

## LOS ESFUERZOS DE MANUEL DE FALLA POR LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA BARROCA EN SEVILLA (1924-1928)

Eduardo González-Barba Capote, Conservatorio Superior de Música de Sevilla

---

### **Manuel de Falla y su ideal barroco: hacia la restitución de la sonoridad que le es propia**

Antes siquiera de proceder al estudio de los hechos relacionados con el tema, es fundamental adentrarse en el universo interior del compositor. Sólo de esta manera es posible entender el proceso por el cual Manuel de Falla sintió en un momento concreto de su vida la necesidad de acercarse a la música barroca a partir de criterios interpretativos propios del estilo. Él siempre fue una persona de hondos ideales, hasta el punto de llegar a sacrificarse en no pocas ocasiones por ellos. Este es un tema apasionante, pero las acotaciones que exige el presente artículo obligan a centrarnos exclusivamente en aquéllos que impulsaron el nacimiento de la Orquesta Bética y su relación con la música barroca.

Allá por los años veinte del siglo pasado, era habitual que las grandes orquestas filarmónicas de todo el mundo interpretasen sinfonías antiguas sin llevar a cabo la más mínima adaptación orquestal, cuando, por lo general, dichas composiciones fueron concebidas originalmente para pequeñas plantillas instrumentales. Siendo como fue Manuel de Falla un hombre muy perfeccionista, es natural que considerase casi un sacrilegio el hecho de desvirtuar impunemente una obra de arte. Y esto es exactamente lo que sucedía cada vez que una gran filarmónica, compuesta por más de ochenta músicos, interpretaba una pequeña pieza musical barroca concebida generalmente para no más de treinta instrumentistas.

Precisamente la firme determinación del compositor por devolver a la música antigua su primigenia sonoridad, fue la razón por la cual confió a la Orquesta Bética de Cámara este importante objetivo. Quienes puedan albergar alguna duda sobre el profundo respeto que Falla sentía por la decorosa interpretación de las grandes obras del Barroco deberían leer, para su extrapolación, las condiciones que él mismo dictaminó en sus últimas voluntades a propósito de las ejecuciones de las suyas propias: “[...] Igualmente exijo, del modo más formal y terminante, que en la ejecución e interpretación escénica de mis obras se observe siempre –y sin ninguna posible excepción–, la más limpia moral cristiana”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF). Testamento de Manuel de Falla. Granada, febrero de 1932. El testamento que conserva el Archivo Manuel de Falla es una copia del original mecanografiada y rubricada por el propio compositor.

Gracias a que escribió un artículo en la prensa local sevillana, con motivo de la presentación oficial de la nueva orquesta, es posible conocer en profundidad el concepto que Manuel de Falla tenía sobre la música antigua. El compositor se esforzó especialmente a la hora de transmitir a la sociedad su proyecto musical. Pues siendo consciente de la difícil situación que atravesaba la difusión de la música sinfónica en Sevilla y, sobre todo, de la enorme sorpresa que causaría tan atípico modelo orquestal, debió considerar que el texto habría de ser mucho más que una simple carta de presentación. Por la siguiente cita, extraída de una carta dirigida a Segismundo Romero –violonchelista y directivo de la Bética–, sabemos que Falla finalizó el borrador nada menos que un mes antes de su publicación definitiva. Este hecho es una buena prueba del compromiso que Manuel de Falla adquirió con la Bética: “Muy pronto enviaré el articulillo. Lo tengo ya plasmado, pero quiero que resulte lo más eficaz posible para nuestra causa”<sup>2</sup>.

El “articulillo” es sencillamente un texto sin parangón en la historia de la música. Federico Sopena dijo de él que “se trata de un auténtico ensayo –espléndido– sobre la Orquesta Bética de Cámara, que con orgullo legítimo presenta como novedad en Europa”<sup>3</sup>. El primer párrafo es muy especial porque a través de un elegantísimo enunciado Manuel de Falla definió a los ojos del mundo los principios rectores por los cuales debía regirse la nueva orquesta sevillana: “Esta alegría que me produce el nacimiento de la nueva agrupación sinfónica obedece a causas diversas, pero estrechamente ligadas al cumplimiento de un deber ideal: la voluntad, el trabajo y aun el sacrificio entusiasta, puestos al servicio del arte sonoro y de la acción nobilísima que a este arte le incumbe cumplir”<sup>4</sup>.

A partir de su concierto inaugural, celebrado el 11 de junio de 1924, la Orquesta Bética de Cámara vino a cubrir el gran vacío dejado años atrás por la extinta Sinfónica Sevillana, una formación orquestal que desapareció de los escenarios en 1916 literalmente ante la falta de afición musical que existía por aquellos años en la capital hispalense<sup>5</sup>. Si el problema principal de Sevilla –relacionado con el tema musical– era sobre todo la escasa afición que había en la ciudad, tal vez hubiera sido más acertado la creación de una formación orquestal similar a la Sinfónica Sevillana a fin de completar la labor divulgativa iniciada años atrás por Eduardo Torres. Pero Manuel de Falla tenía otros objetivos para los sevillanos. Y esta es la razón por la cual el compositor, lejos de ofrecerles una gran orquesta sinfónica de las muchas que ya existían en todo el mundo, se decantó por una pequeña formación de cuño camerístico.

Manuel de Falla entró en contacto con este moderno concepto orquestal durante sus años de formación en París, allá por 1907. En la “Ciudad de la Luz”, como en otras importantes

---

<sup>2</sup> Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 3-mayo-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo Romero*, Granada, Ed. Ayuntamiento de Granada, 1976, pág. 171.

<sup>3</sup> SOPEÑA, Federico. *Orquesta Bética de Cámara*. En FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1988, pág. 103.

<sup>4</sup> FALLA, Manuel de. “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-junio-1924.

<sup>5</sup> Para más información, véase “Sinfónica Sevillana”, *El Noticiero Sevillano*, 28-mayo-1916, pág. 3.

capitales europeas, surgió una nueva generación de brillantes compositores que recurrieron a estas pequeñas orquestas y a las formas neoclásicas<sup>6</sup> con la intención de combatir los “excesos” orquestales propios del Romanticismo tardío. De esta guisa, la Orquesta Bética de Cámara fue pionera en adoptar una fisionomía que le ha valido para convertirse por méritos propios no sólo en la primera orquesta de cámara de España, sino también, según el propio Manuel de Falla, en una formación que llegó incluso a ser fuente de inspiración para otras muchas<sup>7</sup>.

Debemos aclarar que las cualidades de esta corporación no se vieron reducidas exclusivamente a una cuestión morfológica o estructural. Fiel reflejo de su propia genialidad, el compositor revistió a la neófita institución de unos postulados estéticos que, por su originalidad, llamaron la atención en todo el mundo. Por designios de su mentor, era la primera vez que una formación orquestal se dedicaba exclusivamente a la difusión de dos estilos concretos: por una parte, la música antigua; y por otra, la procedente de la nueva corriente neoclásica. Como se puede apreciar en el siguiente texto, Manuel de Falla, hombre por lo general modesto y apartado de toda vanidad, no quiso ocultar en esta ocasión su satisfacción ante las recién adquiridas virtudes de la nueva orquesta:

*[...] En ningún país existe, de modo estable y con carácter autónomo plenamente definido, una agrupación sinfónica semejante a la “Orquesta Bética de Cámara”, que, según procuraré demostrar al referirme a su severo plan artístico, no es de ningún modo (como tal vez se haya podido pensar) una orquesta forzosamente reducida por razones económicas, sino por el contrario, una “Orquesta de lujo”, y la de mayor lujo que puede formarse, puesto que se compone de instrumentistas con categoría musical de solistas<sup>8</sup>.*

## **De los ideales a la génesis del proyecto**

El genio de Cádiz siempre sintió auténtica delectación por la música antigua. No en vano, su instinto autodidacta le condujo a las grandes obras del periodo barroco, sobre todo durante la preparación de *El retablo de maese Pedro*, una obra maestra que compuso en Granada. Para Eduardo Molina Fajardo, sólo la capital nazarí podía ofrecer a Falla la clase de inspiración especial que demandaban sus nuevas composiciones:

*Falla y Vázquez Díaz recorrieron los viejos barrios de la ciudad, el Albaicín enigmático, el de los Alamillos, apacible; recreando los ojos con un concepto arquitectónico modernísimo, de puro antiguo, y los oídos con la música viviente de la población. [...] Por la noche, ambos amigos, acompañados por muy pocos granadinos*

---

<sup>6</sup> Sobre este tema, Alberto Álvarez Calero sostiene que “en 1925 el estilo neoclásico estaba en pleno auge en París; así como particularmente dentro de la continua evolución de compositores como Falla”. ÁLVAREZ CALERO, Alberto. “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y las formas preclásicas”, *Anuario Musical*, nº 60, 2005, pág. 241.

<sup>7</sup> Véase AMF. Sign. 6873. Carta de Manuel de Falla a José Cruz Conde, Granada, 18-enero-1929.

<sup>8</sup> FALLA, Manuel de. “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-junio-1924.

*conocedores, repetían el itinerario, asombrándose de las nuevas sorpresas, de las sensaciones inéditas, de las variantes de hermosura que había aportado la sombra a la ciudad*<sup>9</sup>.

Manuel de Falla no tardó en asimilar la esencia nazarí que todavía se hallaba impregnada en la ciudad de Granada. Y de sus inspirados barrios surgió *El retablo de maese Pedro*. Como el compositor incluyó un clavecín en la orquestación de esta obra cumbre del Neoclasicismo español, no es de extrañar que, apartado de toda distracción en su bucólico Carmen granadino, se entregase al estudio de la música del XVIII por tratarse del periodo de mayor esplendor de este instrumento. Algunas tardes, cuando era visitado por sus amigos “rinconcillistas”<sup>10</sup>, el maestro salía de su disciplinado enclaustramiento para charlar amistosamente con todos ellos. Las reuniones solían finalizar casi siempre alrededor del piano del compositor. Al parecer, entre fragmentos de toda índole, no solía faltar nunca la música para clave de consagrados maestros barrocos. El “rinconcillista” José Mora Guarnido plasmó en su biografía dedicada a Federico García Lorca un evocador relato a propósito de las típicas reuniones en casa de los Falla:

*Cuando Falla –magnífico pianista– se sentaba a tocar, no era avaro ni mucho menos, sino generoso. Le gustaba rebuscar en el anaquel de partituras que tenía al alcance de la mano e ir seleccionando fragmentos evocados a lo largo de la conversación. Pero tenía especial preferencia por la música en el clavicordio y por los clavecinistas franceses e italianos –Couperin Le Grand, Scarlatti, Rameau...–; luego se introducía en el bosque de Bach y de Mozart*<sup>11</sup>.

Fue precisamente en esta etapa que Falla dedicó al estudio de los “clásicos primitivos” – como así él denominaba a los compositores barrocos y clásicos –, cuando entendió que la Bética de Cámara, precisamente por ser una formación reducida de solistas, podía respetar fielmente la equilibrada estructura orquestal que le es propia a este estilo. Y esta es la razón por la cual la nueva institución sevillana fue concebida por el maestro de Cádiz no sólo con el objetivo de

---

<sup>9</sup> MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2ª edición (edición facsímil), 1998, págs. 27-28.

<sup>10</sup> La tertulia de “El Rinconcillo” estaba formada por una élite de intelectuales y artistas de Granada. Algunos de sus más ilustres personajes fueron Federico García Lorca, Fernando de los Ríos, Manuel Ángeles Ortiz, Ángel Barrios y José Mora Guarnido. Véase RODRIGO, Antonia, *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*, Alcalá la Real, Ed. Zumaque, 2010, pág. 83. Manuel de Falla se integró plenamente en este grupo hasta el punto de convertirse en un referente moral y artístico para todos ellos. Obsérvese en este saludo la admiración de Lorca hacia la persona de Falla: “Queridísimo Don Manuel maestro (en el buen sentido de la palabra) y (poco ancho que me pongo) colaborador”. Carta de Federico García Lorca a Manuel de Falla, Málaga, septiembre 1923. En ANDERSON, Andrew y MAURER, Christopher. *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, pág. 210.

<sup>11</sup> MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo*, Granada, Ed. Fundación Caja de Granada, 1998, pág. 157.

difundir el novísimo repertorio de vanguardia, sino también con la intención de devolver a la música antigua su primigenia sonoridad. Pues ambos estilos musicales, a pesar de sus enormes diferencias, poseían una estructura orquestal similar basada, *grosso modo*, en el mismo número de instrumentistas de viento que de arco.

Antes de que la Orquesta Bética de Cámara ofreciese en Sevilla su concierto inaugural, Manuel de Falla debía enfrentarse a un problema que no era precisamente baladí. ¿Entenderían los sevillanos el original plan estético de su nueva orquesta? Tal vez por esta razón el compositor se esforzó tanto en la elaboración de su célebre artículo, que no por divulgativo deja de poseer rigor científico. Manuel de Falla se apoyó incluso en los estudios musicológicos más avanzados de la época a la hora de justificar un proyecto orquestal tan novedoso como atrevido:

*[...] Sabemos exactamente de qué modo dicho equilibrio era obtenido en la época a que me refiero; esto es: fijando un número aproximadamente igual de instrumentistas para el grupo de cuerda que para el de viento; y nos consta asimismo que los grandes maestros de aquel período tuvieron en cuenta la indicada proporción al componer sus sinfonías [...].*

*No pocos textos podría alegar en apoyo de mis afirmaciones. Básteme, sin embargo, citar el precioso volumen de Wanda Landowska, [sic] “Musique ancienne” (Senart, editor, París), en el que la eminente artista recoge las más autorizadas investigaciones relativas a dicha cuestión<sup>12</sup>.*

*[la Bética] sólo pretende, en la medida de sus fuerzas, restituir a las obras clásicas y modernas la fisonomía orquestal que les es propia, poniendo al servicio de este fin su más consciente interpretación<sup>13</sup>.*

## **Un plan estético difícil de implementar**

Una vez definido el proyecto orquestal, según el propio Manuel de Falla a partir de textos científicos, sólo quedaba ponerlo en marcha. Pero cuando los miembros fundadores de la Bética (Manuel de Falla, Segismundo Romero y Eduardo Torres) y su director artístico (Ernesto Halffter) dieron los primeros pasos, tropezaron con obstáculos de toda índole. Para no alargar innecesariamente la exposición de los hechos, sólo nos centraremos en los problemas relacionados directamente con la difusión de la música antigua.

La inclusión del repertorio barroco en las programaciones de esta orquesta fue una arriesgada decisión no exenta de grandes dificultades. Sólo la adquisición de parte de las obras seleccionadas por Falla causó más problemas de los previstos inicialmente, pues las ediciones

---

<sup>12</sup> En el artículo publicado por Falla, este párrafo aparece como nota a pie de página. Según Yvan Nommick, Wanda Landowska “desempeñó un papel fundamental en la recuperación de la música de los siglos XVII y XVIII y, sobre todo, en el renacimiento de un instrumento, el clave”. NOMMICK, Yvan. “Wanda Landowska. Una pionera de la música antigua”, *La opinión de Granada*, 7-mayo-2006. pág. 38.

<sup>13</sup> FALLA, Manuel de. “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-junio-1924.

eran costosas y poco accesibles. Por increíble que pueda parecer, tampoco resultó nada sencillo disponer de un clavicémbalo, uno de los instrumentos más característicos de la música barroca. Pero el mayor obstáculo que se les presentó a Falla y sus huestes fue precisamente el rechazo de la clase empresarial. Y no tanto por la extrañeza o perplejidad que sin duda les infundía semejante estilo musical, sino fundamentalmente porque era un gremio poco dispuesto a arriesgar sus inversiones más allá de los conocidos “límites” del teatro lírico. A continuación, analizaremos todas estas cuestiones siguiendo para ello el orden en el que han sido expuestas.

Si consideramos que en aquellos años la música antigua era prácticamente desconocida y que el acceso a la información estaba bastante restringido, no es extraño constatar que incluso un entusiasta del Barroco como Manuel de Falla tuviese serios problemas a la hora de elegir el repertorio más adecuado para la Bética. Bajo estas circunstancias, la orquesta corría el riesgo – por poner un ejemplo– de encargarse de una determinada obra para, en el último momento, verse en la disyuntiva de tener que descartarla por alguna de las siguientes causas: por su peculiar instrumentación; por tratarse de una pieza poseedora de un grado de virtuosismo fuera del alcance de los “béticos”; o simplemente debido a su elevado coste. Precisamente con la intención de que pudieran ser evitados estos obstáculos, Falla pidió al compositor Francesco Malipiero una relación de obras italianas apropiadas para su orquesta<sup>14</sup>. Tal vez por consejo de su amigo, Falla recomendó a la directiva bética *Santa María* de Monteverdi, aunque con muy poco tino. Resultó que el instrumento más característico de esta obra era el trombón barroco, justamente de los pocos aerófonos que no figuraban en la plantilla de la Bética: “Pidieron lo de Monteverdi, después de saber qué orquesta necesita? Por algo que he leído, témome mucho no les sirva, causa instrumentación”<sup>15</sup>.

Pero los problemas de esta orquesta relacionados con el repertorio sólo acababan de comenzar. Como se puede apreciar en la siguiente cita, la cuestión económica fue un obstáculo casi mayor que los derivados de la peculiar instrumentación de la música antigua:

*[...] De las obras que Vd. nos recomendó para la orquesta “La Stagioni de Vivaldi” “Santa María de Monteverde” [sic] y “Antiche ed Arie de Respighi” como no tenemos dinero para poder pedir las tres, pues nos piden 100 pesetas en concepto de alquiler del material de cada una de dichas obras y además una fianza de 100 pesetas también por cada material a responder del extravío o deterioro voluntario. [...] Por tanto le suplico tenga la bondad de indicarme cual de las tres hemos de pedir primero*<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Véase carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 9-abril-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 211.

<sup>15</sup> Carta telegráfica de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 2-octubre-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 224.

<sup>16</sup> AMF. Sign. 7526-098. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 7-septiembre-1925.

La siguiente dificultad que se presentó estaba relacionada precisamente con el clavecín, uno de los instrumentos más característicos del Barroco. Este instrumento de tecla llegó a convertirse en una auténtica obsesión para Manuel de Falla fundamentalmente por tres razones: primero, porque en si mismo era una pieza esencial para la realización del bajo continuo, la técnica compositiva más característica del periodo barroco; segundo, porque el compositor quiso que formase parte de la plantilla instrumental de *El retablo de maese Pedro*, su última gran obra; y tercero, porque era un instrumento prácticamente olvidado en Europa, y por ello difícil de adquirir.

Cuando el compositor fijó su mirada en el clave, es evidente que antepuso sus ideales a la razón. ¿No es en cierto modo una ingenuidad el hecho de pretender localizar tan insólito instrumento en una ciudad sin apenas tradición musical? Sobre todo si se tiene presente que la arrolladora irrupción del piano romántico prácticamente llevó a la “extinción” al clavecín incluso en las principales capitales europeas. Como no podía ser de otra manera, los “béticos” no hallaron en Sevilla instrumentos del Barroco. Pero ni siquiera en tales circunstancias adversas Manuel de Falla cejó en su empeño. En su obstinación por respetar la genuina sonoridad de la música antigua, llegó incluso a barajar seriamente la posibilidad de adaptar cierto mecanismo a un piano convencional. Dicho artefacto, según le informaron al compositor, tenía la propiedad de simular la sonoridad del clave. El propio Eduardo Torres, es de suponer que no sin cierta perplejidad, pidió al maestro más información sobre este extraño ingenio: “Excepto cémbalo, todos los demás componentes los tenemos en Sevilla, y en cuanto al aparato para modificar el sonido del piano, ya tendrá V. la bondad de indicarme donde podrá encontrarse, ó si es facil su construcción en esta fábrica de pianos donde con mucho gusto lo harán”<sup>17</sup>.

Al parecer, un conocido de Manuel de Falla había desarrollado, por decirlo de alguna manera, la habilidad que se precisa para “transformar” un piano en clavecín. Se sabe que la orquesta llegó a negociar con el constructor, aunque, por la documentación que conserva el Archivo Manuel de Falla sobre este tema, no debieron llegar a un acuerdo económico: “De Quirell no hemos tenido noticia alguna con referencia al forte-piano”<sup>18</sup>. En el último momento, no fue preciso recurrir a esta solución desesperada porque una familia sevillana prestó su pianoforte. Ahora bien, siempre y cuando los conciertos fuesen en Sevilla. El pianoforte no era exactamente un clavecín, pero es de suponer que Falla debió transigir al no existir otra opción mejor.

Pero ocurrió que la recelosa dueña del pianoforte no quiso ceder su instrumento cuando fue informada de que la Bética tenía previsto iniciar en febrero de 1925 una importantísima gira de conciertos por España. Hasta el propio Eduardo Torres –el que fuera sacerdote y maestro de capilla de la Catedral de Sevilla– llegó a implicarse personalmente en el asunto: “La dueña del

---

<sup>17</sup> AMF. Sign. 7689. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 11-enero-1923.

<sup>18</sup> AMF. Sign. 7526-065. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 7-enero-1925.

fortepiano se ha negado en absoluto á prestarlo, a pesar de cuantas influencias se utilizaron: Telegrafiaré inmediatamente a Quirell para que arreglara el suyo con la mayor presura”<sup>19</sup>. Ante la inminente tournée, Manuel de Falla llegó incluso a localizar un clavecín en París, aunque esta opción se descartó finalmente por falta de tiempo<sup>20</sup>. Por lo que se deduce de la siguiente cita, en el último momento hallaron una solución relativamente tranquilizadora: “Respecto al **forte-piano**, me temo mucho no haya tiempo para que venga de París; así que habrá que decidirse por los disponibles en España”<sup>21</sup>.

El último problema que queda por exponer fue sin duda alguna el que Manuel de Falla más temió. Nos referimos a la posibilidad de que sus ideales artísticos fuesen rechazados o incomprendidos. De ahí sus esfuerzos por hacer ver a los sevillanos el valor de su nueva orquesta. Para sorpresa de todos, el público nunca mostró el más mínimo rechazo hacia la música antigua. Al menos, esto es lo que se deduce a partir de las críticas musicales consultadas.

Muy diferente fue la actitud de los empresarios teatrales, a pesar de la enorme expectación que inicialmente provocó la orquesta en toda España e incluso parte del extranjero. Siempre condicionado por los beneficios, este pragmático gremio por lo general nunca mostró especial interés ni por la música antigua ni por la más moderna de vanguardia, a excepción de las obras del propio Manuel de Falla. Cuando la directiva bética inició en 1925 la promoción de sus conciertos, muchos empresarios teatrales presionaron para que precisamente la música más representativa de la Bética fuese eliminada de las programaciones. Ante las muestras de debilidad exhibidas por los músicos sevillanos, en no pocas ocasiones Manuel de Falla se vio obligado a recordarles los principios estéticos por los cuales debía regirse la Orquesta Bética de Cámara:

*[...] Preparen también el **Concerto** de Bach, que ya habían empezado a estudiar. (Con la parte de cembalo, naturalmente, pues en ello está la novedad.) Deben evitar Vds. para su **tournée** las obras **que toca todo el mundo, imponiendo los programas**, y advirtiéndole que lo hacen Vds. así, obligados por la índole especial de la **Orquesta** y del plan que se proponen seguir desde el punto de vista puramente estético*<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> AMF. Sign. 7689. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 14-enero-1925.

<sup>20</sup> Manuel de Falla jamás cedió ante la idea de tener que conformarse con un piano convencional. Como puede apreciarse en la siguiente cita, por defender sus ideales llegó prácticamente al agotamiento: “Mañana escribiré a Quirell sobre lo del **forte-piano**. Hoy no puedo más. Estoy escribiendo cartas sobre la **Bética** desde las 3 de la tarde, y son las 9 de la noche”. Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 13-enero-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 200.

<sup>21</sup> Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 22-diciembre-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 190. Para un mayor realce del texto, Pascual Recuero cambia a letra negrita todas las palabras que en origen aparecen subrayadas. Nosotros hemos respetado este criterio.

<sup>22</sup> Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11-noviembre-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 220.

Manuel de Falla siempre afrontó con entereza y determinación todos los problemas que se iban presentando. De hecho, durante varios años llegó a involucrarse tanto en el proyecto bético que se vio obligado incluso a abandonar temporalmente sus propias composiciones. A pesar de estas circunstancias adversas, jamás incumplió su compromiso adquirido con los andaluces. Poseedor de un espíritu de sacrificio fuera de lo común, estaba convencido de que cualquier problema podía ser resuelto; y así se lo hizo ver a los “béticos” –como frecuentemente se llamaban entre ellos– en numerosas ocasiones<sup>23</sup>. Lo que nunca pudo imaginar es que, pocos meses después de la fundación de la orquesta, comenzaron a circular por Sevilla ciertos rumores sobre una posible reconversión sinfónica de la Bética. Indudablemente debieron influir cuestiones puramente artísticas, aunque el principal problema fue económico.

Durante el periodo comprendido entre 1924 y 1928, la corporación nunca llegó a generar suficientes beneficios. No pocos “béticos” vieron en el propio plan estético de la orquesta la causa de todos sus males, aunque para Manuel de Falla la raíz del problema fue otra bien distinta: “**Agarren Vds. el momento**, y no lo dejen escapar; y para esto, ante todo, organícense Vds. de un modo estable”<sup>24</sup>. En un momento muy delicado en el cual la crisis económica hizo acto de presencia con gran virulencia, Ernesto Halffter, sin duda temeroso ante la incómoda situación que se estaba gestando, rápidamente informó a su maestro y mentor: “Quiero advertirle que lo único que se proyecta por parte de un par de señores en Sevilla, es deshacer la Bética, para hacer la <<Sinfónica Sevillana>>, imitando a la gran orquesta corriente”<sup>25</sup>.

En aquellos años la Bética no se transformó en filarmónica simplemente por falta de recursos humanos y económicos. Pero es incuestionable que, poco a poco, la corporación fue perdiendo su propia esencia hasta el punto de que Manuel de Falla se vio obligado a abandonar su muy querido proyecto orquestal. Después de varios años sacrificado por los asuntos béticos, el compositor entendió que sólo había una salida posible a tan grave problema: la suya propia. A través de un breve y discreto comunicado dirigido al presidente de la Bética, Manuel de Falla, sensiblemente entristecido, dejaba de pertenecer oficialmente a la organización de la orquesta:

*Lo que me he permitido contarle no tiene otro fin que el de justificar ante Vd., como Presidente de la orquesta, el decidido alejamiento de la misma a que me obliga lo ocurrido. Este alejamiento lo lamento profundamente por Vd. y por la minoría de otros buenos amigos que quiero creer que me quedan en la orquesta, para quienes mi afecto es el mismo de siempre. En Vd. y en ellos pongo la esperanza de que llegue un día en que las circunstancias, francamente favorables, me permitan volver a interesarme por la*

---

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo, carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 28-mayo-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 173.

<sup>24</sup> Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 26-septiembre-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 179.

<sup>25</sup> A. M. F. Sign. 7096. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Madrid, 14-diciembre-1925.

*Bética con el entusiasmo cordial de siempre, y ahora tan mal correspondido*<sup>26</sup>.

### **El repertorio barroco de la Orquesta Bética de Cámara**

Este debería haber sido el apartado principal del presente artículo. Sin embargo, la escasísima actividad concertística de la Bética nos ha hecho derivar la atención hacia otros objetivos. Después de los problemas expuestos, no es de extrañar que las obras barrocas finalmente interpretadas por esta orquesta se vieron reducidas a tres: *Concierto de Brandemburgo Nº 2 en Fa Mayor*, Johann Sebastian Bach (teatro San Fernando, Sevilla, 21 noviembre de 1925); *Concierto para clavecín y orquesta en Si bemol Mayor*, Georg Friedrich Haendel (teatro San Fernando, Sevilla, 26 noviembre de 1925); *Concierto de Brandemburgo Nº 4 en Sol Mayor*, Johann Sebastian Bach (teatro Cervantes, Sevilla, 23 marzo de 1928).



Fig. 1. *Ernesto Halffter dirigiendo la Orquesta Bética de Cámara ante la atenta mirada de Manuel de Falla.* Sevilla. Archivo Manuel de Falla (AMF).

Por la prensa local, sabemos que estos tres conciertos barrocos, así como las restantes obras modernas que completaron los programas, congregaron a un público tan numeroso como entusiasta. Ahora bien, ¿supo el público sevillano apreciar la labor de su orquesta barroca? Esta es otra cuestión. Al menos, tenemos constancia de que el crítico del diario *El Liberal* sí fue consciente de la gran trascendencia de estos originales conciertos. Sirva de ejemplo la siguiente cita:

---

<sup>26</sup> A. M. F. Sign. 7415/1. Carta de Manuel de Falla a Luis Piazza, Granada, 24-febrero-1927.

[...] *En la Sala más exigente de París ó Berlín no se ejecutará programa más selecto y de mayor atractivo, ni su interpretación podrá superar la concienzuda y artística versión que del mismo hiciera la incomparable Orquesta Bética, y por eso el público aplaudió con frenético entusiasmo y aclamó á orquesta y director con ovación imponente á la terminación de cada número. En la parte central del programa figuraba el <<Segundo Concierto en fa>>, de J. S. Bach, para trompeta, flauta, oboe y violín, acompañados por instrumentos de cuerda y cémbalo*<sup>27</sup>.

La esmerada ejecución del *Concierto de Brandemburgo número 4 en Sol mayor* de Johann Sebastian Bach, interpretado en 1928, también mereció la valoración positiva de la crítica: “No vamos ahora á descubrir á Bach: su hermoso <<Concierto en sol mayor>> alcanzó esmeradísima interpretación”<sup>28</sup>. Para finalizar, no podemos cerrar este apartado sin dedicar unas líneas al concierto más especial de los tres presentados. Nos referimos al que contó con el concurso de Wanda Landowska, una autoridad mundial en música antigua:

[...] *Con celo de verdadero apóstol, con la pluma, la palabra ó el concierto, realiza [Wanda Landowska] gigante labor del más alto interés histórico y crítico. En inteligente y perseverante rebusca por archivos y bibliotecas de Europa ha desenterrado bellísimas páginas musicales que nos presenta en su verdadero estilo, según el instrumento para que fueron escritas, ya que en el piano no se puede interpretar fielmente la literatura del clavecín. [...] Ajuste perfecto, afinación intachable, gran precisión y exquisita manera de graduar las sonoridades, para no restar brillantez al clavecín, valieron al inteligente maestro Ernesto Halffter y á la “sevillanísima” Orquesta muchos aplausos, unidos á los más fervidos elogios de Vanda [sic] La... única. Fritz*<sup>29</sup>.

En 1964 la Bética de Cámara, amparada por las administraciones públicas, se transformó finalmente en gran orquesta sinfónica. Con esta decisión, deseada por no pocos “béticos”, esta corporación perdió para siempre el último vestigio que todavía quedaba de su viejo mentor. Desde la retirada de Manuel de Falla, allá por 1928, el proyecto bético fue perdiendo poco a poco su esencia, especialmente cuando las interpretaciones basadas en criterios historicistas dejaron de ser una prioridad para la orquesta<sup>30</sup>. Es en este justo instante cuando debemos poner fin a este

---

<sup>27</sup> “Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, Sevilla, 24-noviembre-1925, pág. 1.

<sup>28</sup> “Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, Sevilla, 24-marzo-1928, pág. 4.

<sup>29</sup> “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska y la Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, Sevilla, 27-noviembre-1925, pág. 1. Sabemos que Wanda Landowska tocó con un clavecín marca Pleyel. Véase AMF. Programa de mano FN-1925-022.

<sup>30</sup> Aunque no versa directamente sobre música antigua, en la siguiente cita puede apreciarse con claridad el distanciamiento producido entre orquesta y mentor: “siendo tan mal... estimados mis esfuerzos a favor de

estudio no sin antes formular la siguiente pregunta: ¿Hasta dónde hubiera llegado esta orquesta barroca de haber mantenido incólume el ambicioso plan artístico concebido por Manuel de Falla? Esta pregunta quedará ya siempre sin respuesta.

## **Conclusiones**

Es casi de obligado cumplimiento que la primera conclusión se extraiga precisamente a partir de la escasísima producción concertística de la Orquesta Bética de Cámara. Pues, por sorprendente que pueda parecer, la institución llamada a ser la primera orquesta barroca española del siglo XX sólo llegó a interpretar tres piezas genuinamente barrocas durante el periodo comprendido entre 1924 y 1928. Con estos datos en mano, tal vez podría argüirse, hablando en términos absolutos, que el proyecto gestado por Manuel de Falla alrededor de la música antigua fracasó. No podemos asegurar que el cómputo final que se presenta en este artículo se vea reducido a las obras ya citadas de Bach y Haendel. Y todo ello a pesar del estudio archivístico y hemerográfico que se ha llevado a cabo a partir de fuentes primarias de diversa naturaleza. En cualquier caso, ni siquiera un incremento estadístico del cien por cien sobre los pobres resultados finales logrados por la Bética podría hacer variar sustancialmente nuestro juicio.

Todo lo expuesto hasta el momento no es óbice para realizar una valoración muy positiva de los originales postulados estéticos de la Bética. Y por qué no, de las brillantísimas ejecuciones de las obras barrocas que finalmente llegaron a interpretar. Al fin y al cabo, han sido justamente esos conciertos, así como los basados en música del primer tercio del siglo XX, los que más han contribuido a extender por todo el mundo el buen nombre de esta legendaria orquesta. El hecho de que una formación andaluza tuviese entre sus objetivos restituir a la música antigua la sonoridad que le es propia no tiene parangón. Ahora bien, no hay constancia de que la Bética llegase a abordar criterios interpretativos propios del estilo barroco más allá del comentado equilibrio de secciones al que Manuel de Falla hace referencia en sus escritos. En cuanto a los instrumentos originales del siglo XVIII, parece ser que, de todos los instrumentos de la orquesta barroca, el compositor gaditano únicamente se preocupó por la restitución del clavecín, lo cual no deja de ser un criterio bastante arbitrario. A pesar de sus numerosas limitaciones, podríamos considerar que esta corporación sevillana fue un claro precedente de las formaciones genuinamente barrocas que actualmente existen en muchas ciudades del mundo.

No podemos cerrar estas conclusiones sin dedicar unas líneas a la figura de Manuel de Falla. Fueron precisamente los grandes esfuerzos realizados por el compositor, todos ellos canalizados hacia “el cumplimiento de un deber ideal”, los que dieron forma al singular proyecto

---

la Orquesta (que tan reiteradamente demuestra saber mejor que nadie lo que le conviene), los doy por terminados”. Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 9-marzo-1929. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 265.

bético. De ahí que su abnegada labor en aras del desarrollo cultural de los andaluces se haya convertido en una parte esencial del presente artículo.