condicionadas a la obtención de una subvención de seis mil pesetas solicitadas por la Academia de Santa Cecilia a la Excelentísima Diputación Provincial de Cádiz.*

8.- *Don José María Pemán se compromete a gestionar en el Ministerio de Instrucción Pública que la nueva entidad sea subvencionada por el Estado con seis mil pesetas.*

9.- *Las bases de unión serán firmadas por todos los asistentes.*

De forma evidente queda de manifiesto que la supremacía que se otorgaba a la Academia de Santa Cecilia sobre el Conservatorio Odero resultaba desproporcionada, aun cuando se intentaba buscar una fórmula de compromiso. En el último capítulo de sus trayectorias como entidades independientes, Santa Cecilia continuaba siendo el centro de mayor importancia y repercusión.

El curso 1928-1929 fue el inaugurador de la actividad en común de las dos instituciones gaditanas.

José María Pemán y José Gálvez Ruiz (21) visitaron, en el Ministerio de Instrucción Pública, al director general de Bellas Artes, el Conde de las Infantas, y al ministro de Instrucción, el señor Callejo, con el fin de notificarles la fusión de los dos centros, a la vez que agradecerles las facilidades otorgadas para la obtención de la oficialidad de los estudios impartidos, en nivel elemental. Aprovecharon el viaje para dar cuenta de un plan trazado para conseguir la categoría de nivel superior en el curso siguiente. Uno de los argumentos esgrimidos para apoyar esta petición fue el número de mil alumnos matriculados, cifra resultante de la unión de las dos entidades. No contentos del todo con sus gestiones, buscaron también la ayuda y adhesión al asunto del director del Conservatorio de Madrid.

Todo parecía ir sobre ruedas para la nueva institución musical, pero no tardarían en aparecer una serie de problemas: tras la caída del régimen de gobierno de Miguel Primo de Rivera y el advenimiento al poder del general Berenguer en enero de 1930, las concesiones obtenidas en materia de subvenciones estatales por las gestiones de José María Pemán, elemento destacado de la Dictadura, fueron retiradas al nuevo conservatorio. Esto resultó alarmante para el futuro de la nueva entidad.

Las primeras diligencias encaminadas a evitar ésto fueron iniciadas por el alcalde de Cádiz, Ramón de Carranza, en uno de sus muchos viajes a Madrid, en abril de 1930 (22). El asunto llegó a complicarse aún más, al extenderse la creencia por la ciudad de que la supresión de la subvención conllevaba la pérdida de la categoría oficial de los estudios impartidos por el conservatorio. De este modo, la aspiración inicial se transformó simplemente en el deseo de conservación del carácter oficial de la enseñanza ofrecida por el centro.

*"La ciudad entera se encuentra en un estado de disgusto natural ante la actitud del ministro, inclinada a suprimir la categoría oficial del Conservatorio. A Cádiz nada le significa la cuestión económica que sus organismos municipales y provinciales atenderían, en tanto las Cortes pronunciaban la última palabra".*

A instancias de Ramón de Carranza, el gobernador civil de Cádiz, Gustavo Morales de las Pozas, se presenta personalmente en el Ministerio de Instrucción Pública para allí hacer presente al Gobierno la actitud de Cádiz ante el supuesto propósito del ministro. Simultáneamente a esta visita, fueron llegando al Consejo de Ministros telegramas de protesta de todas las instituciones gaditanas de importancia (la Escuela de Comercio, la Asociación Gaditana de Propietarios, la Real Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País, la Sociedad Artística Gaditana, la Asociación de Cultura Musical, la Cámara de la Propiedad Urbana, la Federación Tabaquera, la Asociación de Maestros Nacionales, la junta directiva del Centro Católico Obrero, el Colegio Oficial de Practicantes, el Colegio Salesiano, la Unión Patronal Gaditana, el Orfeón Gaditano y la Filarmónica gaditana). Nos encontramos con toda una ciudad luchando por su conservatorio, independientemente de su vinculación directa con las actividades musicales o no. Este caso nos ofrece una idea de hasta qué punto era valorada entre la sociedad gaditana, particularmente entre la burguesía, esta institución, aunque sólo fuese por esa búsqueda del prestigio y el brillo social del que ya hemos hablado.

Ramón de Carranza no desaprovecha la ocasión que le brindaba un viaje de Alfonso XIII a Sevilla, en mayo de 1930 (23), para insistir sobre la conveniencia de conservar las subvenciones estatales y el carácter oficial de los estudios del conservatorio, en una entrevista con el monarca. Entre los argumentos por él barajados, con esa insistencia que lo caracterizó, se hizo especial hincapié en la magnitud del conservatorio gaditano si se lo compara con los de Valencia o Córdoba, ciudades, además, con mayor número de habitantes que Cádiz; o en el gran papel cultural que desempeñaba en una ciudad que durante tantos años anheló un centro musical de enseñanza oficial y que, al fin concedido, no se le ofrecía la oportunidad de demostrar su buen funcionamiento y los múltiples beneficios que supondría para la actividad musical en España.

El horizonte quedó despejado, al menos aparentemente, tras la entrevista sostenida por el gobernador civil de Cádiz, Gustavo Morales de las Pozas, con el ministro de Instrucción Pública, Elías Tormo, y con el ministro de Hacienda, Argüelles (24). En ella se confirmó la concesión de la categoría de oficial para los estudios impartidos, en Real Decreto publicado en la *Gaceta* de Madrid el 27 de noviembre de 1929, despejando todas las dudas creadas a este respecto, y se hizo pública la noticia de la decisión gubernamental de consignar veinticinco mil pesetas anuales a dicho centro. Este acuerdo fue conocido por medio del ministro de Marina, el Conde Xauen, en una de sus visitas a Cádiz (25).

Tras el fortalecimiento de la fusión de la Academia de Santa Cecilia y del Conservatorio Odero, el nuevo centro cambia su nombre por el de "*Conservatorio de Música y Declamación*", y es creada por el Gobierno la figura del comisario Regio. Este cargo recayó en Gregorio Hernández de la Herrera (2). Durante su gerencia en la primera mitad de la década de los treinta, obtuvo para la entidad los estudios superiores, tanto tiempo anhelados.

El Conservatorio de Música y Declamación continuará sus actividades de forma regular, y en este mismo tono, hasta el

estallido de la guerra civil, durante la cual se verá inmerso en una profunda crisis a todos los niveles. Su prestigio se vio fuertemente tambaleado con la pérdida de los estudios en la categoría de superiores, por Decreto de 15 de junio de 1942 (26). En 1945, el régimen del general Franco expresa su deseo de reorganizar todos los conservatorios españoles; es en este momento cuando nuevamente el centro gaditano inicia una lenta pero progresiva recuperación. "*Conservatorio Elemental Manuel de Falla*" será su nuevo nombre desde 1960. Por estas fechas cambia frecuentemente de sede: del número siete de Benjumeda se traslada al edificio del Museo Histórico Provincial, para luego ocupar algunas salas en la antigua Audiencia. De aquí cambia a su actual emplazamiento en el callejón del Tinte, en 1966.

## 2.2. ASOCIACIONES

### 2.2.1. EL ORFEON GADITANO

El Orfeón Gaditano es creado en 1912, dentro de los actos de celebración del primer centenario de las Cortes de Cádiz, protegido por el Ayuntamiento con una subvención de veinte pesetas mensuales y sueldo para los profesores que la dirijan (27) (*Apéndice II*). Esta asociación llega a la década de los veinte inmersa en una profunda crisis, de la que comienza entonces a recuperarse, como queda reflejado en la prensa local del momento (28):

*"Los miembros del Orfeón trabajan incansablemente para devolver a este centro el esplendor que no hace mucho tiempo tenían".*

Para lograr esa recuperación, se toman una serie de medidas (29), como son: el aumento de la cuota mensual de sus socios en ciento cincuenta céntimos y la solicitud de una subvención municipal de setenta y cinco pesetas anuales. Toda esta política de revitalización de la asociación se debía en gran medida a su director en aquellos años, el señor Romero.

El conjunto coral, pilar constituyente de esta entidad, estaba compuesto por (30): doce sopranos, dieciséis tenores, nueve barítonos y diez bajos. Una nómina irregular si tenemos en cuenta el importante desequilibrio entre el número de voces femeninas y masculinas (y entre aquéllas, además, no encontramos contraltos). A pesar de estas carencias, las críticas recibidas por sus conciertos son buenas:

*"(...) conjunto bien empastado, (...) repertorio adecuado a sus aptitudes, (...) alcanzan la mayoría de sus miembros un buen nivel de calidad en sus voces, mimadas por la naturaleza y sabiamente educadas con la técnica".*

Aunque un coro de cuarenta y siete cantantes puede considerarse un grupo más bien reducido, la actividad que desarrollaron fue, en cambio, muy importante. Sus actuaciones se repetían con frecuencia en las principales poblaciones de la provincia, especialmente en Jerez de la Frontera, San Fernando y Puerto de Santa María, ciudades que, junto con Cádiz, eran las que proyectaban un mayor interés por la práctica de unas actividades relacionadas con la música.

El repertorio habitual del Orfeón era el de piezas de carácter religioso y de zarzuelas, con una *particella* importante para el coro (*Bohemios* de Amadeo Vives, *La canción del Olvido* de José Serrano o *El barberillo de Lavapiés* de Francisco Asenjo Barbieri).

Un capítulo especial en las actividades de esta asociación fue la organización de las "*Cruces de mayo*" todos los años. Según se desprende de las notas de la prensa gaditana, constituían el punto culminante de su programa anual de actos (32):

*"Se ha inaugurado anoche la típica Cruz de mayo gaditana que acostumbran a organizar en esta simpática sociedad, cuyos nuevos directivos quieren conservar la tradición de la casa y aun superar la vida intensiva del Orfeón Gaditano, cuyas actuaciones han sido un gran éxito. El local de la sociedad presentaba un hermosísimo aspecto".*

Sus conciertos se tuvieron varias veces en colaboración con la Academia de Santa Cecilia, el Conservatorio Odero, la Asociación de Cultura Musical y la Filarmónica Gaditana; y es en estas colaboraciones donde debemos buscar los recitales de mayor importancia del Orfeón Gaditano, entidad que, por la modestia de sus medios económicos, no podía ofrecer programas ambiciosos con independencia de otras instituciones. Por ello el más importante despliegue de su actividad tuvo lugar en los cultos religiosos de especial relevancia en la ciudad; éstos no producían ningún gasto y en cambio resultaban una brillante ocasión de lucimiento.

Si estudiamos la distribución a lo largo del año de sus actuaciones, veremos cómo se concentran especialmente en los meses de Semana Santa, Corpus, fiestas de la Virgen del Rosario y Navidad.

### 2.2.2. LA ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL EN CADIZ

De todas las sociedades musicales gaditanas con actividad en la década de 1920, ésta es, sin lugar a dudas, la de vida más floreciente, no tanto por el número más o menos considerable de conciertos ofrecidos, sino por la calidad de los mismos. Las exigencias que tenían para con sí mismos a la hora de elegir obras e intérpretes (generalmente traídos de fuera, a diferencia de las otras asociaciones) eran, con diferencia de las demás entidades, muy selectivas y encaminadas a una búsqueda preferente de la calidad sobre el fácil éxito de público. Explorar nuevos repertorios, evitar caer en las piezas y compositores de siempre y oír a los más preparados intérpretes del momento aunque su fama no fuese grande, constituyeron las premisas fundamentales de la asociación.

En mayo de 1922 es publicada una nota en la prensa gaditana (33) en la que se anuncia que la Asociación de Cultura Musical de Madrid, con sede en la calle de los Madrazo nº 14, se dis-

pone a inaugurar en Cádiz una sucursal o delegación. En la misma noticia queda resumida con gran propiedad la situación del cultivo de la música en toda España, lo que aumenta su interés:

*"En estos momentos en que la vida musical ha llegado a adquirir un desarrollo tan pujante en España, se deja sentir, sin embargo, la necesidad de una sociedad que no sólo sea propagadora de la música, celebrando para ello conciertos, sino que además fomente y estimule entre sus asociados el espíritu de asociación y ambiente musical. Deseando la Asociación de Cultura Musical dar una prueba de admiración y cariño hacia la Real Academia de Santa Cecilia, he dispuesto que todas aquellas personas pertenecientes a dicha academia sólo abonarán la cuota de entrada de cinco pesetas y la mensual de cuatro céntimos durante ocho meses de que consta el año musical. Las admisiones se recogerán en el Gran Teatro".*

El artículo es firmado por Juan Viniegra, recién nombrado delegado de esta sociedad en Cádiz.

Las actividades desarrolladas por esta entidad, se repartían por igual entre la organización de conciertos con intérpretes, como ya apuntábamos, generalmente traídos de fuera, durante los meses de octubre a mayo (en lo que ellos denominaban el "año musical") y entre la creación de becas de ayuda para músicos jóvenes con carreras prometedoras, y de pensiones para aquellos que, jubilados, no contaban con ningún medio de subsistencia. Las becas se destinaron tanto para cursar estudios elementales como de perfeccionamiento.

Hacia 1926, la Asociación sufre sus primeros problemas de importancia. Viniegra publica en la prensa local una circular en la que resume estas primeras dificultades (34):

*"Si conseguimos, merced al número de altas que puedan obtenerse, que se celebren dos conciertos, a más de esta ventaja, encontrarán otra, la de que resulten baratísimos. La Asociación está negociando con la Orquesta Sinfónica de Madrid. Estamos en constante déficit*

*este año debido a la disminución que se viene observando mes a mes en el número de sus socios. Esta entidad no busca fines mercantiles sino elevar el grado de cultura musical que en España venía estando más bajo del que en otras naciones existe. No tenemos capital; la Sociedad Sevillana de Conciertos, que lleva una vida próspera contando con más de ochocientos socios, tiene establecido cobrar las cuotas de los meses de verano (de junio a septiembre) sin dar durante ellos concierto alguno. Así pueden en los meses restantes ofrecer buenos conciertos. Es ésto lo que nos proponemos hacer".*

Sin embargo, esta disminución en el número de sus asociados fue momentánea, pronto la entidad se recuperaría en este sentido, posibilitando así la continuidad de sus objetivos marcados.

El primer concierto organizado por la Asociación de Cultura Musical en Cádiz tuvo lugar en mayo de 1922, en el Gran Teatro, escenario habitual de sus futuras actividades (35). El comienzo no pudo ser más brillante: el protagonista de la velada fue el célebre Cuarteto de Budapest. Este interpretó piezas de Beethoven, Debussy y Dvorak. La prensa de este día publicó biografías de estos tres compositores; en la dedicada a Debussy se incluía un dato directamente dirigido a la búsqueda del interés de los gaditanos por este músico (36):

*"Debussy, que falleció hace muy poco -1918-, abrió las puertas de su casa a nuestro queridísimo paisano Manuel de Falla la primera vez que fue a París, y fue uno de los primeros entusiastas de nuestro hoy célebre compositor, el cual, en agradecimiento, dedicó varias composiciones de canto y piano a su esposa".*

Sin embargo, el magnífico concierto ofrecido por el Cuarteto de Budapest fue un fracaso de público; la música de cámara no era, precisamente, la preferida por la sociedad gaditana, que enfocaba más sus gustos a la música vocal y a la de orquesta sinfónica. Era el precio que debieron de pagar por esa búsqueda de nuevos repertorios y de calidad por encima de las demás consideraciones. Juan Viniegra se lamentaba de este primer fra-

caso de público a través de la prensa local del día siguiente (37):

*"(...) no pocos de los que a él asistimos nos quejábamos del escaso auditorio que acudió a oír el conjunto musical. ¡Qué lástima que no quieran asistir a estos conciertos clásicos tantas personas que seguramente saldrían entusiasmadas de ellos!"*.

Viniegra fue, sin lugar a dudas, el alma de esta asociación durante toda su existencia. El marcó las pautas a seguir en la organización de todas las actividades, que hoy conocemos con detalle gracias a los numerosos artículos de prensa que dejó escritos. En ellos se deja traslucir el pulso que sostenía a esta entidad (37):

*"(...) que Cádiz no se quede atrás en esta reacción que se va operando en casi todas las capitales de España en favor de la buena música. ¡Me apena que vayamos a ser la excepción de la regla!"*.

El criterio de selección del repertorio a interpretar en los conciertos de esta institución, como ya hemos apuntado, era el de explorar nuevos compositores y el de alejarse de las obras archiconocidas por todos. Este punto es definido con claridad por uno de sus miembros, Utrilla, a través de un artículo escrito en octubre de 1924 (38):

*"Dirijamos la vista a Madrid, que es donde, a la vista del repertorio de cada artista, confeccionan los programas. A ver señores si este año no tienen miedo a darnos a conocer un buen número de obras modernas. Nada de colocar un numerito vergonzantemente escondido en la tercera parte. Se le debe dar mucha mayor importancia a esta clase de música, con arreglo a la que hoy tiene en el mundo artístico. Comprendemos que al principio (sabido es que hemos convenido en llamar raro y extravagante a lo que no entendemos y nos hace pensar un poco) originaba las protestas de los socios; pero si ésto resultaba razonable cuando se daba un reducido número de conciertos, este año, a Dios gracias, tenemos anunciados veinticuatro conciertos con lo que hay campo ancho para que se oiga de todo, y suponiendo que a la*

*mayoría de los aficionados les disguste esa música, ya tendrán lugar de desquitarse con las muchas cosas conocidísimas que repetirán hasta la saciedad, como siempre, los numerosos virtuosos que nos visitarán".*

Este afán de apertura a los nuevos repertorios y de no encaillamiento en las obras de siempre (lo que les llevó incluso a afirmar que Debussy, muerto en 1918, *"en modernidad se había quedado bastante atrás"* (39) será su principal nota distintiva, como ya hemos indicado, con respecto a los demás centros musicales de Cádiz, que, en este sentido, practicaban una actitud opuesta a la de esta asociación. Una explicación de ello podríamos encontrarla en el hecho de que, en las listas de sus asociados, se incluían los elementos más preparados, musicalmente hablando, del Cádiz de la década de los veinte. Entre ellos, desde luego, había personas que también formaban parte de los cuadros directivos de las otras entidades.

La creación de becas y de pensiones para músicos y la organización de conciertos tenían, como actividad complementaria, la crítica exhaustiva y seria de estos últimos, divulgándolos a través de la prensa local. Valgan como ejemplo unos comentarios a un concierto celebrado en el Gran Teatro, en octubre de 1924, como inauguración del tercer curso de esta asociación (39):

*"A cosa muerta me sonaron aquellos dos tiempos del Cuarteto de Beethoven entre dos obras vivas como las de Grieg y Smetana. Bellísimo el cuarteto de Grieg. (...) El Cuarteto de Smetana es hermoso y fue interpretado por el grupo con una sinceridad y espontaneidad conmovedora, sin que por ello se viese afectada la fidelidad escrupulosa a la técnica. Como propina intentaron el Nocturno de Borodín, que tocaron con extrañeza al llevar la parte a mucha más velocidad de lo que estamos acostumbrados y quién sabe dónde estará la razón".*

La pervivencia de la delegación en Cádiz de esta asociación madrileña se extendió hasta el estallido de la guerra civil, fecha en la que, por motivos evidentes, se suspendieron todas las

actividades, sin que éstas tuviesen una continuidad tras el fin del conflicto.

### 2.2.3. LA SOCIEDAD ARTISTICA GADITANA

"La agrupación de amigos de las artes, las ciencias y las letras de Cádiz", conocida de modo más breve como la Sociedad Artística Gaditana, fue una institución cuya actividad no quedaba de modo exclusivo ceñida a la música; fue habitual en ella la organización de veladas teatrales, recitales de poesía, concursos y exposiciones de pintura y escultura y cualquier otro acto relacionado con las artes y las letras.

Sus polifacéticas aspiraciones la convirtieron en uno de los núcleos aglutinados de las reuniones sociales de la burguesía gaditana, en las ocasiones en las que ésta deseaba cubrirse de ese tan deseado brillo cultural, o en las que se quería dar lugar a un motivo para revestirse de sus mejores galas ante las familias "conocidas" de la ciudad.

Cuando la Sociedad Artística Gaditana entra en la década de 1920, tenía su sede en la calle Arbolí nº 5 (40) y en sus nóminas se incluían unos quinientos asociados *"buscados siempre entre el elemento intelectual gaditano y con valores positivos de alto mérito y promesas evidentes de glorias futuras"*. Los variados objetivos de este centro cultural determinaban que sus programas de actos fuesen de una variedad a veces anacrónica. Tomemos un ejemplo de esto en el recital celebrado en el local de la asociación en diciembre de 1924 (41); la velada se presentó dividida en dos partes: en la primera se incluían lecturas de obras narrativas, unos ejercicios de oratoria y un recital de poesía; un concierto de soprano acompañada al piano, en el que se cantaron arias de Giacomo Puccini y Piero Mascagni, conformó la segunda parte. Otros recitales-conciertos organizados por esta entidad giraron en torno a dos representaciones: una literaria, con una pieza breve de teatro, y otra musical, con una zarzuela corta o una ópera de cámara (aunque éstas más raramente). Este fue el caso

del acto del diez de diciembre de 1924, en el que se llevaron a escena el sainete *La casa Quirós* y la zarzuela *Música clásica*.

Estas "veladas literario-musicales", como eran llamadas por ellos mismos, tenían, como ya habíamos indicado, el carácter de una reunión social, más que el de una actividad estrictamente cultural. Si ésto se encuentra presente en prácticamente todas las instituciones de este género en la ciudad, en el caso de esta asociación es una circunstancia más que evidente. La burguesía gaditana gustó siempre de ser tenida como una de las sociedades más cultas y exquisitas de España; este centro pretendía cubrir en parte esta aspiración, convirtiéndose esta pretensión en su nota distintiva más llamativa (*apéndice III*).

#### 2.2.4. LA SOCIEDAD FILARMONICA GADITANA

De todos los centros musicales existentes en Cádiz en los años veinte, es la Filarmónica Gaditana el más modesto, tanto en su organización interna como en su repercusión en la ciudad. Pero no por ello fue menor su importancia: poseía un elemento del que carecían el resto de las entidades de este tipo, una orquesta sinfónica estable. Esto, de por sí, le otorgaba el valor suficiente como para ser tenida en cuenta; pero a esta circunstancia, además, había que unir otra que aumentaba aún más su interés: junto a su orquesta, esta asociación organizó un conjunto coral. Si bien Cádiz ya poseía uno muy destacado, el Orfeón, éste no tenía la ventaja de formar grupo estable con una orquesta determinada, lo que impedía el logro de una unidad interpretativa entre ambos, que, en cambio, si consiguió, y de forma brillante, la Sociedad Filarmónica Gaditana (42).

Su director, durante todo el período que estudiamos, fue don Antonio Rivas Ruiz (43), que también ostentó el cargo de subdirector del Conservatorio Odero. Su labor al frente de esta entidad fue muy reconocida en los ambientes musicales de la época, y, de haber contado con unos medios económicos más adecuados, su repercusión dentro de las actividades musicales

de Cádiz hubiese sido mucho más importante de lo que realmente fue, ya que de calidad interpretativa no carecieron en absoluto. Manuel de Falla expresó en algunas ocasiones su admiración por esta asociación, lo que puede constituirse en prueba suficiente de lo que decimos.

El repertorio cultivado fue generalmente el habitual en todos los centros musicales del momento: piezas de autores ya consagrados (especialmente Beethoven, Tchaikovsky, Mendelssohn y los compositores españoles), buscando con preferencia aquellas en las que el coro tuviese un destacado cometido. En este sentido eran ideales los oratorios clásicos, ya que una ópera suponía una serie de gastos y el contar con una buenas voces solistas y ésto era algo que se escapaba a las posibilidades de la sociedad. Fue habitual su participación durante Semana Santa en la interpretación del *Miserere* de Hilarión Eslava en la Catedral gaditana.

La Filarmónica estuvo muy vinculada, por razones lógicas, con la Asociación General de Profesores de Orquesta de Cádiz (*apéndice IV*), centro creado con fines encaminados, principalmente, a la resolución de los problemas laborales de este grupo profesional. Gran parte de los miembros de su orquesta pertenecieron a esta entidad, que aglutinaba también a los profesores de la Banda Municipal (creada en 1929 por Ramón de Carranza) y a los de los dos conservatorios de la ciudad.

Los conciertos ofrecidos por la Filarmónica Gaditana se repartieron de forma regular a lo largo de todos los meses del año, incluidos los de verano, fechas en las que la mayoría de las otras asociaciones interrumpían su actividad.

# PERSONALIDADES

### 3.1. MANUEL DE FALLA

María del Carmen Matheu y Asturias dio a luz el 22 de noviembre de 1876, en su casa de la gaditana plaza de Mina, a un niño, más bien enfermizo, al que bautizaron con el nombre de Manuel María de los Dolores. El recién nacido estuvo llamado a convertirse, no sólo en la mayor aportación de Cádiz a la historia de la música, sino en la personalidad más importante que ha dado España en este sentido a lo largo de toda su existencia (43 bis).

Su padre, José María de Falla y Franco, organizó, una educación musical para su hijo con la pretensión de que fuese lo más completa posible. Esta fue compartida por sus hermanos Germán y María del Carmen. La tradición musical en la casa no iba, ni podía ir, por muchas razones, más allá de los conocimientos y las facultades técnicas suficientes para interpretar en las tardes de domingo las fantasías pianísticas hechas de retales de arias famosas y otras piezas de "relumbrón", costumbre que era común entre todas las familias de la burguesía gaditana desde mediados del siglo XIX. Pero ello no fue obstáculo para que, a partir de los siete años, el pequeño Manuel iniciase sus clases particulares de piano, junto a sus hermanos, tras unas primeras lecciones con su madre, con don Clemente Parodi, sin esperarse de ellas más que lo que cualquier otra familia de la posición de los De Falla podía desear: un barniz musical apto para poder opinar sobre las interpretaciones que hacían los virtuosos que de vez en cuando llegaban a la ciudad.

¿Qué ofreció Cádiz a Manuel de Falla, musicalmente hablando, durante su niñez y adolescencia? Una anécdota muy extendida, convertida ya casi en leyenda, es la referida a las primeras audiciones que del *Oratorio de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Joseph Haydn (escrito en 1787, por encargo del Cabildo Catedralicio gaditano) tuvo, desde muy temprano, todos los Viernes Santo, en el oratorio de la Santa Cueva, en compañía de su padre. Estas despertaron su especialmente dotada sensibilidad para la música a través de una obra de calidad incuestionable. Pero en estos años, el conocimiento de la música europea en una provincia española sólo era posible a través de partituras reducidas para piano, y de algún que otro concierto de cierta envergadura, que se alejase de los habituales de orquestinas de salón o de bandas en los templetos o quioscos de los parques. La afición de María del Carmen Matheu por la compra de partituras fue determinante en el desarrollo de esa inclinación por la música, que muy pronto comenzaría a destacarse de forma espectacular sobre la de sus hermanos. Su vocación quedó definitivamente conformada durante su etapa de alumno de la Real Academia de Santa Cecilia, en la que fue discípulo predilecto de don Alejandro Otero.

Cuando se hizo evidente que las aspiraciones de Manuel de Falla resultaban demasiado ambiciosas para lo que el conservatorio gaditano podía ofrecer, se decidió, por parte de los profesores del centro y de su propia familia, que continuase sus estudios en Madrid. Y allí se establece en 1890. Seis años después, sus padres y hermanos trasladan también su residencia a la capital de España. Hasta 1897 no consigue ingresar en el conservatorio madrileño. Pronto, en 1901, tendría un encuentro que sería trascendental para su formación; fue con el fundador en España del movimiento nacionalista en el campo de la música, de tanta repercusión en toda Europa: Felipe Pedrell. Este llegaría a convertirse en el principal protector de Falla durante los años en los que nadie creyó que el joven compositor tuviese algo de especial.

El año 1904 es la fecha clave en la que el músico gaditano da su primer paso importante como creador: su ópera *La vida breve* obtiene el premio de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid en un concurso convocado de composición de óperas en un acto, similar a los organizados por el editor Giulio Ricordi de Milán (desde éstos proyectaron sus carreras músicos de la importancia de Piero Mascagni, Ruggero Leoncavallo o Giacomo Puccini). Aunque hubo promesas de estreno de la obra en el Teatro Real, éstas no llegaron a cumplirse; pero, en cambio, si permitió al joven, músico completar estudios en su soñado París, gracias a la cuantiosa suma con la que estaba dotado el premio. Allí, tras muchas contrariedades, triunfa y cimenta su personalidad creadora gracias al contacto, y, posteriormente, amistad con toda la generación de compositores impresionistas franceses: Debussy, Ravel, Dukas,... Ellos llegarían a convertirse en grandes admiradores de su arte. Su estilo quedó, desde entonces, claramente definido: el impresionismo mezclado con una estilización de las raíces musicales españolas de las que fue un estudioso desde el mismo inicio de su formación como compositor. (Se ha divulgado bastante la anécdota de que Falla, oyendo cantar a las criadas que servían en su casa desde que era un niño, fue despertando su interés de modo creciente por este tema, a la vez que iba aprendiendo sus ritmos, armonizaciones o melodías). El propio compositor estableció una definición de esta característica de su arte, muy en contacto con los postulados de Pedrell sobre el nacionalismo en la música, en 1925, en París (44):

*"Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla".*

Cuando la vida de Manuel de Falla toca la década de 1920, ya ha compuesto sus *Siete canciones populares españolas* (1914), *El*

*amor brujo* (1916), *Noche en los jardines de España* (1916) y *El sombrero de tres picos* (1919). Nadie duda en este momento que el músico gaditano es un genio.

En 1920 el compositor decide recluirse en Granada y no en Cádiz, donde su popularidad le impedía encontrar la paz que le era necesaria para su trabajo como creador. El mismo nos expone su propia postura en este sentido a través de unas declaraciones que efectuó en julio de 1925 (45).

*"Granada es mi lugar de trabajo, pero yo viajo demasiado, desgraciadamente, y viajando se pierde el tiempo. Una vez al año hago una cura de soledad en una pequeña ciudad de Andalucía, no hablando con nadie durante diez o doce días: así me preparo para trabajar".*

Tal es el carácter de Falla.

Su actividad en los años veinte, si la comparamos con la de las décadas precedentes, es mucho menos fructífera en cantidad, que no en calidad (*apéndice V*). Las razones hay que buscarlas en los escritos del propio músico (46):

*"La música no es sólo el arte más joven, sino tal vez el único cuyo ejercicio, si ha de ser eficaz, exige una completa juventud de espíritu. Por eso creo que el compositor debe abandonar su oficio cuando aún se halla en plena fuerza de creación, y que ese abandono debe hacerlo con alegría nacida de esperanza en la nueva y ajena juventud que ha de completar lo que faltó a su propia obra libremente interrumpida".*

A pesar de la disminución de su actividad, aún llegaría a componer varias obras aunque cada vez fuesen menores en número. Las de mayor envergadura en esta década fueron *El retablo de Maese Pedro* (1923) y *El concierto para clavicémbalo* (1926). Además de otras pequeñas composiciones, en este período también funda en Sevilla la Orquesta Bética de Cámara y colabora con Federico García Lorca en la organización del concurso de Cante Jondo de Granada, en 1922.

Falla, con *El retablo de Maese Pedro*, marca el inicio de un cambio estético en su producción: el proceso de asimilación de melodías populares se traslada de los cantos andaluces a los viejos romances castellanos. La personalidad de su estilo se acusa aún más, si cabe, dando paso la brillantez cromática a una mayor sobriedad e introversión en la expresión. Tras la composición de su *Concierto para clavicémbalo* para su amiga Wanda Landowska, la artífice de la recuperación de este instrumento caído en el olvido según fue transcurriendo el siglo XIX, y su *Soneto a Córdoba* en 1926 y 1927, respectivamente, Falla guarda silencio hasta el año de su muerte, en 1946, siguiendo esa tendencia a la reducción de su actividad creadora, en aumento gradual según fue pasando el tiempo. Estos últimos diecinueve años de su vida los dedicó por entero a la composición de la que es su obra más ambiciosa, *La Atlántida*, a la que llena por completo de su concepción espiritual sobre Cádiz. A pesar de que Falla visitó su tierra natal con poca frecuencia desde que la abandonó en su adolescencia, siempre guardó un especial recuerdo para ella; toda su obra está repleta de referencias musicales que prueban ésto (habaneras, alegrías o fandangos, hacen su aparición con relativa frecuencia en sus composiciones, especialmente en *La vida breve*, *Noche en los jardines de España*, *Las siete canciones populares españolas* y en *El amor brujo*).

Durante la década de los veinte, Cádiz dedica una serie de homenajes a Manuel de Falla, que son recibidos con gran júbilo por el músico; éstos prueban el cariño mutuo que se profesan la ciudad y su compositor.

Todos los centros musicales gaditanos participaron, y rivalizaron entre sí, en la organización de estos actos de homenaje, con los que, además del agasajo pretendido, obtenían un prestigio considerable por el alcance internacional de la figura del homenajeado. En marzo de 1925 (47), la Real Academia de Santaz Cecilia y la Sociedad Artística Gaditana ofrecieron conjuntamente un agasajo a Falla con ocasión de una de sus visitas a la ciudad. A él asistieron todas las autoridades locales. Pero de mayor envergadura fue el preparado por la Academia de Santa

Cecilia en honor de su más ilustre alumno, en abril de 1926 (48). La prensa gaditana anunció el evento insistentemente a lo largo de dos meses:

*"Celebración de un concierto dedicado a este eximio gaditano en el que se ejecutarán exclusivamente obras suyas por la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, siendo un verdadero esfuerzo artístico el que se realiza nuevamente en nuestro primer centro musical".*

De suma importancia era el programa ofrecido en este concierto-homenaje; en él se daban a conocer la mayoría de las obras fundamentales de Falla hasta la fecha:

- *Noche en los jardines de España.*
- *El amor brujo* (en un arreglo del propio compositor para sexteto de cuerda).
- *El sombrero de tres picos.*
- *Las cuatro piezas españolas para piano.*
- *Las siete canciones populares españolas* (tres de ellas se interpretaron en una transcripción para violín, las cuatro restantes en su escritura original para mezzo-soprano y piano).
- *Los poemas de Gautier.*
- *El Homenaje a Debussy* para guitarra.
- Una selección de las escenas más importantes de *La vida breve.*

En la prensa gaditana de aquellos días se escribieron comentarios de la última composición de Falla hasta ese momento (49):

*"La última obra estrenada por el músico es El retablo de Maese Pedro, del cual se dio primero una audición de la música, en Sevilla, el 23 de mayo de 1923, teniendo lugar la primera representación, privada, en París, en el salón de la Princesa de Polignac, ante un selectísimo público, en el que no faltaban artistas de los más distinguidos, como el pintor Picasso, el músico Stravinsky. El guitarrista Ricardo Viñes movía los hilos de los muñecos. De la parte de clavecín se encargó Wanda Landowska. El papel de Trujamán lo cantó la joven*

*artista valenciana Amparito Peris. Luego la música del Retablo se oyó en público, en el mismo París, bajo la dirección de Falla, el 13 de noviembre de 1923. En Madrid, el 28 de marzo de 1924, y, después en Londres. Puede decirse que tras este concierto de la Academia, es ahora conocida aquí toda la producción de este eminente músico gaditano, que ocupa un puesto cercano al primero en el ambiente musical de Europa".*

El homenaje llegó a despertar tal interés, que prácticamente todo Cádiz estaba participando de algún modo en él. El concierto sería interpretado por la que fue una de las más prestigiosas orquestas con las que contaba España en aquel período, la Sinfónica de Arbós. Su fundador, el gran director de orquesta José Fernández de Arbós (que ya había colaborado con Falla en el estreno de *Noche en los jardines de España*, en Madrid), la dirigía. Este declaró a la prensa que (50) "*Manuel de Falla, gaditano insigne, cuyo nombre resplandece en el mundo entero con destellos vivísimos, ha escalado las más elevadas cumbres del prestigio y la fama. Y con este elogio no hago más que repetir la afirmación del gran Debussy*". Es curioso observar el hecho de cómo, gracias al interés despertado por todo lo que tuviese alguna relación con Falla, la música de su amigo Claude Debussy fue conocida en Cádiz casi de forma simultánea a su estreno, circunstancia poco frecuente en una España que vivía casi totalmente al margen de las novedades musicales europeas, si exceptuamos a Barcelona.

El Ayuntamiento gaditano, presidido entonces por Agustín Blázquez y Paul, se unió al homenaje y, pronto, expresaron sus deseos de que el compositor asistiese personalmente al acto (51):

*"En la sesión municipal extraordinaria en la que el señor alcalde propuso, con absoluta aprobación de todos los regidores, que la ciudad rinda también una elocuente demostración al hijo esclarecido. Ya era tiempo, y no hay más que decir. Cádiz debe rendir a Manuel de Falla un homenaje grandioso, como lo es su fama y su prestigio. Las misteriosas ondas afectivas llevarán a Falla, hasta su poético retiro de Granada, el eco de los aplausos que le tributarán sus paisanos. Pero Falla*

ha de venir a Cádiz, allá en Octubre, y entonces es cuando hay que echar el resto, como vulgarmente se dice. La unanimidad de pareceres en la población es absoluta. Entendemos que debiera de constituirse un comité, integrado por los más significativos elementos culturales de la población, para organizar maduramente los actos que deben celebrarse. Se habla de colocar una lápida en la Real Academia de Santa Cecilia consagrada al maestro, y nos parece muy acertado que dicha entidad perpetúe en mármol su admiración. Un acto grandioso, digno del maestro, sería celebrar en el Gran Teatro un concierto al que se invitaría a los músicos eminentes gaditanos que disfrutaban también del general prestigio, tales como José Cubiles, Carmencita Pérez, etc. Y que el alcalde le entregase el título de hijo predilecto de Cádiz. Conociendo el espíritu modesto de Falla, habrá quienes opondrán razonamientos discretos a estas opiniones, pero por encima de todo está la consideración de que el homenaje de Cádiz a Falla debe de ser amplio, grandioso, brillantísimo, como lo es su fama".

Como deducimos por esta nota de la prensa local, la ciudad se encontraba totalmente volcada en este acto de agasajo a su ilustre hijo. Todas las manifestaciones tenidas con anterioridad a ésta, palidecen ante el esplendor y la enorme repercusión de la presente. Falla, finalmente, no asistió personalmente al evento, pero envió una carta de agradecimiento al director de la Academia de Santa Cecilia, que fue leída en el intermedio del concierto del homenaje (52):

*"Granada, 30 de abril de 1926. Señor don José Gálvez. Mi querido amigo y compañero: perdóneme usted por no haber contestado antes a su tan grata carta, pero estoy preparándome para mi próximo viaje a París y abrumado de trabajo. Excuso decirle lo que agradezco su intervención en el proyecto que me anuncia y que tanto me honra, lamentando no poder ir a Cádiz tan pronto como desearía. Mi ausencia de España será larga, desgraciadamente. Supongo que, como usted me dice, se habrá celebrado el concierto, y mucho me agradecería recibir la noticia de su resultado, que no dudo habrá sido excelente en su interpretación, dado el cariño con que ustedes lo han preparado y que tanto agradezco; ruego a usted que salude a todos los amigos, especialmente a Camilo y al señor Blázquez, y créame siempre afectísimo amigo y compañero. Manuel de Falla".*

El concierto, como había sospechado el propio compositor, constituyó un éxito, tanto a nivel de calidad interpretativa como en alcance popular. Respondiendo a la petición de Falla, le fue enviado un telegrama en el que se le informa de los resultados del acto.

Pero éste no fue el último agasajo que recibió el músico de su ciudad natal durante los años veinte. En ese mismo año de 1926, el Conservatorio Odero decide proponer a Falla que dicho centro fuese rebautizado con su nombre (53). El compositor, que entre las notas más definitorias de su personalidad estaba la de una excesiva humildad de carácter, no consintió que su maestro, Alejandro Odero, borrara su nombre del centro por el suyo. Así mismo, le fue ofrecida la dirección del conservatorio, en un intento del Odero por superar en importancia a la Academia de Santa Cecilia. También rehusó, alegando razones muy convincentes en apariencia: las de no querer distraer con cargos públicos una vida dedicada por entero a la composición. Pero él mismo se contradice poco más tarde al aceptar regentar una asignatura en el centro, según consta en las actas del conservatorio (54).

En este marco de rivalidad creado entre los dos centros gaditanos, hay que incluir la iniciativa de organización de un nuevo homenaje a Manuel de Falla por el Conservatorio Odero, pocos meses después del de la Academia de Santa Cecilia, en noviembre de 1926. El acto fue sospechosamente parecido al tenido en abril, pero se diferenciaron en un punto: Falla si asistió personalmente a éste. El por qué quizás habría que buscarlo en el especial cariño del músico por su antiguo maestro y fundador de este centro, don Alejandro Odero, y en la estrecha amistad que lo unía a su director de entonces, Francisco de la Viesca. Indudablemente se sintió más conmovido por un homenaje ofrecido por sus amigos, a lo que no fue ajeno el que lo viviese personalmente y no a través de cartas y telegramas, como ocurrió con el anterior. Y esto se respira en los agradecimientos de Falla, mucho más efusivos que en los del caso anterior (54):

*"Señor don Francisco de la Viesca. Cádiz. Mi querido don Francisco: debo hacer con ustedes una excepción, de tantas personas a las que estoy agradecidísimo por lo que conmigo han hecho, he de destacarle a usted, aunque con admirable modestia haya querido permanecer en segundo término, ya sé que ha sido figura principal. Por ello y sin retóricas, que tan mal van con nuestro carácter, lisa y llanamente quiero decir a usted mi efusivo reconocimiento y mi cariñosa amistad que no olvidará nunca cuanto le debo. ¡Hasta pronto! Un abrazo de corazón de su agradecido y fidelísimo amigo. Manuel de Falla. P.D.: María del Carmen me encarga para usted sus afectuosos saludos. Muy feliz año nuevo. ¡Mi saludo cordialísimo al conservatorio!, ¡con cuanta emoción recuerdo aquella tarde inolvidable!"*

El mismo Francisco de la Viesca es el promotor del siguiente homenaje que la ciudad dedica a su músico. En junio de 1928, siendo concejal en el ayuntamiento de Ramón de Carranza, propone y consigue del Pleno municipal el acuerdo de colocación de una lápida en la casa natal de Falla (55), *"haciéndose eco con ello de la que es aspiración unánime de los gaditanos"*. En realidad se trataba de cambiar la modesta placa que se había colocado, en el número cinco de la plaza de Mina, por otra *"más artística y en consonancia con los méritos del ilustre compositor gaditano"*.

Manuel de Falla visita nuevamente la ciudad en diciembre de 1930 (55 bis), para tomar parte en un concierto a beneficio de las clases menesterosas en el Gran Teatro, en el que se interpretaron varias de sus obras. La ocasión fue nuevamente aprovechada para ofrecer una agasajo más al músico, comenzando por una espectacular recepción en la estación del ferrocarril, en la que participaron todas las autoridades locales, y terminando por la enorme cantidad de personas que le presentaron sus saludos en el Hotel Atlántico durante sus tres días de permanencia en la ciudad.

El orgullo que despierta en Cádiz la genialidad indudable de uno de sus hijos se desborda en toda esta serie de homenajes dedicados al compositor. Es evidente que la actividad musical gaditana no hubiese tenido las mismas inquietudes sin la pre-

sencia, casi omnipresencia, de Manuel de Falla. El abrió las puertas de la música contemporánea en los programas de sus conciertos: la curiosidad por conocer la obra de los "amigos franceses" del compositor (Ravel, Debussy, Fauré, Dukás,...) los hizo más interpretados en esta década que Bach y Mozart.

Sirvan como conclusión unas palabras de Carlos Costas sobre la figura del músico gaditano (56):

*"¿Sería todo igual si Falla no hubiera nacido en Cádiz?, ¿se escucharían sus últimas obras más que las primeras? Podríamos hacer la prueba poniendo en los diccionarios, incluidos los que dicen que Falla nació en Granada, lo siguiente: Falla, compositor francés, nacido en España. ¿Nos atreveríamos?, me temo que no".*

### 3.2. JERONIMO JIMENEZ

Jerónimo Jiménez, aunque nacido en Sevilla en 1854, vivió y triunfó en Cádiz. Su formación musical se vio inmersa en parecidas circunstancias a las de Manuel de Falla. Como él, llegó a un punto en el que sus aspiraciones como compositor no podían desarrollarse por más tiempo en Cádiz, por lo que debió completar estudios en Madrid, primeramente, y luego en París.

Jiménez ingresa en la Real Academia de Santa Cecilia en 1864. Ese mismo año obtiene allí un premio de violín, y, dos más tarde, el premio extraordinario de este mismo instrumento. Su profesor fue Salvador Viniegra, el cual impartía clases en su propia casa. Estos primeros estudios le fueron pagados por Ramón Gil y José de Castro.

Al cumplir sus veinte años abandona Cádiz al obtener una beca de estudios de la Excma. Diputación de Cádiz. Gracias a esta beca completaría estudios en París, con clases de armonía, contrapunto e instrumentación. Su formación técnica como compositor quedó de este modo satisfecha correctamente. En 1875 se traslada a Roma. Desde allí escribe a su antiguo maes-

tro, Salvador Viniegra, explicándole sus proyectos: escribir una ópera de tres actos. Pero se le presenta un problema, el *libretto* le cuesta de quinientas a mil liras. Viniegra se las envía. Jiménez, en agradecimiento, le dedicará su primera composición publicada (en la Casa Lucca de Milán): una melodía para violín, violoncello, piano y harmonium.

En 1877 regresa a Cádiz cargado de laureles y prestigio. Su llegada no pudo serle mejor: es nombrado profesor honorario de la Academia de Santa Cecilia. Poco más adelante, en 1880, obtendría la titularidad de violín en dicho centro. Su actividad comenzó así a desplegarse en la ciudad de forma mucho más intensa que la de Manuel de Falla, si bien es cierto que el alcance de Jerónimo Jiménez en el mundo de la música fue más modesto que el de aquél y sin su repercusión internacional. Su labor en la Academia es alternada con otro tipo de iniciativas encaminadas al desarrollo musical de Cádiz, como fue la fundación de una sociedad de conciertos de la que Salvador Viniegra era su presidente y él su director de orquesta (58). El estar al frente de un conjunto instrumental consolidó su formación como compositor e intérprete. Sus éxitos en esta cometido le llevaron a la titularidad de la orquesta del Gran Teatro hasta casi el momento de su muerte, en 1923.

Jerónimo Jiménez fue considerado siempre, por todos sus contemporáneos, como un gaditano más, aunque realmente no fuese así. Frecuente era el que se le tomase por nacido en la ciudad (59), como si resultase un comportamiento de un mal gusto imperdonable el recordar su origen sevillano. Esta actitud no era del todo injustificable: la obra de Jiménez está salpicada del espíritu y ambiente del Cádiz que le tocó vivir. Esto lo encontramos especialmente en dos de sus obras más célebres: *El baile de Luis Alonso* y *Las bodas de Luis Alonso*, estrenadas en 1897. Estas dos zarzuelas sitúan su chispeante argumento en el barrio del Pópulo y en el de Puertas de Tierra hacia 1840. Son dos auténticos cuadros de costumbres de la época. Otra zarzuela, *Trafalgar* (1890), usando como base la novela de Pérez Galdós, además de hacer referencia a una temática que conectaba direc-

tamente con Cádiz, incluía numerosos tiempos de baile típicamente gaditanos en su partitura, en fragmentos como *El lagarto bailarín* o *Las coplas del Titirimundi*. Algo parecido ocurrió con la música y el libreto de *El patinillo* (1901).

La década de los veinte sólo conoció un estreno del músico, la zarzuela *La cortesana de Omán*, ya que su muerte, en 1923, impidió un mayor desarrollo de su arte a lo largo de este período. Los últimos años de su vida fueron tristes: abandona Cádiz con la pretensión de obtener una cátedra en el Conservatorio de Madrid, sin ningún éxito en este empeño. Su precaria situación económica y su vertiginoso declive físico, unido a la poca repercusión de sus últimas obras, lo precipitaron a una muerte en el más absoluto de los olvidos. El reconocimiento general a su persona no llegó hasta 1928 (58), año en el que la Asociación de Prensa de Madrid convoca un homenaje póstumo en su memoria. Cádiz, siempre orgullosa de su compositor y sintiéndose un poco en deuda con él, responde rápidamente a la llamada enviando a Luis Beltrami, en representación del Ayuntamiento presidido por Ramón de Carranza, y a los cuadros directivos de la Academia de Santa Cecilia y el Conservatorio Otero. Este acontecimiento hizo que los programas de los conciertos y los montajes de las compañías de zarzuela en Cádiz, durante ese año, se poblasen de obras de Jerónimo Jiménez.

A lo largo de todo el período que es objeto de este estudio, las composiciones del músico sevillano no dejaron de escucharse en gran cantidad de las manifestaciones musicales de la ciudad. Los conciertos en el quiosco de la plaza de Mina y las representaciones de las compañías de zarzuela que visitaron Cádiz en esta época, conocieron la mayor parte de las interpretaciones de la música de Jiménez que los gaditanos tuvieron ocasión de oír. Un año antes de su muerte, en junio de 1922, la Compañía de Codeso y Morillo de Sevilla (60) escenificó en el Gran Teatro una de sus mejores obras, *El patinillo*. Esta fue la última manifestación de afecto mutuo entre la ciudad y el compositor en vida de éste.

### 3.3. JOSE CUBILES

Si Manuel de Falla es el compositor más importante de los nacidos en Cádiz, José Cubiles es su más sobresaliente intérprete. Las circunstancias de su formación musical en su ciudad natal son semejantes a las ya expuestas en los casos de Falla y Jerónimo Jiménez: tras haber sido alumno aventajado de la Real Academia de Santa Cecilia, sus estudios tuvieron que ser completados fuera de Cádiz, primeramente en Madrid, y, con posterioridad, en París (siguiendo el camino, entonces usual, de los prometedores músicos jóvenes). Con el tiempo, Cubiles llegaría a convertirse en un pianista de renombre universal y en uno de los más eficientes propagadores de las nuevas composiciones de los autores españoles: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Felipe Pedrell, Jesús Guridi, Eduardo Toldrá y, muy especialmente, Manuel de Falla, su paisano y gran amigo. Si bien hoy en día es un personaje un tanto olvidado fuera de los ambientes especializados, su fama en vida llegó a ser igual, e incluso mayor, que la de muchos de los compositores antes citados. El problema de su escasa valoración actual radica especialmente en que los grandes músicos dejan sus obras para la posteridad transmitidas en sucesivas y variadas ejecuciones, de forma siempre fresca e inalterable a la vez, mientras que los intérpretes anteriores a la era de las grabaciones de treinta y tres revoluciones por minuto (que inicia su andadura entre 1948 y 1950) nos legan una colección de encendidos y entusiastas testimonios escritos de sus contemporáneos junto con alguna grabación, de no más de diez minutos, de muy baja calidad y que no refleja, ni pálidamente, la magnitud del intérprete. En definitiva, un minúsculo porcentaje de su arte. Aunque Cubiles muere en 1971, cuando la industria discográfica ya se ha desarrollado totalmente, sus últimos años como intérprete no le vieron participar en ninguna grabación.

Nacido en Cádiz, el 15 de mayo de 1894, en el seno de una familia de diez hermanos y de gran tradición musical, Cubiles demostrará desde muy temprana edad su especial habilidad en la interpretación pianística (61). A los once años de edad inter-

viene, con un gran éxito, en un concierto de verano en el parque Genovés. Este acontecimiento señala definitivamente su destino: será músico, y no ingeniero como su familia deseaba. Inicia, como habíamos apuntado, su formación en la Real Academia de Santa Cecilia, y allí permaneció hasta que el centro ya no pudo ofrecerle más. En 1914 marcha a Madrid donde impresionó vivamente, en un concierto organizado por el conservatorio madrileño, a la Infanta doña Isabel. Esta le ofrece una beca de estudios en París que comienza a disfrutar ese mismo año. Su entrada en la capital de Francia no pudo ser más favorable: obtiene un premio de su conservatorio en 1915 y entra en contacto con Pleyelk y Erad. Estos dos distinguidos fabricantes de pianos se disputarán sus servicios y propiciarán su primera gira de conciertos por Italia.

A pesar de los grandes triunfos obtenidos en París, en 1916 regresa a Madrid al lograr una plaza de profesor de virtuosismo de piano en el conservatorio de esta ciudad. En esta fecha era su director el compositor Tomás Bretón; con éste entabla una gran amistad y, entre otras personalidades, lo presenta al ya consagrado Manuel de Falla. El encuentro de los dos gaditanos será fructífero: Falla, tras escucharlo admirado, le pide que sea el intérprete de la parte de piano en la próxima obra que va a estrenar, *Noche en los jardines de España*. De este modo, Cubiles consigue participar en este importante evento que tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, con la participación, asimismo, de la orquesta titular del coliseo bajo la dirección de José Fernández Arbós, el 9 de abril de 1916. Entre el público se encontraba Arturo Rubinstein. El célebre pianista polaco se deshizo en elogios con su joven colega, con lo que éste suponía para la carrera recién iniciada de cualquier intérprete. Cubiles obtuvo definitivamente la consagración como concertista de piano de prestigio internacional.

Tras esta primera colaboración, Falla y Cubiles mantendrán una estrecha amistad, sólo interrumpida con la muerte del compositor gaditano el 14 de noviembre de 1946. El 9 de enero de 1947, en el funeral de Manuel de Falla el día de la llegada de

sus restos a Cádiz desde Alta Gracia (Argentina), José Cubiles interpretó, como último homenaje a su persona, la *Fantasia Bética*, la danza de *La vida breve* y *Noche en los jardines de España*. La orquesta fue dirigida por el discípulo predilecto del maestro, Ernesto Halffter (que se encargaría ese mismo año de la terminación de la última obra del músico, *La Atlántida*).

Cubiles, en sus numerosas visitas a Cádiz durante la década de 1920, ofreció una serie de conciertos (*apéndice VI*) que beneficiaron enormemente la vida musical de la ciudad. Además de éstos, también se hizo cargo de la organización y dirección de los *Miserere* de Hilarión Eslava interpretados en las noches del Miércoles Santo en la Catedral gaditana, tradición que, al comenzar el período que estudiamos, se había perdido y que Cubiles se encargó de revitalizar.

Uno de los sucesos de mayor repercusión de entre los que el pianista protagonizó en su ciudad natal, en los años veinte, lo constituyó una serie de tres conciertos celebrados el 18, 20 y 23 de mayo de 1922 (64). En principio, Cubiles iba a ofrecer sólo el primero de ellos, pero, ante el entusiasmo provocado y por la cantidad de personas que no pudieron asistir, se decidió organizar los dos restantes. En ellos estuvo acompañado por el violinista catalán Gaspar Cassadó, discípulo predilecto de Pau Casals. La calidad de la interpretación de ambos debió resultar sorprendente para los gaditanos de la época, no acostumbrados a oír con frecuencia a instrumentistas de tal altura. Esto explica en parte el enorme éxito obtenido (65):

*"El éxtasis producido por tan soberana interpretación fue aplaudido con una salva de aplausos. Así se interpreta Albéniz, así se hace inmortal la obra de este poeta de nuestras tradiciones líricas (...). El Nocturno en Mi bemol de Chopin es «suyo». Cubiles está obligado a tocarlo siempre en Cádiz, siempre que viene, porque si no lo anuncia, se le pide (...). Ovación estruendosa a la terminación de cada uno de los tiempos. Aplausos sin cuento de todo el público porque a Cubiles le aplauden los caballeros y también las señoras y señoritas con entusiasmo loco. Cubiles se retira, Cassadó sale nuevamente «arrastran-*

*do» a Cubiles, el público arrecia en sus ruidosas manifestaciones de entusiasmo. Que pronto realicen una nueva excursión a Cádiz son los deseos de los amantes de la música en Cádiz".*

El orgullo que despertaba José Cubiles entre los "caballeros y también las señoras y señoritas" de la burguesía gaditana era de naturaleza similar al sentido por Manuel de Falla: dos insignes hijos de Cádiz, de reconocimiento y fama universal, que lograban que el nombre de la ciudad estuviese en los labios de todas las personas relacionadas de algún modo con la cultura y que, por eso mismo, debían llenar de satisfacción a todos los que se tenían por buenos gaditanos, con independencia total de que les gustase la música o no. La prensa local refleja de modo muy claro este punto (65):

*"¡Y qué decir de nuestro querido paisano!, ¿os regalo el oído con lo que ya sabéis? Nos enorgullecerá en nuestro «gaditanismo», palabra que solemos usar muy poco y que olvidamos con mucha frecuencia su significación".*

El creciente prestigio de Cubiles hace que sea llamado por el Conservatorio Odero, a través de su presidente Francisco de la Viesca y de su director Germán Álvarez Beigbeder, para impartir unos cursillos de perfeccionamiento pianístico en julio de 1927 (66). Entre los asistentes al mismo encontramos nombres muy conocidos en la ciudad, miembros de las principales familias de la burguesía gaditana: Francisco de Aramburu, Angel Picardo, José María Pemán, Miguel de Aramburu, César Pemán, Antonio Albendín,... Esto nos hace pensar en los extremos que llegaron a alcanzar las actividades musicales en Cádiz en su transformación en acontecimientos puramente sociales y en el desplazamiento en importancia de su naturaleza estrictamente musical. Cubiles permanece todo ese verano de 1927 en su tierra natal, permitiendo ésto la organización de un concierto en el Gran Teatro en agosto (67). Las entradas, puestas a la venta en el establecimiento de música de Juan Parodi, pronto se agotaron, como siempre sucedió con todos los conciertos del pianista en Cádiz, y dio la ocasión para que la ciudad rindiese

un homenaje "extraoficial" al músico. La consigna lanzada era que el público gaditano superase en entusiasmo y asistencia a todos los demás que tuvieron ocasión de oírle, como un compromiso de honor por el hecho de que el artista hubiese llenado de gloria a Cádiz. Cubiles, al ofrecer el recital por propia iniciativa, eligió a su gusto el programa a interpretar, lo que nos habla de sus preferencias musicales; estaba integrado por obras de Claude Debussy, Enrique Granados, Joaquín Turina, y, naturalmente, Manuel de Falla.

En noviembre de 1929 (68), Francisco de la Viesca encabeza la iniciativa de la organización de un homenaje, esta vez con carácter "oficial", dedicado al pianista y ofrecido por los dos conservatorios gaditanos ya fusionados. Esta idea fue concebida durante la anterior visita a Cádiz de Cubiles en el verano de 1927. Entonces no se llevó a efecto por si surgían rivalidades entre los miembros de la Academia de Santa Cecilia y el Conservatorio Odero en el proceso de organización del acto. Esta circunstancia desapareció con la fusión de los dos centros y permitió, al fin, la organización de ese agasajo que la ciudad tenía "pendiente" con el pianista. Como todos los actos de este tipo tenidos lugar en el Cádiz de este momento, constituyó un éxito rotundo y de carácter multitudinario. Cubiles interpretó en él piezas de Chopin, Beethoven y Falla.

Cubiles, en los años finales de su vida, se dedicó también a la composición, obteniendo un discreto éxito en este empeño. De todas sus obras, difundidas por él mismo en sus conciertos, sólo llegó a alcanzar una cierta repercusión *La hilandera, el reloj y el bastón*. Sin embargo, hoy en día, esta faceta de su arte ha sido totalmente olvidada. Su labor al frente de la Orquesta Nacional de España llenó el último período de su brillante carrera como intérprete. Hasta el año de su muerte, en 1971, recibió en su retiro numerosos reconocimientos, como la Legión de Honor o la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio.

### 3.4. OTRAS PERSONALIDADES

#### 3.4.1. JOSE Y CAMILO GALVEZ RUIZ

Los hermanos Gálvez constituyeron dos de los pilares básicos de la vida de la Real Academia de Santa Cecilia a lo largo de toda la década de los veinte. La presencia de ambos en todos los actos organizados por el conservatorio fue constante y fundamental.

José Gálvez ingresa en el centro en 1905, y allí permanece hasta su muerte, en 1939. Ocupó el cargo de director de esta entidad con excelentes resultados, según la opinión de sus propios contemporáneos. En las actividades desarrolladas por la Academia de Santa Cecilia (remito al capítulo dedicado a dicha institución) fue pieza fundamental en todos los niveles: iniciativas nuevas, elección de intérpretes y repertorios para los conciertos, organización de exámenes y programas de estudios, ... Pero su labor no se ciñó exclusivamente a la dirección del conservatorio, también ostentó el cargo de maestro de capilla de la Catedral gaditana, lo que le llevó a colaborar con José Cubiles en la organización de los *Miserere* de Hilarión Eslava durante la Semana Santa.

Camilo Gálvez fue el secretario de la Academia de Santa Cecilia durante todo el período que nos ocupa. Ingresó en el centro el mismo año que su hermano, y no lo abandona hasta el momento de su muerte, en 1950. Como José, destacó como profesor e intérprete de piano en la serie de conciertos ofrecidos de forma regular por el centro. Si bien la labor de los Gálvez fue de gran importancia para este conservatorio gaditano, la propia naturaleza de sus actividades (de carácter principalmente administrativo), de escasa brillantez de cara al exterior, hizo que no fuesen considerados, entre sus contemporáneos, como elementos capitales de la vida musical de la ciudad (69).

### 3.4.2. CARMENCITA PEREZ

Carmencita Pérez fue, al igual que José Cubiles, una pianista gaditana de renombre mundial. Como casi todas las personalidades ilustres del mundo de la música nacidas en Cádiz, su formación tuvo lugar en la Real Academia de Santa Cecilia en sus primeros años, y en Madrid y París en el período de perfeccionamiento. En esta última etapa de su educación musical obtiene una serie de prestigiosos premios que la van a lanzar como intérprete: el primer premio del Conservatorio de París, el premio Ortiz y Cussó, el premio de Stela y el primer premio del Conservatorio madrileño.

Cuando su carrera como pianista llega a la década de los veinte, su renombre y su prestigio tienen ya alcance universal. La han escuchado en Nueva York, Londres, Berlín, Viena, Milán o Roma. Pero en este punto de su trayectoria fue concentrando paulatinamente su actividad en París, ciudad que conocería sus mayores triunfos. Su nombre apareció de forma regular en los carteles de la parisina Sala Erard.

La presencia de Carmencita Pérez en Cádiz, tras abandonar la ciudad cuando fue becada para estudiar en Madrid y París, se materializa por mediación de su gran amigo Juan Viniegra, delegado de la Asociación de Cultura Musical. Esta relación propició el que la pianista ofreciese algunos conciertos para esta entidad a lo largo de la década de los veinte, aunque éstos no fueron muy numerosos por esa reticencia a abandonar París que la caracterizó en el segundo período de su carrera. Por ello, la repercusión que llegó a tener en la vida musical de Cádiz resultó casi insignificante, salvo en lo que se refería a suscitar los consabidos sentimientos de orgullo por los éxitos internacionales obtenidos por una gaditana, con la pobre aportación que ello suponía, por sí sólo, en el desarrollo de unas actividades musicales.

Del mismo modo que Cubiles, Carmencita Pérez cultivó con especial dedicación todo el repertorio pianístico de los compositores españoles, con una atención específica por la obra de

Manuel de Falla. Las inspiradas piezas del Padre Soler, Isaac Albéniz, Joaquín Turina, Joaquín Nin, Enrique Granados, Manuel Infante, Adolfo Salazar y Falla son difundidas de este modo por la pianista gaditana fuera de nuestras fronteras.

### 3.4.3. FRANCISCO DE LA VIESCA

Miembro de una de las familias de la burguesía mercantil gaditana de mayor abolengo (el apellido De la Viesca aparece de forma constante entre los concejales del Ayuntamiento de Cádiz desde mediada la pasada centuria), Francisco de la Viesca y Nacimiento fue presidente de la Real Academia de Santa Cecilia de 1923 a 1926. Su actividad en este centro, desarrollada en estrecha colaboración con los hermanos Gálvez, le llevó a colocar a esta entidad a la cabeza, en cuanto al número de actos organizados, de todas las instituciones gaditanas de carácter musical en Cádiz durante la década de los veinte. Su nombre no se vio beneficiado del reconocimiento y brillo que disfrutaron otras personalidades del mundo de la música en Cádiz, por la naturaleza misma de sus funciones, de índole exclusivamente administrativa. Ni siquiera contó con una baza que le hubiese mitigado esto en cierta medida: el poseer unas notables habilidades como concertista, como fue el caso de sus compañeros en las labores burocráticas del conservatorio, los hermanos Gálvez. Tras el nombramiento de Agustín Blázquez y Paul como presidente de la Academia en 1926, abandona el centro y concentra entonces sus afanes en el rival, el Conservatorio Odero. Allí ocupa el cargo de director-presidente desde 1926 hasta 1928, fecha en la que tiene lugar la fusión de ambas entidades.

Frecuente fue en la historia de los dos conservatorios gaditanos el que, por variadas circunstancias pero que tenían como fondo un fuerte sentimiento de rivalidad, los miembros descontentos de uno fuesen a engrosar, en un determinado momento, las filas del otro. El caso de Francisco de la Viesca fue claro en este sentido.

#### 3.4.4. GERMAN ALVAREZ BEIGBEDER

Germán Alvarez Beigbeder fue director del Conservatorio Otero tan sólo por un año, 1928, fecha en la que el centro separó los cargos de director y presidente. Como ya hemos mencionado varias veces, al siguiente el Otero se unirá oficialmente a la Academia de Santa Cecilia, cambiando entonces sus cuadros directivos.

A pesar de no haber ocupado cargos de importancia en las instituciones musicales gaditanas, Alvarez Beigbeder llevó a cabo una destacada labor en la organización de todos los actos de cierta envergadura protagonizados por el Conservatorio Otero durante el período que nos ocupa, como fueron los homenajes a Falla (1926) y a Cubiles (1929) o la representación del *Orfeo y Euridice* de Gluck en el Gran Teatro (1928). También consiguió, en colaboración con Francisco de la Viesca, que José Cubiles impartiese unos importantes cursos de perfeccionamiento en el centro, en el verano de 1927.

#### 3.4.5. JUAN VINIEGRA

De todos los personajes que en Cádiz tuvieron papel importante en el desarrollo de unas actividades musicales en la ciudad, el más inquieto, intelectualmente hablando, fue, sin lugar a dudas, Juan Viniegra y Lasso de la Vega, hermano menor de Salvador, uno de los pintores gaditanos de mayor prestigio durante la Restauración.

A raíz de su nombramiento como delegado en Cádiz de la Asociación de Cultura Musical en 1922, y tras abandonar la Real Academia de Santa Cecilia, pudo desarrollar con toda libertad sus inquietudes, encaminadas especialmente al conocimiento de las últimas tendencias compositivas de los jóvenes músicos y a la exploración minuciosa del repertorio de los grandes compositores que, por una u otra causa, eran casi desconocidos en Cádiz (Mozart, Bach, Haendel,...). Es llamativo

observar cómo en cualquier actividad que saliese un poco de la rutina, tanto por los intérpretes como por las obras ejecutadas, de entre las que se dieron en la ciudad en esta década, de alguna forma, directa o indirectamente, estaba implicado Juan Viniegra.

Remito al capítulo dedicado a la Asociación de Cultura Musical, a través del cual quedan de manifiesto los excelentes resultados de la labor llevada a cabo por Viniegra al frente de esta entidad.

CONCIERTOS, REPRESENTACIONES,  
REPERTORIOS FRECUENTADOS  
EN EL DESARROLLO DE LAS  
ACTIVIDADES MUSICALES  
DEL CADIZ DE LA DECADA  
DE LOS VEINTE

## 4.1. CONCIERTOS INSTRUMENTALES

### 4.1.1. CONCIERTOS DE CAMARA

Debido a problemas estrictamente económicos, el mayor bloque de las actividades concertísticas gaditanas del período que estudiamos lo constituían los conciertos camerísticos. A la menor exigencia económica habría que unir, como elemento determinante de su mayor profusión sobre las demás manifestaciones musicales, la evidente facilidad de organización que un concierto de esta naturaleza exigía junto con la posibilidad que ofrecían de ser celebrados en locales de aforo reducido e incluso en lugares no específicamente pensados para la audición musical, como iglesias, salones de grandes casas o jardines.

Sus protagonistas fueron, generalmente, un instrumentista, o, en el mejor de los casos, dos, de especial relevancia. El piano, por su mayor entidad como instrumento solista, fue el preferido en todos. Los programas ofrecidos por estos intérpretes no se ceñían exclusivamente a las obras compuestas específicamente para su instrumento, abundaron las ejecuciones de piezas famosas transcritas para tal ocasión. De este modo, el repertorio habitual en este tipo de conciertos fue muy variado y a veces anacrónico: podemos encontrar desde grandes arias de ópera italiana instrumentadas hasta corales de famosos oratorios alemanes interpretadas por un pianista o con un violín.

Nombres prestigiosos visitaron Cádiz en la década de 1920. La iniciativa de los dirigentes de los dos conservatorios, de la Asociación de Cultura Musical y de la Sociedad Artística Gaditana propició la llegada a la ciudad de los intérpretes más destacados del momento.

La gran violinista francesa Jeanne Gautier fue escuchada en Cádiz por mediación de la Asociación de Cultura Musical, presidida por Viniegra, en octubre de 1924 (70). Gautier se hizo famosa por sus interpretaciones de Tartini y Pugnani, y de estos dos autores incluye en su programa *Las diabluras* y un *Preludio*, respectivamente. La violinista también interpretó una sonata de Kreutzer y un aria de Johann Sebastian Bach, de gran importancia al ser éste un compositor olvidado frecuentemente en los repertorios de los conciertos tenidos lugar en el Cádiz de esta época. A él se dedicaron especiales comentarios en la prensa local, debidos a este desconocimiento de su figura, y que eran referidos a su valor como músico y al escándalo que suponía el olvido por parte de los gaditanos de este genial compositor. De todos modos, Bach había sido relegado a un segundo plano durante la mayor parte del siglo XIX en toda Europa, hasta que Félix Mendelssohn reivindicó para él el puesto relevante que le correspondía en la historia de la música. No es de extrañar pues que, en una ciudad en la que mayoritariamente se vivía de espaldas a las últimas novedades musicales, no se hubiese todavía materializado esa voluntad de revitalización de su figura.

Cuatro veces el famoso pianista ruso Alexander Brailowsky (nacido en 1896) visitó Cádiz, llamado en todas las ocasiones por la Asociación de Cultura Musical (71): el 30 de noviembre y el 12 de diciembre de 1923, el 11 de mayo de 1926 y el 24 de abril de 1928. Los programas ofrecidos en los cuatro recitales fueron similares y constituían las especialidades del intérprete: *la Sonata Apasionata* de Beethoven, *la Tarantela* de Leschetizky, y de Federico Chopin *la Fantasía Improntu*, *la Balada en La menor*, *el Estudio en Sol bemol*, *el Nocturno en Mi bemol*, *la Polonesa en La bemol*, *el Vals en La bemol*, *la Mazurka en Si bemol menor* y *el Scher-*

zo en *Do sostenido menor*; las *Treinta y tres variaciones en Do menor* de Beethoven, la *Suite para piano* de Debussy y la obertura de *Tannhäuser* de Wagner (en la transcripción para piano de Liszt). En cuestiones de repertorio no se aportaba nada nuevo al conocimiento musical gaditano, ya que eran piezas frecuentemente interpretadas en la ciudad. La prensa gaditana incluye un dato encaminado a llamar la atención de todos sobre el pianista ruso: recoge unas declaraciones del compositor sevillano Joaquín Turina para las columnas de *El Debate*, de abril de 1928, en las que afirmaba que, sin lugar a dudas, Brailowsky era el mejor pianista del mundo.

Especialmente importante fue, por su carácter novedoso, el recital ofrecido por el guitarrista portugués Julio Da Silva, en junio de 1926 (72). Los conciertos de guitarra clásica eran aún muy poco frecuentes; por esos años comenzaba a ser cultivada de la mano de Andrés Segovia y sus seguidores, y todavía no disfrutaba una consagración clara como instrumento de sala de conciertos. El programa resultó muy interesante al ofrecer la oportunidad de poder oír transcripciones para guitarra de obras de Albéniz, Beethoven y Brahms. Da Silva también interpretó piezas compuestas por él mismo, lo que otorgaba mayor valor a su recital al proporcionar la posibilidad de un conocimiento de obras de autores contemporáneos en activo y, además, para un instrumento que todavía se abría paso en el mundo de la música culta.

Quizás uno de los nombres más espectaculares que se pudieron oír en el Cádiz de los años veinte fue Efrén Zimbalist (73), "*uno de los más famosos violinistas del mundo, y que, a juicio de la crítica, se codea con Kreisler, Heifetz y Misha; y con Elman, con el que se disputa a su vez el primer puesto*". Zimbalist, ruso de nacionalidad, se estableció definitivamente en Estados Unidos en 1911. Allí desarrolló prácticamente toda su carrera, siendo sus visitas a Europa escasas. Esta circunstancia otorga un valor especial al recital ofrecido en Cádiz, en abril de 1928, por iniciativa de Viniegra y la Asociación de Cultura Musical. Estuvo acompañado al piano por el estadounidense Louis Greenwald,

su colaborador habitual. Zimbalist tocó, con su famoso Stradivarius "*Titiam*", la *Sonata en La mayor* de Haendel, el *Concierto en La menor* de Beethoven, el *Allegro vivace* de Haydn, *Musette* de Rameau, el *Canto Persa* de Glinka, *Ronde des lutins* de Bazzani y el *Impromptu* de Tor Aulín; es decir, todas sus especialidades como intérprete. Un repertorio que combinaba lo archiconocido con algunas novedades. A estas alturas del presente estudio ya se ha podido observar con claridad que los conciertos protagonizados por artistas de prestigio internacional vienen a Cádiz siempre de la mano de la Asociación de Cultura Musical y de su delegado Juan Viniegra. Esta sociedad, como ya habíamos comentado, inauguró sus actividades con un concierto a cargo del famoso Cuarteto Budapest (74), en mayo de 1922, en el que se ejecutaron piezas de Beethoven, Debussy y Dvorak.

La pianista gaditana Carmencita Pérez y su esposo, el violoncellista valenciano Domingo Taltavull, ofrecieron un multitudinario concierto en el Teatro del parque Genovés, en agosto de 1920 (75). En él se interpretaron piezas del Padre Soler, Granados, Albéniz, Nin y Falla. Carmencita Pérez no vuelve a Cádiz hasta mayo de 1926 (76), para un recital en la Asociación de Cultura Musical. El repertorio ejecutado es similar al ofrecido en el concierto anterior.

Requerido por la Asociación de Cultura Musical, el gran pianista chileno Claudio Arrau llega a la ciudad en octubre y diciembre de 1930 (76 bis) para participar en cuatro conciertos, encuadrados en su segunda gira por diversas ciudades españolas. Por estas fechas, Arrau ya disfrutaba de una carrera internacional, proyectada a raíz de la obtención del primer premio en el Concurso Internacional de la Exposición de Música de Ginebra en 1927, y su prestigio era ya incontestable. En los conciertos ofrecidos en Cádiz, el pianista interpretó piezas de los autores que fueron considerados siempre su mayor aportación como intérprete: Franz Liszt y Federico Chopin.

El resto de los conciertos de cámara que tuvieron lugar en el

Cádiz de los años veinte son los protagonizados por miembros de la Academia de Santa Cecilia o el Conservatorio Odero, como fueron los de la profesora de piano María de los Angeles Gutiérrez Marmolejo, la violoncellista Magdalena Mournier, los hermanos José y Camilo Gálvez Ruiz o el violinista sevillano Carlos Sedano (76). Las críticas recibidas por estos conciertos resultaron ser tan elogiosas como las otorgadas a los intérpretes de categoría internacional (77): *"(...) notable concierto que contó con numeroso y selecto auditorio y que no cesaba de aplaudirlos y, en vista de lo cual, se vieron precisados a repetir varias obras de su selecto y variado repertorio. Al no disponer de espacio, no hacemos una más detallada descripción de esta gran solemnidad artística"*. Un entusiasmo y un orgullo por el acontecimiento musical propio, que nuevamente tenemos que enlazar con esa tradición omnipresente en la burguesía gaditana de ser tenida por una de las sociedades más cultas, refinadas y exquisitas de España, en toda la expresión de la palabra (78).

Los compositores que frecuentaron esta serie de conciertos eran los ya consagrados en las preferencias del público y de los propios intérpretes. En el caso que nos ocupa, eran la generación de músicos románticos del siglo XIX los que gozaban de prioridad en los programas de estos eventos, muy especialmente Beethoven y Chopin. Los autores barrocos y clásicos fueron oídos con mucha menor frecuencia que los anteriores (llamativo es el casi total olvido de compositores de la evidente importancia de Bach y Mozart). De los músicos contemporáneos, sólo despertaron curiosidad aquellos relacionados de alguna forma con Manuel de Falla, es decir, y este punto ya ha sido comentado, los impresionistas franceses. Las opiniones del compositor gaditano sobre ellos eran seguidas, como todo lo relacionado con este autor, con gran interés, lo que propiciaba este especial conocimiento, nota insólita dentro de un panorama totalmente a espaldas de las vanguardias musicales. Falla, a quien se le debe agradecer la entrada de estos nuevos aires, opinó sobre ellos, ciñéndose a lo exclusivamente musical, lo siguiente (79):

*"Claude Debussy ha sido y es mucho más que un restaurador de la*

*pura tradición francesa representada por Rameau y Couperin; ya pasaron los tiempos en que para hacer respetar la obra de Debussy había que reclamar el apoyo, llamémosle así, de nombres que gozan de reputación sólida y reconocida universalmente. ¿Cómo olvidar la emulación desesperada por la fuerza y valía de un Paul Dukas, que con la magia de su Aprendiz de Brujo hizo vibrar en todos los espíritus el sentimiento de una fantasía sonora realizada en obras admirables que sin aquel ejemplo tal vez no existieran? ... O a Maurice Ravel, a ese artista raro que tanto enseñó, después de Debussy, la manera de cincelar el oro y de tallar las piedras preciosas de la música, o a un Florent Schmitt ... No es posible hablar de Ravel y Schmitt sin nombrar al maestro ilustre que dirigió sus estudios: al músico de la suprema serenidad, Gabriel Fauré".*

Aunque la atención prestada a los compositores contemporáneos fue, como se ha comentado, muy débil, ésto no fue un obstáculo para que se diesen a conocer las producciones de los jóvenes músicos gaditanos, sobre todo si éstos eran miembros de ilustres familias de la ciudad. Este fue el caso de la obra de Enrique del Toro y Alvarez, hijo de don Cayetano, en un concierto celebrado en el Gran Teatro en octubre de 1924 (80). Con motivo de la velada inaugural del curso de la Sociedad Artística gaditana, se organizó una velada en la que se interpretaron piezas inéditas de este joven compositor: Una *Canción andaluza* para soprano y piano, la canción *Marianella*, un *Raconto* para barítono, un *Nocturno* para piano y el vals *El alma herida* conformaron el programa. Pero estas iniciativas no llegaron a alcanzar la repercusión que deberían, ya que estas piezas solían ser escuchadas tan sólo el día de su estreno, luego caían invariablemente en el olvido.

#### 4.1.2. CONCIERTOS CON ORQUESTA

Cádiz no disfrutaba en los años veinte de las infraestructuras y el respaldo económico necesarios para el sostenimiento de una gran orquesta sinfónica estable. Otras ciudades españolas, como Sevilla, con la Orquesta Bética (fundada por Falla en

1922; es sintomático que el compositor gaditano no eligiese su ciudad natal para llevar a efecto esta iniciativa, constituyendo una prueba más de las carencias de la ciudad para hacer frente a este compromiso), basaban su floreciente vida concertística en unas orquestas subvencionadas por el municipio o por alguna poderosa entidad particular y que ofrecían durante el año una temporada de conciertos estable. Cádiz, salvo el modesto conjunto instrumental de la Sociedad Filarmónica Gaditana, no contó con una orquesta sinfónica de cierta magnitud, con lo que vio muy reducidas sus posibilidades en esta faceta de la actividad musical. La ciudad, si bien fue visitada, como hemos visto, por instrumentistas de primera categoría con relativa frecuencia, no lo fue, en cambio, por conjuntos instrumentales de magnitud, debido fundamentalmente a limitaciones de carácter estrictamente económico.

Las reducidas orquestas formadas por profesores y alumnos de la Academia de Santa Cecilia y del Conservatorio Odero, y la ya mencionada de la Sociedad Filarmónica Gaditana fueron las únicas que los gaditanos tuvieron ocasión de oír durante todo el período que nos ocupa.

Como estudiamos en el capítulo anterior, los compositores predilectos por el público en los conciertos eran principalmente los autores románticos. Las generaciones de músicos barrocos y clásicos fueron poco interpretadas en estos eventos. De entre estos últimos, Mozart brillaba de forma espectacular por su ausencia; esto concede un gran valor a un concierto dedicado exclusivamente a la obra de este autor, organizado por la Real Academia de Santa Cecilia, en mayo de 1922 (81). El objetivo último del mismo iba encaminado a acabar con el injusto olvido en el que se había colocado al autor de *Don Giovanni* y al descubrimiento de las indiscutibles calidades de su obra. Para este acontecimiento tan especial la Academia organizó una orquesta integrada por profesores y alumnos aventajados del propio centro. El acto fue presidido por José Gálvez, en su calidad de director del conservatorio y principal responsable del concierto. Las interpretaciones ofrecidas a veces resultaron

heterodoxas o, según propia definición de los organizadores, "de una originalidad muy agradable" (como fue el caso de la transcripción de la coral "*Ave verum corpus*" para un cuarteto vocal integrado por una soprano, una contralto, un tenor y un bajo). Pero no puede dudarse que estaban llenas de entusiasmo. El programa era extenso y completo, "un deleite en nuestro espíritu y de un poderoso influjo": la obertura de *La flauta mágica* ("ópera reputada por su autor como su obra maestra"), las arias "*Porgi amor*" de *Le nozze de Figaro* y "*Non mi dir*" de *Don Giovanni* (cantadas por la profesora María Enriqueta Párraga, de la que "nos consta su falta de preparación, ya que se encargó de su cometido de manera espontánea, a pesar de lo cual obtuvo muchos aplausos"), la Sonata nº 13 para violín y piano (interpretada por Enriqueta Moreno y José Gálvez), el motete "*Ave verum corpus*", el trío nº 2 op. 14 para violín, viola y piano y el primer movimiento de la Sinfonía nº 41 "*Júpiter*" (esta página orquestal en transcripción para piano a cuatro manos, lo que prueba la poca envergadura del grupo instrumentista formado, incapaz de enfrentarse a la interpretación de páginas orquestales complejas como era esta sinfonía mozartiana).

Como se acostumbraba entonces en todos los actos de la Academia, el complemento a la función docente de estos conciertos se encontraba en una serie de clases monográficas dedicadas al compositor y en la publicación de extensas reseñas biográficas del músico en la prensa local. Esta iniciativa de recuperación de grandes autores olvidados resultó ser un hecho aislado en este período, con lo que cualquier manifestación en este sentido, por pequeña que fuese, adquiriría un gran valor.

Ante la escasez de orquestas sinfónicas en la ciudad, en junio de 1930 (82), por iniciativa del alcalde de Cádiz en ese momento, Ramón de Carranza, se crea la Banda Municipal de Música que, en un primer momento se dedicaría a amenizar las tertulias en uno de los lugares más frecuentados en verano por la burguesía gaditana de la época, la Plaza de Mina. Sus actuaciones tuvieron lugar diariamente, de julio a septiembre, de diez a doce de la noche en el quiosco de música de la plaza. En algu-

nas ocasiones colaboró con ellos el conjunto coral del Conservatorio Odero y la rondalla de la Sociedad Filarmónica Gaditana. Los programas interpretadas en estas veladas el aire libre respondían a los gustos musicales, considerados más "ligeros", del público concurrente: preludios e intermedios de zarzuelas, pasodobles y fantasías de óperas italianas. Las crónicas de la prensa local del momento dan una idea de lo bullicioso que llegaron a ser estos actos (83):

*"Enorme cantidad de público que desde bastante antes del concierto ocupa totalmente la plaza de Mina y las bocacalles inmediatas. El concierto se desarrolló conforme al programa anunciado, escuchándose todas las obras con gran silencio del público que demostraba vivo interés por admirar la brillante labor del conjunto y aplaudiendo extraordinariamente a la terminación de cada número. Las composiciones alcanzaron un efecto hermosísimo. Varias familias concurrentes a la plaza de Mina nos ruegan que, por nuestro conducto, seamos intérpretes cerca del señor Carranza, para que se prohíba radicalmente el que turbas de niños ya «creciditos» tomen aquel paraje como campo de sus locas y desenfrenadas carreras que ponen en peligro la integridad de los pacíficos ancianos y niños pequeños".*

Con anterioridad a la creación de la Banda Municipal, estos conciertos al aire libre fueron cubiertos por una orquesta eventual formada con miembros de los dos conservatorios gaditanos.

Muchos de los programas de estos actos tan populares en la ciudad, eran interpretados también en los estudios de la Estación de Radio de Cádiz, que emitía diariamente, y durante todo el año, de siete a nueve de la tarde, desde el 1 de noviembre de 1925 (84), lo que ofrece una idea de la enorme aceptación que llegaron a alcanzar.

#### 4.1.3. CONCIERTOS SACROS

Si Cádiz sufría una grave escasez de conjuntos instrumenta-

les, en cambio sí poseía un importante número de agrupaciones corales. Estas, al no existir una floreciente actividad operística en la ciudad, encontraban en la música sacra la única salida posible para su desarrollo.

El Orfeón Gaditano, el coro de la Sociedad Filarmónica Gaditana, los conjuntos vocales del Conservatorio Odero y de la Academia de Santa Cecilia y la Schola Cantorum (grupo coral del Seminario Conciliar de Cádiz, dirigido por Francisco Arenas) (85) llenaron esta faceta de las actividades musicales de Cádiz durante los años veinte.

De entre los conciertos sacros organizados en la ciudad, los que gozaron de mayor esplendor fueron los ofrecidos todos los Miércoles Santos en la Catedral gaditana, donde se interpretaba el *Miserere* de Hilarión Eslava o el de Palacios. Como ya habíamos apuntado en capítulos anteriores, esta tradición había sido recuperada en esa década por José Cubiles. En la organización de estos actos, contó con la colaboración de los hermanos José y Camilo Gálvez. Este acontecimiento se vio rodeado siempre de un gran fasto y solemnidad y fue siempre muy valorado en todos los sentidos (86): *"¡Eslava! De él ha dicho un músico insigne: «No he visto ningún autor mayor en aciertos al hermanar la sobriedad de los giros, el rigor contrapuntístico, la severidad y el misticismo del arte antiguo con la sobriedad y la exuberancia ornamental, amplitud de formas y flexibilidad del arte moderno. Todo supeditado de modo maravilloso a la sentida interpretación del texto litúrgico, todo envuelto en severo manto de piedad».* El *Miserere* de Eslava en la Catedral de Sevilla el Jueves Santo atrae a gran cantidad de personas. Se ha ganado un gran prestigio, compartido en el solemnísimo de Cádiz".

Una nota curiosa, que ejemplifica de forma evidente el arraigo que llegó a tener esta celebración, la encontramos en el escándalo producido en la Semana Santa de 1920 (87) al ser sustituida la interpretación del *Miserere* de Palacios y el *Christus factus est* de Eslava por un *Miserere* Polifónico de Goicohechea: *"¡Qué falta de consideración con nuestro pasado histórico, qué falta*

*de amor por las tradiciones de nuestros padres!*". El Obispado gaditano recibió en esos días infinidad de cartas de protesta, que son recogidas en la prensa local, lo que obligó a restituir el programa habitual.

La dirección orquestal y del conjunto coral (que eran formados especialmente para la ocasión) efectuada por Cubiles, benefició a estos tradicionales conciertos con unas calidades interpretativas de gran altura, por lo que no puede extrañar la gran aceptación que gozó siempre este acontecimiento musical en Cádiz.

## 4.2. OPERA

### 4.2.1. RECITALES OPERISTICOS

En el campo de la ópera sucedió en Cádiz algo semejante a lo ocurrido en el del concierto. Por falta de medios económicos y, en este caso especialmente, de las infraestructuras necesarias, los recitales operísticos (un cantante acompañado al piano) fueron más habituales que las escenificaciones de óperas. Como había ocurrido, ya lo apuntábamos, con los conciertos de cámara frente a los sinfónicos.

Cádiz fue poco visitado por cantantes de primera categoría, y, de éstos, la mayoría fueron españoles. El gran bajo Agustín Calvo, que formaba parte entonces de las compañías estables del Teatro Real de Madrid y del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, cantó en la ciudad en enero de 1920 (88), invitado por la Academia de Santa Cecilia. Debido al gran prestigio con el que venía precedido (su carrera se había desarrollado en los principales teatros del mundo), el recital que ofreció en el conservatorio, acompañado al piano por Camilo Gálvez y junto con la profesora de canto Ana Márquez de Erade, suscitó el interés general. Calvo dedicó el concierto a *"la culta y distinguida sociedad gaditana y a la Academia de Santa Cecilia"*, con lo que su

entrada se hizo con buen pie. El programa cantado es muy significativo de los gustos operísticos existentes en Cádiz en ese momento: arias y dúos de *Don Carlo* y *Simón Boccanegra* de Verdi, *Tosca* de Puccini, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *Gli Ugonotti* de Meyerbeer y *La Judía de Halevy*. El repertorio verdiano y el verista italiano, junto con la *Grand Opera* francesa, en menor medida, acaparaban todas las preferencias. La ópera alemana era apenas tenida en cuenta: Mozart, como en el caso de la música instrumental, era casi una rareza, y Wagner un auténtico desconocido.

Recientes sus éxitos en el Teatro Real de Madrid y en el Llorens de Sevilla junto al insigne tenor catalán Hipólito Lázaro, visita Cádiz la joven soprano sevillana María del Rocío, durante el verano de 1924 (89). En su recital en el Teatro de Verano del Parque Genovés, cantó arias de varias de las óperas preferidas del momento: "*Caro nome*" de *Rigoletto* de Verdi, "*Sempre libera*" de *La traviata* de Verdi, "*Mi chiamano Mimí*" de *La Bohème* de Puccini y "*Vissi d' arte*" de *Tosca* de Puccini. Todas ellas fueron cantadas en traducción al castellano, hecho no muy frecuente en aquel entonces en España. Una nota curiosa la proporcionó la interpretación por soprano de unas *saetas*:

*"Al final le pidieron saetas y, accediendo a los deseos de este público culto e inteligente la señorita María del Rocío cantó una sentida saeta, no sin antes manifestar que el canto flamenco exige una voz abierta y que no podría cantarla como en la época en que aún no había estudiado canto".*

Las críticas a su concierto reflejan un culto casi reverencial por las notas agudas, gusto que resultaba habitual en esa época:

*"Esta soprano tiene la facilidad para las agilidades y los trinos, con una extensión que para sí quisieran algunas estrellas de la ópera. En La Traviata atacó como un Mi natural sobreagudo que arrancó bravos y una ovación estruendosa que seguramente esta artista bellísima recordará siempre".*

Uno de los recitales que resultaron ser más interesantes de entre los que tuvieron la oportunidad de oírse en Cádiz. fue el protagonizado en el Gran Teatro por la soprano madrileña Pilar Duarning (90), por iniciativa de la Asociación de Cultura Musical. El repertorio cantado incluía una serie de arias de óperas poco frecuentadas entonces y que se alejaban de los gustos que entonces eran normales entre los aficionados a la música: el aria de la Reina de la Noche de *La Flauta Mágica* de Mozart, "Stizzoso o mio stizzoso" de *La serva padrona* de Pergolesi, la escena final de *Mireille* de Gounod, "Deh Susanna non vieni" de *Le nozze di Figaro* de Mozart, *Canción de Sölvej* y *Canto de primavera* de *Peer Gynt* de Grieg y un aria de *La perla de Brasil* de David. Como una especial deferencia para el público gaditano, interpretó las *Siete canciones populares españolas* de Falla.

Uno de los conciertos más esperados en la ciudad fue el ofrecido por el mítico tenor español Miguel Fleta. Este llegó a Cádiz un 19 de junio de 1928, para embarcar hacia las Islas Canarias, donde tenía contratadas varias actuaciones (91). Esta breve visita fue aprovechada para concertar un recital que se celebraría a su vuelta a la península, y se obtiene gracias a las gestiones realizadas por Juan Viniegra y Fernando Portillo, en nombre de la Asociación de Cultura Musical. Fleta no había cantado en Cádiz desde 1926 (*La Boheme*, en el Gran Teatro) con lo que la noticia de que el tenor cantaría el 8 de julio en el Teatro Principal, acompañado por su esposa, la soprano argentina Marta de La Vega, fue recibida con gran júbilo. No llegarían hasta nueve días más tarde de lo previsto. En sus primeras declaraciones en la ciudad, Fleta aclararía que su esposa, "que debía haber actuado conmigo en Cádiz de haber llegado en la fecha que teníamos proyectada, no puede cantar aquí pues ha tenido necesidad de marcharse en el *Exprés* a Madrid para cumplir un contrato que tenía firmado. Desde luego habré de esforzarme puesto que el programa he de ser yo solo quien lo desarrolle".

Ante la cantidad enorme de personas que intentaron adquirir entradas, se decidió un cambio de lugar del concierto: del

Principal al Gran Teatro, por su mayor aforo. El repertorio cantado por Fleta en esta ocasión lo constituyeron sus mejores creaciones: "*Ch' ella mi creda*" de *La fanciulla del West* de Puccini, "*La donna è mobile*" de *Rigoletto* de Verdi, "*Una furtiva a lacrima*" de *L'elixir d'amore* de Donizetti, "*La canción de la flor*" de *Carmen* de Bizet, "*Recondita armonia*" y "*Le lucevan le stelle*" de *Tosca* de Puccini, la *Elegie* de Massenet, la *Serenata* de Schubert y las canciones "*Amapola*" de Lacalle, "*Granadinas*" de Barrera, "*Princesita*" de Padilla, "*Ay! ay!*" de Freire y la jota de *El trust de los tenorios* de José Serrano.

El acompañamiento pianístico corrió a cargo de su colaborador habitual, el señor Anglada. Como era de esperar, el concierto resultó ser un éxito "*de los que hacen historia*", y del que se dijeron cosas tan entusiastas como que nunca podría ser olvidado por todos aquellos que a él asistieron. El gran interés despertado puede ser explicado, en parte, por la poca frecuencia, como habíamos comentado, con la que intérpretes de esta categoría visitaron Cádiz durante aquellos años. La otra razón tenemos que buscarla nuevamente en las posibilidades que ofrecía un acto tan llamativo como éste para el brillo social con una envoltura cultural.

En estos recitales operísticos tenían una parcela especial los cantantes locales. La profesora de canto Ana Márquez de Erade protagonizó, de forma habitual, recitales en los locales de la Academia de Santa Cecilia, aunque la soprano no los supo aprovechar para utilizarlos como instrumento de carácter didáctico, como era de esperar de su condición de enseñante, interpretando fragmentos de obras poco conocidas (92). Su repertorio siempre quedó limitado a aquellas piezas que eran habituales en este tipo de manifestaciones.

En febrero de 1920 (93), una nueva voz se dio a conocer en el Teatro Principal: "*La soprano Isidora Carretero, gaditana, voz educada que hará carrera, debuta con gran éxito*". Las piezas elegidas no aportaron ninguna novedad: arias de *La Bohème* de Puccini, *El barbero de Sevilla* de Rossini y *Lucia di Lammermoor* de

Donizetti. Aunque "como curiosidad" cantó un fragmento de *La flauta mágica* de Mozart, "un aria que tal vez en mucho tiempo no haya oportunidad de oír en Cádiz". Como sucedió con todos los intérpretes gaditanos, en el éxito obtenido se mezclaron las cualidades estrictamente musicales con el orgullo que despertaba el triunfo de cualquier hijo de Cádiz.

#### 4.2.2. ESCENIFICACIONES OPERISTICAS

Cádiz, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, fue ciudad de paso obligado por todos aquellos intérpretes operísticos que aspiraban a actuar en los teatros de la capital (94). El público gaditano era considerado como muy exigente y conocedor, con lo que un éxito aquí se convertía en la definitiva consagración de una carrera. Durante estos dos siglos, Cádiz llegó a contar con una buena cantidad de teatros estables y varios de aficionados (95); en ellos eran frecuentes las escenificaciones de las mejores óperas del momento. Uno de éstos, el Coliseo de Opera Italiana, se dedicaba exclusivamente, como su propio nombre indica, a estos menesteres. Del apogeo disfrutado por las actividades operísticas en Cádiz no quedaba ya absolutamente nada al iniciarse el siglo XX. Las representaciones de dramas musicales a lo largo de toda la década de los veinte fueron escasas, y pocas de ellas de verdadera categoría artística. Las causas, nuevamente, debemos buscarlas exclusivamente en la penuria de los medios económicos, ya que, para una sociedad que cultivaba los instrumentos necesarios para alcanzar un cierto prestigio, una representación de ópera suponía el punto culminante de la brillantez en unas relaciones sociales.

En Cádiz, el drama musical en escena se presentaba en cuatro modalidades:

- 1) Veladas en las que se escenificaron uno o dos actos reducidos de alguna obra.
- 2) Puesta en escena de óperas españolas a cargo de compañías de zarzuela en gira.
- 3) Representación de una obra completa, con su partitura

abreviada y traducida al castellano.

4) Montaje de piezas íntegras y en su idioma original, por las pocas, pero prestigiosas, compañías de ópera que visitaron Cádiz en este período (*apéndice VII*).

Vamos a mostrar varios ejemplos de cada uno de los cuatro casos de esta clasificación:

1.- La Academia de Santa Cecilia organizó, como acto de clausura del curso 1921-1922, el 27 de junio, una función operística cuyo programa fue formado por (96): los actos II y III de *Rigoletto* de Verdi, el IV de *Un ballo in maschera* de Verdi y el acto III de *Los pescadores de perlas* de Georges Bizet. Las partituras fueron reducidas pero, en cambio, se cantaron en los idiomas para los que fueron escritas, el italiano y el francés. El acompañamiento no fue orquestal sino pianístico (a cargo del secretario del centro, don Camilo Gálvez). Los solistas y el coro lo integraban, como era costumbre en el conservatorio, profesores y alumnos. De todas las formas existentes para la realización de un montaje operístico, era ésta (actos sueltos, abreviadas las partituras y sin orquesta acompañante) la que requería un menor costo económico y una exigencia interpretativa de menos rigor. Es el principal motivo por el que se prodigó en abundancia esta forma de presentación de una ópera en Cádiz, especialmente en entidades de modestos recursos, como era la Academia de Santa Cecilia.

En junio de 1924, (97), la Compañía de Zarzuela y Opera del señor Rivas, en el Teatro de Verano del Parque Genovés, organizó una velada operística en la que se representó el acto II de *Tosca* de Puccini y la refundición en un acto de los tres de *Rigoletto* de Verdi. En una compañía en gira estos recortes de partituras fueron raros, salvo en el caso de que los recursos propios no pudiesen responder suficientemente a las exigencias que una puesta en escena completa requería, como era el caso de ésta.

2.- La Compañía de Opera y Zarzuela Española del Teatro San Fernando de Sevilla representó en el Gran Teatro, en

diciembre de 1924 (98), *Marina*, del compositor catalán Emilio Arrieta, "la cual no se escenificaba en Cádiz desde el 27 de enero de 1912, que la puso en escena es este mismo teatro la Compañía de Pablo Jorge". *Marina* es, junto con *La vida breve* de Falla y *Goyescas* de Granados, una de las óperas del repertorio español de mayor difusión y representatividad, aunque su valor musical sea inferior al de las obras antes citadas. El evento constituyó un éxito: el montaje fue suntuoso, los cantantes de notables facultades vocales, el vestuario y los escenarios de diseño consonante (algo que resultaba totalmente infrecuente) y la pieza una de las más populares entre los gaditanos. Ante la poca prodigalidad de actos de este tipo, la respuesta del público fue siempre muy entusiasta. Esta misma compañía volvería nuevamente a Cádiz en agosto de 1928 (99) y con *Marina*; en esta ocasión la representación tuvo lugar en el recién remodelado Balneario de la Victoria.

3.- El Conservatorio Otero lleva a efecto en abril de 1928 (100) un acto que podríamos calificar casi de heroico: la escenificación de *Orfeo y Euridice* de Gluck en el Gran Teatro gaditano. Aunque la partitura vio cómo se le eliminaban los recitativos, conservando sólo las arias, dúos, tercetos y concertantes, y el texto fuera traducido al castellano, el esfuerzo requerido por una entidad de sus recursos era digno de toda admiración, y más en un período en el que las manifestaciones de esta naturaleza no fueron precisamente abundantes. Un interés añadido a esta puesta en escena fue, además, la obra elegida para tal ocasión, el *Orfeo* de Gluck, fue una pieza poco prodigada en los teatros de ópera españoles en aquel entonces, aunque en las causas de la elección de esta pieza influyó de modo determinante más el hecho de que fuese una obra de corta duración, con sólo tres personajes solistas y con un solo escenario para todo su argumento (lo que sin duda facilitaba mucho las cosas), que la voluntad de querer dar a conocer una ópera relativamente olvidada. Para más detalles sobre esta representación remito al capítulo dedicado al Conservatorio Otero.

4.- La prestigiosa Compañía de Opera del Teatro Real de

Madrid, con el insigne tenor Miguel Fleta a la cabeza, proporcionó a Cádiz las que quizás fueron sus noches más gloriosas, en lo que a la ópera se refiere, en toda la década de los veinte, durante su visita a la ciudad en octubre de 1925 (101). Las obras interpretadas (íntegramente y en italiano) fueron *Rigoletto* de Verdi y *La Bohème* de Puccini. Los papeles del Duque de Mantua y del poeta Rodolfo se encontraban entre las más celebradas creaciones de Fleta, uno de los tenores legendarios del primer cuarto del siglo XX. La prensa local reflejaba con gran propiedad la enorme expectación despertada en torno a estas funciones operísticas. En las listas de abonados a las dos representaciones encontramos a los miembros más destacados de la burguesía gaditana: Emilio Sola, Joaquín Albarzuza, Francisco y Miguel de Aramburu, Antonio Albendín, José María y César Pemán, Luis Parodi, Fernando García de Reguera,... El acontecimiento social había superado una vez más al estrictamente musical. En octubre del siguiente año esta visita volvió a repetirse y nuevamente con Fleta cantando *La Bohème* y *Rigoletto*.

Por lo nutrido de su programa, fue de gran interés la llegada a Cádiz de la compañía de la soprano catalana Conchita Corominas para interpretar, nada más y nada menos que: *Tosca* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *I pagliacci* de Leoncavallo, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *Carmen* de Bizet, *La Favorita* de Donizetti y *La Bohème* de Puccini. Estas siete representaciones tuvieron lugar a lo largo del mes de octubre de 1927 (102), en el Gran Teatro. La nómina de solistas incluía nombres tan llamativos en su momento como los tenores Eduardo Matheu, Enrique Alabert y Miguel Mulleras, las sopranos Inés Fontova y Emilia Viñas, los barítonos Juan Valls y Giorgio Franco y el bajo José Fernández. 1927 fue el año de aquel período en el que los gaditanos pudieron oír más ópera y en las mejores condiciones.

Ejemplificadas las cuatro modalidades en las que se representaba un drama musical en Cádiz, es obligado mencionar un nuevo modo de difusión de este género, la radio. En un curioso artículo de prensa, firmado por un tal Mr. Herriot, se exponen una serie de reflexiones acerca de las repercusiones que este novedoso medio

podía producir en las relaciones de la ópera con la sociedad (103):

*"La enorme trascendencia cultural del invento es ya una grave preocupación para los cronistas de sociedad. El reducido coste de los aparatos de galena permite su adquisición a las gentes humildes. Ahora, viejos, jóvenes y niños, convertidos en radio-escuchas, conocerán, como nunca pudieron soñar, las óperas más notables cantadas por intérpretes de reputación mundial. No será extraño escuchar de manos de una doméstica la música del último estreno de la ópera".*

Los temores del escritor se concentran claramente en un sentimiento de alarma por una posible popularización de la ópera, género hasta entonces tenido por exclusivo de las clases aristocráticas (olvidando que durante todo el siglo XIX, especialmente en Italia, constituyó uno de los entretenimientos preferidos por todos los habitantes de las grandes ciudades, sin distinción social. Las diferencias había que buscarlas en los asientos ocupados en un teatro, desde el patio de butacas hasta *el gallinero*). Esta anécdota es un punto de apoyo más a la consideración de las actividades musicales como un medio de alcance de prestigio por parte de la burguesía gaditana. Si la ópera perdía su ámbito elitista, también se vería despojada de sus funciones como instrumento de consecución del refinamiento y el brillo social.

Una lectura atenta de las obras representadas en Cádiz durante la década de 1920, nos proporciona una guía de cuáles fueron los gustos musicales del público gaditano en este aspecto: la casi totalidad de las obras escenificadas pertenecían al repertorio italiano, con un predominio absoluto, dentro de éste, de Verdi y Puccini (*Rigoletto*, *La Bohème* y *Tosca* fueron las óperas más frecuentadas). El mínimo porcentaje restante era llenado por algunas composiciones francesas (*Carmen* de Bizet y *Fausto* de Gounod) y las más famosas de entre las españolas (*Goyescas*, *La vida breve* y *Marina*), en esa corriente de promoción de una ópera nacional que fue una constante desde el nacimiento de los nacionalismos musicales en Europa. El repertorio alemán, la mayor parte del francés y el ruso eran unas auténticas rarezas.

### 4.3. ZARZUELA

La zarzuela fue en la España del primer cuarto del siglo XX, sin lugar a dudas, el género musical más popular entre el público, constituyendo uno de los principales entretenimientos de la sociedad española de aquellos años. Cádiz se encontraba, desde luego, inmersa plenamente en esta corriente general.

Si ópera y concierto, ya fuesen de cámara o con orquesta sinfónica, eran cultivados por y para la burguesía gaditana en su búsqueda, ya tantas veces comentada del prestigio social, la fascinación por la zarzuela fue, en cambio, compartida con las clases populares, que frecuentaron las representaciones ofrecidas por todas las compañías que visitaron la ciudad en aquel período, o los conciertos en la Plaza de Mina, donde no eran infrecuentes las interpretaciones de *fantasías* de las zarzuelas más conocidas del momento. Además, este género no sufrió las carencias económicas que afectaron a otros campos de la música. Su enorme popularidad propició el que proliferasen gran cantidad de compañías estables muy rentables, aunque Cádiz nunca contó con una propia. Toda esta amplia difusión permitió que los compositores de zarzuela viesan estrenadas y consagradas, casi inmediatamente después, todas sus obras; al contrario de lo sucedido con otros campos de la música, en los que el público vivía totalmente de espaldas a las últimas novedades.

Ya hemos comentado que no existió en Cádiz durante la década de los veinte ninguna compañía de zarzuela propia, en cambio fueron frecuentes las visitas de grupos venidos de otras ciudades, especialmente durante los meses de verano (*apéndice VII*). Sus actividades fueron intensas y prósperas; muchas de ellas actuaron en sesión continua como fue el caso de la Compañía de Codeso y Morillo en 1922 (104), que con veintiocho cantantes solistas, treinta coristas, veintiocho profesores de música, y decorados y atrezzo propios, escenificaban dos o tres zarzuelas diarias durante su estancia en la ciudad. Representa-

ron piezas tan variopintas como *Eva*, *La duquesa de Tabain*, *El niño judío*, *Los calabreses*, *El asombro de Damasco*, *La novelera*, *La verbena de la Paloma*, *Molinos de viento*, *La tempranica*, *Las corsarias*, *El as*, *Trianerías*, *El mozo de las mulas*, *Serafín el pinturero*, *Marina* y *El rey que rabió*. Esta compañía volvería de forma periódica a Cádiz durante casi todos los veranos del período que estudiamos, con unos programas, como puede observarse por éste, muy intensos, en el que se mezclaban obras ya consagradas con los último estrenos.

La compañía valenciana de José Serrano ofreció su primera representación en la ciudad durante esta década en marzo de 1920 (105), regresando regularmente a lo largo de todo el período que nos ocupa. La presencia en Cádiz de esta agrupación adquieren gran valor por ser José Serrano uno de los más afa-  
mados compositores de zarzuela en activo en los años veinte, con estrenos tan exitosos en aquel tiempo como fueron los de *La Canción del Olvido* o *Los claveles*. Otras compañías de prestigio que pudieron oírse de modo más o menos frecuente en la ciudad fueron las de Fernando Valladares desde 1922 (106), la del Teatro del Duque de Sevilla (107) a partir de 1926, en 1928 la de Beatriz Cerrillo de Madrid (108), la del Teatro San Fernando de Sevilla en 1924 (100), y desde 1920 la de Echaide (109). Todas ellas representaron su repertorio, en su mayor parte, en el Gran Teatro gaditano y, en menor medida, en el Teatro-Circo de Verano y en el Principal. En todas las ocasiones, según atestiguan los numerosos artículos de la prensa local que se dedicaron a comentar estos eventos, con una gran afluencia de público.

Aparte del importantísimo capítulo conformado por todas estas compañías, la zarzuela también fue cantada y, a veces, representada, en diversas entidades musicales de la ciudad, desde la Real Academia de Santa Cecilia o el Conservatorio Odero hasta la Sociedad Artística Gaditana o la Asociación de Cultura Musical. Asimismo fue frecuente su presencia en los programas de las conciertos de la Plaza Mina, ya comentados. La gran popularidad de este género entre el público de la época propició el que extendiese su radio de influencia a todos los

ámbitos de la vida musical de la ciudad.

En el anteriormente mencionado panorama de renovación constante del repertorio zarzuelístico, merece un capítulo especial el estreno en mayo de 1928 (110), en el Gran Teatro, de una pieza con libreto de Sixto Villalba y música de un miembro muy conocido de la burguesía gaditana, Enrique de Toro. La obra se tituló *Los agotados*, y alcanzó, como era de esperar ante una composición de un "hijo destacado de la tierra", un éxito rotundo.

#### 4.4. DANZA

Dentro del desarrollo de las actividades musicales gaditanas, el ballet clásico constituyó un acontecimiento totalmente inusual, pero un hecho importantísimo en este sentido nos obliga a dedicarle un capítulo aparte.

Del 20 al 24 de mayo de 1922 (111), Cádiz recibe la visita de una de las bailarinas más legendarias que ha dado el siglo XX: Antonia Mercé, "La Argentina". Acompañada por el escritor Federico García Banchiz, que ofreció unas charlas en los intermedios de los recitales, actuó en el Teatro Principal en dos funciones los días 22 y 23, a las nueve y media de la noche. Antonia Mercé, nacida en Buenos Aires en 1889 y fallecida en Bayona en 1936, había bailado muy pocas veces en España (aunque su debut tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid), por lo que su estancia en Cádiz adquiría doble importancia. Los gaditanos, en un recibimiento entusiasta, pronto buscarían dos puntos en común con la artista: ella había incluido en sus bailes la música de Manuel de Falla con mucha frecuencia, convirtiéndose así en una de sus propagadoras más eficaces. *El Amor Brujo*, estrenado en Madrid en el Teatro Lara, en Abril de 1915 por Pastora Imperio, no vuelve a subir a las tablas como ballet hasta 1925, en el Trianon-Lyrique de París, por voluntad especial de "La Argentina". El rol de Candelas, que requería canto y baile de su intérprete, era perfecto para el desarrollo de sus cualidades, al ser ella la creadora de un tipo de danza clásica en la que se incorporaban bailes populares españoles, elementos que encon-

tramos claramente en la concepción de esta obra.

La prensa gaditana de aquellos días recoge con propiedad toda la fascinación despertada en torno a la bailarina más importantes de su tiempo: *"Se hallan entre nosotros la gran artista Antonia Mercé «La Argentina» y el exquisito escritor Federico García Banchiz. Artista de fama universal que, por fin, vamos a tener la ocasión de admirarla nosotros. Saboreamos su arte único, elegante y apasionado que ha hecho maravillosas creaciones. No es una bailarina como todas, es la mejor y más aún. Porque su arte es comparable al de un Albéniz transformando los aires del pueblo en bellísimas páginas aristocráticas. Ella se halla en su plenitud, más consciente que nunca de su arte"*.

Como era de esperar, un evento de esta categoría no podía por menos que llegar a convertirse en un acontecimiento social de especial relevancia. En la nómina de asistentes a las dos funciones encontramos los apellidos de las familias más conocidas de la burguesía gaditana: Los Picardo, Aramburu, Martínez de Pinillos, Blázquez, Pemán, Martínez del Cerro, Grosso, De la Viesca, Abarzuza, Viniegra, García de Arboleya, ... Las dos actuaciones de "La Argentina", en palabras de la prensa gaditana, quedarían grabadas con letras de oro en el recuerdo de todos los que a ellas asistieron.

EL MARCO  
DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES:  
LOS TEATROS GADITANOS

Cádiz fue una ciudad que contó con un importante número de teatros desde el siglo XVIII. A lo largo de todo el período que se inicia con la consecución de su carácter de metrópoli de Indias, se fueron sucediendo en el tiempo teatros tales como (112): el Coliseo de Opera Italiana, el del Balón, el Teatro Cómico, el Principal o el Gran Teatro. La ciudad, además, llegó a contar con un buen número de teatros de aficionados. De toda esta larga nómina, el único que era reservado exclusivamente para la interpretación musical fue el Coliseo de Opera Italiana (113), que inició su construcción en 1739, a cargo de don José Jordán, y que dejó de existir antes del inicio del siglo XIX.

Cuando se inicia la década de los veinte, sólo perviven el Gran Teatro, el Principal y el Cómico. De ellos, el que pudo escuchar mayor número de conciertos y representaciones fue el Gran Teatro (114). Su primera fábrica fue terminada en 1861, en la Plaza de San Fernando. Se trataba de un circo de madera de escasa entidad arquitectónica, que pervivió hasta 1870, año en el que el Ayuntamiento gaditano decidió embellecer el lugar. Para ello inició la construcción de un teatro de 1.757 metros cuadrados, extensión considerable para lo acostumbrado en una capital de provincia en aquella época. La inauguración oficial del nuevo edificio tuvo lugar la noche del 28 de junio de 1871, con la puesta en escena del *Fausto* de Charles Gounod. El éxito de esta representación llevó a su repetición en cuarenta funciones más en los meses siguientes. La brillante trayectoria del Coliseo se vio violentamente interrumpida por un incendio que destruyó totalmente el edificio el día 6 de agosto de 1881.

La construcción de un nuevo teatro resultó trabajosa, por problemas económicos, lo que retrasó hasta el 12 de enero de 1910 la inauguración de la fábrica que vendría a sustituir a la desaparecida (115). En aquella velada, la Compañía de Opera y Zarzuela del Teatro Price de Madrid, dirigida por Cosme Bauzá y Carlos Barrenas, representó *La Bohème* de Giacomo Puccini, con su libreto traducido al castellano, e interpretó la *Sinfonía* de Francisco Asenjo Barbieri. El coliseo, a partir de 1928, pasa a denominarse de Manuel de Falla, en homenaje al compositor gaditano, adoptando la plaza de San Fernando el mismo nombre.

## CONCLUSIONES

1.- En el capítulo introductorio planteábamos una hipótesis por la que nos parecía especialmente importante el estudio de las actividades que en torno a la música se desarrollaron durante la década de los veinte en Cádiz: la pérdida del poder económico por parte de la burguesía mercantil gaditana, de forma evidente a partir del último cuarto del siglo XIX, hizo que su papel hegemónico se viese deteriorado de forma manifiesta. En una búsqueda de medios para seguir conservando su entidad como clase social próspera, la música se convirtió en uno de los instrumentos preferidos para la consecución de tal fin. Actividades de esta naturaleza proporcionaban prestigio y sensación de exquisitez a unas relaciones sociales que iniciaban su decadencia. Pues bien, esta hipótesis se ha visto claramente confirmada en el desarrollo de este estudio: aunque en Cádiz la práctica de la música fue siempre frecuente y próspera, en este período nos encontramos con un grupo social, la burguesía mercantil, entregado de forma muy especial a todo acontecimiento de índole musical, por motivos que la mayoría de las veces había que buscar en el evento social más que en el estrictamente cultural. Las numerosas notas de prensa que sobre los conciertos organizados en la ciudad a lo largo de esta década hemos tenido la oportunidad de consultar, nos hablan más de los nombres y elegancia de los asistentes o del aspecto de la sala que de la calidad de las piezas o de sus intérpretes. Así mismo, el interés que despertaba la enseñanza de la música en los conservatorios se enfocaba más al adorno personal que suponían estos conocimientos que al placer nacido del cultivo de estas habilidades. Por otra parte, la idea de una sociedad

volcada en la práctica de la cultura durante sus períodos de decadencia económica o política es un concepto ya desarrollado en diversas ocasiones por otros investigadores, y que nuevamente se confirma en el caso gaditano que estudiamos.

2.- Cádiz, comparativamente a otras capitales de provincia españolas en el período que nos ocupa en este estudio, disfrutó de unas actividades en el campo de la música de gran entidad, tan sólo superadas por las de Barcelona, Madrid, Bilbao y Valencia; y de la misma proporción que las de Sevilla, Granada, Santander y Oviedo. No obstante, el seguimiento que hemos hecho de ellas a través de la prensa local nos proporcionó un panorama más esplendoroso de lo que realmente había sido. Estudiando objetivamente cada dato en sí, desprovisto de todos los comentarios adyacentes del periodista de turno, vimos que su valor estrictamente musical no fue tan resplandeciente como allí se daba a entender. El entusiasmo, el orgullo y una cierta fascinación despertados por este tipo de eventos entre la sociedad gaditana, propició el que se ofreciera un exagerado testimonio de todo ello en la prensa del momento. Por lo general, los intérpretes fueron notables, pero pocos de ellos de ámbito nacional o internacional; la mayoría procedían de las filas de sus conservatorios y asociaciones. Las obras y autores que conformaban los programas estuvieron suscritos a un repertorio muy concreto, y en diversas ocasiones las partituras se presentaron simplificadas, recortadas y adaptadas a instrumentos o voces para los que no fueron escritas. Sin embargo, el número importante de estas manifestaciones, la gran cantidad de asociaciones musicales y la presencia de dos conservatorios en la ciudad, otorgaron un especial relieve a las actividades culturales de Cádiz en este campo del arte.

3.- Manuel de Falla y José Cubiles, dos gaditanos ilustres en la historia de la música, dieron una configuración especial al talante de las actividades que en este sentido se desarrollaron en Cádiz durante la década de los veinte. Ambos completaron su formación fuera de la ciudad, y sus respectivas carreras se desarrollaron lejos del ámbito nacional. La presencia del com-

positor y el pianista en su tierra natal fue esporádica, y sin realizaciones que repercutiesen de alguna forma en el cultivo de la música en Cádiz. En definitiva, el hecho de que Falla y Cubiles fuesen gaditanos no significó, por ello, que actividades de esta naturaleza tuviesen una mayor categoría. Sus verdaderos roles fueron los de acicates o los de elementos aglutinadores de todas las manifestaciones musicales tenidas en aquel período. Además, crearon el espejismo, entre propios y extraños, de que la vida musical en Cádiz era mucho más próspera de lo que en realidad fue. El orgullo que despertó en todos el éxito y reconocimiento internacionales de ambos resultó ser, en muchas ocasiones, ajeno a cualquier consideración relacionada con sus aportaciones al mundo de la música.

4.- Con respecto a las obras y compositores que gozaron de las preferencias del público gaditano, en la consulta efectuada en los programas de todos los conciertos y representaciones habidas a lo largo de todo el período que nos ocupa, obtuvimos una visión clara de cuáles fueron estas tendencias: los autores barrocos y la mayoría de los clásicos fueron literalmente relegados a un segundo plano. Se produjeron olvidos tan espectaculares como los de Bach, Haendel o Vivaldi; y nombres como los de Mozart o Gluck resultaban unas rarezas. Los grandes compositores románticos ocuparon en mayor parte los programas de estos conciertos: de forma casi obsesiva fueron interpretadas una y otra vez las obras de Chopin, Beethoven, Verdi y Tchaikovsky. La casi total ausencia de autores contemporáneos encontraba una excepción en los impresionistas franceses (Debussy, Ravel, Dukas, Fauré,...), por su especial vinculación con Manuel de Falla, lo que favorecía el interés por ellos. Del resto de los compositores de las últimas generaciones no se conocía prácticamente nada: Richard Strauss, Mahler o Stravinsky eran unos completos desconocidos. En lo que respecta al panorama operístico, la situación fue semejante: descuido de los repertorios barroco, clásico y contemporáneo, y predominio absoluto de las obras del período romántico, especialmente Verdi, Puccini y los autores veristas. En este campo tenemos que matizar algo más: la ópera italiana extendió su radio de

acción a la casi totalidad de las manifestaciones operísticas gaditanas, quedando en un segundo plano la alemana y la francesa, y, totalmente ausentes, la rusa, la eslava y la inglesa. En resumen, unas tendencias musicales muy conservadoras y poco amigas de la exploración de nuevos repertorios. Los compositores españoles, especialmente Falla, Granados, Albéniz y Turina, y todos los autores de zarzuela, disfrutaron de una especial posición en las preferencias tanto del público como de los intérpretes. Esto no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que nos encontramos inmersos en un ambiente cultural que propiciaba el cultivo de los caracteres regionalistas, fomentados de forma evidente desde el gobierno dictatorial de Miguel Primo de Rivera. Por otra parte, no tenemos argumentos para no sospechar que, en este sentido, la situación gaditana era semejante a la del resto de las ciudades españolas que fueron artífices de una próspera vida musical (si exceptuamos la particular vocación wagneriana de Barcelona).

5.- En lo que respecta al tipo de manifestaciones de carácter musical tenidas lugar en Cádiz durante la década de los veinte, nos encontramos con que la mayor o menor proliferación de cada una de ellas venía condicionada por limitaciones de carácter económico exclusivamente, sin que en ello entrasen otras consideraciones. Así vimos cómo el concierto de cámara (de uno, a lo sumo cuatro instrumentos solistas) superaba en número al de orquesta sinfónica, y cómo la ópera fue ofrecida con mayor frecuencia en forma de recitales protagonizados por uno o varios cantantes acompañados al piano, que en puestas en escena. Sólo la zarzuela gozó del suficiente desahogo económico, debido principalmente a la enorme respuesta de público (en este caso, conformado por miembros de todos los grupos sociales).

6.- La entidad que mayor número de acontecimientos musicales protagonizó en el Cádiz de los años veinte fue la Real Academia de Santa Cecilia; lógico, si pensamos que en su mayoría estuvieron pensados para dar a conocer las habilidades interpretativas de sus numerosos alumnos. Pero si hemos

de referirnos al mayor rigor y seriedad en la organización de estos eventos, fue la Asociación de Cultura Musical, presidida por Juan Viniegra, la que estuvo a la cabeza en cuanto a ésto se refiere. El Orfeón Gaditano y la Sociedad Filarmónica Gaditana fueron las entidades que obtuvieron una menor repercusión en el panorama cultural de la ciudad debido a la escasez de actos organizados, motivado por su insuficiente poder económico. La relativamente escasa nómina de conciertos ofrecidos por la Sociedad Artística Gaditana no se debió a sus limitaciones como entidad, sino a que sus actividades abarcaron otros campos del arte, como fueron el teatro, la pintura o la poesía.

En resumen, el acontecimiento musical en Cádiz estuvo propiciado por la voluntad de una determinada clase social, la burguesía, de revestir de un cierto prestigio unas relaciones sociales, que, en estos años, necesitaban de recursos de este estilo para recuperar, en parte, el esplendor disfrutado en el pasado. Resultando de ello unas actividades que, sin dejar de ser fructíferas, no resultaron ser tan brillantes como pudiera desprenderse de los entusiastas testimonios de aquellos que las vivieron.

## NOTAS

- (1) Ramos Santana, A.: *La burguesía gaditana en la época isabelina*. Cádiz, 1987; pp. 391 a 410.
- (1 bis) Los datos referentes al panorama general de la música en la década de los veinte, incluidos en este capítulo, pueden completarse consultando la siguiente bibliografía:
- Alier, R.; Alier, C.; Aviñoa, X.; Domenech Part, J.: *El libro de la Zarzuela*. Barcelona, 1982, pp. 345-346.
- Domenech Part, J.: *Introducción al mundo de la música*. Barcelona, 1980; pp. 179-180. 205-221.
- Fernández Cid, A.: *La música española en el siglo XX*. Madrid, 1973; pp. 33 y ss.
- Fernández Cid, A.: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, 1973; pp. 74 y ss.
- Fontbona de Vallescar, F.: *Turandot*. Barcelona, 1982; pp. 125-132.
- Höweler, C.: *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*. Barcelona, 1978; pp. 111, 121, 130, 141, 180, 253, 361, 388 y 440.
- Marco, T.: *Historia de la Música Española, el siglo XX*. Madrid, 1984.
- Novella Domingo, J.: *La ópera*. Madrid, 1979; pp. 384-424.
- Salazar, A.: *La Música de España desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, 1972; p. 274 y ss.
- Schönberg, H.: *Los virtuosos. Los legendarios intérpretes de la música clásica*. Buenos Aires, 1986; pp. 17-45. 85-95. 121-133.
- (2) Navarro Mota, D. : *La historia del Conservatorio de Cádiz en sus documentos*. Cádiz, 1976.
- (3) El Correo de Cádiz, 11 de agosto de 1920.
- (4) Diario de Cádiz, 18 de junio de 1926 (edición de la mañana).
- (5) El Correo de Cádiz, 10 de enero de 1920.
- (6) Diario de Cádiz, 27 de junio de 1922 (edición de la mañana).
- (7) El Correo de Cádiz, 29 de enero de 1920.
- (8) Diario de Cádiz, 19 de mayo de 1922 (edición de la tarde).
- (9) Diario de Cádiz, 24 de mayo de 1926 (edición de la mañana).
- (10) Diario de Cádiz, 18 de abril de 1928 (edición de la tarde).
- (11) *Memorias de la Provincia. Gobierno Civil de Cádiz, 1929*; p. 162.
- (12) El Correo de Cádiz, 9 de abril de 1920.
- (13) Diario de Cádiz, 25 de abril de 1928 (edición de la tarde).
- (14) Diario de Cádiz, 19 de abril de 1928 (edición de la mañana).

- (15) Diario de Cádiz, 21 de abril de 1928 (edición de la mañana).
- (16) Diario de Cádiz, 21 de abril de 1928 (edición de la tarde).
- (17) Diario de Cádiz, 24 de abril de 1928 (edición de la mañana).
- (18) Navarro Mota, D.: Op. cit.; pp. 55 a 59.
- (19) Diario de Cádiz, 26 de octubre de 1928 (edición de la mañana).
- (20) Gaceta de Madrid, números 88 y 331.
- (21) Diario de Cádiz, 16 de abril de 1929 (edición de la tarde).
- (22) Diario de Cádiz, 14 de abril de 1930 (edición de la tarde) y 30 de abril de 1930 (edición de la tarde).
- (23) Diario de Cádiz, 5 de mayo de 1930 (edición de la tarde).
- (24) Diario de Cádiz, 14 de mayo de 1930 (edición de la tarde).
- (25) Diario de Cádiz, 28 de junio de 1930 (edición de la mañana).
- (26) Navarro Mota, D.: Op. cit.; pp. 70 a 74.
- (27) Diario de Cádiz, 18 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- (28) El Noticiero de Cádiz, 29 de septiembre de 1924.
- (29) Diario de Cádiz, 18 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- (30) El Noticiero de Cádiz, 5 de septiembre de 1924.
- (31) El Noticiero de Cádiz, 6 de septiembre de 1924.
- (32) Diario de Cádiz, 28 de mayo de 1928 (edición de la mañana).
- (33) Diario de Cádiz, 19 de mayo de 1922 (edición de la tarde).
- (34) Diario de Cádiz, 17 de marzo de 1926 (edición de la mañana).
- (35) Diario de Cádiz, 10 de mayo de 1922 (edición de la tarde).
- (36) Diario de Cádiz, 13 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- (37) Diario de Cádiz, 16 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- (38) El Noticiero de Cádiz, 30 de septiembre de 1924.
- (39) El Noticiero de Cádiz, 30 de septiembre de 1924.
- (40) El Noticiero de Cádiz, 4 de octubre de 1924.
- (41) El Noticiero de Cádiz, 9 de diciembre de 1924.
- (42) El Noticiero de Cádiz, 10 de diciembre de 1924.
- (43) Diario de Cádiz, 28 de junio de 1928 (edición de la tarde).
- (43 bis) Existe publicada una amplia bibliografía acerca de la vida y la obra de Manuel de Falla. De ésta, se ha consultado para la elaboración de este capítulo lo siguiente:
- Aviñoa, X.: *Manuel de Falla*. Barcelona, 1985.
- Campoamor González, A.: *Manuel de Falla*. Madrid, 1976.
- Casanovas, J.: *Manuel de Falla, cien años*. Barcelona, 1976.
- Costas, C.J.: *Falla: Cincuenta años después del "Retablo"*. Cádiz, 1973.
- Demárquez, S.: *Manuel de Falla*. Barcelona, 1968.
- Falla, M. de: "El Manuel de Falla americano". *Cádiz e Iberoamérica*, Nº 2. Cádiz, 1984; pp. 50 a 53.
- Franco, E.: *Manuel de Falla y su obra*. Madrid, 1976.
- Haffter, E.: "La música de Falla en Iberoamérica". *Cádiz e Iberoamérica*, Nº extraordinario 12 de octubre de 1983. Cádiz, 1983; pp. 71 y 72.
- Iglesias, A.: *Manuel de Falla. Su obra para piano*. Madrid, 1985.
- Molina Fajardo, E.: *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Granada, 1976.
- Moyano, D.: "Cerca de Manuel de Falla". *Cádiz e Iberoamérica*, Nº 4. Cádiz, 1986; pp. 58 a 63.

- Orozco, A.: *Falla*. Barcelona, 1968.
- Orozco, A.: *Manuel de Falla: Historia de una derrota*. Madrid, 1985.
- Pahissa, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, 1956.
- Pahlem, K.: "Manuel de Falla, mi amigo gaditano". *Cádiz e Iberoamérica*, Nº 3. Cádiz, 1985; pp. 80 á 82.
- Sánchez García, F.: *Correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929-1941)*. Jerez de la Frontera, 1988.
- Sopeña, F.: *Atlántida: Introducción a Manuel de Falla*. Madrid, 1962.
- Sopeña, F.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, 1988.
- (44) Revue Musicale. Paris, julio de 1925 (recogido por Federico Sopeña en: Falla y Matheu, M. de : *Escritos de música y músicos*. Madrid, 1988; p. 119). Los trabajos del excelente musicólogo Federico Sopeña sobre la figura de Manuel de Falla son de gran valor, por proceder sus estudio de la investigación realizada en el archivo familiar del compositor. Es además el catalogador de toda la producción del músico gaditano.
- (45) Excelsior. París, julio de 1925 (recogido por Sopeña en: Falla y Mateheu, M. de : Op. cit.; pp. 120 a 121).
- (46) La Gaceta Literaria, número 1. Febrero de 1929 (recogido por Sopeña en: Falla y Matheu, M. de : Op. cit.).
- (47) Diario de Cádiz, 13 de marzo de 1925 (edición de la mañana).
- (48) Diario de Cádiz, 21 de abril de 1926 (edición de la mañana).
- (49) Diario de Cádiz, 30 de abril de 1926 (edición de la mañana).
- (50) Diario de Cádiz, 1 de mayo de 1926 (edición de la mañana).
- (51) Agustín Blázquez y Paul, alcalde de Cádiz de 1923 a 1927.
- (52) Diario de Cádiz, 5 de mayo de 1926 (edición de la mañana).
- (53) Navarro Mota, D.: Op. cit.; pp. 53 y 54.
- (54) Actas del Conservatorio Otero del 26 de agosto de 1926 (recogidas en: Navarro Mota, D.: Op. Cit.).
- (55) Diario de Cádiz, 29 de junio de 1928 (edición de la mañana).
- (55 bis) Diario de Cádiz, 3 de diciembre de 1930 (edición de la mañana) y 4 de diciembre de 1930 (edición de la tarde).
- (56) Costas, C.: *Cincuenta años después del Retablo*. Cádiz, 1973; p. 9.
- (57) Navarro Mota, D.: Op., cit..
- (58) Diario de Cádiz, 3 de junio de 1930 (edición de la mañana).
- (59) Diario de Cádiz, 21 de abril de 1928 (edición de la mañana).
- (60) Diario de Cádiz, 6 de junio de 1922 (edición de la tarde).
- (61) Egea Rodríguez, J. : *Figuras Gaditanas*. Cádiz, 1974; pp. 188 y 189.
- Höwler. C.: *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*. Barcelona, 1978; p. 141.
- (62) Egea Rodríguez, J.: Op. cit.; p. 189 y 190.
- (63) Aviñoa, J. : *Manuel de Falla*. Barcelona, 1985; pp. 56 y 57.
- (64) Diario de Cádiz, 18 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- Gaspar Cassadó (Barcelona 1891- Madrid 1966) acompañó a José Cubiles en esta serie de conciertos.
- (65) Diario de Cádiz, 23 de mayo de 1922 (edición de la tarde).
- (66) Diario de Cádiz, 28 de agosto de 1927 (edición de la tarde).
- (67) Diario de Cádiz, 15 de agosto de 1927 (edición de la tarde).

- (68) Diario de Cádiz, 10 de septiembre de 1929 (edición de la mañana).
- (69) Navarro Mota, D.: Op. cit.; p. 64.
- (70) Diario de Cádiz, 20 de octubre de 1924 (edición de la tarde).
- (71) Diario de Cádiz, 11 de mayo de 1926 (edición de la mañana), y 24 de abril de 1928 (edición de la mañana).
- (72) Diario de Cádiz, 12 de junio de 1926 (edición de la mañana).
- (73) Diario de Cádiz, 10 de abril de 1928 (edición de la mañana).
- (74) Diario de Cádiz, 16 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- (75) El Correo de Cádiz, 28 de agosto de 1920.
- (76) Diario de Cádiz, 27 de mayo de 1926 (edición de la tarde).
- (76 bis) Diario de Cádiz, 14 de diciembre de 1930 (edición de la mañana).
- (77) El Correo de Cádiz, 22 de septiembre de 1920.
- (78) Ramos Santana, A.: Op. cit.; pp. 393 a 420.
- (79) Aubry, J.: *La música francesa contemporánea* París, 1930; (Prólogo).
- (80) El Noticiero de Cádiz, 4 de octubre de 1924.
- (81) Diario de Cádiz, 19 de mayo de 1926 (edición de la tarde).
- (82) Diario de Cádiz, 30 de junio de 1930 (edición de la tarde).
- (83) Diario de Cádiz, 27 de agosto de 1930 (edición de la tarde).
- (84) Diario de Cádiz, 1 de noviembre de 1925 (edición de la mañana).
- (85) El Correo de Cádiz, 11 de marzo de 1920.
- (86) Diario de Cádiz, 25 a 27 de marzo de 1920 (ediciones de mañana y tarde).
- (87) Diario de Cádiz, 27 de marzo de 1920 (edición de la tarde).
- (88) El Correo de Cádiz, 10 de enero de 1920.
- (89) El Noticiero de Cádiz, 30 de julio de 1924.
- (90) Diario de Cádiz, 4 de junio de 1926 (ediciones de la mañana y de la tarde).
- (91) Diario de Cádiz, 19 de junio de 1928 (edición de la tarde); 13 de julio de 1928 (edición de la mañana); 17 de julio de 1928 (edición de la mañana).
- (92) El Noticiero de Cádiz, 9 de diciembre de 1924.
- (93) El Correo de Cádiz, 7 de febrero de 1920.
- (94) Rivas Pérez, J.M<sup>a</sup> : *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*. Cádiz, 1986; p.21.
- (95) Moreno Criado, R.: *Los teatros de Cádiz*. Cádiz, 1975; p. 90.  
Moreno Criado afirma que en Cádiz llegaron a funcionar durante los siglos XVIII y XIX diecisiete teatros establos y unos diez de aficionados.
- (96) Diario de Cádiz, 27 de junio de 1922 (edición de la mañana).
- (97) El Noticiero de Cádiz, 30 de julio de 1924.
- (98) El Noticiero de Cádiz, 9 y 10 de diciembre de 1924.
- (99) Diario de Cádiz, 7 de agosto de 1928 (edición de la tarde).
- (100) Diario de Cádiz, 19 de abril de 1928 (edición de la mañana) y 21 de abril de 1928 (edición de la mañana).
- (101) Diario de Cádiz, 13 de septiembre de 1925 (edición de la mañana), y 3 de octubre de 1925 (edición de la tarde).
- (102) Diario de Cádiz, 4 de octubre de 1927 (edición de la mañana).
- (103) El Noticiero de Cádiz, 3 de diciembre de 1924.
- (104) Diario de Cádiz, 2 de junio de 1922 (edición de la tarde).

- (105) Diario de Cádiz, 16 de marzo de 1920 (edición de la mañana).
- (106) Diario de Cádiz, 8 de junio de 1922 (edición de la tarde).
- (107) Diario de Cádiz, 25 de mayo de 1926 (edición de la mañana).
- (108) Diario de Cádiz, 10 de mayo de 1928 (edición de la mañana).
- (109) Diario de Cádiz, 16 de marzo de 1920 (edición de la mañana).
- (110) Diario de Cádiz, 17 de mayo de 1928 (edición de la tarde).
- (111) Diario de Cádiz, 20 de mayo de 1922 (edición de la mañana).
- (112) Moreno Criado, D.: Op. cit.; p. 90.

Según Moreno Criado, la lista de teatros en funcionamiento durante los siglos XVIII y XIX en Cádiz estaba conformada por: el Coliseo de ópera Italiana, el Teatro Francés, el del Balón, el Eslava, el Teatro-Circo Gaditano, el Escudero, el del Parque, el Teatro del Circo, el Teatro-Circo Renea, el de la Plaza de la Candelaria, el Teatro Cómico, El Principal y el GranTeatro; además de diez teatros de aficionados. Se crea una cierta confusión entre el Circo Gaditano, el Teatro-Circo Renea y el Teatro del Circo lo que nos lleva a sospechar que realmente todos ellos eran uno mismo.

- (113) Moreno Criado, D.: Op. cit; pp. 25 a 28.
- (114) Moreno Criado, D.: Op. cit; pp. 33 a 37.
- (115) Diario de Cádiz, 12 de enero de 1910 (edición de la mañana).

## APENDICES

## APENDICE I

### CUADROS DIRECTIVOS DE LA REAL ACADEMIA FILARMONICA DE SANTA CECILIA DURANTE LA DECADA DE 1920.

#### Directores:

José Gálvez y Ruiz. 1920 a 1929.

#### Presidentes:

Francisco García de Arboleya. 1920 a 1923.

Francisco de La Viesca. 1923 a 1926.

Agustín Blázquez y Paul. 1926 a 1929.

#### Secretarios:

Camilo Gálvez y Ruiz. 1920 a 1929.

#### Nombramientos honorarios:

Manuel de Falla y Matheu. Director honorario en 1927.

Carlota García Pretel. Profesora honoraria en 1927.

### CUADROS DIRECTIVOS DEL CONSERVATORIO DE MUSICA ODERO DURANTE LA DECADA DE 1920.

#### Directores-presidentes:

Juan Pedrol y Casanova. 1920 a 1921.

Francisco Guerra Jiménez. 1921 a 1926.  
Francisco de La Viesca. 1926 a 1928.

Directores:

Germán Alvarez Beigbeder. 1928.

Presidentes:

Francisco de La Viesca. 1928.

Subdirectores:

Antonio Rivas Ruiz. 1920 a 1928.

Vicepresidentes:

Miguel de Aramburu. 1928.

#### LOCALES DE LA REAL ACADEMIA FILARMONICA DE SANTA CECILIA DESDE 1859.

1859. Verónica nº 15 (José del Toro).

1862. Garmonales nº 9 (Santiago Terry).

1877. San Francisco nº 5.

1885. Arbolí nº 5.

1898. Comedias nº 20 (Feduchy) y Arbón nº 5.

1901. Benjumbeda nº 7.

#### LOCALES DEL CONSERVATORIO ODERO DESDE SU FUNDACION.

1892. Sagasta nº 35.

1895. Murguía nº 24 (Cánovas del Castillo).

1897. San José nº 22.

1911. Ramón de Santa Cruz nº 9 (Veedor).

## LOCALES DEL CONSERVATORIO DE MUSICA Y DECLAMACION.

1928. Benjumbeda nº 7.

1955. Santa Inés nº 15.

## LOCALES DEL CONSERVATORIO ELEMENTAL MANUEL DE FALLA.

1960. Santa Inés nº 15.

1964. Martínez Campos.

1966. Callejón del Tinte.

## APENDICE II

### CUADROS DIRECTIVOS DEL ORFEON GADITANO DURANTE LA DECADA DE 1920.

#### Presidentes:

Romero Ruiz. 1920 a 1924.

Miguel Delgado de Mendoza. 1924 a 1928.

Miguel Marchante, 1928 a 1930.

#### Vicepresidentes:

Miguel Marchante. 1920 a 1924.

José Tello. 1925 a 1930.

#### Secretarios:

José Rendón. 1920 a 1929.

Antonio Ramos Castro. 1930.

#### Vicesecretarios:

Diego Alvarez. 1920 a 1929.

José Rendón. 1930.

Tesoreros:

Agustín Estévez. 1920 a 1930.

Vocales:

José María Anduaya, Eduardo Kieslich, Joaquín Quintero,  
Anastasio Faiguel y Francisco Corrales. 1920 a 1930.

Diego Alvarez. 1930.

### APENDICE III

#### CUADRO DIRECTIVO DE LA SOCIEDAD ARTISTICA GADITANA DURANTE LA DECADA DE LOS VEINTE.

Presidente:	Antonio Treviño Gutiérrez.
Vicepresidente:	Bernardo Collado Meneses.
Tesorero:	Enrique Andrés Sánchez.
Contador:	Angel Molina y Díaz.
Secretario:	Eduardo Carmona Espinosa.
Vicesecretario:	José María Alba y Prieto.
Bibliotecario:	José Gamboa Barea.
Vocales:	Lorenzo Crespo, Serafín López Sánchez, Juan Cressi Anillo, Enri- que Lepiani Arricruz.

### APENDICE IV

#### CUADRO DIRECTIVO DE LA ASOCIACION GENERAL DE PROFESORES DE ORQUESTA DE CADIZ DURANTE LA DECADA DE 1920.

Presidente:	Emilio de la Paz.
Secretario:	José María Ortega O'Ferrall.
Tesorero:	Juan Puerto Susino.
Vocal:	Gabriel Pérez Sierra.

## APENDICE V

### CATALOGO DE OBRAS COMPUESTAS POR MANUEL DE FALLA DURANTE LA DECADA DE 1920.

- *Fantasía Bética*, para piano. Compuesta en 1919 y estrenada en 1920.
- *Homenaje a Claude Debussy*, para guitarra. Compuesta en 1920 y estrenada en 1921.
- *El Retablo de Maese Pedro*, para voz blanca, tenor, barítono y orquesta de cámara. Compuesta entre 1919 y 1922. Estrenada en 1923.
- *Psyché*, para mezzo-soprano y cinco instrumentos de cuerda. Compuesta y estrenada en 1924.
- *Concierto para clave, clarinete, flauta, oboe, violín y violoncello*. compuesta entre 1923 y 1926. Estrenada en 1926.
- *Soneto a Córdoba*, para soprano y piano. Compuesta y estrenada en 1927.

#### Discografía existente de dichas obras:

- *Fantasía Bética*:  
Alicia de Larrocha (piano). *Decca*. Londres, 1987.
- *Homenaje a Claude Debussy*:  
Orquesta Filarmónica de España. Rafael Frühbeck de Burgos. *Alhambra*. Madrid, 1971.  
  
Eduardo Fernández (guitarra). *Decca*. Londres, 1983.  
  
Narciso Yepes (guitarra). *Deutsche Grammophon*. Londres, 1988.
- *El Retablo de Maese Pedro*:  
Julita Bermejo (soprano), Carlos Munguía (tenor), Manuel Ausensi (barítono). Orquesta Nacional de España. Ataulfo Argenta. *Alhambra*. Madrid, 1956.

Teresa Tourné (soprano), Pedro Lavirgen (tenor), Renato Cesari (barítono). Orquesta de Conciertos de Madrid. Federico Freitas. *Hispavox*. Madrid, 1973.

Jennifer Smith (soprano), Alexander Oliver (tenor), Peter Knapp (barítono). London Sinfonietta. Simón Rattle. *Decca*. Londres, 1980.

Joan Martín (voz blanca), Joan Cabero (tenor), Iñaki Fre-sán (barítono). Orquesta de Cambra. Teatre Lliure. Josep Pons. *Harmonia Mundi*, 1990.

– *Pysché*:

Jennifer Smith (soprano). London Sinfonietta. Simón Rattle. *Decca*, Londres, 1980.

– *Concierto para clave*:

Robert Veyron-Lacroix (clave). Solistas de la Orquesta Nacional de España. Ataulfo Argenta. *Alhambra*. Madrid, 1955.

Joaquín Achúcarro (clave). Solistas de la Orquesta Sinfónica de Londres. Eduardo Mata. *RCA Víctor*. Londres, 1975.

Rafael Puyana (clave). Quinteto de Cuerda. Charles Mackerras. *Philips*. Londres, 1978.

Tony Millán (clave). Solistas de la JONDE. Edmon Colomer. *Audivis*, 1989.

John Constable (clave). London Sinfonietta. Simón Rattle. *Decca*, 1980.

– *Soneto a Córdoba*:

Victoria de los Angeles (soprano). Alicia de Larrocha (piano). *EMI*. Londres, 1964.

## APENDICE VI

### CONCIERTOS OFRECIDOS POR JOSE CUBILES EN CADIZ DURANTE LA DECADA DE LOS VEINTE.

- 18 de mayo de 1922.

Concierto con el violinista Gaspar Cassadó en el Gran Teatro.

Programa:

*Sonata en Fa mayor* de Richard Strauss.

*Vals Danubio Azul* de Johann Strauss.

*Nocturno en Mi bemol* de Federico Chopin.

*Estudio* de Perteau.

*Serenata Española* de Enrique Granados.

*Aria* de Johann Sebastián Bach.

*La hilandera, el reloj y el bastón* de José Cubiles.

*Capricho* de Enrique Granados.

- 20 de mayo de 1922:

Concierto con el violinista Gaspar Cassadó en el Gran Teatro.

(Con el mismo programa que el anterior).

- 23 de mayo de 1922:

Concierto con el violinista Gaspar Cassadó en el Gran Teatro.

Programa:

*Sonata en La mayor op. 69* de Ludwig van Beethoven.

*Preludio en Do menor* de Sergei Rachmaninoff.

*Triana* de Isaac Albéniz.

*Danza del Fuego* de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla.

*Sonata en La menor* de Alejandro Sonabis.

*Danza Española N° 4* de Enrique Granados.

*Córdoba* de Isaac Albéniz.

*Sublimidades* de Francisco Pujol.

*Tarantela* de Popper.

- 28 de julio de 1927.

Concierto en el Conservatorio Otero, con motivo de los cursillos de perfeccionamiento por él impartidos en dicho centro.

Programa formado por obras de Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Ludwig Van Beethoven y Eric Satie.

- 17 de agosto de 1927.

Concierto en el Gran Teatro.

Programa compuesto por piezas de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Claude Debussy y Enrique Granados.

- 10 de septiembre de 1929.

Concierto ofrecido en el transcurso del homenaje a él dedicado por la Real Academia de Santa Cecilia y el Conservatorio Otero unidos.

Programa formado por obras de Federico Chopin, Manuel de Falla y Ludwig Van Beethoven.

- Dirección del *Miserere* de Hilarión Eslava y del de Palacios, todos los Miércoles Santo, en la Catedral gaditana.

## APENDICE VII

### COMPAÑÍAS DE OPERA Y ZARZUELA QUE VISITARON CADIZ DURANTE LA DECADA DE 1920.

- Compañías de Zarzuela de Beatriz Cerrillo de Madrid.  
En 1928.
- Compañía de Zarzuela de Manolo Codeso y Enrique Morillo de Madrid.  
En 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1928, 1929 y 1930.
- Compañía de Conchita Corominas de Barcelona.  
En 1921, 1922, 1926 y 1927.
- Compañía de Opereta y Zarzuela del Teatro del Duque de Sevilla (dirigida por Carretero y Areal y Vicente Carrión).  
En 1926, 1927 y 1928.

- Compañía de Zarzuela de Echaide.  
En 1920, 1921, 1923, 1924 y 1927.
- Compañía de Opera de Gionnini.  
En 1928.
- Compañía de Opera y Zarzuela española de Francisco Meana.  
En 1924.
- Compañía de Zarzuela y Opera del Teatro Price de Madrid (dirigida por Cosme Bauzá y Carlos Barrenas).  
En 1920 y 1921.
- Compañía de Opera del Teatro Real de Madrid (con Miguel Fleta).  
En 1920, 1923, 1925, 1926, 1929 y 1930.
- Compañía de Opera y Zarzuela del señor Rivas.  
En 1925.
- Compañía de Opera de José Roquero de Madrid.  
En 1928.
- Compañía de Zarzuela y Opera Española del Teatro San Fernando de Sevilla.  
En 1924.
- Compañía de Opera y Zarzuela del maestro José Serrano de Valencia.  
En 1920, 1923, 1924, 1925, 1929 y 1930.
- Compañía de Fernando Valladares (de Zarzuela).  
En 1922.

## APENDICE VIII

### CUADRO CRONOLOGICO DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES EN LA DECADA DE LOS VEINTE.

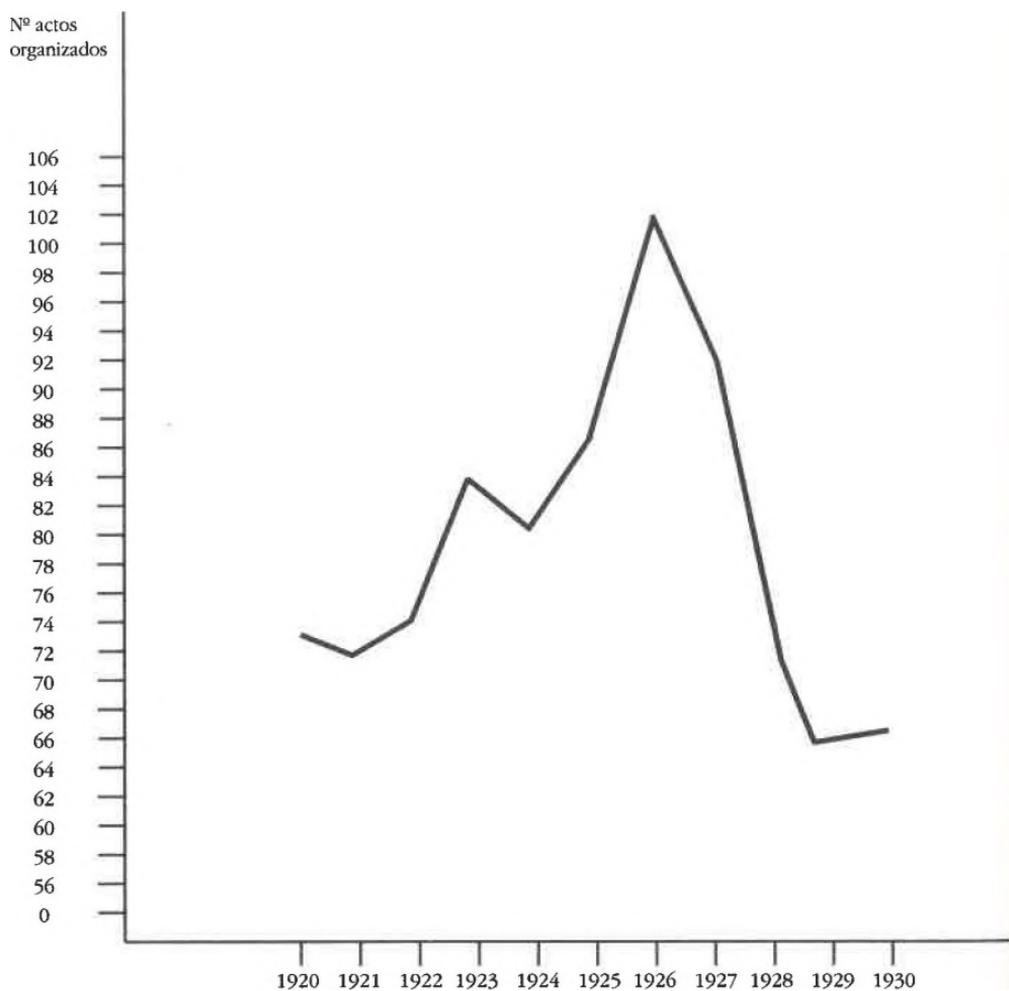
<i>Panorama general</i>	<i>Situación en España</i>	<i>Situación en Cádiz</i>
1920. <i>Giove a Pompei</i> de Giordano.	Turina: <i>Sinfonía Sevillana</i> . Falla: <i>Homenaje a Debussy</i> . Falla: <i>Fantasia Bética</i> .	Falla se establece en Granada.

1921. R. Strauss: *Schalogobers*.  
*Katia Kabanová*  
de Janáček.  
Prokofiev: *El amor de las tres naranjas*. Muere Saint Saens.
1922. *Mavra* de Stravinsky. *Método de composición con doce Sonidos* de Schonberg
- 1923.
1924. *Intermezzo* de R. Strauss. Mueren Puccini y Fauré. *La zorrilla astuta* de Janáček. Muere Busoni.
1925. R. Strauss: *Sinfonía Doméstica*.  
Berg: *Wozzeck*.  
Ravel: *L'enfant et les sortilèges*.  
Prokofiev: *El Ángel de Fuego*. Muere Satie. Nace Boulez.
1926. *Turandot* de Puccini. Berg: *Suite Lírica*. *El caso Makropoulos* de Janáček. Bartok: *Mikro-Kosmos*.
- Millán: *El Pájaro Azul*.  
Guerrero: *La Alsaciana*.
- Falla funda en Sevilla la Orquesta Bética. Concurso de Cante Jondo en Granada.
- Doña Francisquita de Vives. *El Retablo de Maese Pedro* de Falla. Muere Felipe Pedrell.
- Psyché* de Falla.
- Cierre del Teatro Real de Madrid.
- Concierto para Clave de Falla en Barcelona. Guridi: *El Caserío*.
- Concierto de Cubiles y Cassadó en el Gran Teatro. Fundación de Asociación de Cultura Musical. "La Argentina" en el Gran Teatro.
- Muere Jerónimo Jiménez.
- Primeras emisiones de la Estación de Radio de Cádiz.
- Homenaje a Falla por la Academia de Santa Cecilia y el Conservatorio Ode-ro conjuntamente. Miguel Fleta en el Gran Teatro.
- Homenaje a Falla por la Academia de Santa Cecilia, en abril. En octubre, otro por el Conservatorio Ode-ro.

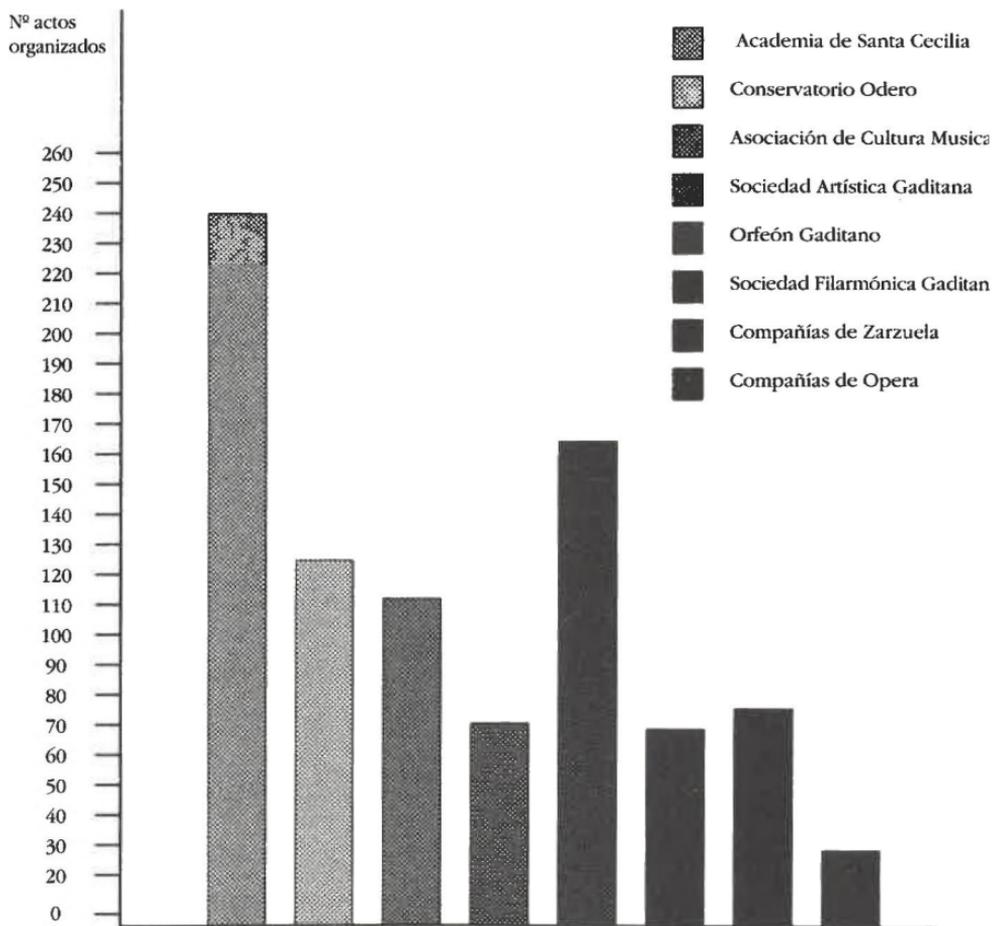
- |  |  |   |
|--|--|---|
| 1927. <i>Edipus Rex</i> de Stravinsky.   | <i>Soneto a Córdoba</i> de Falla. Falla inicia la composición de <i>La Atlántida</i> . | Falla, nombrado director honorario de la Academia de Santa Cecilia. |
| 1928. <i>Helena Egipcia</i> de R. Strauss. Ravel: <i>Bolero</i> . Schönberg: <i>Variaciones para orquesta</i> . Weill: <i>Opera de los tres Peniques</i> . | <i>El Giravolt de Maig</i> de Toldrá. Soutullo y Vert: <i>El último Romántico</i> .    | Fusión de la Academia de Santa Cecilia y del Conservatorio Otero.   |
| 1929. <i>Il Re</i> de Giordano. R. Strauss: <i>El Himno a Austria</i> .  | Serrano: <i>Los Claveles</i> .   | Homenaje a Cubiles por los dos conservatorios fusionados.           |
| 1930. Weill: <i>Mahagonny</i> . Milhaud: <i>Christophe Colomb</i> .  |  | Creación de la Banda Municipal de Cádiz.                            |

## APENDICE IX

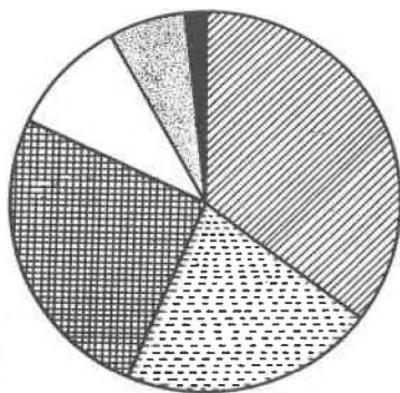
### DISTRIBUCION ANUAL DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES CADIZ, 1920-1930



## ACTIVIDADES DE LOS CENTROS MUSICALES GADITANOS. 1920-1930

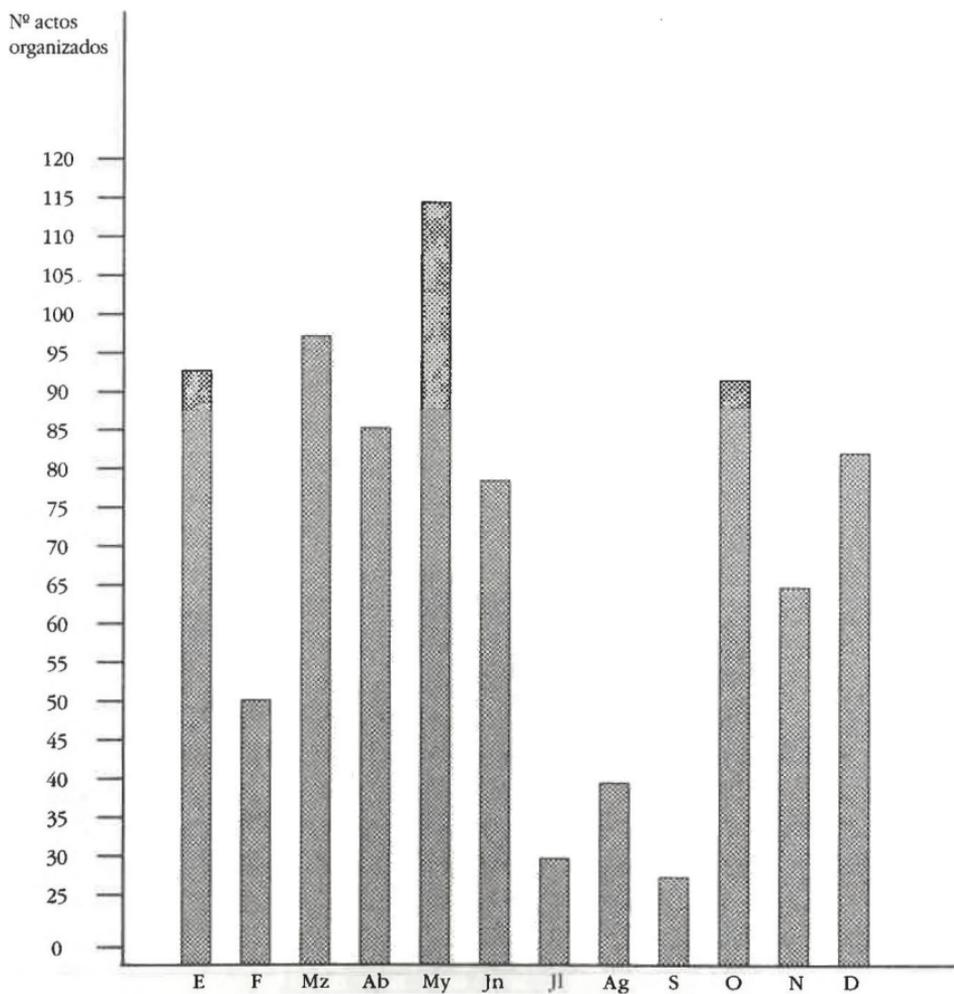


# DISTRIBUCION POR GENEROS DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES CADIZ, 1920-1930



- conciertos de cámara
- ópera en recital
- zarzuela
- conciertos orquesta sinfónica
- ópera escenificada
- danza

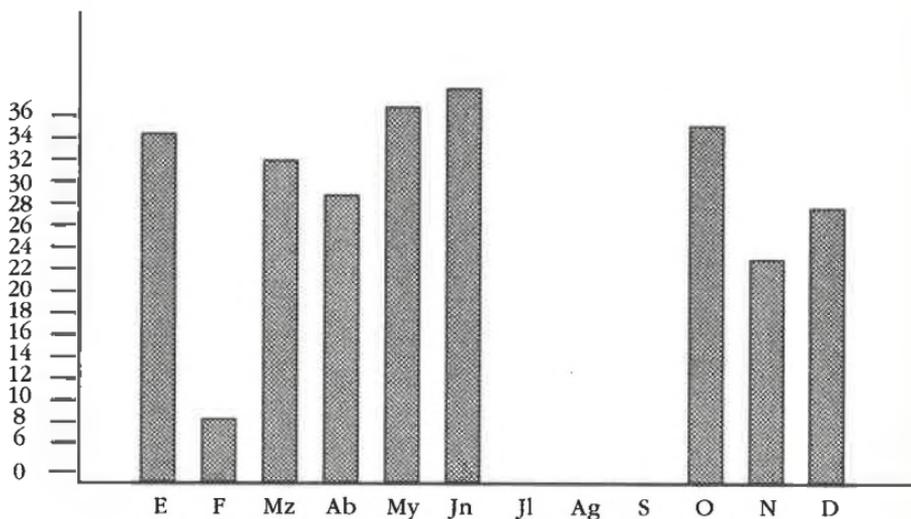
## DISTRIBUCION MENSUAL DE LAS ACTIVIDADES CADIZ, 1920-1930



NOTA: Se excluyen los conciertos en la Plaza de Mina de julio a septiembre

# ACADEMIA DE SANTA CECILIA

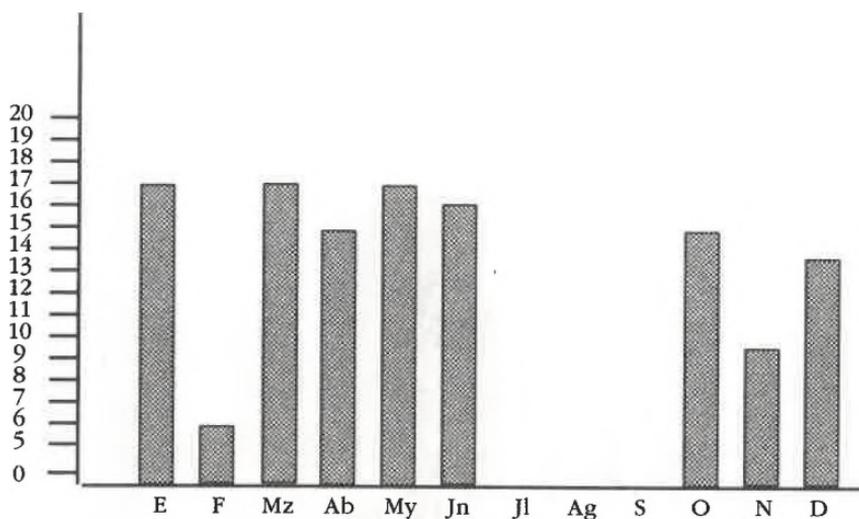
## DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES 1920-1930



NOTA: 1929 y 1930 en unión con conservatorio Otero.

## CONSERVATORIO ODERO

### DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES 1920-1930

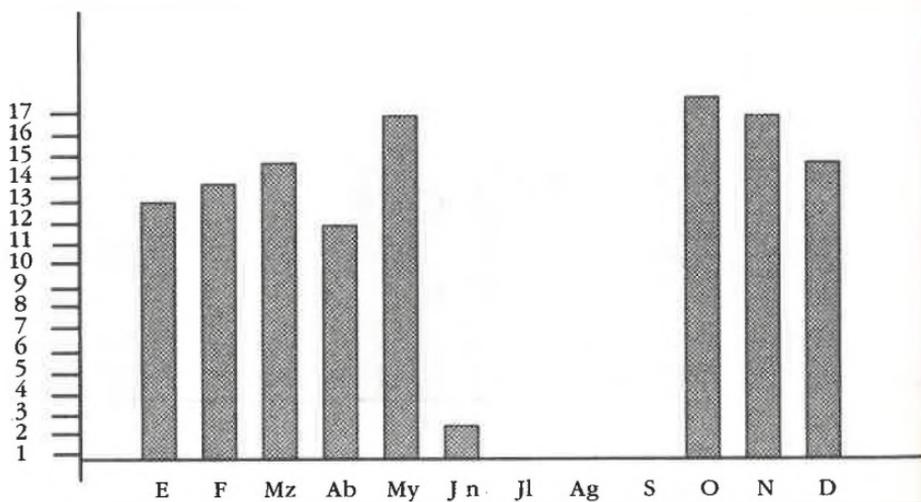
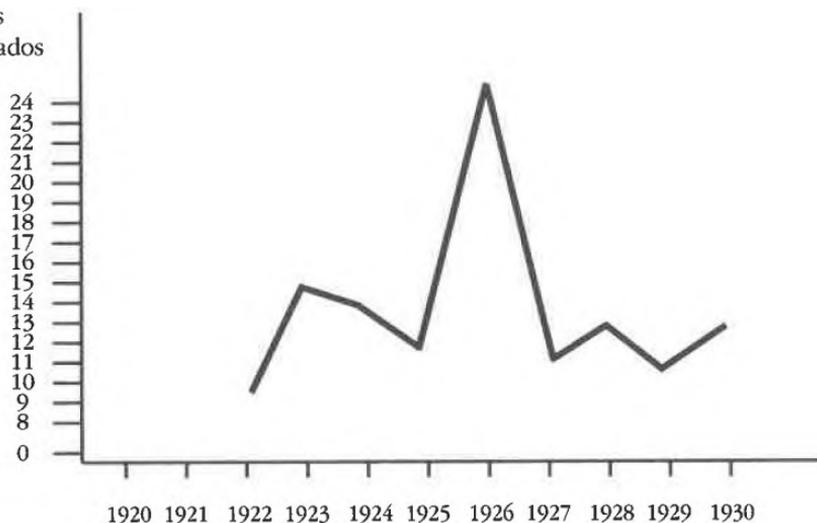


NOTA: 1929 y 1930 en unión con la Academia de Santa Cecilia.

# ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL

## DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES 1920-1930

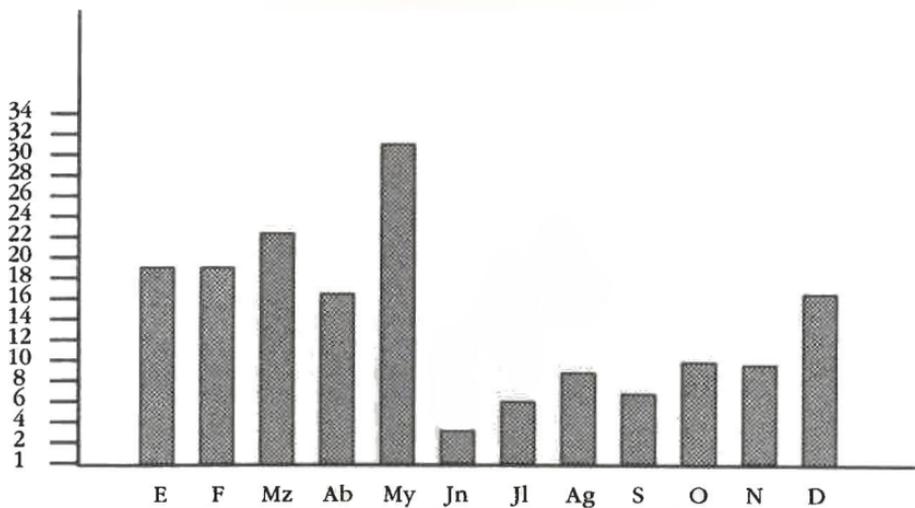
Nº actos  
organizados



# ORFEON GADITANO

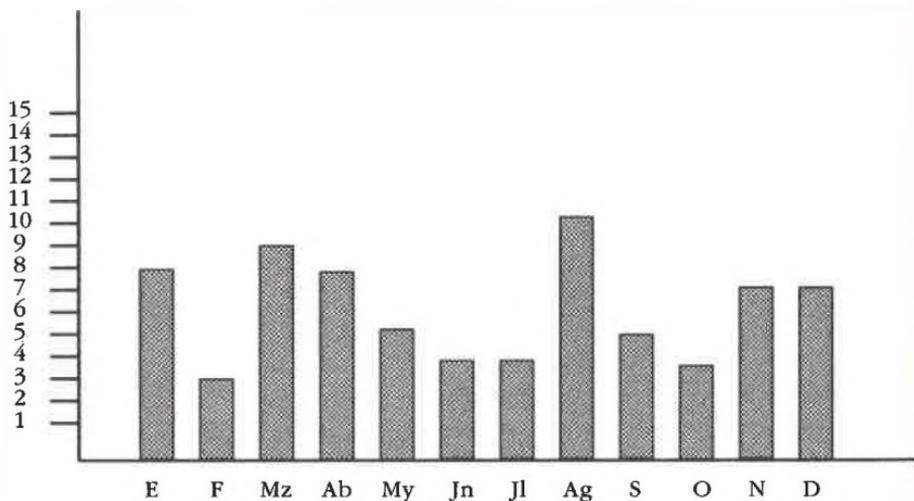
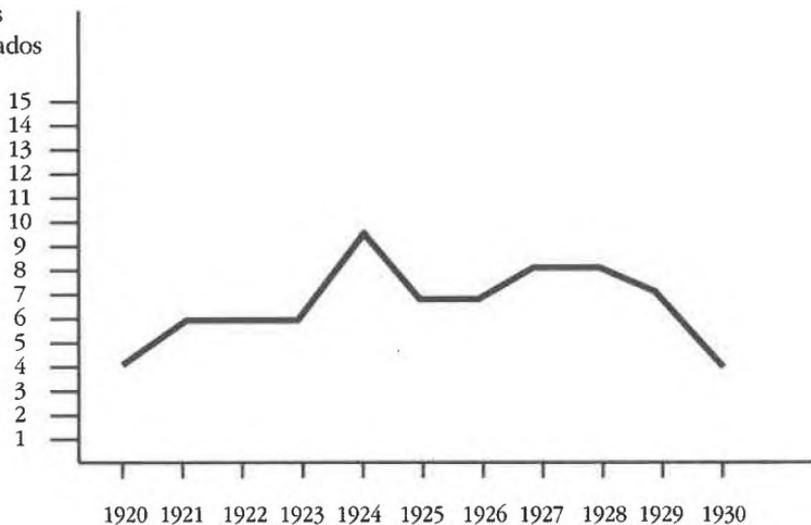
## DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES 1920-1930

Nº actos  
organizados



**SOCIEDAD ARTISTICA GADITANA**  
**DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES**  
**1920-1930**

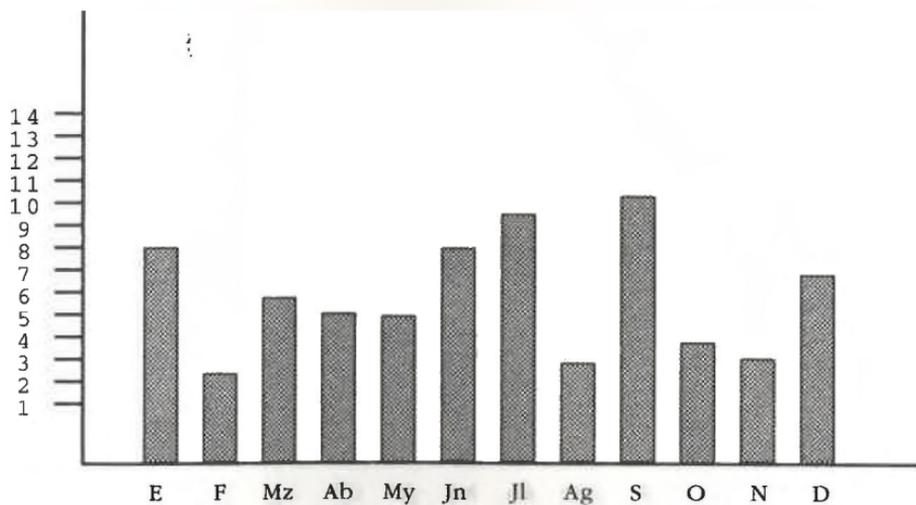
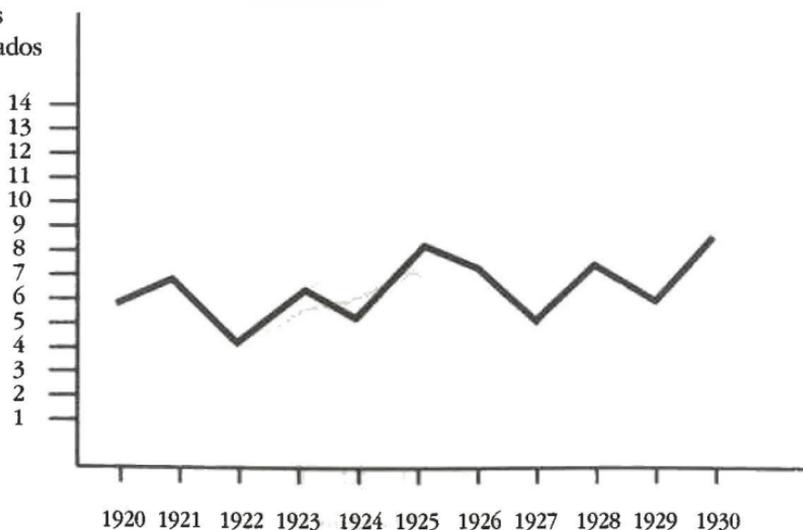
Nº actos organizados



# SOCIEDAD FILARMONICA GADITANA

## DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES 1920-1930

Nº actos  
organizados

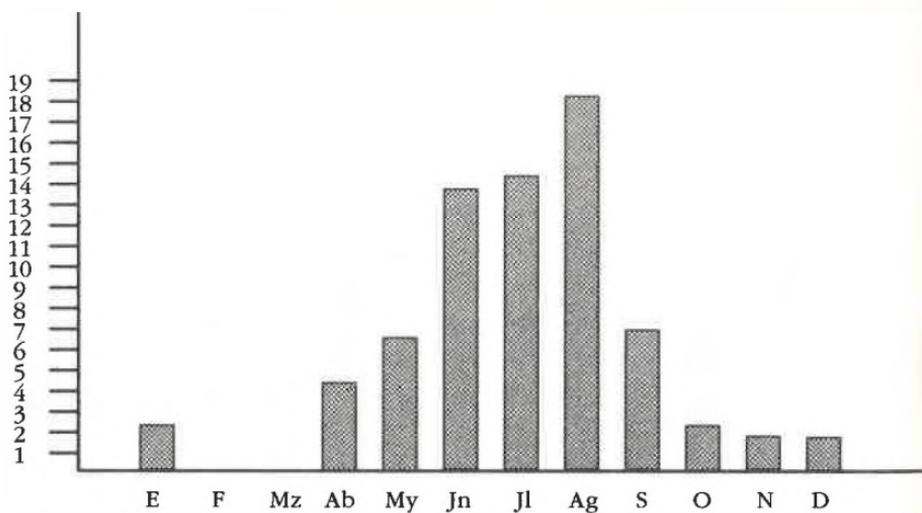
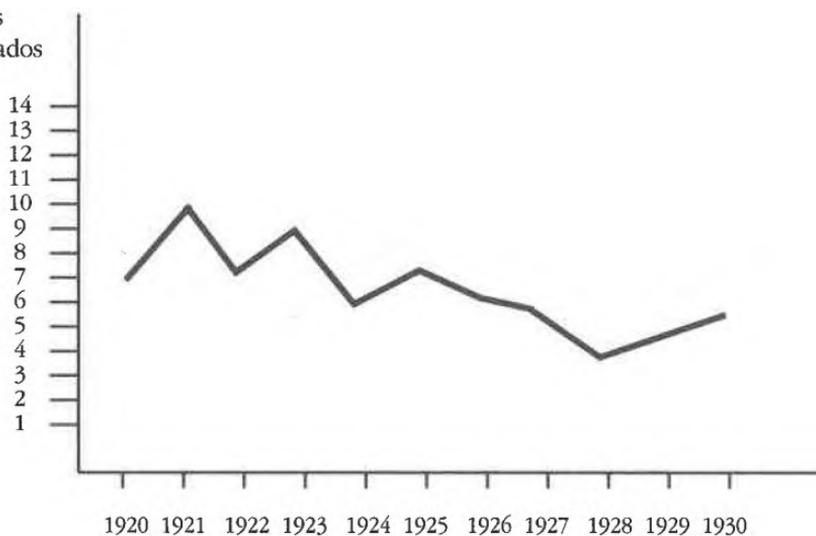


# COMPAÑÍAS DE ZARZUELA

## DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES

### 1920-1930

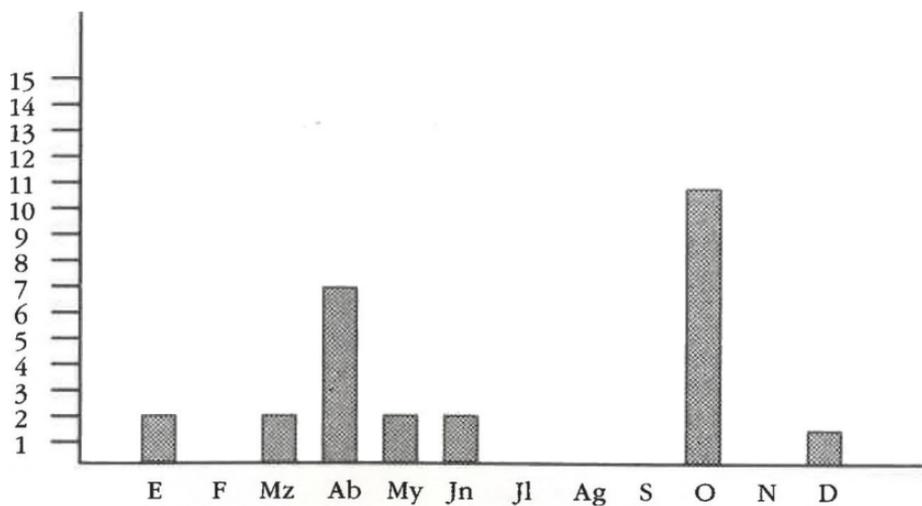
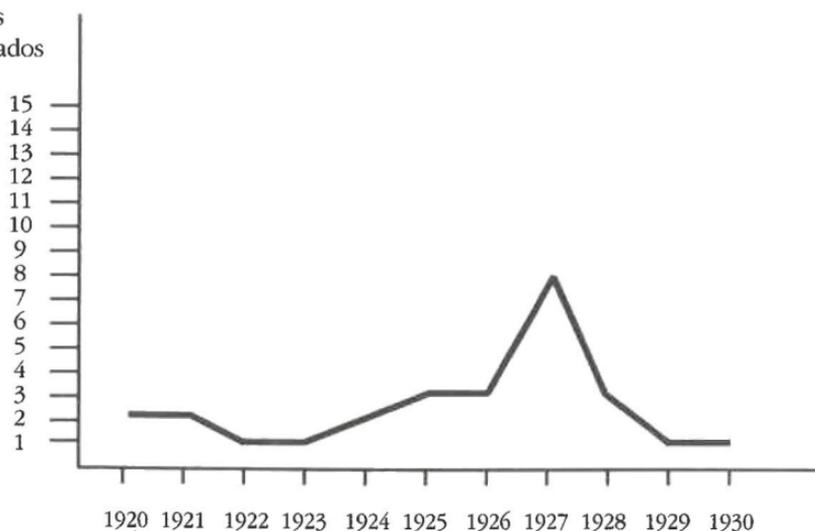
Nº actos  
organizados



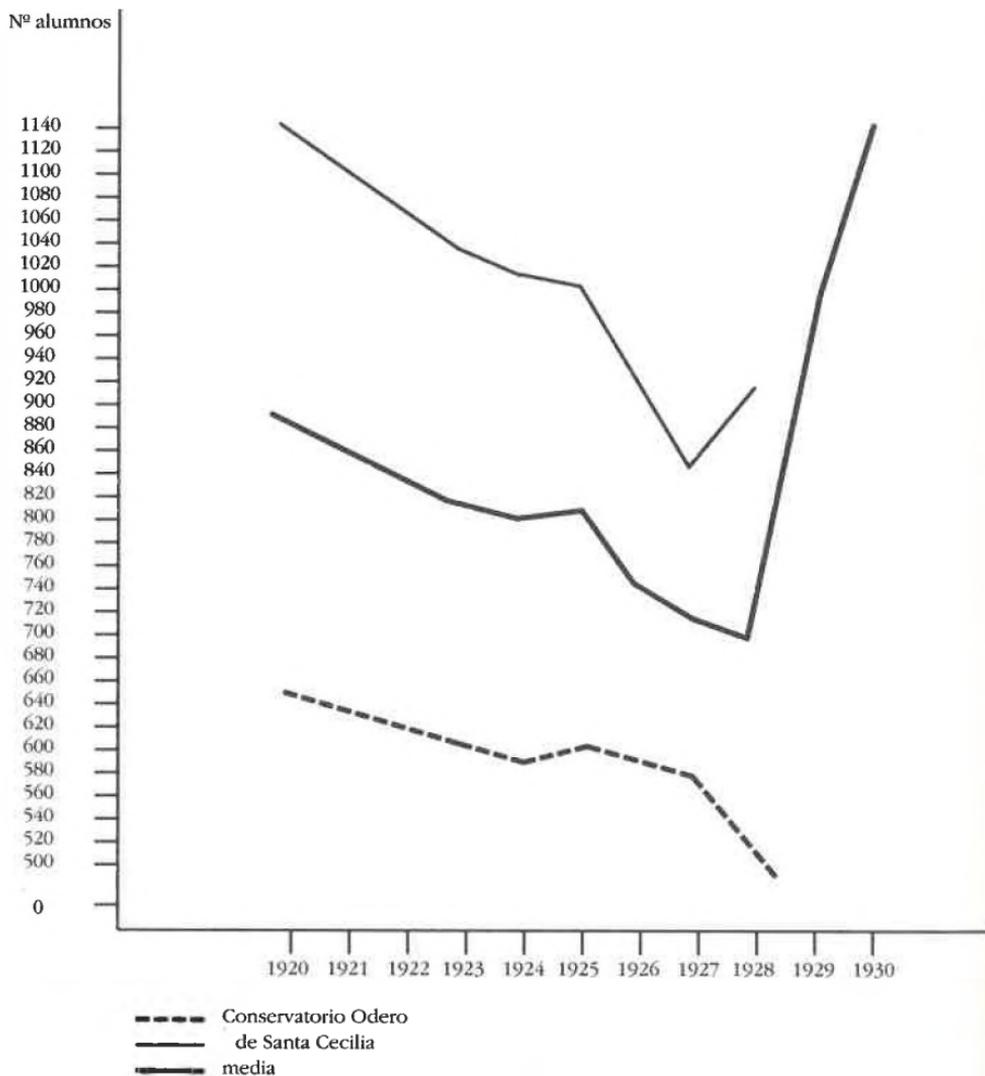
# COMPAÑÍAS DE OPERA

## DISTRIBUCION ANUAL Y MENSUAL DE SUS ACTIVIDADES 1920-1930

Nº actos  
organizados



# NUMERO DE ALUMNOS DE LA ACADEMIA DE SANTA CECILIA Y DEL CONSERVATORIO ODERO 1920-1930



Nota: datos 1929 y 1930 fusión ambos centros

## FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

## FUENTES

- "*Diario de Cádiz*". Periódico diario con ediciones de mañana y tarde. Desde el 1 de enero de 1920 hasta el 31 de diciembre de 1930. Y edición de la mañana del 12 de enero de 1912. Hemeroteca de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz.
- "*El Heraldo de Cádiz*". Periódico diario. Desde el 1 de febrero de 1924 hasta el 31 de diciembre de 1924. Hemeroteca de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz.
- "*El Correo de Cádiz*". Periódico diario. Desde el 1 de enero de 1920 hasta el 31 de diciembre de 1920. Hemeroteca de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz.
- "*El Noticiero Gaditano*". Periódico diario. Desde el 1 de enero de 1920 hasta el 31 de diciembre de 1930. Hemerotecas de la Biblioteca Pública Provincial de Cádiz y de la Biblioteca Municipal de Cádiz.
- "*Guía Anuario de Cádiz y su Provincia*". Publicación anual de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación. De 1920 a 1930. Biblioteca Municipal de Cádiz y Biblioteca Lobo de San Fernando.
- "*Memorias de la Provincia*". Publicación anual del Gobierno Civil de Cádiz. De 1927 a 1930. Biblioteca Municipal de Cádiz.
- "*Gaceta de Madrid*". Números 88 y 331. Archivo Municipal de San Fernando.

## BIBLIOGRAFIA

ALIER, R.; ALIER, C.; AVIÑO A, X.; DOMENECH PART, F.: **El libro de la Zarzuela**. Barcelona, 1982.

ALIER, Roger: **El Gran Teatro del Liceo**. Barcelona, 1986.

AUBRY, Jacques: **La música francesa contemporánea**. (traducción al castellano y comentario de Federico Sopeña). Madrid, 1974.

AVIÑO A, Xosé: **Manuel de Falla**. Barcelona. 1985.

AVIÑO A, X.; DOMENECH PART, J.; ALIER, R.; ALIER, C.: **El libro de la Zarzuela**. Barcelona. 1982.

BEN-AMI, Shlomo: **La dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930**. Barcelona, 1984.

BURGUETE, Sol: **Amadeo Vives**. Madrid, 1978.

CAMPOAMOR GONZALEZ, Antonio: **Manuel de Falla**. Madrid, 1976.

CARDONA, Gabriel: **El poder militar en la España contemporánea hasta la Guerra Civil**. Madrid. 1983.

CARR. Raymond: **España 1808-1975**. Barcelona, 1985.

CASSASAS YMBERT, Jordi: **La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)**. Barcelona, 1983.

CASANOVAS, José: **Manuel de Falla, cien años**. Barcelona, 1976.

CELLETTI, Roberto: **II Teatro d'Opera in disco**. Milán, 1978.

COMELLAS, José Luis: Siglo XIX. En: **Historia de España**, tomo V. Barcelona, Carroggio, 1985.

- COSTAS, Carlos José: **Falla: Cincuenta años después del "Retablo"**. Cádiz, 1973.
- DEMARQUEZ, Suzanne: **Manuel de Falla**. Barcelona, 1986.
- DINI MARROQUIN, Jesús: **"Electra" de Richad Strauss**. Barcelona, 1984.
- DOMENECH PART, J.: **Introducción al mundo de la música**. Barcelona, 1980.
- DOMENECH PART, J.; ALIER, R; ALIER, C.; AVIÑO A, X.: **El libro de la Zarzuela**. Barcelona, 1982.
- EGEA RODRIGUEZ, Juan: **Figuras Gaditanas**. Cádiz, 1974.
- EGEA RODRIGUEZ, Juan: **Nuevas figuras y temas gaditanos**. Cádiz, 1979.
- FALLA, Manuel de: **Escritos sobre música y músicos**. (Notas de Federico Sopena). Madrid, 1988. (4ª edición).
- FALLA, María Isabel de: "El Manuel de Falla americano". **Cádiz e Iberoamérica**, Nº 2. Cádiz, 1984; pp. 50 a 53.
- FERRARI, Domingo Francisco: "En Alta Gracia vive Falla". **Cádiz e Iberoamérica**, Nº 3. Cádiz, 1985; pp. 83 a 87.
- FERNANDEZ CID, Antonio: **La música española en el siglo XX**. Madrid, 1973.
- FERNANDEZ CID, Antonio: **Cien años de teatro musical en España (1875-1975)**. Madrid, 1975.
- FONTBONA DE VALLESCAR, Francisco: **Turandot**. Barcelona, 1982.
- FRANCO, Enrique: **Manuel de Falla y su obra**. Madrid, 1976.

**GUICHOT, Joaquín: Historia general de Andalucía.** Córdoba, 1982.

**GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar: Gracias y desgracias del Teatro Real.** Madrid, 1975.

**GONZALEZ CALBERT, María Teresa: La dictadura de Primo de Rivera.** Madrid, 1987.

**HALFFTER ESCRICHE, Ernesto: "La música de Falla en Iberoamérica".** *Cádiz e Iberoamérica*, Nº extraordinario 12 de octubre de 1983. Cádiz, 1983; pp. 71 y 72.

**HÖWELER, Casper: Enciclopedia de la música: guía del melómano y del discófilo.** Barcelona, 1978.

**IGLESIAS, Antonio: Manuel de Falla: su obra para piano.** Madrid, 1985.

**LANG, Paul Henry: La experiencia de la ópera.** Madrid, 1983.

**MARCO, Tomás: Historia de la música española, el siglo XX.** Madrid, 1984.

**MARTIN MORENO, Antonio: Historia de la música andaluza.** Sevilla, 1985.

**MARTINEZ CUADRADO, Miguel: La burguesía conservadora (1874-1931).** Madrid, 1974.

**Memoria acerca del estado del Instituto de Música de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz.** Cádiz, 1867.

**Memoria de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz y de su Instituto de música, perteneciente al año 1875.** Cádiz, 1876.

MILLAN CHIVITE, José Luis: "Cádiz en los tiempos contemporáneos". En: **Cádiz y su provincia**, volumen III. Sevilla, 1984.

MOLINA FAJARDO, Eduardo: **Manuel de Falla y el Cante Jondo**. Granada, 1976.

MORENO CRIADO, Ricardo: **Los Teatros en Cádiz**. Cádiz, 1975.

MOYANO, Daniel: "Cerca de Manuel de Falla". **Cádiz e Iberoamérica**, Nº 4. Cádiz, 1986; pp. 58 a 63.

NAVARRO MOTA, Diego: **La historia del Conservatorio de Cádiz en sus documentos**. Cádiz, 1976.

NOVELLA DOMINGO, Juan: **La ópera**. Madrid, 1979.

OROZCO, Manuel: **Falla**. Barcelona, 1968.

OROZCO, Manuel: **Manuel de Falla: historia de una derrota**. Barcelona, 1985.

PAHISSA, Jaime: **Vida y obra de Manuel de Falla**. Buenos Aires, 1956.

PAHLEM, Kurt: "Manuel de Falla, mi amigo gaditano". **Cádiz e Iberoamérica**, Nº 3. Cádiz, 1985; pp. 80 a 82.

PEDRELL, Felipe: **Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico-nacional**. Barcelona, 1891.

PEDRELL, Felipe: **Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos**. Barcelona, 1897.

RAMOS SANTANA, Alberto: "Apuntes para una crónica del primer tercio del siglo XX". **Cádiz en su Historia**. I Jornadas de Historia de Cádiz. Cádiz, 1982; pp. 113 a 132.

**RAMOS SANTANA, Alberto: La burguesía gaditana en la época Isabelina. Cádiz, 1987.**

**Reglamento de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. Cádiz, 1868.**

**Reglamento del Instituto de Música de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. Cádiz, 1872.**

**RIVAS PEREZ, José María: Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII. Cádiz, 1986.**

**SALAZAR, Adolfo: La música de España, desde el siglo XVI a Manuel de Falla. Madrid, 1972.**

**SANCHEZ GARCIA, Fernando: Correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929-1941). Jerez de la Frontera, 1988.**

**SCHÖNBERG, Harold C.: Los virtuosos: los legendarios intérpretes de la música clásica. Buenos Aires, 1986.**

**SOPEÑA, Federico: Atlántida: introducción a Manuel de Falla. Madrid, 1962.**

**SOPEÑA, Federico: Historia de la música española contemporánea. Madrid, 1976.**

**SOPEÑA, Federico: Vida y Obra de Manuel de Falla. Madrid, 1988.**

**TUÑÓN DE LARA, Manuel: La España del siglo XX. Barcelona, 1974.**

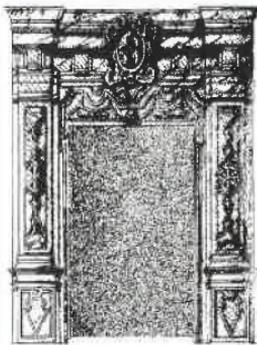
**TUÑÓN DE LARA, Manuel: España: la quiebra de 1898. Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo. Madrid, 1986.**

**TUSELL, Javier: Siglo XX. En: Historia de España, tomo VI. Barcelona, Carroggio, 1985.**

**VALVERDE, Salvador: El mundo de la Zarzuela. Madrid, 1979.**

**VARIOS. Cincuenta entrevistas con gente importante del mundo de la música. Barcelona, 1980.**

**VARIOS. La burguesía mercantil gaditana, 1650-1868. Cádiz, 1976.**



SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ