

Eduardo Torres (1872-1934): hacia una catalogación de su producción musical

OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ

Universidad de Córdoba

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8880-5326x>

Resumen: El compositor valenciano Eduardo Torres, gracias a sus facetas compositiva, interpretativa, pedagógica y periodística, se convirtió en una figura clave en la vida musical sevillana durante la Edad de Plata. Si bien algunas publicaciones han abordado parcialmente la figura de este músico, señalando su colaboración con Manuel de Falla o inventariando sus piezas de órgano, en ninguna se ha ofrecido un estudio de su producción musical completa, que comprende casi cuatrocientas obras, las cuales se hallan dispersas en distintos archivos del territorio nacional. Este trabajo se propone, por tanto, ofrecer una descripción de su catálogo compositivo, que constituye el paso previo necesario a cualquier análisis o estudio de su obra musical.

Palabras clave: Eduardo Torres, órgano, música religiosa, *Motu proprio*, siglo XX.

Abstract: The multi-faceted Valencian composer Eduardo Torres became a key figure in the musical life of Seville during the so-called Edad de Plata (Silver Age) as a result of his activity in the fields of composition, performance, music education and music journalism. While some publications have partially addressed his life and work, pointing out his collaboration with Manuel de Falla and cataloguing his organ pieces, none have present a study of his complete output, comprising almost four hundred works, which are scattered in different archives throughout Spain. This paper thus aims to put forth a description of his catalogue of works, a preliminary step that is needed before any systematic analysis or study of his work can be undertaken.

Keywords: Eduardo Torres, organ pieces, sacred music, *Motu proprio*, Twentieth century.

INTRODUCCIÓN

El principal objetivo del presente estudio es dar a conocer el catálogo musical de Eduardo Torres, que comprende obras religiosas vocales, piezas para órgano e incluso zarzuelas, las cuales firmaba con el seudónimo de «Matheu». Para su realización, se han elaborado unas fichas sobre cada una de sus obras musicales, con información sobre algunos aspectos de

interés como su localización, género e instrumentación, colaboradores, fechas de composición, estreno y/o publicación, o las editoriales, colecciones y revistas en las que vieron la luz. Con todo lo anterior se pretende la difusión a nivel científico de su producción musical, como paso previo que permita su posterior análisis, edición e introducción en el repertorio de conciertos.

Para la elaboración de dicho catálogo se han consultado las obras conservadas en varias instituciones. En primer lugar, los archivos musicales de las catedrales en las que ejerció como maestro de capilla: Tortosa y Sevilla. Asimismo, se han examinado los fondos de la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, centro del que Torres fue nombrado Catedrático de Composición. De vital importancia han sido también los fondos personales de otros dos músicos relacionados con nuestro protagonista: Norberto Almandoz Mendizábal y Enrique Domínguez Boví, albergados en el Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Rentería, Guipúzcoa) y en el Archivo del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Valencia), respectivamente. Aunque es en las instituciones mencionadas donde se encuentra la práctica totalidad de la producción del autor, se han utilizado también las fuentes de la Biblioteca Nacional (Madrid), el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (Madrid), el Archivo Musical del Santuario de Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa), la Biblioteca Nacional de Catalunya y los archivos de otras catedrales andaluzas. Por último, hay que señalar que, en el caso de las obras de órgano, han resultado de gran utilidad el catálogo elaborado por Esteban Elizondo y los materiales amablemente cedidos por Jesús Gonzalo López¹.

EDUARDO TORRES, UN MÚSICO VALENCIANO EN SEVILLA

Eduardo Torres nació en Albaida (Valencia). Sus primeros contactos con la música se produjeron a temprana edad, al ingresar como niño cantor en la Catedral de Valencia, donde recibió las enseñanzas de Juan Bautista Guzmán entre 1882 y 1886. Posteriormente, en el Seminario valenciano, compatibilizó sus estudios de Humanidades, Filosofía y Teología con los musicales, bajo el magisterio de Antonio Marcos (Armonía) y Salvador Giner (Composición). Con este último, destacada figura musical de la vida

¹ ELIZONDO IRIARTE, Esteban: «La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)», en *Revista de musicología*, 31/1 (2008), p. 161. Desde aquí quisiera expresar mi más profundo agradecimiento al organista Jesús Gonzalo López, profesor del Conservatorio Profesional de Zaragoza, por el envío de los dos tomos de música para órgano de Eduardo Torres, así como por sus valiosos consejos y sugerencias a la hora de abordar la figura de este compositor.

musical valenciana, dio sus primeros pasos en la composición, aunque sus años más prolíficos se desarrollaron en Sevilla². No obstante, en el Seminario de Valencia tuvo la oportunidad de relacionarse con músicos valencianos como Vicente Ripollés, Eduardo Soler, Francisco Tito, Álvaro Marzal y Manuel Palau, a los que posteriormente dedicaría alguna de sus obras. Por tanto, puede ser considerado miembro de esa *Segona Generació de la Renaixença Valenciana* que según José Climent aglutinaría a «hombres que pretendían recuperar el esplendor de la vieja música religiosa española y valenciana y poner en práctica la mentalidad de la reforma promovida por el *Motu proprio* de Pío X»³.

Antes de ser ordenado sacerdote, fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Tortosa (Tarragona) en 1895, puesto en el que permaneció catorce años, durante los cuales compuso algunas obras que tuvieron éxito tanto en la propia catedral como en otras parroquias limítrofes⁴. Es posible, como ya ha sido apuntado por algunos investigadores, que en estos años conociera a Pedrell, llegando incluso a preguntarse Juan Alfonso García si este podría haber sido «su primer punto de apoyo» para aproximarse, más tarde, al folklore andaluz⁵. No obstante, las únicas dos cartas enviadas por Torres a Pedrell conservadas en la Biblioteca de Cataluña, fechadas en noviembre de 1898, no dan muchas pistas acerca de su relación. En ellas, Torres se muestra enormemente respetuoso y servicial con Pedrell, aunque el estilo de la escritura descarta una estrecha cercanía o amistad como la que se desprende de su correspondencia posterior con otros músicos admirados por él como Manuel de Falla o Nemesio Otaño⁶.

² Juan Alfonso García apuntó que «su auténtica formación, así como su temperamento musical, típicamente andaluz, es fruto de un personal esfuerzo autoformativo y solo alcanza logro feliz durante su etapa de madurez sevillana». Véase GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso: «Manuel de Falla y la música eclesiástica», en *Tesoro Sacro-Musical*, 4 (1976), p. 35. Por su parte, Tomás Marco afirma que, «aunque natural de la valenciana Albaida, pertenece de lleno a la escuela sevillana», destacando su inclusión de las «novedades del impresionismo» y de un «sentido andalucista que le acerca a Turina» en su repertorio de música religiosa. Véase MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1982, p. 106.

³ CLIMENT BARBER, José: *Historia de la música valenciana*, Valencia, Rivera Mota, 1989, pp. 72-78. Véase también CASARES RODICIO, Emilio: «Torres Pérez, Eduardo», en CASARES RODICIO, E. y otros (eds.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE, 2002, p. 416.

⁴ *Ibidem*.

⁵ GARCÍA GARCÍA, «Manuel de Falla y la música eclesiástica», pp. 99-106.

⁶ E-Bbc, Fondo Felipe Pedrell, Sig. M964 T, Carta de Eduardo Torres a Felipe Pedrell, 25 de noviembre de 1898. Las cartas enviadas por Eduardo Torres a Manuel de Falla y a Nemesio Otaño pueden consultarse en: E-GRmf, Sig. 7689, Cartas de Eduardo Torres a Manuel de Falla; y E-AZP, Sig. 008.001, Cartas de Eduardo Torres a Nemesio Otaño.

En 1903 realizó las oposiciones para optar al puesto de maestro de capilla de la Catedral hispalense. Se presentaron a las mismas otros ocho aspirantes, consiguiendo finalmente la plaza el también valenciano Vicente Ripollés⁷. Sin embargo, tras la marcha de este último de la capital andaluza, en 1909, se volvieron a celebrar otros exámenes para el puesto. Torres volvió a intentar su cometido, examinándose junto a otros dos candidatos: Felipe Rubio Riqueras y Cándido Milagro García, maestros de capilla de las catedrales de Badajoz y Jaén. En esta ocasión tuvo éxito, tomando posesión del nuevo cargo el 10 de enero de 1910⁸.

Desde su llegada a Sevilla se convirtió en un gran dinamizador de la vida musical de la ciudad, que en estos años padecía un profundo atraso⁹. En 1916, el organista de la Catedral, Juan Bautista Elustiza, describía el panorama musical de la capital andaluza con las siguientes palabras:

«Sevilla es indudablemente la “cenicienta” de las grandes capitales de España en materia de música. Ni los grandes “virtuosos”, ni los eximios cantantes, ni las grandes masas corales u orquestales pasan por aquí ni se dignan a visitarnos. Es triste decirlo, pero ello es así. Nosotros, los sevillanos, tenemos gran parte de responsabilidad en este alejamiento de elementos artísticos de nuestra capital, que si no reacciona fuertemente, en plazo breve, y encauza el admirable instinto artístico del pueblo sevillano hacia un arte serio y digno, educándole musicalmente, dentro de poco será imposible oír buena música en Sevilla»¹⁰.

No obstante, la cultura musical de la capital andaluza comenzó a emerger progresivamente, viviendo un periodo de esplendor durante la década

⁷ Los opositores presentados fueron los siguientes: José María Moreno, maestro de capilla de la Catedral de Oviedo; Cándido Milagro, maestro de capilla de la Catedral de Jaén; Miguel Arnaudas, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza; Rafael Salguero, organista de la Catedral de Málaga; José Gálvez, organista de la Catedral de Cádiz; Mariano Neira, maestro de capilla de la Catedral de León; y Víctor Ramón Díaz, organista de la Catedral de Oviedo. Véase E-Sc, Sección Secretaría, Libro 226, Actas capitulares, 26 de enero de 1903, f. 175r.

⁸ Las oposiciones se celebraron el día 6 de diciembre de 1909 y recibió la colación canónica del beneficio de maestro de capilla vacante el día 3 de enero de 1910. Tomó posesión del beneficio de maestro de capilla el día 10 de enero de 1910. Véase E-Sc, Sección Secretaría, Libro 228, Actas capitulares, 7 de enero de 1910, f. 117v; y E-Sc, Sección Secretaría, Libro 228, Actas capitulares, 10 de enero de 1910, f. 120v.

⁹ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*, Sevilla, Universidad, 2015, pp. 89-97.

¹⁰ ELUSTIZA, Juan Bautista: «Crónicas musicales», en *Bética* (50 y 51), 15 y 29 de febrero de 1916).

de 1920¹¹. Sin lugar a dudas, la competencia, ubicuidad y el carácter polifacético de Eduardo Torres jugaron un papel fundamental en este proceso. Y es que, lejos de limitarse al desempeño de su puesto catedrático, este músico valenciano colaboró intensamente con otras instituciones locales interesadas en potenciar el arte musical en la ciudad tales como el Ateneo, la Sociedad Sevillana de Conciertos, o la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País.

Desde que en 1913 se recuperó la Sección de Música del Ateneo, Torres colaboró constantemente y de forma activa con esta institución, formando parte de su Junta directiva, casi de forma continua, en el cargo de Presidente o Vocal, hasta 1931, año en que fue nombrado Presidente honorario¹². Además, participó en calidad de director de coros y orquestas o conferenciante en las veladas artísticas de esta sociedad, en las cuales se estrenaron algunas de sus obras¹³.

Fue también vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Sevillana de Conciertos, asociación que mensualmente contrató a afamados intérpretes y agrupaciones nacionales e internacionales, consiguiendo impulsar la vida musical de la ciudad durante los años veinte. Concretamente, quedó a cargo de la organización de importantes eventos relacionados con la figura de Manuel de Falla, tales como: el estreno de la versión de concierto de *El retablo de maese Pedro*, en 1923, la presentación de la Orquesta Bética de Cámara, en 1924, y el homenaje a Falla, en 1926¹⁴.

Asimismo, formó parte asiduamente del jurado del premio que esta sociedad otorgaba a las alumnas con mejores puntuaciones en los exámenes para la consecución de los títulos de Profesoras de Piano y Solfeo de la Academia de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País¹⁵. Desde 1919 formó parte de la plantilla de este centro de enseñanzas musicales, siendo profesor de las asignaturas de Solfeo, Armonía y cursos

¹¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: «El auge de la música en Sevilla durante los años veinte», en *Revista de musicología*, 20/1 (1997), pp. 655-668.

¹² Dentro de la Junta directiva, ejerció el cargo de vocal entre 1912 y 1924, exceptuando el curso académico de 1914/1915, en el que fue presidente, al igual que desde 1924 a 1930. Véase SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *La música y el Ateneo de Sevilla*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2004, pp. 63, 66, 73, 74, 87, 91, 93, 96, 97, 98, 101, 108, 109, 110, 111 y 118.

¹³ SÁNCHEZ GÓMEZ, *La música y el Ateneo de Sevilla*.

¹⁴ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla, Ayuntamiento, 2015; y DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*, (tesis doctoral dirigida por María Isabel Osuna Lucena), Universidad de Sevilla, 2015.

¹⁵ E-GRmf, Sig. 6618, *Memoria presentada por la Junta directiva a los señores socios en la Junta general ordinaria de 25 de junio de 1923*, Sevilla, Tip. Zarzuela, 1923, p. 11.

avanzados de Piano, e impartió también algunas conferencias de asistencia obligatoria para las alumnas de séptimo y octavo de Piano¹⁶.

Precisamente, desde esta última institución, luchó junto a otros profesores del centro como Norberto Almandoz, Segismundo Romero y Manuel Navarro por la consecución de un conservatorio para la ciudad, del que fue nombrado Catedrático de Composición en junio de 1934. Desafortunadamente nunca llegaría a desempeñar este cargo, pues unos meses después moriría en la madrugada del 23 de diciembre de ese mismo año, sin llegar a presenciar la regularización de la situación del centro, que tuvo lugar durante el curso de 1935/1936¹⁷.

Se ha de destacar también la fundación de la efímera Orquesta Sinfónica Sevillana (1913-1916), que constituyó la primera orquesta profesional de la ciudad especializada en el repertorio sinfónico¹⁸. Por otra parte, cabe señalar su fundación en 1924, junto con Manuel de Falla y Segismundo Romero, de la Orquesta Bética de Cámara. Tampoco hay que desdeñar que, desde el primer momento, la idea del citado compositor gaditano era que la agrupación fuera dirigida por Torres. No obstante, ante la negativa de su superior eclesiástico, Eustaquio Ilundain y Esteban, esta tarea fue encomendada a Ernesto Halffter, y Torres tuvo que contentarse con dirigir los ensayos y, solo en contadas ocasiones, llevar la batuta en algún concierto público¹⁹.

Por último, hay que recalcar su faceta periodística, convirtiéndose en uno de los críticos más destacados de la prensa sevillana durante la Edad de Plata. Este compositor publicó sus escritos en *El Noticiero Sevillano*, de 1921 a septiembre de 1925 –fecha en la que dejó de pertenecer a su redacción, debido a que este diario había publicado, según sus propias palabras, «artículos de tendencia heterodoxa»²⁰– y en la edición sevillana del ABC, desde octubre de 1929 hasta que le sobrevino la muerte, en diciembre de 1934²¹.

¹⁶ CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: *La academia de música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*, Sevilla, Diputación Provincial, 2011, pp. 192-202.

¹⁷ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: «La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla», en *Diferencias: revista del CSM «Manuel Castillo» de Sevilla*, 4 (2014), pp. 119-150.

¹⁸ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, *Orquestas y conciertos*, pp. 69-77.

¹⁹ *Idem*, *Manuel de Falla*.

²⁰ E-GRmf, Sig. 7689-026, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, 10 de julio de 1926.

²¹ Sobre la crítica musical de Eduardo Torres, véase GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, programación y recepción*, (tesis doctoral dirigida por Diego Caro Cancela y Gemma Pérez

EL CATÁLOGO COMPOSITIVO DE EDUARDO TORRES

Los datos que a continuación se ofrecen proceden del catálogo provisional realizado a partir de las obras musicales de Eduardo Torres, que incluye información sobre una serie de aspectos, algunos de los cuales pasamos a analizar a continuación²².

En total se han catalogado 369 obras completas, cifra que no puede considerarse definitiva, ya que se tiene constancia de otras 28 obras de las que no se ha podido encontrar ningún material, pero que es posible que aparezcan en el futuro. Asimismo, se han localizado 35 obras incompletas y numerosos apuntes de piezas que no llegaron a concretarse. No obstante, el corpus de composiciones catalogadas puede considerarse como suficientemente representativo para sacar algunas conclusiones generales en cuanto a su producción musical.

Localización

Lejos de lo que cabría esperar, los centros más importantes para el estudio de la obra de Eduardo Torres no son las instituciones religiosas (Catedrales de Tortosa y Sevilla) o profanas (Conservatorio de Sevilla) a las que estuvo vinculado profesionalmente, sino el Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Rentería, Guipúzcoa) y el del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi o del Patriarca de Valencia, que conservan los fondos personales de Norberto Almandoz Mendizábal y Enrique Domínguez Boví, respectivamente. En gráfico se ofrecen, por un lado, el número de obras totales conservadas en cada archivo (en negro), y, por otro lado, el número de obras que únicamente se encuentran en estos centros (en gris) (Fig. 1).

Zalduondo), Universidad de Cádiz, 2019; *idem*, «De Luis Rojas a Norberto Almandoz: el amor brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)», en TORRES CLEMENTE, E. y otros (eds.): *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, Madrid / Granada, Centro de Documentación de Música y Danza / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 335-370; *idem*, «Eduardo Torres (1872-1934) de la Catedral al Conservatorio: gestión, educación y crítica musical en Sevilla durante el primer tercio del siglo XX», en *Anuario musical*, 76 (2021), pp. 127-149; *idem*, «Pácticas interpretativas, repertorios y crítica musical en Sevilla durante la Edad de Plata (1920-1936)», en Olivero Guidobono, S. (ed.): *El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 1307-1331.

²² En el catálogo de obras musicales se ha organizado la información referente a cada registro en los siguientes apartados: 1. Título; 2. Coautor / Autor literario; 3. Incipit; 4. Idioma; 5. Colección; 6. Género; 7. Fecha de composición; 8. Fecha de estreno; 9. Fecha de publicación; 10. Plantilla vocal; 11. Plantilla instrumental; 12. Partes; 13. Datos de partitura y localización; 14. Grabaciones; y 15. Observaciones (dedicatorias, premios, etc.).

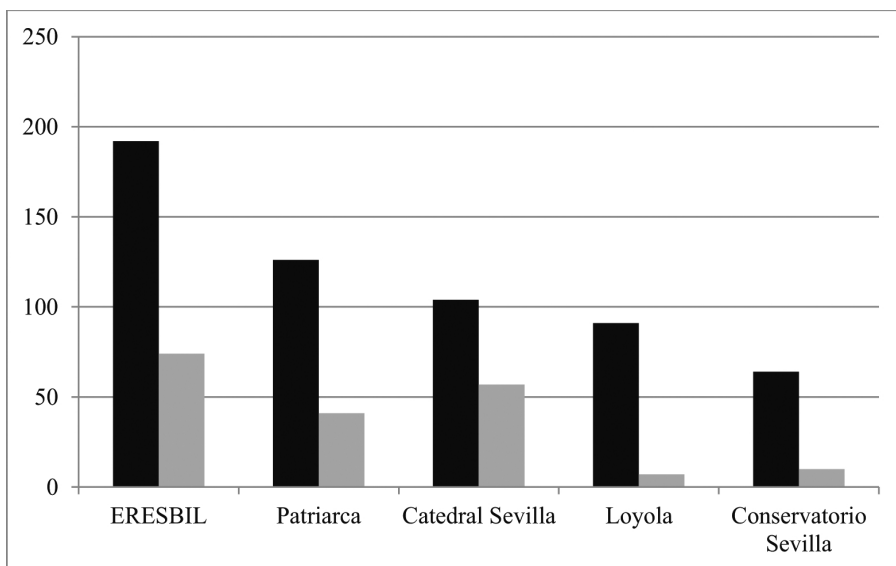


Fig. 1. Localización de las obras musicales (fuente: elaboración propia).

El caso de la profusión de obras en el archivo guipuzcoano se explica por el hecho de que el fondo personal de Eduardo Torres, manuscritos inclusive, fue conservado a su muerte por Almandoz, que, desde su nombramiento como organista primero de la Catedral de Sevilla en 1919, mantuvo una relación muy estrecha con el músico valenciano. De hecho, durante estos quince años de convivencia artística, colaboraron conjuntamente en proyectos como el estreno sevillano de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla o la fundación del Conservatorio hispalense, cuyo antecedente fue la Academia de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País de la que ambos eran profesores²³. Además, compartieron inquietudes musicales y consagraron muchas veladas al estudio y análisis del repertorio contemporáneo francés y ruso, interpretando al piano, a cuatro manos, las novedades del momento²⁴.

²³ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur. Historia de un músico en Sevilla*, Granada, Libargo, 2015, pp. 59-106; y GARCÍA LÓPEZ, «La recompensa a un esfuerzo colectivo», pp. 127-150.

²⁴ ALMANDOZ, Norberto: «XXV aniversario de la muerte del maestro Eduardo Torres», en *ABC de Sevilla* (23 de diciembre de 1959), p. 44; e *idem*, «Un gran motete del maestro Eduardo Torres», en *ABC de Sevilla* (18 de enero de 1970), p. 55.

Tras el fallecimiento de Torres, Almandoz le sucedió como maestro de capilla, cargo que le permitió tener libre acceso a las obras del valenciano depositadas en el archivo catedralicio. Al fallecer Almandoz en 1970, su fondo personal, junto con el de Torres, fue trasladado a Astigarraga, y posteriormente cedido por su sobrina y heredera Isabel Almandoz al archivo guipuzcoano. Por tanto, en la actualidad dicho centro custodia casi doscientas obras, la mitad de las cuales solo se han conservado en este archivo. Gran parte de estos documentos son manuscritos autógrafos, que generalmente aparecen fechados y permiten datar sus composiciones. Además, en ocasiones se pueden encontrar también los borradores que dieron lugar a esas obras, dando pistas sobre el proceso compositivo de nuestro protagonista.

El legado de Enrique Domínguez Boví custodia también un nutrido número de obras de Eduardo Torres. Como fue expuesto por Rosa Isusi, algunas son de su época en el Seminario de Valencia, y llevan marcas de propiedad de José Montagud y Vicente Estellés, que pudieron ser compañeros de estudios allí. De hecho, Torres dedicó a este último, en 1934, su obra *Trisagios a la Santísima Trinidad* deduciéndose, pues, que ambos músicos mantuvieron durante toda su vida una amistad posiblemente iniciada en Valencia. No obstante, gran parte de las obras procede de su época en Sevilla y lleva la marca de propiedad de su autor, por lo que es posible que llegaran a Domínguez tras el fallecimiento de Torres, en la época del barítono valenciano como profesor de canto en el Conservatorio hispalense²⁵.

Poca información se tiene hasta la fecha de la amistad que unía a estos dos músicos. Isusi ya dejó constancia de la existencia de una fotografía de Torres afectuosamente dedicada al cantante valenciano en 1930²⁶. Esta musicóloga profundizó también en la relación y colaboración de este cantante con Manuel de Falla, compositor muy vinculado con el círculo de músicos asentados en Sevilla desde la fundación de la Orquesta Bética²⁷. De hecho, por la correspondencia entre Torres y Falla se ha podido constatar que la amistad de los dos músicos valencianos se remontaba, como poco, a 1924, y que fue precisamente Torres quien propuso al gaditano su idea, finalmente llevada la práctica, de que Domínguez interpretase el

²⁵ ISUSI FAGOAGA, ROSA: «El gremio musical en Valencia entre los siglos XIX y XX y el legado Enrique Domínguez Boví», en *Cuadernos de música iberoamericana*, 22 (2011), pp. 106-107.

²⁶ La transcripción literal de la dedicatoria es la siguiente: «A mi querido amigo Enrique Domínguez con todo el afecto de su admirador; 1930». Véase *ibidem*.

²⁷ *Idem*, «El cantante Enrique Domínguez Boví, el teatro lírico y su colaboración con Manuel de Falla», en ALONSO GONZÁLEZ, C. y otros (eds.): *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 187-200.

papel de Don Quijote en el estreno escénico de *El retablo de maese Pedro* en Sevilla y en la posterior gira que la citada agrupación hispalense realizó por España en 1925:

«Caso de que Aróstegui tenga para la tournée pretensiones excesivas, tengo preparado en Valencia barítono-bajo estupendo y tenor que nos servirían a maravilla»²⁸.

«Ambos valencianos y amigos, y no tienen exigencias como otros que nos pedían 100 y 50 pesetas diarias. El barítono podrá hacer excursión por 75 pesetas y el tenor por 50, aparte viajes. Además, ambos son grandes lectores, lo que facilita su actuación en los respectivos papeles»²⁹.

Asimismo, entre las obras catalogadas existen tres dedicadas a Domínguez, que constituyen otro testimonio más de esta amistad: el ofertorio para órgano *Laetentur coeli* (1929), *Vocem iucunditati*, y *Gaude propago candida*, las dos últimas para barítono y orquesta.

Por tanto, los años valencianos de Torres y el posible tráfico de partituras entre Sevilla y Valencia posibilitaron que el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia conserve en la actualidad 130 de sus obras. Muchas de ellas son ejemplares impresos, de fácil adquisición, pero existen también muchas copias manuscritas de obras inéditas, lo que hace suponer que los músicos valencianos solicitaron algunos manuscritos de Torres para copiarlas e interpretarlas en su tierra. De hecho, al no haberse conservado los originales, algunas de estas copias manuscritas constituyen en la actualidad las únicas fuentes conservadas de determinadas obras. Aunque en menor medida, se han hallado también algunos manuscritos autógrafos, tanto de su etapa de maestro de capilla en Tortosa –*Eterno Padre* (1906)–, como de sus últimos años de vida –*Stabat Mater. A dúo de tenor y barítono* (1932), *Salve Regina* (1933) y los *Trisagios* dedicados a Estellés (1934)–.

Por otra parte, también es de gran relevancia el Archivo de la Catedral de Sevilla, que conserva una centena de sus obras, no solo de sus años en la capital andaluza, sino también de sus años de juventud, como *Trisagios. A tres voces y orquesta* (1890), y de su etapa en Tortosa, como *Miserere. A tres voces y coro con orquesta* (1902). Resulta además significativo por la ingente cantidad de manuscritos autógrafos conservados y porque muchas de las pie-

²⁸ E-GRmf, Sig. 7689-014, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, 16 de noviembre de 1924.

²⁹ E-GRmf, Sig. 7689-017, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, 29 de diciembre de 1924.

zas allí albergadas únicamente pueden encontrarse en dicho fondo. Aunque todas las obras custodiadas son religiosas, se han localizado también unos apuntes de melodías populares que tuvieron que ser transcritas en torno a 1913, poniendo de manifiesto el interés de Torres por las músicas tradicionales andaluzas desde sus primeros años en Sevilla³⁰.

De importancia es también el Archivo Musical del Santuario de Loyola, que conserva un importante número de obras, especialmente de órgano, algo que no es de extrañar pues alberga el fondo de Nemesio Otaño, que fue quien impulsó a Torres a escribir obras de órgano para su revista *Música Sacro-Hispana*³¹. Mayor interés presentan los fondos conservados en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Sevilla, ya que custodian varios autógrafos que constituyen las únicas fuentes de obras como *Despedida a la Verge Maria* (1907) –la única obra con texto en valenciano– o los *Gozos al Apóstol San Andrés* (1915).

Géneros

Atendiendo a los géneros instrumentales en los que se ha dividido su producción, se observa que casi un tercio de su producción está dedicada al teclado (121 obras), componiéndose el resto de música vocal con distintas combinaciones de canto y de acompañamiento. Predominan las obras para varias voces con acompañamiento de teclado (118 obras), de algunas de las cuales el autor realizó otras versiones para conjunto instrumental (una obra) u orquesta (doce obras). Las piezas vocales con acompañamiento orquestal ocupan también un lugar importante en el catálogo de este compositor (75 obras), ya que, a las doce versiones citadas, habría que sumarle otras 57 obras concebidas directamente para voces y orquesta, y otras seis para voz y orquesta. Aunque en menor número, también ocupan una posición importante las piezas para una voz solista (o coro unísono) y teclado, y para voces a *cappella*. La mayor parte de su producción, exceptuando las zarzuelas, son obras sacras (Tabla 1).

³⁰ Estos bocetos aparecen erróneamente catalogados, como si de una obra se tratase, bajo el título de *Fandanguillo de Alonso*. Véase E-Sc, Archivo de Música [AM], Sig. 95-1-13. Contiene: 1) Fandanguillo de Alonso; 2) De Tharis; 3) Higuecita; 4) Higuecita ; 5) [La que me lavó el pañuelo]; 6) [Cuántas en mi capote]. Dentro del mismo cuaderno, y justo después de estos apuntes, aparecen los autógrafos de *Canción* y *Ofertorio en forma de coral variado*, que fueron publicadas en 1913 y 1914, respectivamente. Por tanto, dichas melodías fueron transcritas en torno a 1913.

³¹ ELIZONDO IRIARTE, «La obra para órgano de Eduardo Torres», p. 161.

Tabla 1. Géneros musicales

Género	Número
Teclado	121
Voces y teclado	103
Voces y teclado / conjunto instrumental	1
Voces y teclado / orquesta de cuerda	1
Voces y teclado / orquesta	12
Voces y orquesta	57
Voz y teclado	31
Voz y teclado / Voz y orquesta	1
Voces solas	22
Voces y conjunto instrumental	8
Voz y orquesta	5
Zarzuela	3
Otros	3
TOTAL	369

La mayoría de las piezas de tecla están escritas tanto para órgano como para armonio, estando tan solo dos de ellas destinadas al piano, que fueron las dos saetas editadas por la Casa Damas de Sevilla³². En general, su obra orgánica está compuesta por piezas de pequeño formato en las que se hace patente su profundo dominio de la melodía, herencia de Gounod, Franck, Massenet y Puccini, así como de las novedades armónicas introducidas por compositores franceses de la época como Claude Debussy. No obstante, todo lo anterior no le impide ajustarse a las disposiciones emanadas por Pío X en su *Motu proprio* de 1903, lo que lo convirtió en uno de los grandes compositores para órgano de esta generación³³.

Sorprende la ingente producción para órgano en un músico que, hasta su madurez, no comenzó a componer para este instrumento. De hecho, cuando

³² Nos referimos a las dos *Saetas para piano que se cantan a las imágenes al hacer estación a la Sta. Catedral*, tituladas «Ay, ay, ay míralo por donde viene. Saeta antigua» (núm. 1) y «Caminando el buen Jesús. Saeta moderna» (núm. 2). Véase E-RE, Sig. A1/C-497.

³³ Es pertinente a este respecto el severo juicio de Vicente Ripollés con referencia precisamente a Otaño y a los «pícaros impresionistas franceses». Véase BOMBI, Andrea: «En nombre del arte y de la iglesia: Vicente Ripollés y la reforma ceciliania», en BOMBI, A. (ed.): *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 187.

Otaño le solicitó piezas orgánicas para su revista *Música Sacro-Hispana*, se mostró reticente, alegando su desconocimiento del género orgánico³⁴. Por otra parte, en calidad de intérprete, solo se le conocen intervenciones como pianista y director de orquesta, nunca como organista. Al parecer, estas faltas de conocimiento en cuanto al instrumento fueron solventadas, en parte, gracias a la ayuda de Luis Urteaga, quien registró alguna de sus piezas, como las de la colección *El organista español* que vio la luz en 1935, lo que queda testimoniado en las siguientes palabras del autor dirigidas a Almandoz: «Dele en mi nombre las más expresivas gracias a Urteaga por la obra de caridad que hace conmigo tomándose la molestia grande de registrar mis cosas. Cuando salga a la luz el cuaderno que me anuncian le escribiré yo»³⁵.

Puesto que la citada revista, aunque fundada en 1907, no incluyó suplementos musicales hasta 1909³⁶, sus primeras composiciones de órgano deben de remontarse, como máximo, a este último año. Atendiendo a las fechas de sus manuscritos, sus primeras piezas orgánicas datan de 1911, y sus primeras publicaciones fueron dentro de la colección francesa *Les maîtres contemporains de l'orgue* de Joseph Joubert, que vio la luz en 1912³⁷. Precisamente, el suplemento propiamente orgánico de *Música Sacro-Hispana* comenzó a editarse en enero de 1913, y en esta primera entrega se incluyeron *Plegaria* y *Comunión*, que fueron las primeras obras orgánicas de Torres publicadas en España³⁸.

En cuanto a sus obras vocales, también estas debieron ajustarse a las disposiciones del *Motu proprio*. El *Reglamento de música sagrada para la Archidiócesis de Sevilla* publicado en 1910 prohibía toda obra instrumental, especialmente con acompañamiento de orquesta, que no fuese examinada y aprobada por la Comisión Diocesana de Música Sagrada³⁹. Por tanto, puede suponerse que todas sus obras compuestas para la catedral hispalense debieron ser aceptadas por dicha comisión. De hecho, algunas de las publicaciones incluyeron en la portada la indicación: «Aprobado por la Comisión Archidiocesana de la Música Religiosa de Sevilla», como ocurrió con las dos misas publicadas por Casa Dotesio en 1914, *Misa breve. En honor de Nuestra Señora de la Cinta* y *Misa breve*.

³⁴ ELIZONDO IRIARTE, «La obra para órgano de Eduardo Torres», p. 161.

³⁵ E-RE, Sig. A1/L-108, Carta de Eduardo Torres a Norberto Almandoz, 17 de agosto de 1934.

³⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel: *La aplicación del Motu proprio sobre música sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*, (tesis doctoral dirigida por Gemma Pérez Zalduondo), Universidad de Granada, 2014, pp. 450-451.

³⁷ Fueron publicadas en esta colección la *Communion*, dedicada a Joaquín Turina, y *Elevación*, dedicada a Nemesio Otaño. Véase JOUBERT, Joseph: *Les maîtres contemporains de l'orgue*, 3, Paris, B. Roudanez & Cie Editeurs, 1912, pp.192-195.

³⁸ Estas ediciones pueden consultarse en E-RE, Sig. A149/64-01.

³⁹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La aplicación del Motu proprio*, p. 656.

En honor de Santiago Apóstol, ambas para tres voces y órgano, dedicadas a Juan Benlloch y Juan Laguerda, obispos de Urgel y Barcelona, respectivamente.

Resulta llamativo que, de sus diez misas completas solo fueron publicadas las seis con acompañamiento de teclado, quedando inéditas otras tres con acompañamiento orquestal y otra *a cappella*. Estas publicaciones vieron la luz en revistas como *Música Sacro-Hispana* o *Salterio Sacro-Hispano*, que ofrecían música ajustada a los preceptos del *Motu proprio*. No obstante, en el archivo catedralicio se conservan junto con copias manuscritas de partes instrumentales⁴⁰, lo que hacen suponer que en el templo sevillano se interpretaban con acompañamiento orquestal. Resulta llamativo también que ninguna de sus obras religiosas con acompañamiento orquestal fuera publicada, lo que nos da pistas acerca de lo diferentes que eran los usos de la catedral sevillana en relación con otras basílicas del territorio nacional⁴¹.

En cuanto a los autores literarios, se pueden establecer dos grupos diferenciados. Por un lado, emplea textos de literatos del Siglo de Oro español, tales como: Lope de Vega, en el villancico *Reyes que venís por ellas* (publicada en 1919); Calderón de la Barca, en el auto sacramental *El Santo Rey Don Fernando* (1929); y otros menos conocidos como José Valdivieso o Damián de Vegas, en las letrillas para la comunión *Ferida tenéis mi vida*, o *¡Ay, no te vayas más!*. Por otro lado, utiliza textos de escritores contemporáneos, en ocasiones sacerdotes, tales como el agustino Restituto del Valle, autor del *Himno del Congreso Mariano Hispano-Americano de Sevilla* (1929); o el sacerdote Tomàs Bellpuig, responsable de *Las cinco llagas del Señor* (1901)⁴². También dentro de este grupo se encuentran los sevillanos Juan F. Muñoz y Pavón, canónigo de la catedral hispalense, el ateneísta Pedro Alonso-Morgado o la poetisa M^a Bárbara Tixe de Isern⁴³.

⁴⁰ Por ejemplo, de la *Misa fácil. A dos voces iguales con acompañamiento de órgano* y de la *Misa de Réquiem. A dos voces con acompañamiento* se conservan tanto las partituras impresas (E-Sc, AM, Sig. 116-16-1; E-Sc, AM, Sig. 118-5-2), como las copias manuscritas de las partes instrumentales (E-Sc, AM, Sig. 118-5-1; E-Sc, AM, Sig. 93-1-1).

⁴¹ Esta cuestión ya fue señalada para el periodo del magisterio de capilla de Vicente Ripollés. Véase LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La aplicación del Motu proprio*.

⁴² Restituto del Valle (1865-1930) fue autor de numerosos himnos y cantos religiosos católicos, como el *Himno de los Adoradores* (1911), que fue el himno oficial del XXIII Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Madrid en 1912. Véase VÍNAS ROMÁN, Teófilo: «El P. Restituto del Valle, autor del Himno Cantemos al Amor de los Amores», en *Ciudad de Dios. Revista agustiniana*, 224/1 (2011), pp. 5-35.

Tomàs Bellpuig (1860-1936) fue un poeta y sacerdote barcelonés afincado en Tortosa. Véase MIRAVALL, Ramón: «En el cinquantenari d'un afusellament. Tomàs Bellpuig, el sacerdot i poeta», en *La Veu del Baix Ebre* (9 de enero de 1987), pp. 8-9.

⁴³ Juan F. Muñoz y Pavón (1866-1920) fue el autor de los bailes de seises *Más dulce que la miel* (1920) y *La vara de José*.

Por último, conviene señalar también que, aunque solo se hayan conservado las zarzuelas *El amor bandolero*, *Pascualica* y *El puente de Triana*, su labor lírica fue mucho más fecunda. Gracias a la bibliografía⁴⁴ y, especialmente, al vaciado de prensa que se viene realizando, se pueden citar, al menos, otras veinticinco zarzuelas⁴⁵. Lamentablemente las partituras no se han conservado, y solo quedan las reseñas de sus estrenos y reposiciones, la mayoría de los cuales tuvieron lugar en el sevillano Teatro del Duque, y en las que la música, al contrario del texto, siempre recibió elogiosas palabras. Posiblemente a Torres le ocurrió lo que a su amigo Emigdio Mariani, quien, según su propio testimonio, no pudo guardar copia de sus zarzuelas, estrenadas también en dicho teatro, porque le costaba más el sueldo del copista que lo que él ganaba por derechos de autor; y confió en que los originales se conservarían mejor en el propio teatro, que finalmente fue destruido, propiciando la pérdida de estos documentos⁴⁶.

Cronología

Afortunadamente, la mayoría de los manuscritos conservados se encuentran fechados, lo que, junto a otras fuentes como la prensa, la correspondencia o las actas capitulares catedralicias, ha posibilitado datar el sesenta por ciento de su producción (216 obras). En gráfico se ofrece la distribución temporal de dichas piezas, organizadas por lustros, que si bien no da una idea exacta de la cronología de su corpus completo, sí que puede servir como idea aproximada de su labor compositiva (Fig. 2). De

Pedro Alonso-Morgado (1888-1962) fue académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, socio y asiduo concurrente al Ateneo, y redactor jefe del diario católico sevillano *El Correo de Andalucía*. Véase BARBERO RODRÍGUEZ, Enrique: «Alonso-Morgado, Pedro», en VV.AA.: *Diccionario de Ateneístas*, vol. 1, Sevilla, Ateneo, 2002, p. 37.

Alonso-Morgado fue el autor de las coplas *En las zarzas del camino. A Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas* (1920) y *Dulcísimo cordero. Al Señor del Calvario* (1923).

M^a Bárbara Tixe de Isern (1846-1914 ca.) fue una poetisa dedicada al género religioso, que colaboró asiduamente con *El Correo de Andalucía*. Véase SIMÓN PALMER, Carmen: *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual biobibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991. Tixe de Isern fue autora de *Esa cruz que al Rey de Reyes. Coplas a Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas* (1918).

⁴⁴ CASARES RODICIO, «Torres Pérez, Eduardo», pp. 415-416.

⁴⁵ En solitario (*La patria nueva* o *La canción de las flores*), en colaboración con López del Toro (*Pascualica* o *El puente de Triana*), con López Quiroga (*El presagio rojo* o *La gruta de las maravillas*), y con otros autores como Emigdio Mariani, Rafael Carretero, Manuel Ruiz Vidriet, Forment y Francisco Bravo.

⁴⁶ OSUNA LUCENA, María Isabel: «Emigdio Mariani Piazza: trayectoria personal y artística», en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 8 (1995), p. 294.

este gráfico se desprende que, a lo largo de toda su vida, Eduardo Torres mantuvo una actividad compositiva constante, que comenzó a acentuarse desde su llegada a Sevilla, y, muy especialmente, en las décadas de 1920 y 1930. Desafortunadamente puede observarse que murió en pleno apogeo compositivo, ya que el último lustro de su vida fue, con diferencia, el más productivo. De hecho, en estos últimos años de vida fue compuesta una parte importante de su obra orgánica.

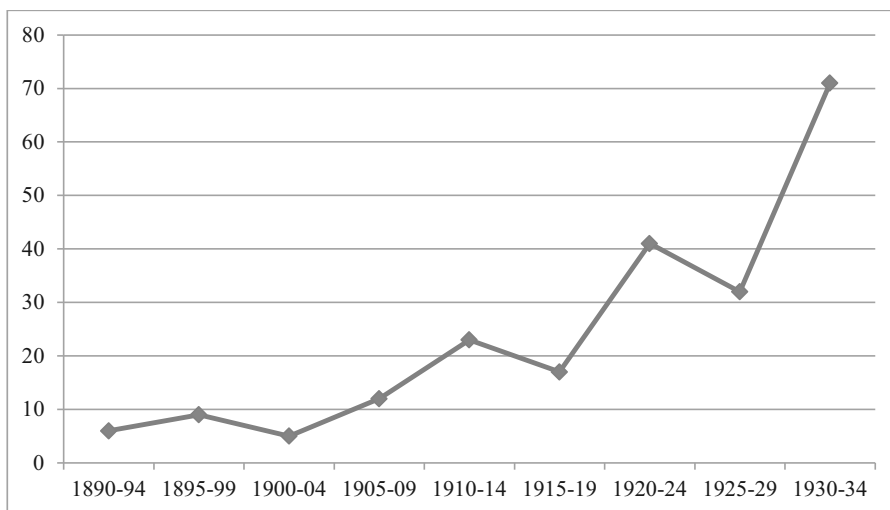


Fig. 2. Cronología de las obras datadas (fuente: elaboración propia).

Además, el estudio de sus manuscritos ha puesto de manifiesto la facilidad y rapidez con la que realizaba sus obras. Este hecho sorprende más aún teniendo en cuenta la intensa actividad realizada en las distintas instituciones anteriormente citadas. Sin embargo, como él mismo manifestó a Falla, dedicaba su tiempo libre a estos menesteres: «Yo no me muevo de Sevilla en todo el verano, y aquí mato el tiempo entretenido en mis cositas de órgano, que si nada dan, por lo menos sírvenme de íntima satisfacción»⁴⁷. De hecho, unos días antes de escribir estas palabras, en la quincena comprendida entre el 23 de junio y el 7 de julio de 1923, había compuesto nada menos que diez de las veinte piezas incluidas en el primer volumen de sus *Cantos íntimos*.

⁴⁷ E-GRmf, Sig. 7689-005, Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, 27 de agosto de 1923.

Colección de obras fáciles para armonio u órgano, publicado por Casa Erviti en 1926. Mantuvo esta soltura de escritura incluso en sus últimos meses de vida, pues en abril y mayo de 1934 compuso, al menos, otras diez piezas para órgano que verían la luz en los otros dos volúmenes de la citada colección. La misma destreza presentaba también a la hora de realizar las orquestaciones, ya que, por ejemplo, en sus años en Tortosa, cuando no había alcanzado aún la madurez compositiva, en tan solo dos días convirtió el *Lauda Jerusalem. A solo de barítono* con acompañamiento de teclado (7 de mayo de 1907) en una obra orquestal.

Las publicaciones

Tan solo el cuarenta por ciento de su producción (147 obras) fue publicado en editoriales nacionales y extranjeras. Atendiendo a los géneros, más de las tres cuartas partes fueron obras para órgano, aunque las obras para voces y teclado también tienen cierta presencia (Tabla 2).

Tabla 2. Obras publicadas distribuidas por géneros

Género	Número
Teclado	113
Voces y teclado	30
Voz y teclado	3
Voces solas	1
TOTAL	147

Treinta y nueve de estas piezas vieron la luz de forma póstuma, en su mayoría piezas orgánicas, que formaron parte de las colecciones *El organista español* y el segundo y tercer volumen de *Cantos íntimos*. Por la correspondencia de Torres y Otaño, se sabe que, por ejemplo, las obras de *El organista español* estaban en poder de Casa Erviti desde 1929, momento en que las compró con intención de publicarlas de forma inminente. Sin embargo, el proceso de edición se alargó más de la cuenta, lo que el compositor valenciano comentó a Otaño con vistas a que pudiera interceder en el asunto, aunque, finalmente, Torres no llegó a verlas publicadas en vida:

«De mí poco puedo decirle; algunos numeritos de órgano, un motete que verá la luz en el *Tesoro Musical* [*Flores apparuerunt. A tres voces y órgano*], unos cánticos sencillos para la Sagrada Comunión [*Cinco cánticos para la sagrada comunión. A una y dos voces con acompañamiento de órgano u armonio*], y otras pequeñas cosas. Después de cuatro años en poder de Erviti, aún no publicó la colección de piezas de órgano de que ya tiene noticias, causándome con ello gran extorsión, pero no he querido decirle nada [...].

Respecto a Erviti nada puedo hacer, pues hace cuatro años estuvo en Sevilla y me compró la propiedad de la colección de obras de órgano para publicarlas enseguida. Como la obra es de él, creo he de conformarme. En cuanto a mis obritas del *Tesoro Musical*, cuando vino aquí el P. Juan Iruarrizaga, vio seis u ocho números y se los llevó para su revista⁴⁸».

«Si pudiera V. influir cerca de Erviti para que publicara la colección de obras orgánicas, se lo agradecería en el alma; yo creo no estaría de más un toquecito acerca de que no tiene un editor derecho a arrinconar una obra el tiempo que le plaza, y mucho más cuando no tenemos contrato ninguno ni compromiso firmado de por medio⁴⁹».

Este testimonio deja constancia de que los responsables editoriales se habían dirigido a Sevilla, y, una vez allí, habían seleccionado y comprado las obras musicales citadas. Deja entrever también la precaria situación del compositor de la época, que, en caso de que las promesas editoriales no se cumplieran, se veían obligados a recurrir a figuras de prestigio para que se actuara con justicia.

La editorial que más piezas suyas publicó fue Casa Erviti, en la que vieron la luz la citada colección y los tres volúmenes de *Cantos íntimos*, que contienen sesenta piezas para órgano. Además, Casa Erviti publicó también la *Antología Orgánica Práctica* de Nemesio Otaño, con cuatro piezas orgánicas de Torres. Otras obras de este género fueron publicadas en colecciones españolas –el *Repertorio Orgánico Español (ROE)* o el *Órgano Sacro-Hispano (OSH)*– y extranjeras⁵⁰. Algunas de sus piezas vocales también se difundieron internacionalmente, como el *Ave Regina caelorum*, publicado en Boston

⁴⁸ E-AZP, Sig. 008.001, Cartas de Eduardo Torres a Nemesio Otaño, 4 de marzo de 1933.

⁴⁹ E-AZP, Sig. 008.001, Cartas de Eduardo Torres a Nemesio Otaño, 2 de mayo de 1933.

⁵⁰ Las colecciones españolas son: IRUARRÍZAGA, Luis y Juan: *Repertorio Orgánico Español*, Madrid, Corazón de María, 1930; y PUJADAS, Tomás L.: *Órgano Sacro-Hispano*, Madrid, C.M.F.CO.CUL.S.A., 2ª edición de 1959. Las extranjeras son: JOUBERT, Joseph (1912): *Les maîtres contemporains de l'orgue*, Paris, Senart, B. Roudanez & Cie Editeurs, 1912; DURST, Sidney C.: *Modern Spanish Organ Music*, Cincinnati-New York-London, The John Church Company, 1920; JOUBERT, Joseph: *Les voix de la Douleur Chretienne*, Bruselas, Ledent-Malay, 1924; y *Spanish Composers*, Boston, The Boston Music Company Edition, 1922.

en 1932. Por la correspondencia de Bernardo Gabiola con Norberto Almandoz, puede suponerse que ellos fueron los intermediarios en esta edición a cargo de Walter Williams:

«Hace unos días he recibido de Mr. Walter Williams (norteamericano) una carta muy halagadora e interesante acerca de la música orgánica y religiosa de España. Es uno de los colegas chiflados por la música de estas tierras y me pide una lista de autores modernos y viejos que más hayan contribuido con sus trabajos al florecimiento del Arte religioso [...]. Me dice que sería fácil publicar en las mejores casas americanas obras de estos y hasta se compromete a traducir al inglés los escritos en lengua vulgar⁵¹».

Sus obras tuvieron una notable visibilidad gracias a las revistas de música religiosa de la época, algo que no debe extrañar si se tiene presente que los objetivos reformistas del *Motu proprio* propiciaron la depuración y censura de unas obras que, en consecuencia, tuvieron que ser sustituidas por otras más acordes con los nuevos preceptos litúrgico-musicales (Fig. 5).

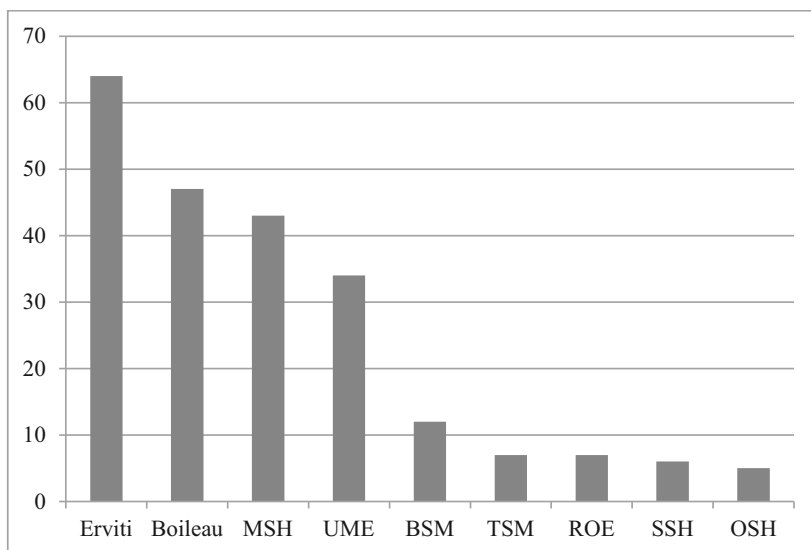


Fig. 5. Obras publicadas distribuidas por editoriales, revistas musicales o colecciones (fuente: elaboración propia).

⁵¹ E-RE, Sig. A1/L-035, Carta de Bernardo Gabiola a Norberto Almandoz, 2 de noviembre de 1926.

La revista que más obras suyas publicó fue *Música Sacro-Hispana*⁵², dirigida por Nemesio Otaño. Todas fueron piezas para órgano, excepto *Misa fácil. A solo y coro unísono con acompañamiento de órgano o armonium* y *¡Ay, no te vayas más! Letrillas para la comunión. A solo y coro unísono*. También se centró en su producción orgánica *Tesoro Sacro Musical*, que solo publicó una obra vocal, el motete *Flores apparnerunt*. Su producción tuvo también una significativa presencia en *Biblioteca Sacro-Musical* y *Salterio Sacro-Hispano*, que, aunque publicaron un número de piezas mucho más reducido, incluyeron más composiciones vocales, tales como *Misa «Gloria in excelsis Deo»*, *Responsorio de difuntos «Ne recorderis»* o *la Salve a la Santísima Virgen*, en el caso de la primera; o la *Misa de Requiem* y los motetes *Tu nostra tergere* u *O cor voluptas caeliturum*.

CONCLUSIONES

Durante la Edad de Plata, la ciudad hispalense se nos presenta como un espacio sonoro lleno de redes y relaciones musicales entre instituciones como la Catedral, el Ateneo, la Sociedad Sevillana de Conciertos o la Sociedad Económica de Amigos del País. Si bien la competencia, ubicuidad y el carácter polifacético de Eduardo Torres favorecieron el auge musical de Sevilla en estos años, este entramado musical fue especialmente propio para nuestro protagonista, pues se tornó en un marco donde desarrollar su capacidad creativa. Este entorno fue ideal para relacionarse con músicos destacados, como Manuel de Falla, Ernesto Halffter o Norberto Almandoz, y para la recepción de nuevos repertorios, especialmente los que ensayó con la Orquesta Bética y los ofrecidos por la Sociedad Sevillana de Conciertos, los cuales divulgó a través de sus críticas musicales. Y, por supuesto, un factor decisivo fueron los requerimientos compositivos exigidos por un templo del prestigio de la Catedral de Sevilla, precisamente en los años que siguieron al *Motu proprio*, reforma litúrgico-musical que requirió la creación de un nuevo corpus musical que suplantase al tradicional. Sin embargo, la orquestación de sus piezas no respondió siempre a las exigencias de este documento papal.

Los datos expuestos sobre su producción musical avalan la importancia histórica de este prolífico compositor; cuya maestría en distintas combinaciones vocales e instrumentales dio lugar a un ingente número de piezas en las que supo conciliar las disposiciones papales con la exploración de las no-

⁵² La mayoría de las obras que vieron la luz en estos suplementos fueron posteriormente publicadas por la Casa Boileau.

vedades de sus contemporáneos franceses. Asimismo, deja abierta la posibilidad del estudio de su obra vocal, la cual, rara vez publicada, y eclipsada por sus composiciones para órgano, nunca ha recibido la atención que merece.

La presente investigación ha puesto también de manifiesto la importancia de conocer los contactos personales, amistades y círculos de sociabilidad del compositor en el proceso de búsqueda de partituras y otras fuentes con él relacionadas. Estas influencias explican, en algunos casos, algunos procesos que desembocaron en la composición, interpretación o edición de determinadas piezas. Asimismo, el soporte en el que se encuentran ciertas obras muestra la importancia del tráfico de partituras manuscritas en la época, así como la versatilidad de las composiciones, que, lejos de ser unidades cerradas con una instrumentación concreta, eran obras abiertas, que pudieron ser interpretadas de formas bien diferentes en las distintas iglesias.

Recibido: 8 de agosto de 2020

Aceptado: 8 de mayo de 2021