



QUADRÍVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

13

(2022)



Las *Saetas* para órgano: un ejemplo del lenguaje compositivo de Eduardo Torres Pérez (Albaida, 1872 - Sevilla, 1934)

Juan Carlos Sempere Bomboi
Universidad de Valladolid

RESUM

Aquest treball se centra en la figura d'Eduardo Torres Pérez (Albaida, 1872 – Sevilla, 1934), en el 150è aniversari del seu naixement. Pretén donar a conèixer el polifacètic compositor, així com analitzar i entendre el seu intens llenguatge compositiu.

En primer lloc, s'ofereix una visió de la seua biografia i, per tant, del període històric i del context geogràfic en què va viure, destacant la seua activitat professional a Sevilla i la seua amistat amb Manuel de Falla. Seguidament, a partir de l'anàlisi paramètric de les seues *Saetas* per a orgue, triades com a obres representatives del mestre, es presenta una aproximació al seu llenguatge musical, emmarcat entre l'Impressionisme francès i el Nacionalisme de l'escola andalusa.

Paraules Clau: Eduardo Torres; *Saetas*; Manuel de Falla.

RESUMEN

Este trabajo se centra en la figura de Eduardo Torres Pérez (Albaida, 1872 – Sevilla, 1934), en el 150 aniversario de su nacimiento. Pretende dar a conocer al polifacético compositor, así como analizar y entender su intenso lenguaje compositivo.

En primer lugar, se ofrece una visión de su biografía y, por tanto, del período histórico y contexto geográfico en que vivió, destacando su actividad profesional en Sevilla y su amistad con Manuel de Falla. Seguidamente, a partir del análisis paramétrico de sus *Saetas* para órgano, elegidas como obras representativas del maestro, se presenta una aproximación a su lenguaje musical, enmarcado entre el Impresionismo francés y el Nacionalismo de la escuela andaluza.

Palabras Clave: Eduardo Torres; *Saetas*; Manuel de Falla.

ABSTRACT

This work focuses on the figure of Eduardo Torres Pérez (Albaida, 1872 – Seville, 1934), on the 150th anniversary of his birth. It aims to make the multifaceted composer known, as well as to analyze and understand his intense language.

In the first place, it offers a vision of his biography and, therefore, of the historical period and geographical context in which he lived, highlighting his professional activity in Seville and his friendship with Manuel de Falla. Next, based on the parametric analysis of his *Saetas* for organ, chosen as representative works of the master, an approach to his musical language is presented, framed between French Impressionism and the Nationalism of the Andalusian school.

Keywords: Eduardo Torres; *Saetas*; Manuel de Falla.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: juliol 2022 / julio 2022 / July 2022

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: desembre 2022 / diciembre 2022 / December 2022



Introducción

El presente artículo centra su atención en la figura de Eduardo Torres Pérez (Albaida, Valencia, 1872 – Sevilla, 1934), compositor que, aunque conocido por su obra en los círculos de organistas, apenas ha recibido atención por parte de la musicología. Por tanto, la pretensión de este estudio es dar a conocer a dicho maestro. Tomando como partida este propósito, se plantea la siguiente hipótesis de investigación: la actividad musical de Torres comprende diversas líneas de actuación, pues además de las ocupaciones propias en el magisterio de capilla, desarrolló también la composición, la crítica, la docencia y la gestión.

Con la voluntad de verificar lo planteado, se propone contribuir al conocimiento de la figura de Torres desde una perspectiva crítica y contextualizada. Y de este objetivo general surge la necesidad de: i) reconstruir brevemente la biografía de Eduardo Torres Pérez, así como el entorno en el que se contextualiza al maestro y ii) establecer las características del lenguaje compositivo utilizado por Torres en las *Saetas* a partir de su análisis. El artículo está estructurado en tres epígrafes: i) Contexto histórico, ii) Aproximación a la biografía de Eduardo Torres y iii) Las *Saetas* para órgano o armonio.

Para reconstruir la biografía del compositor se diferencian dos etapas: por un lado, una inicial desde su nacimiento en 1872 y hasta 1909, y, por el otro, el fructífero período sevillano del maestro, que abarca desde 1910 hasta su muerte en 1934. A continuación, se realiza un estudio analítico de las *Saetas* para órgano o armonio. Para la articulación del contexto histórico, así como para el apartado biográfico, han sido consultados distintos trabajos que permiten enmarcar a Torres en la época y en el entorno en el que vivió (Climent Barber, 1989: 76-78; Barberá, 1990: 273-317; Sánchez Gómez, 2002: 351-353; Casares Rodicio, 2002: 415-417 y 2006: 507-509; Elizondo Iriarte, 2008: 151-169; Torres Clemente, 2009; García-López, 2019: 139-184). Resultan de suma importancia el epistolario entre Falla, Torres, Segismundo Romero y Norberto Almandoz que se encuentra en el Archivo Manuel de Falla de Granada y las distintas reseñas en el diario *ABC* de Sevilla, pues resultan fuentes imprescindibles para corroborar los distintos datos aportados en la reconstrucción biográfica. Para la realización del estudio analítico de las *Saetas* se han utilizado como fuentes las partituras editadas por Boileau (195?). Las transcripciones de los ejemplos que se exponen son fruto de elaboración propia y han sido realizadas con el *software* de notación musical *Finale* (v.26). Al tratarse de piezas cortas, se estructura el análisis de cada una de las saetas por secciones o por temas, centrando la atención en conceptos armónicos, melódicos, estructurales, texturales y estilísticos de relevancia a partir de los parámetros descritos por LaRue (1989). Se complementa ese análisis paramétrico con la utilización de los trabajos de Cooper y Meyer (1960) y Josep Crivillé (1981) para dilucidar, por un lado, los aspectos rítmicos y por el otro, las escalas utilizadas en la música tradicional española.

1. Contexto histórico

La figura de Eduardo Torres se enmarca en el ocaso del siglo XIX y el primer tercio del XX, una época durante la cual los acontecimientos políticos fueron modelando la estructura social de España y en la que las pésimas condiciones de la clase trabajadora motivaron la constitución de movimientos sociales contra la burguesía, la nobleza y el clero.

En 1873, cuando Torres apenas contaba con un año, se proclamó la Primera República Española, que se prolongó hasta el 29 de diciembre de 1874. Pasó su infancia en su localidad natal, Albaida, en un tiempo de inestabilidad política y de adversidades económicas. A la edad de diez años, su familia lo mandó a estudiar al Seminario de

Valencia. En 1895, y sin haber sido ordenado sacerdote, Eduardo Torres accedió a la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Tortosa (Tarragona), que ocupó hasta 1909.

La mayor parte de su producción compositiva la completó en Sevilla entre 1910 y su muerte en 1934, en una época fructífera pese a los acontecimientos que vivió en la capital hispalense. A lo largo de este periodo se sucedieron una epidemia de gripe en 1918, una minoría radical explotó una bomba en 1919, durante la salida procesional de la Hermandad del Gran Poder, y se intentó asesinar al arquitecto Aníbal González (1876-1929) en 1920. Durante sus últimos años vivió algunos de los cambios introducidos por la Segunda República Española, régimen democrático proclamado el 14 de abril de 1931, en sustitución de la monarquía de Alfonso XIII y vigente hasta el final de la Guerra Civil, el 1 de abril de 1939.

Culturalmente, y en paralelo a estos hechos, durante estos años se fundó la denominada *Generación del 27* y se levantaron nuevos teatros y obras civiles. E incluso se celebró en Sevilla, en 1929, la Exposición Iberoamericana que supuso la construcción de obras de regionalismo andaluz, la creación de pabellones con detalles de la arquitectura amerindia y de monumentos como la Plaza de España. En ese mismo 1929 se creó la edición sevillana del periódico *ABC*, diario de ámbito nacional fundado en 1903, para el que Torres colaboró como crítico musical. Todos estos cambios tuvieron su reflejo en la cultura y educación sevillana, fundándose entonces asociaciones que, sufragadas por sus socios, sirvieron, entre otros objetivos, para la promoción y enseñanza de los estudios musicales. Fueron creados entonces la Sociedad Filarmónica (1845) y el Ateneo de Sevilla (1887). Este último y la Sociedad Económica de Amigos del País (1775) patrocinaban sendas escuelas de enseñanza musical reglada en Sevilla. En 1920 también se fundó la Sociedad Sevillana de Conciertos, cuyo objetivo principal era el cultivo del arte musical y cuyos fundadores pertenecían a las instituciones anteriormente mencionadas.

En cuanto al contexto religioso, desde que Torres accedió a la plaza de magisterio de la Catedral de Sevilla en 1910, coincidió con los arzobispos Enrique Almaraz y Santos (1847-1922) y Eustaquio Ilundain y Esteban (1862-1937), ostentando el primero dicho puesto desde 1907 a 1920 y el segundo desde este último año hasta 1937. Torres llegaba a una archidiócesis donde los postulados del *Motu Proprio*¹ de Pío X (1835-1914) habían calado hondamente. Un año antes, en 1909, se había celebrado el II Congreso Nacional de Música Sagrada en Sevilla, bajo la supervisión del recién nombrado arzobispo Enrique Almaraz, quien llevó a cabo la labor de hacer cumplir el plan reformista a través de la constituida Comisión Diocesana de Música Sagrada. Entre otras medidas, este organismo se encargó de revisar los repertorios sacros de las parroquias, restituir el canto gregoriano y regular todo ello por medio de los encargados de componer, interpretar o dirigir la música sagrada: los organistas y los maestros de capilla. Es por ello que Eduardo Torres tuvo limitaciones y restricciones en sus composiciones, especialmente las vocales, las cuales se sometieron a las disposiciones papales del momento. Por eso resulta de especial interés su producción organística paralitúrgica, donde se encuentra la esencia de su lenguaje compositivo, lejos de las estrictas normas dictadas por el *Motu Proprio*.

Por último, la escuela organística en la que ha sido enmarcado Torres es la andaluza, pese a su origen valenciano:

¹ «El conjunto de preceptos y disposiciones legales contenidas en el *Motu Proprio* “*Tra le sollicitudini*” (1903) de Pío X constituyó, probablemente, el intento de regulación de la música sacra católica más importante emprendido por el papado desde el Concilio de Trento. Tras su promulgación se fueron inaugurando en las distintas Iglesias locales procesos particulares para la adecuación de sus realidades litúrgico-musicales a las nuevas directrices romanas. La responsabilidad de su implementación recayó sobre la administración diocesana, con el obispo a la cabeza [...] Tal y como se planteó en el rescripto papal, la reforma de la música sagrada se abordó desde una perspectiva legal, y se contempló como un deber pastoral, que, desde el momento en el que se categorizaron determinados lenguajes y expresiones musicales como “sagradas” o “profanas”, estuvo ligado indefectiblemente a un criterio estético» (López Fernández, 2014: 1)

La escuela organística española, de larga tradición, está representada por nueve compositores que hemos dividido en dos grupos: uno lo constituyen los compositores-organistas, de larga tradición en España y el otro lo forman brillantes compositores que sin ser propiamente organistas han escrito para este aerófono de teclado.

Dentro del primer grupo quedarían enmarcados Eduardo Torres, Jesús Guridi y Juan Alfonso García y en el segundo Óscar Esplá, Federico Moreno Torroba, Ernesto Halffter, Xavier Montsalvatge, Josep Soler y Tomás Marco.

Dentro del primer grupo, Torres y García representan a la escuela organística andaluza, mientras que Jesús Guridi, vasco de nacimiento, pertenece a la escuela madrileña (Pagán Santamaría, 1999: 9).

2. Aproximación a la biografía de Eduardo Torres

A continuación, se reconstruye la biografía de Torres diferenciando dos etapas ya mencionadas: la inicial, hasta 1909, y el fructífero período sevillano del compositor, que abarca desde 1910, hasta su muerte en 1934.

2.1. Eduardo Torres. Valencia y Tortosa (1872 – 1909)

Entre 1882 y 1886 fue infantillo² de la Catedral de Valencia, formándose como alumno del entonces maestro de capilla de la Seo valenciana, Joan Baptista Guzmán i Martínez (1846 -1909). Posteriormente, ya en el Seminario de Valencia (1886-1895), fue discípulo de Salvador Giner (1832-1911). En esta época coincidió con Francisco Tito Pérez (1874-1950), Álvaro Marzal (1875-1960), Vicente Ripollés Pérez (1876-1943) y con Manuel Palau Boix (1893-1967); todos ellos compositores y organistas que, junto a Eduardo Soler Pérez (1895-1967) y el propio Eduardo Torres, fueron reconocidos por el sacerdote, organista, compositor y musicólogo José Climent Barber (1927-2017) como la «segunda generación de la Renaixença valenciana», unos compositores 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. (Climent Barber, 1989: 76-78). En 1895 Eduardo Torres accedió a la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Tortosa (Tarragona), que ocupó hasta 1909. Durante ese tiempo realizó sus primeras obras y conoció a Felipe Pedrell.³

Eduardo Torres viajó por primera vez a Sevilla en mayo de 1903, para opositar al magisterio de capilla de la catedral, vacante desde el 18 de diciembre de 1902 por la muerte de su anterior poseedor, Evaristo García Torres (1830-1902). En aquella ocasión se presentaron nueve candidatos y obtuvo la plaza Vicente Ripollés, quien entonces era el director de la capilla de música del Colegio del Corpus Christi en Valencia. Ripollés decidió abandonar la plaza sevillana sólo seis años después, en 1909, para regresar a Valencia —esta vez a la plaza de magisterio de la seo valenciana—, con lo que se le ofreció a Torres una nueva oportunidad de servir en la catedral sevillana.

² Según el Diccionario de la lengua española: «Infantillo» es cada uno de los niños que conforman el coro de la catedral.

³ Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922), musicólogo y compositor, creador del concepto de moderna musicología española (BNE, s.f). Fundamentó lo que se conoce como nacionalismo musical español, gracias al cual algunos compositores comenzaron a incluir temas, ritmos y escalas propios de la música tradicional. Entre sus discípulos directos se encuentran Isaac Albéniz (1860 – 1909), Enrique Granados (1867 – 1916), Joaquín Turina (1882 – 1949) o Manuel de Falla (1876 – 1946).

2.2. Etapa sevillana de Torres. 1910 - 1934

La vuelta a Valencia de Vicente Ripollés permitió a Eduardo Torres realizar de nuevo los ejercicios de capacitación: recibió su nombramiento como maestro de capilla de la catedral hispalense el 10 de enero de 1910. Gracias a Montero Muñoz (2016: 610-612) es posible consultar las reseñas en los autos capitulares de la catedral sevillana concernientes a la admisión de Torres en el proceso de selección (1909, 15 noviembre) y la toma de posesión (1910, 10 enero) de la plaza de magisterio.

Durante los veinticinco años de estancia de Torres en Sevilla, la actividad de Torres no se limitó a las obligaciones del magisterio de capilla de la catedral, ya que escribió numerosas obras profanas, fue director de orquesta, crítico musical en diversos diarios y profesor de armonía y composición. Además de ello, su trabajo musical también se desarrolló en la Sección Musical del Ateneo de Sevilla, entidad de la que fue incluso presidente (en 1914 y de 1925 a 1930) y desde la que promovió numerosas actividades divulgativas, conferencias y conciertos. Desde este organismo creó un premio de composición musical al que podían concurrir compositores andaluces y en el que se exigía que las obras presentadas tuvieran un marcado carácter andalusí. En cuanto a su labor divulgativa, se desempeñó como crítico musical en el *Noticiero Sevillano*, *EL Liberal* y, especialmente, en la edición sevillana del *ABC* desde su fundación en 1929. Ejerció como profesor desde 1919 en la Academia de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Esta institución, por iniciativa del propio Torres y de Ernesto Halffter, propició la creación del Conservatorio de Música de Sevilla el 8 de junio de 1934, que pasó a formar parte de la red estatal de conservatorios y escuelas de música y danza. (García-López, 2014: 119-150).

Una de las cuestiones más destacables respecto a la etapa sevillana de Torres es su relación con Manuel de Falla. Se conocieron cuando este último asistió a la interpretación del *Miserere* de Hilarión Eslava (1807-1878) en la Catedral de Sevilla durante la Semana Santa de 1922, bajo la dirección de Eduardo Torres. Acabado el concierto, Falla felicitó a Torres, mostrándose entusiasmado por la calidad de la orquesta encargada de interpretar en la catedral las festividades más solemnes. Se forjó desde entonces una amistad que los llevó a compartir diversos proyectos profesionales, como la creación de la Orquesta Bética. Y ésta, a su vez, propició la reorquestación, por parte de Torres, de *Noches en los jardines de España* para una orquesta menor que la prevista por Falla originalmente.

La Orquesta Bética de Sevilla tiene su origen en el estreno de *El retablo de maese Pedro*.⁴ Falla requería de una orquesta de cámara para el estreno de la versión de concierto y, con la colaboración y ayuda de Torres y el violonchelista Segismundo Romero, reunió a un grupo de músicos en Sevilla. El estreno, que se produjo el 23 de marzo de 1923 en el Teatro San Fernando, fue organizado por la Sociedad Sevillana de Conciertos y dirigido por el maestro Torres, quien, además de cofundador de la orquesta, fue su primer director.⁵

En el repertorio de la Orquesta Bética se encontraban otras obras de Falla, además de la mencionada *El retablo de maese Pedro*, como *El amor brujo* (1915), *El sombrero de tres picos* (1919) o *Psyché* (1925). Estas composiciones podían ser interpretadas perfectamente por la Bética debido a sus características instrumentales, ya que la plantilla que requerían las obras mencionadas era reducida. Sin embargo, otra obra cumbre de Falla, *Noches en los jardines de España*,⁶ no, porque, según la concibió Manuel de Falla originalmente, necesitaba de una orquesta con una plantilla

⁴ *El retablo de maese Pedro*. Se estrenó de forma escénica el 25 de junio de 1923 en el palacio de la Princesa de Polignac (París), a quien está dedicada la obra. (Fundación Archivo Manuel de Falla, s.f.).

⁵ Esta información se menciona en tres libros dedicados a la figura de Manuel de Falla: (González-Barba, 2015: 51-57/70-71; Hess, 2001: 227 y 2004: 140).

⁶ *Noches en los jardines de España*. Obra de Manuel de Falla que comenzó siendo un conjunto de nocturnos para piano solo en 1909. El

mucho mayor: 2 flautas y flautín, 2 oboes y corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagots, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbos, percusión, celesta, arpa, cuerda y piano solista. Mediante la correspondencia entre Torres y Falla, fechada entre septiembre y noviembre de 1925, es posible documentar que el primero pidió permiso al segundo para realizar la reorquestación de esta obra para una plantilla reducida –2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 trompetas, 2 trompas, cuerda, timbal, celesta, arpa, percusión y piano solista– y así poder interpretarla con la Orquesta Bética, aun sabiendo que a Falla no le gustaban los arreglos u orquestaciones de sus obras. A continuación, se transcribe el fragmento de una carta de Torres a Falla donde le revela sus intenciones sobre el arreglo, incluso indicando cuestiones de instrumentación, y las posteriores contestaciones del segundo en las que se observa, a pesar de su permiso para realizar la orquestación, la negativa a que la versión fuera interpretada fuera de Sevilla y, por supuesto, por una plantilla que no fuera la orquesta Bética.

Reciba usted en certificado aparte, la partitura de bolsillo y el arreglo que he tenido el atrevimiento de hacer, para que las Noches en los jardines de España puedan entrar en el repertorio de nuestra querida Bética. Hay efectos imposibles de sustituirlos, sobre todo en el último tiempo: yo le digo lo mire con ojos de benevolencia y atendiendo a mi buena intención, aunque si no le gusta le pregunto me lo diga francamente. El arreglo de la segunda flauta que se convierte en flautín varias veces, lo pondré más detallado en la partitura grande, cuando la tengamos: igualmente le pido no se fije en el matizado, que se pondrá cuando usted dé su aprobación, si quizá fuera de su agrado el arreglo. Si así es, habría que ensayarla [...]

Carta de E. Torres a Manuel de Falla (26/09/1925)⁷

Desde que recibía su carta, que tantísimo agradezco, y en la que tanta bondad tiene usted para mí, he deseado escribirle, pero ya sabrá por Segismundo Romero que he vuelto a estar enfermo por los mareos. Así yendo "cojeando" desde principios del verano, y lo malo es que no podré curarme hasta que pueda tomarme un mes completo de reposo, cosa desgraciadamente imposible hasta la terminación del *Concerto* [...] Sólo he podido empezar a ver su trabajo de adaptación para la Bética. Creo usted, Don Eduardo, que sólo por ser usted quien me honra ocupándose de eso, he accedido a que se toque la obra con orquesta reducida, pues ya sabe usted mi manera de pensar en estas cuestiones. Ahora sí, le pido encarecidamente que la orquesta no incluya la obra en su repertorio para tocarla fuera de Sevilla, ya que ya me han pedido autorización para un arreglo análogo en muchas ocasiones y siempre lo he denegado.

Carta de M. de Falla a Torres (09/10/1925)⁸

No sé si mis indicaciones en la partitura y los pliegos serán lo suficientemente claros. De haber algo duda le pregunté me lo diga. Los cambios que me he permitido hacer obedecen a ciertas intenciones orquestales que sólo el interesado (Falla) puede saber, pues por lo demás, el arreglo es excelente.

Carta de M. de Falla a Torres (20/10/1925)⁹

Torres sentía una especial debilidad por *Noches en los jardines de España*, conforme se aprecia en la reseña del *ABC* de Sevilla escrita por él mismo en octubre de 1931. Cuestión que hizo que se preocupara, años antes, por realizar dicha reorquestación:

Noches en los jardines de España es, quizás, entre la obra completa del gran Manuel de Falla, aquella en la que el sentimiento musical, la emoción interior, la fuerza evocativa, llegan a su mayor apogeo; de ahí que el efecto sobre el público es siempre seguro, como si de ella irradiaran efluvios misteriosos a los que no nos es posible resistirnos (Torres Pérez, 1931).¹⁰

pianista Ricardo Viñes (1875-1943), a quien está dedicada la obra, sugirió la transformación de los nocturnos en una obra para piano y orquesta, que Falla concluyó en 1915, con títulos que son una descripción sonora de tres jardines: «En el Generalife», «Danza lejana» y «En los jardines de la Sierra de Córdoba». Fue estrenada el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós (1863-1939) y José Cubiles (1894-1971) al piano. (Fundación Archivo Manuel de Falla, s.f).

⁷ Eduardo Torres Pérez. Carta a Manuel de Falla. Correspondencia Manuel de Falla – Eduardo Torres (Granada: E-Grmf, 26/09/1925)

⁸ Manuel de Falla. Carta a Eduardo Torres. Correspondencia Manuel de Falla – Eduardo Torres (Granada: E-Grmf, 20/10/1925).

⁹ Manuel de Falla. Carta a Eduardo Torres. Correspondencia Manuel de Falla – Eduardo Torres (Granada: E-Grmf, 20/10/1925).

¹⁰ Eduardo Torres Pérez (1931): «Noches en los jardines de España», Sevilla, Hemeroteca del *ABC* de Sevilla.

Aunque el nombre de Eduardo Torres no solía aparecer en los programas de los conciertos como orquestador de dicha versión, existe posiblemente, el único programa de concierto de la Orquesta Bética, conservado en el Archivo de la Orquesta Bética, en el que sí aparece indicado como tal. Un concierto celebrado en el Coliseo Olympia de Granada el 8 de febrero de 1927, dirigido por Halffter y con el propio Falla al piano. Concierto para el que Falla sí dio permiso para que la versión fuera interpretada fuera de Sevilla y en el que la ciudad de Granada la homenajeara.

Eduardo Torres murió en la madrugada del 23 de diciembre de 1934, sólo seis meses después de conseguir su plaza como funcionario estatal. Fue enterrado a las 15:00 h. del mismo día en un concurrido acto en el que la Banda de Música Municipal de Sevilla, dirigida por José del Castillo Díaz (1890-1955), acompañó el féretro interpretando la marcha fúnebre de Chopin. Torres fue enterrado en el panteón de canónigos de la catedral en el sevillano Cementerio de San Fernando.

Al enterarse de la muerte de Torres, Falla escribió cartas a Norberto Almandoz y a Segismundo Romero en las que expresaba su condolencia, afecto y consideración que profesaba por Torres:

Muchísimo me ha impresionado la muerte de don Eduardo Torres, a quien tantísimo amaba como amigo y como artista. Ha sido una gran pérdida.

Carta de Manuel de Falla a Norberto Almandoz (04/01/1935)¹¹

Muchísimo me impresionó la muerte de nuestro don Eduardo (q.e.p.d). Esta ha sido una de las veces en que la pérdida de un amigo le hace a un sentir plenamente la sinceridad del afecto que se le profesaba. Sentía honda pena al pensar que no tengo que volverle a ver en esta vida, y sólo me consuela pensar también en que nuestro pobre amigo habrá encontrado [...] De corazón me asoció a su dolor, y no sólo por la pérdida del amigo, sino también del compañero, pues la música que de él conozco es la de un verdadero y raro artista, tanto por su exquisita sensibilidad, como por su técnica.

Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero (10/01/1935)¹²

Después de su muerte, muchos fueron los homenajes que recibió el maestro, pero no fue hasta el 30 de enero siguiente cuando se le realizó en la Catedral. El 16 de enero de 1935, conforme se observa en los autos capitulares de la Catedral de Sevilla:

Se acordó que constara en acta la autorización que S. E. R. complacido otorga, para que en el día treinta se celebre a toda orquesta el funeral homenaje por el Beneficiado D. Eduardo Torres (q.D.g.h.) según deseo de los profesores de música acogido con entusiasmo y agradecido por el Cabildo (Montero Muñoz, 2016: 746).

Por último, reseñar un extracto de las palabras que José Enrique Ayarra dedicó a Torres en el homenaje a éste en el 125º aniversario de su nacimiento, celebrado en la Catedral de Sevilla el 2 de diciembre de 1997 y en el que participó también la Orquesta Bética:

[...] No es de extrañar, por tanto, que a la muerte de D. Eduardo la ciudad de Sevilla se vistiera de luto; la prensa local se hiciera eco de la pérdida dedicándole extensas y sentidas necrológicas; y que el propio Ayuntamiento suspendiera el concierto de la Banda Municipal programado para ese día. Pero como el magisterio de D. Eduardo y su obra permanecen vivos entre nosotros, justo es que ahí, al cumplirse el 125 aniversario de su nacimiento, habríamos querido con estas líneas honrar la memoria y dedicar un sencillo pero sentido homenaje a quien tanto hizo por la dignificación del culto catedralicio y por la música en nuestra bendita Ciudad de Sevilla (Ayarra Jarné, 1998: 99).

¹¹ Manuel de Falla. Carta a Norberto Almandoz. Correspondencia Manuel de Falla – Norberto Almandoz. Sig. 6692 (Granada: E-GRmf, 04/01/1935).

¹² Manuel de Falla. Carta a Segismundo Romero. Correspondencia Manuel de Falla – Segismundo Romero (Granada: E-GRmf, 10/01/1935).

3. Las *Saetas* para órgano o armonio

La elección de las *Saetas*, de entre las muchas partituras del maestro Torres, viene determinada por la idea de obtener un corpus relativamente manejable desde el punto de vista cuantitativo, que no excediera los límites de espacio razonables para un estudio de las presentes características, al tiempo que fuera una obra representativa y significativa. Y lo es precisamente por las siguientes cuestiones: i) porque se realiza en plena madurez compositiva de Torres (1920), cuando llevaba once años al frente del magisterio de la capilla musical de la catedral sevillana, y ii) porque contiene algunos de los rasgos estilísticos que definen el lenguaje del compositor. Estas piezas, al no ser música religiosa, sino estar basadas en el folklore místico de Andalucía,¹³ no están sujetas a las severas normas del *Motu Proprio*, por lo que Torres gozó en ellas de mayor libertad compositiva y creativa.

A continuación, se detallan los principales campos catalográficos:

Título de la obra, compositor, año de composición, instrumentación y dedicatoria

“*Saetas*” para órgano solo o armonio de Eduardo Torres Pérez, compuestas en 1920. Esta obra está dedicada al entonces arzobispo de Burgos, el Excmo. Sr. D. Juan Benlloch y Vivó (1864-1926).

Movimientos, partes y forma

La obra la constituyen cuatro piezas (I, II, III, IV) de corta duración a modo de fantasía libre, emulando las saetas cantadas.

Observaciones

Como observaciones se indican tres cuestiones. La primera de ellas es que en la partitura no se indica la registración a utilizar en el órgano, a diferencia de otras obras donde sí aparece, dejando así a libre elección del intérprete la utilización de esta. Por otra parte, Torres menciona en la partitura que la colección de saetas está inspirada en el folklore místico de Andalucía. Curiosa manera la de Torres de no catalogar las mismas como música religiosa, sino como basadas en el propio folklore andaluz. Principalmente en las melodías, realizadas a modo de improvisación. Por último, como elemento paratextual, Torres añade al principio de cada una de las cuatro *Saetas* unos textos que deberían cantarse, los cuales evocan diferentes pasajes de la Pasión de Cristo, pues el compositor concibió estas *Saetas* organísticas para que se intercalaran entre ellas saetas¹⁴ cantadas. A continuación, se incluye el texto de cada una de estas saetas cantadas:

SAETA I

«En la calle l'Amargura / la Madre a su Hijo encuentra; / el Hijo lleva la cruz, / pero a su madre le pesa»

SAETA II

«Míralo, como viene / er mejó de los nasíos, / los ojos hechos dos fuentes, / el rostro descolorió»

¹³ «Propias del folklore místico», así definía Eduardo Torres las *Saetas* en las páginas del *ABC* de Sevilla del 18 de abril de 1930. Torres publicó un artículo titulado «Los cantares del pueblo en las procesiones de Semana Santa» del que se resalta un breve extracto: «Es la saeta una manifestación sentidísima y espontánea de la fe religiosa del pueblo andaluz, un grito de amor para con las inocentes víctimas, Jesús y María. La saeta nació del pueblo, y solo el pueblo la siente y la vive; de aquí la emoción, el escalofrío del espectador al oír una voz salida de la multitud, que, más que voz emitida por una garganta, parece surgir de un corazón lacerado».

¹⁴ La saeta (del latín *sagitta*, «flecha») es un canto religioso tradicional interpretado fundamentalmente en las procesiones de Semana Santa en España, especialmente en Andalucía. En el siglo XIX, Antonio Machado Álvarez (Santiago de Compostela, 1846 – Sevilla, 1893), padre de los poetas Manuel y Antonio Machado y del pintor José Machado, definía las saetas como «cancioncillas que tienen por principal objeto traer a la memoria del pueblo, especialmente en los días del Jueves y Viernes Santos, algunos pasajes de la pasión y muerte de Jesucristo [...] coplas disparadas a modo de flechazos contra el empedernido corazón de los fieles» (Blas Vega, 2020).

SAETA III

«En la calle l'Amargura / Cristo a su Madre encontró, / no se pudieron hablá / de sentimiento y doló»

SAETA IV

«¡No hay quien me dé una limosna / para ayudar a enterrar / al Hijo de esta Señora, / que se quea desampará, / huérfana, viuda y sola!»

Ubicación de las partituras manuscritas

Los manuscritos de las *Saetas* I y II se encuentran en el Fondo Norberto Almandoz del Archivo Eresbil de Rentería con signatura A1/C-497. También se encuentra copia manuscrita, posiblemente no realizada por Torres, de las cuatro en el archivo capitular de la Catedral de Sevilla con signatura 124-30-3.

Edición impresa de las partituras

Colección de piezas que fueron editadas por la Editorial Boileau de Barcelona en 1957¹⁵ y reeditadas en el 2016. En ambas ediciones consta que las «Saetas» forman parte de la colección *Biblioteca Orgánica* como número 17. Todas ellas se publicaron asimismo en la *Revista Música Sacro-Hispana* (Año XIV, N° 4 en abril de 1920 y N° 5 en mayo 1921). Las «Saetas» I, II y III aparecen asimismo con los números 24, 25 y 26, en el apartado *Intermedios*, en *Repertorio Orgánico Español*.¹⁶

3.1. Análisis de las Saetas

Primeramente, antes de realizar el estudio analítico de las *Saetas*, me parece conveniente reseñar que Torres las compuso con un fin concreto: acompañar determinados momentos rituales de las celebraciones religiosas que tenían lugar durante la Cuaresma y la Semana Santa sevillana. Especialmente aquellos que se realizaban fuera de la celebración litúrgica, como eran el traslado¹⁷ de los titulares de una Hermandad, subida a los pasos¹⁸ procesionales de las sagradas Imágenes o el transcurrir por la catedral de las distintas Hermandades al realizar la Estación de Penitencia.

Análisis SAETA I

La primera Saeta la estructuramos en cuatro secciones. La primera de ellas, que llega hasta el compás 32, la dividimos a su vez en dos periodos por el diferente tratamiento del tema que, aun siendo el mismo, difiere en textura. En el primer período, la melodía se encuentra armonizada por terceras y variando cada vez la cadencia andaluza mediante la cual realiza los reposos, necesarios a su vez para el cambio de registración del órgano.¹⁹

¹⁵ Eduardo Torres Pérez (1957): «Saetas para órgano o armonio inspiradas en el Folklore místico de Andalucía», Vol.17, de *Biblioteca Orgánica*, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 1-12.

¹⁶ Rvdos. PP. Luis y Juan Iruarizaga (1930): «Intermedios» en *Repertorio Orgánico Español*, Madrid, Ed. y Librería del Corazón de María, 331-336.

¹⁷ Los traslados consisten en cambiar de ubicación a las sagradas Imágenes de una Hermandad. De su capilla al Altar Mayor para celebrar besamanos, tríduos, quinaros... o de la casa Hermandad a una iglesia o capilla y viceversa.

¹⁸ El paso es la plataforma donde se lleva en procesión a las imágenes religiosas. En algunos lugares de la geografía española también son conocidos como andas o tronos.

¹⁹ Registro es el nombre que designa a los juegos del órgano, por lo tanto, registrar es el arte de combinar los registros para alcanzar el sonido deseado.



Ejemplo 1. Tema inicial de la Saeta I en la que se observa la textura homofónica, cc. 1-6

Este mencionado paralelismo de estructuras triádicas, remarcado en color rojo en el ejemplo anterior, es un recurso armónico utilizado en el Impresionismo que pretende la creación de determinadas atmósferas. En el segundo periodo (c. 17), esta melodía inicial se presenta en textura contrapuntística a modo de canon, arrancando sobre un pedal de Mi (tono de la Saeta), como se observa en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 2. Tema con textura imitativa contrapuntística, cc. 16-19 de la Saeta I

Toda esta sección concluye en el compás 32 con una cadencia que, aunque concluye con el acorde de Si b con 7ª preparada en el bajo, resuelve en la siguiente sección en Sol m como se observa a continuación:



Ejemplo 3. cc. 29-34 de la Saeta I

Sección de tan solo nueve compases en los cuales se vuelve al tono de Mi M utilizando la cromatización (c. 41). Este mismo recurso, Torres lo vuelve a utilizar para pasar a la tercera sección.

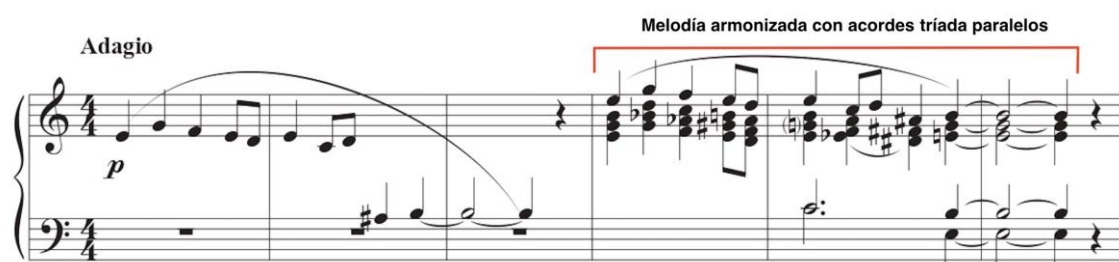
En esta tercera sección, en Sol m (c. 42), ya se entremezclan, aunque de forma variada, los temas utilizados en las anteriores secciones, siendo el tema principal de la saeta el que parece evidenciarse en la voz del tenor con el ritmo cambiado. La cuarta y última sección de esta primera saeta, a modo de coda (c. 52), sirve como recordatorio del primer tema y como enlace a la segunda. Cabe resaltar el cambio de velocidad (a *Lento*) en los cuatro últimos compases para realizar la cadencia final, donde se llega a Mi M por medio de un proceso armónico con acordes de Si b y utilizando el recurso de la enarmonía (Lab – Sol#).



Ejemplo 4. Cadencia Saeta I (cc. 57-60)

Análisis SAETA II

Esta segunda saeta es la más breve de las cuatro. El tema aparece presentado de forma variada, en una única sección, e intercalado con pequeños motivos que sirven a su vez de acompañamiento. Comienza con la presentación del tema de tres compases que Torres desarrolla en toda la pieza. Se observa en el ejemplo seguido que en los compases 4-6 aparece de nuevo el tema armonizado por acordes triada paralelos. De nuevo, Torres emplea el comentado recurso del paralelismo triádico comentado en la anterior saeta.



Ejemplo 5. Tema inicial de la saeta II, cc. 1-6

Como se observa en los siguientes ejemplos, en los cc. 13-14 realiza un motivo de tresillos con floreos descendente que también se observa al comienzo de la segunda y cuarta sección de la Saeta I (cc. 33 y 52-53). Estos motivos cohesionan el discurso utilizado en ambas piezas.



Ejemplo 6. Motivo de tresillos con floreos descendente, cc. 13-14 de la Saeta II



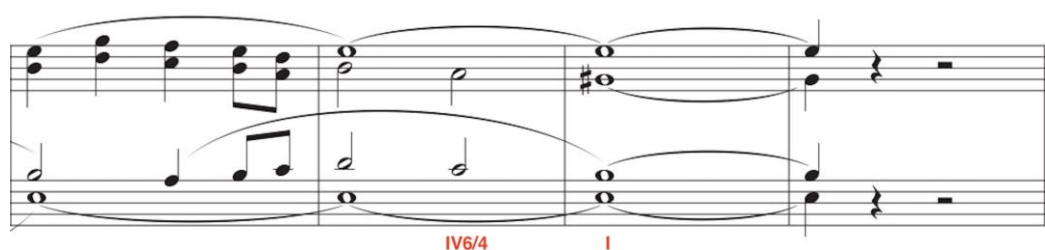
Ejemplo 7. Motivo de tresillos con floreos descendente, cc. 52-53 de la Saeta I

En los compases 17-19 se observa claramente el tema, ahora acompañado de manera cromática por una figuración de tresillos. Por lo tanto, aquí Torres utiliza variación rítmica del acompañamiento.



Ejemplo 8. Tema inicial con acompañamiento cromático de tresillos, c. 17-18 de la Saeta II

La segunda saeta de Torres, después de presentar varias veces el tema con diferentes acompañamientos o tratamientos, concluye con el tema inicial, pero cadenciando en Mi M (c. 16) y no en Si (Dominante) como en el inicio. La ausencia de sensible en este proceso cadencial denotaría el uso de la modalidad. El uso de los modos en el Impresionismo es uno de los recursos melódicos más significativos. La búsqueda de estas sonoridades se convierte en herramienta creativa por medio de los denominados modos eclesiásticos o medievales. Además, en la cadencia final se observa la utilización del IV grado para resolver a tónica, confiriendo, mediante esta cadencia plagal, un denotado carácter arcaico para concluir esta segunda saeta.



Ejemplo 9. Cadencia plagal para concluir la Saeta II. cc. 35-38.

Análisis SAETA III

Esta tercera Saeta tiene como particularidad un cambio de tono, Fa, ya que las otras tres están en Mi. Esta particularidad confiere a las cuatro saetas juntas una estructura general que viene dada por los tonos Mi-Mi-Fa-Mi, notas que corresponden a cualquier antifona gregoriana utilizada en la liturgia. En la pieza, articulada en una única sección, predomina la textura lineal y no homofónica como en las otras tres. Posee un marcado estilo andaluz, evidenciado y resaltado por los floreos melódicos escritos en tresillos o cinquillos de fusa, como se observa en el ejemplo nº 10. Este tipo de adornos son característicos de las canciones propias del folklore andaluz, especialmente

las saetas. Unas valoraciones irregulares en la melodía que Torres va realizando en las distintas voces, confiriendo así una textura contrapuntística que aúna con la melodía acompañada.



Ejemplo 10. Floreos melódicos en distintas voces, cc. 1-6 de la Saeta III

Este tipo de motivos melódicos, de influencia árabe, aportan giros melismáticos con sus típicas figuraciones irregulares y ciertos reflejos bimodales. En esta atmósfera bimodal, con la mezcla de los modos gregorianos “arabizados”,²⁰ se desenvuelve la tonalidad de los cantos andaluces, de los que surge la cadencia andaluza. Un recurso muy utilizado por los compositores de la escuela andaluza como Turina, Falla o Albéniz.

Cabe resaltar el gran dominio de escritura armónica de Torres en toda la saeta, pero es de especial interés observar la enarmonización de acordes o notas, aun siendo el mismo motivo, para variar la armonía o iniciar el proceso de modulación a otro tono. Este es el caso de los compases 10-11 de esta tercera saeta, donde aparece enarmonizado el Re# por el Mib por la dirección que cobra la línea melódica.



Ejemplo 11. Recurso de enarmonización, cc. 10-12 de la Saeta III

También resulta curiosa la cadencia de esta tercera saeta, presentada en el siguiente ejemplo. En ella se observa cómo después de un pedal de I y un acorde de Fa M, al que se llega por grados conjuntos (c.37), realiza de nuevo el motivo floreado utilizado en el tema (cc.37-38), y concluye tan solo con la consonancia perfecta Fa - Do. Este proceso provoca la sensación de volver a la sencillez tras un proceso de cromatización y sobrecarga armónica.

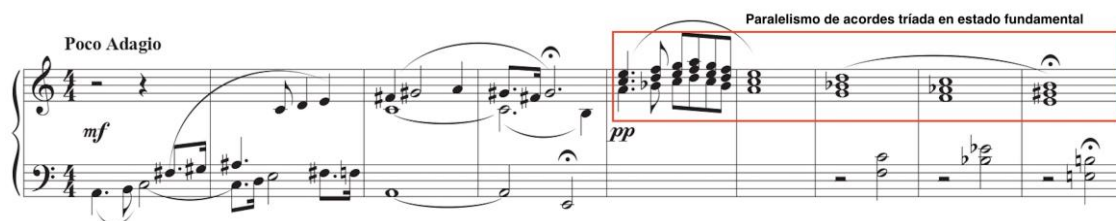


Ejemplo 12. Compases 33-40 (proceso cadencial) de la Saeta III

²⁰ Escalas que, según Crivillé (1981), 9; corresponden a las de los *Maqam* orientales usados por el pueblo árabe y por la Iglesia oriental en sus himnos.

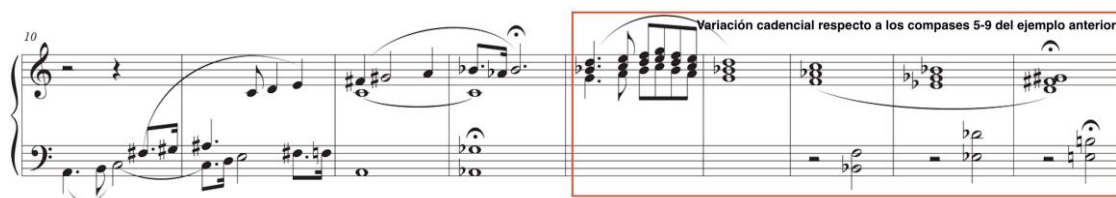
Análisis SAETA IV

En la cuarta saeta, estructurada en cuatro secciones, observamos todos los elementos ya utilizados en las otras tres. Especialmente, el paralelismo de acordes triada en estado fundamental y la utilización de la cadencia andaluza. Conforme se observa en el recuadro rojo del siguiente ejemplo, esta cadencia andaluza la realiza con acordes triada paralelos en redondas.



Ejemplo 13. Compases 1-9 de la Saeta IV

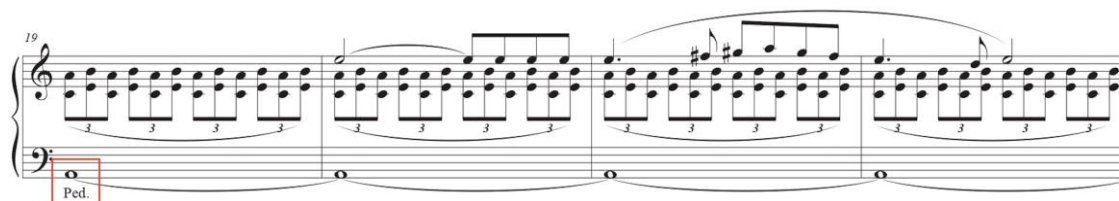
En los compases 10-13, el tema vuelve a reexponerse con variación cadencial como se aprecia en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 14. Compases 10-18 de la Saeta IV

De nexo entre el primer tema y su variación, y entre esta variación y la segunda sección, encontramos el característico recurso de Torres de armonizar el tema con acordes triada paralelos (cc. 5-9 y 14-18). Este nexo además presenta la variación de la cadencia andaluza utilizada por el compositor.

En la segunda sección, que comienza en el compás 19, Torres utiliza un motivo en tresillos como acompañamiento. Tresillos que, sobre un pedal de La, acompañan a la melodía, que aparece en el c. 20. Concluye la sección con su característica cadencia andaluza y cabe destacar que, la única vez en la que el maestro Torres indica de forma explícita la utilización del *pedalier*²¹ (Ped.) es en esta segunda sección de esta cuarta Saeta, en el pedal de La mencionado. Este pedal abarca desde el compás 19 hasta el 34, donde indica de nuevo teclado manual (Man.)



Ejemplo 15. Compases 19-22 de la Saeta IV

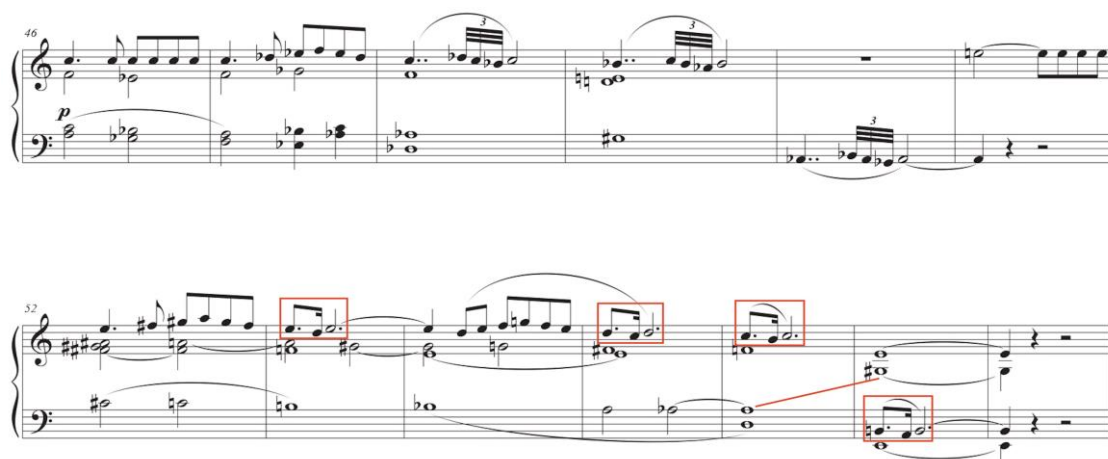
²¹ El pedalero o pedalera (del francés *pédalier*), es el teclado del órgano especialmente conocido por ser tocado con los pies. El *pédalier* se usa comúnmente para tocar la línea del bajo. Esto permite al organista tocar más voces cómodamente con las manos. El *pédalier* a la vista parece una versión grande y corta de un teclado manual y usa el mismo patrón de notas.



Ejemplo 16. Compases 34-41 de la Saeta IV

A continuación, realiza en el compás 42 una corta tercera sección que simplemente funciona como un enlace a la reexpositiva y cuarta sección. Cuatro compases en los que presenta una reminiscencia al tema utilizado en las dos primeras saetas.

En la cuarta y última sección (c.46) no presenta la reexposición del Tema A sino del Tema B. Así y todo, cabe decir que resulta una reexposición variada, pues presenta la misma línea melódica, pero con la ausencia de los tresillos con los que había acompañado anteriormente. En este caso, el acompañamiento resulta más estático por realizarlo con acordes placados. Para concluir la obra realiza floreos en cada uno de los reposos, como se indica en los cuadros resaltados en rojo del siguiente ejemplo. En esta coda final, realiza un acorde de Re (subtónica) con 7ª y quinta rebajada (c. 56). La quinta del acorde, el Lab, es enarmonizada por el Sol# del acorde final.



Ejemplo 17. Cuarta sección de la Saeta IV, cc. 46-48

Conclusiones

Al comienzo de este estudio, los objetivos planteados fueron: i) reconstruir brevemente la biografía de Eduardo Torres Pérez, así como el entorno en el que se contextualiza al maestro y ii) establecer las características del lenguaje compositivo utilizado por Torres en las *Saetas* a partir de su análisis.

En relación con el primero de ellos, he podido reconstruir la biografía de Eduardo Torres, la cual he dividido en dos grandes etapas. Por un lado, la etapa que recogen los años comprendidos entre su nacimiento en 1872 al 1909, en la que estudia en el Seminario de Valencia y posteriormente ocupa la plaza de magisterio de capilla de la Catedral de Tortosa (Tarragona). Y por el otro, lo que he denominado la etapa sevillana, y que abarca los años 1910 hasta su fallecimiento en 1934. Una etapa que resulta la más fructífera de Eduardo Torres y, en la que además de ocupar la plaza de magisterio de capilla de la seo de Sevilla, desempeñó distintas facetas como la de director de orquesta,

compositor, arreglista, crítico en diarios y docente, siendo una persona querida y admirada en el ambiente cultural sevillano. Asimismo, es relevante su amistad y relación profesional con Manuel de Falla. Cuestión que lleva a algunos hitos de la música española del momento como la creación de la Orquesta Bética o el arreglo de *Noches en los jardines de España*. A esto habría que sumarle la creación del Conservatorio de Sevilla junto a músicos como Ernesto Halffter.

Por último, he planteado una aproximación al lenguaje compositivo utilizado por Torres en su obra organística, cercano a la estética impresionista y nacionalista andaluza, mediante el análisis de una de sus piezas más significativas, las *Saetas* para órgano o armonio.

Bibliografía

- Ayarra Jarné, José Enrique (1998). «El Maestro D. Eduardo Torres», en *Temas de Estética y Arte XII*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.
- Barberá, José Miguel (1990). «Eduardo Torres Pérez, historia de su amistad con Manuel de Falla y Mathew». Vol. N° 70, de *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 273-317.
- Blas Vega, José y Manuel Ríos Ruiz (s.f.). *Saeta*. Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Cante Flamenco. Tomo II, Junta de Andalucía, Ed. Cinterco, Centro Andaluz de Flamenco, Recursos Educativos, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/b/b2/8.htm>, [consulta 12/07/2022].
- BNE. (s.f.). *Pedrell, Felipe (1841-1922)*, Datos bne, <https://datos.bne.es/persona/XX1004207.html>, [consulta 12/07/2022].
- Casares Rodicio, Emilio (2002). «Torres Pérez, Eduardo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10, Madrid, Fundación Autor SGAE, 415-417.
- Casares Rodicio, Emilio (2006). «Torres Pérez, Eduardo», en *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Fundación Autor SGAE, 507-509.
- Clement Barber, José (1989). «Torres, Eduardo», en *Historia de la música valenciana*, Valencia, ed. Rivera Mota, 76-78.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer (1960). *Estructura rítmica de la música*, Chicago, The University of Chicago; Mundimúsica Ediciones, de la traducción y la edición en lengua castellana, 2007.
- Crivillé i Bargalló, Josep (1981). «Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española (notas para un estudio)». *Revista de folklore*, n° 6, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 3-10.
- Elizondo Iriarte, Esteban (2008). «La música para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)». *Revista de Musicología XXXI* (1), Madrid, Sociedad española de Musicología, 151-169.
- Fundación Archivo Manuel de Falla. (s.f.). *El retablo de maese Pedro*, <https://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-esenicas/el-retablo-de-maese-pedro>, [consulta 12/07/2022].
- Fundación Archivo Manuel de Falla. (s.f.). *Noches en los jardines de España*, <https://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-para-orquesta/noches-en-los-jardines-de-espana>, [consulta 12/07/2022].
- García-López, Olimpia (2014). «La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Sevilla», en *Diferencias*. *Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 3ª época, n° 4, Sevilla, Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo, 119-150.
- García-López, Olimpia (2019). «La Sociedad Sevillana de conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)», *Asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, María Palacios Nieto y Queipo Gutiérrez, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 139-184.
- González-Barba Capote, Eduardo (2015). *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- Hess, C. A. (2001). *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hess, C. A. (2004). *Sacred Passions: The life and music of Manuel de Falla*, USA, Oxford University Press.
- Iruarrizaga, Rvdos. PP. Luis y Juan (1930). «Intermedios» en *Repertorio Orgánico Español*, Madrid, Ed. y Librería del Corazón de María, 331-336.
- LaRue, Jan (1989). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona, Labor.
- López Fernández, Miguel (2014). *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, Granada, Universidad de Granada, 1.
- Montero Muñoz, M. L. (2016). *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares* (Vol. V. 1831-1938), Granada, Centro de documentación musical de Andalucía.
- Pagán Santamaría, Juan Antonio (1999). *El Órgano del siglo XX* (Libreto del ciclo de conciertos de órgano), Fundación Juan March, 9.
- Sánchez Gómez, Pedro (2002). «Torres Pérez, Eduardo», en el *Diccionario de ateneístas de Sevilla*. Vol. 2, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 351-353.
- Torres Clemente, Elena (2009). *Manuel de Falla*, Málaga, Editorial Arguval.
- Torres Pérez, Eduardo (1957). «Saetas para órgano o armonio inspiradas en el Folklore místico de Andalucía», Vol.17, *Biblioteca Orgánica*, Barcelona, Casa Editorial de Música Boileau, 1-12.
-

Juan Carlos Sempere Bomboi

jcsemperebomboi@gmail.com

Juan Carlos Sempere Bomboi (Albaida, 1976). És professor de piano i llicenciat en Pedagogia, Composició i Orquestració pel Conservatori Superior de Música "Oscar Esplà" d'Alacant. Màster en investigació Musical a la Universitat Internacional de València i actualment realitzant el doctorat en musicologia a la Universitat de Valladolid.

Juan Carlos Sempere Bomboi (Albaida, 1976). Es profesor de piano y licenciado en Pedagogía, Composición y Orquestación por el Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante. Máster en investigación Musical en la Universidad Internacional de Valencia y actualmente realizando el doctorado en musicología en la Universidad de Valladolid.

Juan Carlos Sempere Bomboi (Albaida, 1976). He is a piano teacher and has a degree in Pedagogy, Composition and Orchestration from the "Oscar Esplà" Superior Conservatory of Music of Alicante. Master in Musical Research at the International University of Valencia and currently doing a doctorate in musicology at the University of Valladolid.

Cita recomanada

Sempere Bomboi, Juan Carlos. 2022. "Las *Saetas* para órgano: un ejemplo del lenguaje compositivo de Eduardo Torres Pérez (Albaida, 1872 – Sevilla, 1934)". *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 22 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].