



TÍTULO

**LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA Y EL TEATRO DE
SAN FERNANDO A TRAVÉS DE LA REVISTA “EL ORFEO
ANDALUZ” EN SU SEGUNDA ÉPOCA (1847-48)**

AUTOR

José Joaquín Méndez Moreno

	Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015
Tutora	María Belén Vargas Liñán
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2012/2013)
ISBN	978-84-7993-668-6
©	José Joaquín Méndez Moreno
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2013



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*



Universidad de Granada



Universidad
de Oviedo

MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

La Sociedad Filarmónica
Sevillana y el Teatro de
San Fernando a través
de la revista *El Orfeo Andaluz*
en su segunda época (1847-48)

AUTOR: José Joaquín Méndez Moreno

TUTORA: María Belén Vargas Liñán

CURSO: 2012/13



MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

CURSO 2012/13

La Sociedad Filarmónica Sevillana y
el Teatro de San Fernando a través de la revista
El Orfeo Andaluz en su segunda época (1847-48)

AUTOR:

Fdo.: José Joaquín Méndez Moreno

TUTORA:

Fdo.: María Belén Vargas Liñán

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCIÓN:	7
1- PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	9
2- ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
2.a- ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA EN SEVILLA EN EL SIGLO XIX	13
2.b- ESTUDIOS SOBRE LA PRENSA MUSICAL DECIMONÓNICA ESPAÑOLA	20
2.c- FUENTES PRIMARIAS PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN SEVILLA	22
3- HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA	25
REDACCIÓN:	29
1- ANTECEDENTES	31
1.1- LA ACTIVIDAD MUSICAL EN SEVILLA A COMIENZOS DEL SIGLO XIX Y EL ORIGEN DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICAS	31
1.1.a- DE LA ILUSTRACIÓN AL REINADO DE ISABEL II	31
1.1.b- LA ÉPOCA ISABELINA: EL ORIGEN DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICAS	33
1.2- LOS TEATROS DE SEVILLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	36
1.3- LA PRENSA MUSICAL ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	45
2- <i>EL ORFEO ANDALUZ</i>	51
2.1- LAS DOS ÉPOCAS DE <i>EL ORFEO ANDALUZ</i>	51
2.2- ESTILO, ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DE LA SEGUNDA ÉPOCA DE <i>EL ORFEO ANDALUZ</i>	59
2.2.1- ESTILO	59
2.2.2- ESTRUCTURA Y GÉNEROS PERIODÍSTICOS	60
2.2.3- CONTENIDOS Y TEMÁTICA	65
2.3- ¿QUIÉN FUE MANUEL JIMÉNEZ?	69
2.4- UN IDEALISTA ROMÁNTICO	75

3- LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA	83
3.1- ORÍGENES DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA Y SU VINCULACIÓN CON <i>EL ORFEO ANDALUZ</i>		83
3.2- COMPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA	88
3.3- LA PROGRAMACIÓN MUSICAL DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA	96
3.4- CRISIS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA Y PROPUESTAS DE NUEVOS PROYECTOS EN SEVILLA		103
4- EL TEATRO DE SAN FERNANDO	109
4.1- LA NECESIDAD DE CONSTRUIR EL TEATRO QUE SEVILLA MERECE	109
4.2- EL PÚBLICO DEL TEATRO DE SAN FERNANDO		115
4.3- LA COMPAÑÍA DEL TEATRO DE SAN FERNANDO		121
4.4- LA PROGRAMACIÓN DEL TEATRO DE SAN FERNANDO		124
4.5- CRISIS Y DIFICULTADES EN LA GESTIÓN DEL TEATRO DE SAN FERNANDO EN SU PRIMERA TEMPORADA		131
CONCLUSIONES	139
ANEXOS	143
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	149

Introducción

1- PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objeto central de estudio en este trabajo de Fin de Máster es la revista musical sevillana *El Orfeo Andaluz* en su segunda época de aparición, desde octubre de 1847 hasta julio de 1848. La importancia de estudiar esta publicación obedece a varios motivos. Por un lado, por ser una de las revistas especializadas en música pioneras en España, pues tuvo una primera época de aparición en 1842 donde, junto a *La Iberia Musical* de Madrid, impulsaron una nueva época de difusión cultural entre la pujante burguesía española. Pero por otro lado, a nivel local, *El Orfeo Andaluz* es una fuente inestimable para palpar la actividad musical de Sevilla en aquella temporada 1847-48, teniendo como principales puntos de atención a las dos principales instituciones musicales locales de entonces: la Sociedad Filarmónica Sevillana, y el recién inaugurado Teatro de San Fernando. Esos serán, por tanto, los límites de esta investigación: la actividad musical en Sevilla durante la temporada 1847-48 en el seno de las dos instituciones musicales antes mencionadas.

El siglo XIX es un periodo por el que personalmente siempre me he sentido atraído por estudiar desde los inicios de mis estudios musicales. Por otra parte, varios de los profesores de este Máster en Patrimonio Musical nos han alentado a los alumnos a involucrarnos en investigaciones locales que den a conocer nuestro aún desconocido patrimonio musical, y muy especialmente el patrimonio andaluz. Es así como nuestro director del Máster, el Dr. Antonio Martín Moreno, escribió en su *Historia de la Música Andaluza* en 1985, que “la riqueza de este siglo [XIX] andaluz reclama urgentemente una atención seria sobre el mismo”¹.

Bajo estas premisas, y siendo yo natural y residente en Sevilla, mi interés por estudiar el siglo XIX sevillano y su actividad musical fue creciendo, y de manera particular mi atracción se dirigía preferentemente hacia el estudio de la primera mitad del siglo. Fue así como empecé a rondar la posibilidad de estudiar la actividad musical de Sevilla en la primera mitad del siglo XIX, consultando varias fuentes primarias y secundarias, y teniendo a *El Orfeo Andaluz* como una de las fuentes primarias de primer orden en esta indagación. Para saber cuál era la disponibilidad de estas fuentes, realicé sendas visitas tanto a la Hemeroteca Municipal de Sevilla como a su Archivo Histórico. En la Hemeroteca comprobé gratamente

¹ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, página 297.

que *El Orfeo Andaluz* se encontraba completamente digitalizado en rollos de película, tanto en su primera (1842-43) como en su segunda época (1847-48), y que desde la propia Hemeroteca podían facilitar copia en papel o en formato digital. Por su parte, en el Archivo Histórico de Sevilla tuve conocimiento, además de muchísima documentación administrativa, de la importante crónica de Félix González de León, donde se enumeran acontecimientos culturales en Sevilla entre 1800 y 1856².

Pero pronto me di cuenta de la enorme amplitud de mi propósito inicial, por lo que se hacía necesario acotar el trabajo a unos límites razonables y acordes a los propósitos de este Máster. Es por ello que necesitaba cada vez más la ayuda de los profesores para ir aclarando las ideas. Tras algunas consultas a varios de ellos, finalmente fue la Dra. Gemma Pérez Zalduondo quien me aconsejó más directamente que me centrara en una investigación exclusiva en torno a *El Orfeo Andaluz*, y que eligiera a la Dra. M^a Belén Vargas como tutora, dada su experiencia en el estudio de la prensa musical del siglo XIX.

Así lo hice pues, decidiendo que dirigiría mi investigación hacia la segunda época de esta revista musical sevillana, atraído por la vinculación que esta publicación tenía con la Sociedad Filarmónica Sevillana, y mi curiosidad por conocer a fondo cómo era esa sociedad, su composición, su funcionamiento, a qué se dedicaba, etc.

Una vez tuve en mi poder la totalidad de los números disponibles de *El Orfeo Andaluz*, se me planteaban dos cuestiones: primero, a qué aspectos dedicar mi atención; segundo, la duda de si sería suficiente para cubrir los propósitos de un trabajo como el requerido en este Máster. A mi primera cuestión (qué estudiar), mi tutora me aconsejó sobre la importancia de comenzar la labor con un vaciado de todas las noticias contenidas en la revista, y que a partir de ahí vería mucho más claramente cuáles serían mis puntos de interés en este trabajo. Así lo hice, e igualmente mi segunda cuestión quedó resuelta, pues la riqueza de información contenida en *El Orfeo Andaluz* daría para una vastísima investigación, con la amplitud que se deseara desarrollar.

Llegaba por tanto el momento de acotar los temas a tratar en la investigación, así como de definir objetivos acordes a este trabajo. *El Orfeo Andaluz* tiene dos pilares sobre los cuales se sustenta el interés de la publicación: la Sociedad Filarmónica Sevillana y el Teatro de San

² Información extraída del folleto informativo editado por el propio Archivo Municipal de Sevilla.

Fernando. Éstas serían sin duda las principales instituciones musicales sevillanas del momento (1847-48), habida cuenta de que el Teatro Principal estaba en plena decadencia y prácticamente permaneció cerrado entre la apertura del Teatro de San Fernando (en diciembre de 1847) y octubre de 1849³. Sobre ellas, por tanto, recaería el objetivo de la investigación, y aunque se tratarán aspectos muy diversos relacionados con la creación de estas instituciones, su labor, el repertorio musical ofrecido, etc., se pondría el énfasis de manera muy especial en aspectos sociales y de recepción del público.

El periodo a estudiar es el que abarcan los números publicados de *El Orfeo Andaluz* en su segunda época de aparición, es decir, la temporada 1847-48 (de octubre a principios de julio). Es por tanto como la fotografía de las dos instituciones mencionadas en este periodo crucial, que resulta ser el de la inauguración del nuevo coliseo de San Fernando, y el de la consolidación de la recién creada Sociedad Filarmónica Sevillana (fundada en 1845).

Los objetivos principales a alcanzar en este Trabajo de Fin de Máster podrían sintetizarse en los siguientes:

- Realizar un vaciado de las noticias musicales aparecidas en *El Orfeo Andaluz*, creando para ello una base de datos específica.
- Describir y comentar el contenido de la importante revista musical que fue *El Orfeo Andaluz* en ésta su segunda época, por su importación y estrecha relación con la vida musical de la Sevilla de aquellos años (1847-48). Así mismo, definir sus conexiones con la primera época de publicación, y la trascendencia de la misma dentro del panorama de la prensa musical española de los años 40 del siglo XIX.
- Contextualizar el proceso de creación de las dos instituciones estudiadas (el Teatro de San Fernando y la Sociedad Filarmónica Sevillana), tanto en lo que respecta a sus antecedentes, como en las personas que en el periodo estudiado (1847-48) gestionan y son protagonistas de su labor musical.
- Comparar los aspectos sociales que han publicado algunos autores respecto a las dos instituciones objeto de estudio, y con relación al contexto social y cultural de la Sevilla de aquellos años, con la información que Manuel Jiménez (el redactor único de *El Orfeo Andaluz*) publica en su revista.

³ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, página 156.

- Detallar la actividad musical tanto de la Sociedad Filarmónica Sevillana como del Teatro de San Fernando, y relacionarla con el contexto en el que ésta se produce.
- Extraer de *El Orfeo Andaluz* la información referente a la gestión musical de aquellos años, sus dificultades, expectativas y relaciones mutuas entre las instituciones musicales estudiadas.
- Valorar la aportación de *El Orfeo Andaluz* como fuente de información de la vida musical sevillana a mediados del siglo XIX.
- Profundizar en la figura de Manuel Jiménez, redactor único de la publicación, cuya labor periodístico-musical no ha sido suficientemente estudiada ni valorada aún.

2- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para abordar una investigación como la del presente Trabajo de Fin de Máster, que tiene como objeto de estudio la actividad musical en Sevilla en un periodo muy concreto (la temporada 1847-48), pero observada desde el prisma de una publicación periódica (*El Orfeo Andaluz*), se hace necesario hacer una revisión del estado de la cuestión tanto de la música en Sevilla durante el siglo XIX, como de la prensa musical española de ese mismo siglo. Además, se deben comentar las fuentes primarias más importantes en relación con la temática de esta investigación.

a) ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA EN SEVILLA EN EL SIGLO XIX:

Intentar esbozar en unas pocas líneas o párrafos lo que Sevilla representa en el panorama nacional e internacional, a modo de introducción de este Trabajo de Fin de Máster, sería una tarea intrépida y presuntuosa. La Híspalis romana floreció pronto a orillas del Guadalquivir, a pesar de la competencia de Itálica. A la sombra de la Córdoba musulmana de al-Andalus, devino reino independiente con el rey Al-Mutamid, y adquirió un esplendor guerrero con la llegada de almorávides y almohades.

Pero para establecer un punto de comparación con el siglo XIX y una tendencia de llegada a ese lugar, bastaría con señalar la Sevilla colonial y sus riquezas, para marcar así una línea en decadencia en la cual la música, girando básicamente en torno a su catedral, refleja esa misma caída que el siglo XIX tratará de remontar con el ímpetu de la ópera, en una ciudad que, no olvidemos, era de provincias, y por tanto bien lejos de la actividad musical de la Corte.

No es exagerado declarar que la música en una ciudad del renombre de Sevilla no ha sido objeto de investigación preferente por los historiadores. Las monografías son escasísimas, y los artículos de investigación, si bien los hay, no alcanzan ni de lejos los de otros ámbitos de investigación musical. En definitiva, poco, muy poco hay publicado para conocer en profundidad lo que la música significaba para los sevillanos del siglo XIX, y aún menos hay en la primera mitad del siglo. La segunda mitad sí es cierto que ha sido atendida en varios artículos de revistas científicas⁴, y en alguna que otra tesis⁵. Pero respecto a la

⁴ Como los artículos de Ignacio Otero Nieto, que son bastantes y variados, y de los cuales se darán referencias más adelante.

primera mitad, resulta asombroso comprobar la escasez de literatura científica. Sí pueden encontrarse ciertas referencias pasajeras en publicaciones historiográficas generales, donde a veces se nombra la actividad de los teatros sevillanos en este siglo, si bien las referencias se suelen concentrar a partir de la época isabelina.

Cualquier trabajo de orientación histórica es preciso comenzar con una consulta a fuentes de historiografía general. Aparte de documentarse sobre la historia universal y sobre la historia de España, se hace necesario consultar algunos historiadores de la ciudad de Sevilla, y especialmente que hayan abordado el estudio del siglo XIX en esta capital.

En este sentido, son dos las fuentes principales que se van a utilizar para tomar conciencia del entorno histórico, social y cultural, en el que se desarrolla esta investigación. Por un lado, la obra de José Manuel Cuenca Toribio sobre la Sevilla del siglo XIX⁶; un excelente libro que aborda la historia sevillana a partir de la época fernandina (1814). Tras un primer capítulo sobre demografía en la ciudad del siglo XIX, el segundo de los capítulos está dedicado al reinado de Fernando VII desde su etapa más regular, a partir de 1814, y hasta la llegada de Isabel II en 1833. Es así que el tercer capítulo lo dedica al reinado de Isabel II y al Sexenio Revolucionario o Democrático (1833-1874). Son estos dos, por lo tanto, los capítulos de consulta que hemos utilizado para documentarnos de los antecedentes más inmediatos al periodo de estudio de esta investigación (1847-48), faltando en este libro referencias al periodo napoleónico.

Por ello, y por otros buenos motivos, se hace conveniente consultar la obra del que es considerado, si no el mejor, al menos sí el más afamado de los historiadores de Sevilla: José María de Mena. Con un lenguaje ameno y asequible, con capítulos y apartados numerosos, puntuales y escuetos, su *Historia de Sevilla* abarca desde orígenes fenicios y cartagineses de la ciudad, hasta finales del siglo XX con los inicios de la democracia⁷. Los capítulos XII y XIII abarcan la Guerra de la Independencia y el siglo XIX (hasta los últimos años), respectivamente, y son suficientes para palpar el pulso social y político de la ciudad con

⁵ Como la de José Ignacio Cansino González, de la que se tratará posteriormente.

⁶ CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XIX. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991.

⁷ DE MENA CALVO, José María: *Historia de Sevilla*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2ª ed. abril 2010.

pinceladas ilustrativas, que si bien no son de un lenguaje científico riguroso y erudito, sí pueden ser apropiadas para los propósitos de este Trabajo de Fin de Máster.

Tras estas obras de referencia sobre el marco histórico general, llega el momento de utilizar obras específicamente histórico-musicales. Ciertamente las referencias a la música en la Sevilla del siglo XIX son muy escasas y escuetas en obras de historiografía musical española. Así puede comprobarse en el correspondiente volumen 5 de la *Historia de la música española* de Alianza Música, escrito por Carlos Gómez Amat y dedicado al siglo XIX⁸. Se trata de un libro muy centrado en Madrid y en el género de la zarzuela, y donde la ciudad de Sevilla se encuentra prácticamente ausente.

Podría esperarse encontrar bastante más información en una obra enfocada a Andalucía, como es el caso de la *Historia de la Música Andaluza* de Antonio Martín Moreno⁹. Existe en esta obra un capítulo dedicado al siglo XIX andaluz, pero se trata de una obra que focaliza mucho en los compositores, donde los granadinos y los malagueños merecen apartados específicos por parte del autor. En referencia a Sevilla, Antonio Martín menciona a los tres principales maestros de capilla de la catedral sevillana en este siglo, así como a varios compositores prolíficos en zarzuelas (siendo el más afamado de todos Jerónimo Jiménez). Y es el propio autor quien anima a emprender nuevas investigaciones sobre el siglo XIX andaluz, destacando así mismo la importancia que tuvieron las nacientes sociedades filarmónicas en varias capitales andaluzas:

Vaya por delante que, contra lo que cabría esperar (las historias generales de la música española apenas hacen referencia a Andalucía en el siglo XIX), la riqueza de este siglo andaluz reclama urgentemente una atención seria sobre el mismo. No en balde es en esta época cuando se crean los conservatorios andaluces y las principales sociedades filarmónicas, generadores ambos de un movimiento musical realmente importante¹⁰.

La que sí merece destacarse, a pesar de su limitada extensión, es la referencia a la música sevillana que se encuentra incluida en la voz “Sevilla” del *Diccionario de la Música*

⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX*. Pablo López de Osaba (dir.). 6ª ed. (1ª ed., 1985), Madrid: Alianza Editorial, 2007.

⁹ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 297.

Española e Hispanoamericana de Emilio Casares¹¹. El apartado dedicado a la música religiosa en este artículo lo escribió M^a Salud Álvarez Martínez, mientras que el dedicado a la música profana es obra de Antonio Álvarez Cañibano, uno de los autores que más ha escrito sobre la música en Sevilla. Tres páginas completas dedica Antonio Álvarez al siglo XIX, donde, a pesar de la brevedad y concisión de escritura, hace un recorrido político destacando las implicaciones sociales de los diversos periodos que recorren este siglo. También hace referencia a la actividad musical mencionando las sociedades y academias musicales que se crean en este periodo, los teatros y sus representaciones, la prensa y sus noticias musicales, la importancia de la imprenta,... En definitiva, una guía que resulta de gran interés como punto de partida para cualquier investigación centrada en la ciudad de Sevilla.

En lo que a tesis doctorales se refiere, tampoco se encuentra gran cosa en relación a esta investigación, pues sólo de manera parcial se aborda la temática de estudio que aquí nos ocupa. Mencionaremos tres tesis encontradas que, al menos, están vinculadas al siglo XIX sevillano y granadino.

La primera es la tesis de Rosario Gutiérrez Cordero sobre *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, que según las palabras de su propia autora en el resumen de la tesis, aborda “el estudio de todo lo referente a la música (capillas de música, organistas y músicos) en la que fue la colegiata de San Salvador de Sevilla y segundo templo de la ciudad tras la Catedral”¹².

Aunque fuera del periodo de estudio de este trabajo, existe la tesis de José Ignacio Cansino González titulada *La academia de música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*, que aborda dicha academia tutelada por la Sociedad Económica Sevilla de Amigos del País en el citado periodo¹³.

¹¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid: SGAE, 2001, páginas. 968-987.

¹² GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: Tesis sobre *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Base de datos de Tesis Doctorales TESEO, dirección URL: <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=249714>> (Ficha de tesis), 2001. [Consulta: 14 mayo 2013].

¹³ CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: Tesis sobre *La academia de música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*. Base de datos de Tesis Doctorales TESEO, dirección URL:

José Antonio Oliver García tiene una interesante tesis doctoral sobre la actividad teatral lírica en Granada entre los años 1800 y 1868. Resulta ser de utilidad para hacer comparaciones diversas en cualquier estudio que trate sobre los eventos líricos producidos en los teatros andaluces durante el siglo XIX, como es el caso de este Trabajo de Fin de Máster¹⁴.

En lo que se refiere a monografías publicadas, de nuevo cabría hablar de la escasez de estas publicaciones, al menos de aquellas que se centren realmente en la temática de la Sevilla en la primera mitad del siglo XIX.

La principal publicación que hemos encontrado sobre la música en Sevilla en este siglo es la obra de Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*¹⁵. Es ésta una extensa obra que, iniciándose con un capítulo preliminar sobre los antecedentes de la ópera en Sevilla en el siglo XVIII, abarca un estudio profundo de todo el siglo XIX en Sevilla en cuanto a ópera se refiere. Es por ello que resulta ser una obra de obligada consulta para conocer la actividad teatral en los años anteriores al periodo de estudio que abordamos, así como para saber los orígenes del que sería el Teatro de San Fernando inaugurado en diciembre de 1847, si bien no existe mucha información detallada de lo que fue aquella primera temporada de este nuevo coliseo sevillano (1847-48). Pero la poca que pueda extraerse resultará interesante compararla con la información publicada en su época en la revista *El Orfeo Andaluz*. En la introducción a este libro, el autor menciona a María Isabel Osuna Lucena, que como él señala, “una investigación como ésta no hubiera sido posible sin la colaboración y desinteresada ayuda de muchas personas... como María Isabel Osuna Lucena”¹⁶.

<<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=825867>> (Ficha de tesis), 2009. [Consulta: 14 mayo 2013].

¹⁴ OLIVER GARCÍA, José Antonio: Tesis *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: <<http://hdl.handle.net/10481/23480>> (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013. [Consulta: 11 octubre 2013].

¹⁵ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 15.

También de Andrés Moreno Mengíbar existe una publicación mucho más modesta, en formato de libro de bolsillo, sobre la ópera en Sevilla en un amplísimo periodo: 1731-1992¹⁷.

Puede decirse que a fecha de hoy el autor que más ha enfocado su trabajo a unos propósitos similares al nuestro ha sido el Andrés Vallés Chordá, historiador y músico integrante de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla. Aunque tiene algún reducido artículo publicado sobre la Sociedad Filarmónica de Sevilla, en realidad todo lo allí contenido se incluye en el que es su libro más elaborado sobre la música en Sevilla en el siglo XIX¹⁸. Este libro, también en formato de bolsillo, de la misma colección que el anterior mencionado de Andrés Moreno, está estructurado en tres capítulos. El primero de ellos está dedicado a la ópera, y obviamente es de unas pretensiones muy modestas en comparación con el libro de Andrés Moreno. Pero en cambio los otros dos capítulos sí son una fuente secundaria a tener en cuenta para este trabajo, por cuanto tratan de la música instrumental y de la labor de las sociedades filarmónicas sevillanas en el siglo XIX. Nuestras indagaciones en *El Orfeo Andaluz* deberán por tanto ser siempre cotejadas con lo que el profesor André Vallés nos relata en su libro, que si bien es una obra escueta y concisa, es una buena guía de actuación para profundizar en la investigación.

Aunque la música catedralicia no es objeto de estudio en este Trabajo de Fin de Máster, ni tampoco hay referencias importantes a ella en la revista *El Orfeo Andaluz* en su segunda época, lo cierto es que siempre resulta interesante conocer bibliografía sobre este ámbito musical, aunque tan sólo sea con el propósito de intentar conocer las interrelaciones que los músicos pertenecientes a la capilla musical de la Catedral de Sevilla pudieron tener con otras instituciones musicales (teatros, sociedades filarmónicas, etc.). Aunque tampoco abundan las monografías en este campo, merecen al menos destacarse algunas obras del organista de la catedral José Enrique Ayarra Jarne. Varios son los artículos que este autor ha escrito en relación al órgano, y también algún libro. Destaquemos para nuestros propósitos dos libros. Uno de ellos centrado en la figura de Hilarión Eslava y su vinculación a la capilla

¹⁷ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

¹⁸ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Sevilla: Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Departamento de publicaciones, 2010.

musical de Sevilla¹⁹. El otro es un compendio de todos los maestros de capilla de esta catedral desde el siglo XVI hasta Norberto Almandoz en pleno siglo XX²⁰. El padre Ayarra nos da más información que la meramente biográfica en esta obra, puesto que al comienzo de cada siglo, aunque sea de manera escueta y en pocas páginas, nos hace algunas indicaciones sobre los avatares por los que la capilla musical de esta institución tuvo que pasar en ese siglo (como aspectos económicos, arreglos del edificio, peculiaridades del culto, composición de los miembros de la capilla, etc.).

A partir de aquí, es en el campo de la publicación de artículos donde puede extraerse una información que esté en una relación más directa con los objetivos que se persiguen en este Trabajo de Fin de Máster. Algunos autores han destacado por presentar más de un estudio en revistas científicas que tengan relación con la actividad musical sevillana en el siglo XIX, tal es el caso del ya mencionado Antonio Álvarez Cañibano, así como de Ignacio Otero Nieto.

De Antonio Álvarez podemos citar en primer lugar algunos artículos centrados en el estudio de las academias y sociedades filarmónicas en la Sevilla decimonónica. En el artículo publicado en la *Revista de Musicología* en 1991, el autor aborda la labor que determinados personajes de la vida sevillana han realizado por la promoción musical, desde Pablo de Olavide en los últimos años del siglo XVIII, y posteriormente el conde del Águila, hasta maestros de capilla como Domingo Arquimbau e Hilarión Eslava²¹. La Sociedad Filarmónica de Sevilla, creada en 1845 por el Conde del Águila, marca un punto culminante en este proceso asociativo²². Similar enfoque tiene su artículo publicado en 2001 en los *Cuadernos de música iberoamericana*, si bien centrado en este caso en el Liceo Artístico y Literario²³.

El periodo napoleónico ha sido también objeto de atención por el profesor Álvarez Cañibano, donde se ha centrado sobre todo en la música civil y el ballet en la ciudad de

¹⁹ AYARRA JARNE, José Enrique: *Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.

²⁰ AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1976.

²¹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, del III Congreso Nacional de Musicología (1991), páginas 63-69.

²² *Ibidem*, pág. 66.

²³ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario ». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9 (2001), páginas 73-80.

Sevilla. En la *Revista de Musicología* de 1993 trata esta cuestión en un extenso artículo, donde de nuevo destaca la labor del ilustrado Pablo de Olavide y la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País²⁴.

Similar al anterior, aunque mucho más reducido, es el artículo que el mismo autor publicó en la revista *Scherzo*²⁵.

Por su parte, Ignacio Otero Nieto tiene también varias publicaciones sevillanas, si bien no todas ellas centradas en la Sevilla del siglo XIX. Merecen mencionarse dos de ellas, donde realiza descripciones puntuales de acontecimientos musicales, aunque de la segunda mitad del siglo: una de estas publicaciones está principalmente centrada en la vida musical civil²⁶, mientras que la otra pone su atención en la música religiosa²⁷.

Finalmente, en lo que a publicación de artículos se refiere, merece citarse un artículo de Máximo Pajares Barón sobre los conciertos que Franz Liszt ofreció en Sevilla y en Cádiz entre diciembre de 1844 y 1845, como buen ejemplo del atractivo que estas ciudades del Sur suponían para que una figura del renombre de Franz Liszt acudiera a ellas, si bien formaba parte de una gira extensa que el gran pianista y compositor estaba realizando por toda España en esa época²⁸.

b) ESTUDIOS SOBRE LA PRENSA MUSICAL DECIMONÓNICA ESPAÑOLA:

Sobre la prensa general decimonónica sí existen hoy día estudios y monografías, si no muy numerosos, sí al menos suficientes para dar una idea de la naturaleza e importancia de

²⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 6, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 3.640-3.655.

²⁵ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Espectáculos de música y danza en la Sevilla napoleónica ». *Scherzo: Revista de música*, Año nº 23, Nº 231 (2008), páginas 124-128.

²⁶ OTERO NIETO, Ignacio: « Estampas de la vida musical en la Sevilla del Diecinueve ». *Temas de estética y arte*, Nº 17 (2003), páginas 135-159.

²⁷ OTERO NIETO, Ignacio: « La Sevilla del Novecientos. Estampas de la música religiosa ». *Temas de estética y arte*, Nº 22 (2008), páginas 153-172.

²⁸ PAJARES BARÓN, Máximo: « Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz (diciembre, 1844-enero, 1845) ». *Revista de Musicología*, Vol. 10, Nº 3 (1987), páginas 887-918.

esta fuente. Incluso de la prensa musical del siglo XIX, existen importantes especialistas sobre ella que han investigado y siguen investigando en la actualidad.

Se mencionarán aquí tan sólo algunos estudios básicos que acercan al investigador a conocer las características básicas que tiene la prensa musical del siglo XIX, así como su problemática y sus carencias, y que han sido utilizados en este Trabajo de Fin de Máster.

Jacinto Torres es uno de esos especialistas que aborda el estudio general de la prensa musical española en el siglo XIX desde un punto de vista sociológico, con datos historiográficos de gran interés que sirven como punto de partida para la investigación de este Trabajo de Fin de Máster. Entre sus artículos publicados destacaremos dos de ellos. El primero de ellos pone el énfasis en los aspectos sociales que rodean la prensa musical decimonónica en España²⁹. En las conclusiones de su artículo nos alerta de las cuatro características que debemos tener presente a la hora de utilizar la prensa musical en una investigación sobre el siglo XIX: retraso, brevedad, constancia y polarización³⁰.

El otro artículo de Jacinto Torres, aunque breve, es ilustrativo del estado en que se encontraba la investigación sobre prensa musical en el año de su publicación (1990), así como de la consideración que tradicionalmente ha tenido esta fuente³¹.

También Ramón Sobrino Sánchez trata la cuestión de la prensa musical decimonónica, como resumen de un trabajo realizado por la Universidad de Oviedo. Ofrece al final del artículo una relación estadística fruto del vaciado de una serie de publicaciones periódicas, en la cual puede observarse la variedad de temas que en este tipo de publicaciones solía tratarse (desde acústica, hasta bandas militares, música de capilla, ópera, conservatorios, etc.)³².

²⁹ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 3, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 1.679-1.700.

³⁰ *Ibidem*, páginas 1.697 y 1.698.

³¹ TORRES MULAS, Jacinto: « La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio ». *Periodica Musica. Publication of the Répertoire international de la presse musicale. Centres internationaux de recherche sur la presse musicale*, Volume VIII (1990), páginas 1-11.

³² SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: « Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índice de la prensa musical española ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 6, del XV Congreso de la Sociedad

Por último, es de gran interés la tesis doctoral de M^a Belén Vargas Liñán: *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*³³. En esta tesis se aborda sobre todo la manera de utilizar la información en la prensa periódica para extraer así noticias musicales, tanto de la prensa especializada como de la no especializada, proponiendo una metodología de trabajo. Aunque utiliza la prensa de Granada como ejemplo de aplicación, lo cierto es que hay numerosas referencias a la publicación sevillana de *El Orfeo Andaluz*, que es nuestro objeto de estudio.

c) FUENTES PRIMARIAS PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN SEVILLA:

En lo que respecta a fuentes primarias que tengan relación con la actividad musical en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX, cabría mencionar en primer lugar las fuentes que alberga el archivo de la de la Catedral de Sevilla, si bien ya se dijo anteriormente que la música eclesiástica no es el foco de atención de este Trabajo de Fin de Máster. En dicho archivo catedralicio existen documentos que pueden ser de interés para el investigador, tanto en el archivo de la capilla musical (donde se custodian unas 1825 obras de los maestros de capilla que allí han ejercido su magisterio), como en el archivo capitular y otros fondos documentales similares, que nos aportan información sobre la actividad que giraba en torno a la capilla musical³⁴. Tres son los maestros de capilla que ejercieron su magisterio en las primeras décadas del siglo XIX en Sevilla: Domingo Arquimbau, Francisco Andreví y Castellar (de muy breve estancia en el cargo por marchar pronto a la Real Capilla de Madrid), y Miguel Hilarión Eslava³⁵.

Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones (1993), páginas 3510 - 3518.

³³ VARGAS LIÑÁN, M^a Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: < <http://hdl.handle.net/10481/23756> > (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013. [Consulta: 14 mayo 2013].

³⁴ Página web de los archivos del arzobispado, de la catedral y de la Biblioteca Colombina: dirección URL: <<http://www.icolombina.es/institucion/index-informacion.htm>>. [Consulta: 18 mayo 2013].

³⁵ AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*. Op. cit., extrañamente publicado sin numeración de páginas.

Como libro de obligada consulta cuando se quiere investigar este archivo catedralicio, deberá citarse el catálogo que de la música polifónica allí archivada realizaron Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra, Manuel Vázquez Vázquez, y un amplio equipo de colaboradores, en un trabajo promovido por el Centro de Documentación Musical de Andalucía³⁶.

Pero aparte de estos archivos vinculados a la actividad eclesiástica, merecen la principal atención los fondos contenidos en el Archivo Histórico de la Administración Municipal de Sevilla, el cual visité en un par de ocasiones para tomar contacto y conocer someramente la naturaleza de los fondos que pueda contener, y que tengan relación con la temática musical. Dividida en veinte secciones según su temática y su periodo, la sección que mayor interés despierta para los propósitos de esta investigación es la sección XIV, titulada “Crónica de Félix González de León” (de 1800 a 1856)³⁷. Se trata de un cronista aficionado y enamorado de la ciudad, que dedicó su vida al estudio y recogida de datos de Sevilla, como indica el profesor Alfonso Pozo Ruiz (que fue miembro del Comisariado del V Centenario de la Universidad de Sevilla), “quizás favorecido por su parálisis que le imposibilitaba para otros trabajos”³⁸. Su crónica es un extenso diario donde recoge día a día los acontecimientos culturales acaecidos en la ciudad de 1800 a 1856. En especial, resulta de gran interés el detalle que ofrece sobre las representaciones teatrales y los conciertos que tuvieron lugar en Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX.

Aparte de esta sección XIV, sin duda también podría haber interesantes datos a considerar en otras secciones administrativas relativas al siglo XIX (como la sección VI) y la ocupación francesa (sección VII). Existe además la llamada colección alfabética, con documentación archivada en cajas, donde las que están numeradas como 658, 659 y 660, contienen documentación variada sobre teatros y circos de la ciudad (planos, datos económicos, escritos administrativos de peticiones, etc.).

³⁶ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, AYARRA JARNE, José Enrique y VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía – Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

³⁷ Información extraída del folleto informativo editado por el propio Archivo Municipal de Sevilla.

³⁸ POZO RUIZ, Alfonso: Página web personal, dirección URL: <http://personal.us.es/alporu/varios/felix_gonzalez_leon.htm>. [Consulta: 18 mayo 2013]

Para finalizar, la prensa es la fuente primaria principal de esta investigación, en concreto la revista musical *El Orfeo Andaluz* en su segunda época (1847-1848). En este sentido, la Hemeroteca Municipal de Sevilla contiene gran cantidad de fondos de épocas diversas, muchos de ellos digitalizados y de fácil acceso. Y no sólo la prensa musical resulta de interés, sino también la prensa general sevillana del siglo XIX puede ser una importante fuente documental en una investigación musicológica, pues como todas las publicaciones de aquella época, solía tener una sección para noticias de espectáculos y reseñas musicales que merece la pena considerar.

3- HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Con el presente Trabajo de Fin de Máster nos preguntamos si la información que puede extraerse a través de lo publicado en la prensa musical que va a utilizarse como fuente primaria (*El Orfeo Andaluz* en su segunda época de los años 1847-48), respecto a la actividad de la Sociedad Filarmónica Sevillana, y a la inauguración y primera temporada del nuevo Teatro de San Fernando, sirve para confirmar la información y los datos que han publicado los pocos autores que han escrito sobre estas instituciones sevillanas, o por el contrario pueden hallarse contradicciones, o lagunas informativas que la mencionada revista decimonónica pueda ampliar o rellenar.

Esta hipótesis de trabajo ya deja claro que la tarea investigadora debe implicar un profundo conocimiento de los contenidos de *El Orfeo Andaluz* en su segunda época. Para ello se deberá proceder a un vaciado exhaustivo de toda su información musical. Esta labor conlleva el diseñar previamente una base de datos sobre la cual se vayan volcando las muy variadas informaciones que la revista contiene en los números conservados, que son del 1 (octubre de 1847) al 16 (enero de 1848), del 20 (febrero de 1848) al 28 (abril de 1848), y el número 36 (el último conservado, de principios de julio de 1848). Existen por tanto números perdidos pertenecientes a los meses de febrero, mayo y junio.

Para esta tarea se ha diseñado una base de datos en Excel, que si bien es sencilla, es suficiente para los objetivos que se persiguen en esta investigación, y por tanto lleva los campos estrictamente necesarios para que la información almacenada en ella sea fácilmente accesible, manejable, y muy visual. El vaciado de todas las noticias y datos contenidos en *El Orfeo Andaluz*, y registrados en esta base de datos, ha sido una larga y minuciosa tarea que ha ocupado dos de los cuatro meses y medio en los que se ha desarrollado la investigación para este Trabajo de Fin de Máster. Los campos creados en esta base de datos son:

NÚMERO DE LA REVISTA

AÑO

MES

SECCIÓN

TÍTULO/SUBTÍTULO

CONTENIDO

PÁGINAS

AUTOR

PERSONAS/INSTITUCIONES

OBRAS

Sobre esta estructura se han volcado todos los contenidos en la revista, tanto los muy extensos (de varias páginas) como los muy breves (los hay de tan sólo dos líneas). Se han registrado exhaustivamente todas las noticias que tenían contenido musical, mientras que de aquellas noticias no musicales (generalmente literarias o teatrales) no se han registrado las personas ni las obras en sus campos correspondientes, por cuanto no son agentes musicales ni obras musicales que interesen para los propósitos de esta investigación musicológica, aunque sí han sido mencionadas en el campo “contenido” de la base de datos.

Este trabajo sistemático de registro de información correspondería a una primera fase de metodología positivista, que se hace necesaria como punto de partida para fases posteriores, y que se hace necesaria utilizar en fuentes como la prensa, que tradicionalmente ha sido (y sigue siendo en buena medida) una fuente poco explotada.

La base de datos descrita anteriormente, con toda su información, se aporta como anexo a este Trabajo de Fin de Máster en formato digital (Excel).

Por su parte, las fuentes secundarias manejadas en este trabajo se han utilizado con dos sentidos. El primero de ellos para definir los antecedentes de las instituciones musicales a estudiar, así como del estado de la prensa musical de los años anteriores a *El Orfeo Andaluz*. En la medida que esta revista recoge de algún modo la imagen de la temporada 1847-48 de la Sociedad Filarmónica Sevillana y del Teatro de San Fernando, se hace necesario tener un conocimiento de cómo ha sido el devenir de la actividad lírica en la ciudad de Sevilla durante al menos la primera mitad del siglo XIX, y hasta la construcción del nuevo coliseo de San Fernando, además de conocer qué sociedades culturales se habían creado en Sevilla durante la primera mitad del mencionado siglo. También resulta de gran utilidad, para situarse en la investigación, el conocer qué características son definitorias de las revistas musicales que precedieron a *El Orfeo Andaluz* en su segunda época, a través de importantes especialistas que han escrito e investigado sobre prensa musical española en el siglo XIX.

El otro sentido que para este Trabajo de Fin de Máster tienen las fuentes secundarias es el de contrastar y relacionar su información con lo publicado en *El Orfeo Andaluz*,

confirmando a veces informaciones, contradiciendo en algunos casos las mismas, y en otras ocasiones, tratando de complementarse mutuamente.

A medida que se va avanzando en el conocimiento de los contenidos de la revista, se va tomando conciencia de qué aspectos musicales son los más profundamente tratados por parte de Manuel Jiménez, el redactor único de *El Orfeo Andaluz*. Ello nos permitirá percibir para qué clase de información nos resulta más útil la revista, y por otra parte, qué datos nos da esta publicación para poder indagar e investigar en otros caminos que nos relacione la vida musical sevillana y sus protagonistas, con otras instituciones y personas, tanto sevillanas como de otros lugares, abriendo así campos de investigación futura.

La metodología seguida en esta segunda fase de la investigación está en consonancia con los supuestos de una musicología urbana y con la sociología de la música, pues en cierta manera se pretenderá aprehender de la revista toda información relacionada con aspectos como: la recepción musical del público, el asociacionismo musical, y la actualidad del repertorio musical de un momento determinado. Todo ello en una ciudad (Sevilla) y un tiempo concreto (la temporada 1847-48).

La estructura de este Trabajo de Fin de Máster consta de una sección introductoria, donde se incluirán los planteamientos y objetivos pretendidos en la investigación, así como se hace un recorrido sobre el estado de cuestión en relación al objeto investigado y sus fuentes.

A continuación viene la redacción propiamente de la investigación, dividida en cuatro capítulos. El primero de ellos (Antecedentes) tiene como objetivo simplemente situar al lector en este trabajo, mediante un breve recorrido sobre los comienzos del asociacionismo musical en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX, sobre los teatros sevillanos desde finales del siglo XVIII y hasta la inauguración del Teatro de San Fernando, y sobre las características y problemática de la prensa musical en la primera mitad del siglo XIX.

Seguidamente vendrá un capítulo para describir con cierto detalle la que será la fuente primaria utilizada: *El Orfeo Andaluz* en su segunda época de publicación (1847-48). Se incluirán también reflexiones sobre el pensamiento y la personalidad de Manuel Jiménez, el redactor único de esta revista.

Y dos capítulos más completarán el cuerpo principal de este Trabajo de Fin de Máster. Uno dedicado a la Sociedad Filarmónica Sevillana, y el otro al Teatro de San Fernando en su

primera temporada. Se tratarán aspectos sociales, como el público, los socios, la crítica, los artistas, las dificultades de gestión, etc., y también se expondrán los datos que puedan extraerse de *El Orfeo Andaluz* sobre el repertorio musical, tanto del nuevo Teatro de San Fernando, como de las veladas musicales que organizaba la Sociedad Filarmónica Sevillana. Se harán también comparaciones entre los datos, así como reflexiones sobre los mismos y sobre las críticas musicales publicadas en esta revista.

Finalmente, al final de este trabajo, se plasmarán una serie de conclusiones a raíz de la investigación, así como se incluirán unos anexos de ciertas páginas de *El Orfeo Andaluz*, y se citarán una serie de fuentes y bibliografía relacionadas con este Trabajo de Fin de Máster.

Redacción

1- ANTECEDENTES

1.1- LA ACTIVIDAD MUSICAL EN SEVILLA A COMIENZOS DEL SIGLO XIX Y EL ORIGEN DE LAS SOCIEDADES MUSICALES.

a) DE LA ILUSTRACIÓN AL REINADO DE ISABEL II.

Para entender el furor asociativo que hubo durante el siglo XIX en Sevilla se hace necesario retrotraerse a la época ilustrada de Pablo de Olavide. Pablo Antonio José de Olavide y Jáuregui, nacido en Lima (Perú) en 1725, donde inició su carrera política, era amigo y protegido del conde de Aranda, el gran reformista cultural de Carlos III. Es así como Pablo de Olavide fue nombrado asistente en Andalucía, donde se propuso realizar grandes esfuerzos por mejorar la enseñanza y la cultura de los habitantes de esta región, además de luchar contra el bandolerismo. Hizo venir, para ocupar un cargo de magistrado en la Audiencia de Sevilla, nada menos que a Melchor Gaspar de Jovellanos³⁹. En los salones de los Reales Alcázares de Sevilla podían escucharse en esta época la música más reciente procedente de Francia y de Italia⁴⁰.

Antonio Álvarez nos señala que en este tiempo de Olavide, una de las instituciones sevillanas de mayor importancia que se creó fue la Sociedad Económica de Amigos del País. Fueron aristócratas ilustrados (como el malogrado conde del Águila) los que formaban parte de esta institución, los cuales solían ser grandes amantes de la música. También en estos años, como nos recalca Antonio Álvarez, la burguesía sevillana era aún casi inexistente, y menos aún interesada en actividades culturales⁴¹. El interés musical de esta aristocracia la llevó a fundar la primera Academia de Música en la calle San Eloy a comienzos del siglo XIX, donde se solían aprender “la guitarra culta y los estilos tonadillescos que oían en el teatro”⁴².

El periodo de ocupación francesa, una vez que la vida social se reactivaba tras la finalización de los combates, significó la vuelta a los teatros de aquella aristocracia ilustrada

³⁹ DE MENA CALVO, José María: *Historia de Sevilla*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2ª ed. abril 2010, página 277.

⁴⁰ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, del III Congreso Nacional de Musicología (1991), página 63.

⁴¹ *Ibidem*, páginas 63-64.

⁴² *Ibidem*, página 64.

que era tildada de afrancesada. El Teatro Cómico reabría sus puertas para acoger funciones de ópera, y el rey impuesto, José Bonaparte, era considerado un gran impulsor de la actividad teatral en todo el país⁴³. Pero la ópera no era la única actividad musical de este periodo (aunque sí la más importante). La música sinfónica también tenía presencia en estas actuaciones musicales, y es por eso que se tienen noticias de haberse interpretado sinfonías de Haydn, e incluso su oratorio *La Creación* en la Fábrica de Tabacos el 25 de enero de 1812⁴⁴.

Además de óperas, comedias, sainetes, zarzuelas y tonadillas del XVIII, también se sabe de la presencia de compañías francesas de ballet actuando en el teatro al menos desde 1810, como nos lo señala Antonio Álvarez a través del cronista González de León⁴⁵.

El entusiasmo francés por el teatro y los espectáculos levantó cierta polémica cuando las autoridades francesas mantuvieron las representaciones incluso en periodo de Cuaresma, lo que llevó al clero sevillano y a parte de la población a mostrar su extrañeza⁴⁶.

El llamado periodo fernandino (entre 1814 y 1833), caracterizado por una vuelta al poder de la aristocracia y del clero, tiene un breve periodo constitucional (entre 1820 y 1823) que va a ser de gran importancia desde el punto de vista cultural. Se creará una nueva Academia Filarmónica que dirigirán los organistas de la catedral, Manuel Sanclemente y Eugenio Gómez⁴⁷. Observamos así cómo los aires de progresismo que ondularon en aquellos breves años propiciaron prácticas que eran severamente criticadas (cuando no sancionadas) en periodos anteriores, pues difícilmente se admitía que los músicos de la catedral pudieran tener participación en la vida musical civil, y aún menos en la teatral.

⁴³ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 6, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), página 3.644.

⁴⁴ Así lo menciona Antonio Álvarez en su ya citada obra sobre las « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX » (página 65), haciendo allí referencia a la fuente original, que es la importantísima *Crónica de Félix González de León*, que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla.

⁴⁵ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica ». Op. cit., página 3646.

⁴⁶ *Ibidem*, páginas 3.649-3.650.

⁴⁷ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». Op. cit., páginas 65-66.

Pero lo cierto es que ese periodo fernandino se va a caracterizar, como dice Antonio Álvarez, por “el control del poder local por la aristocracia absolutista y el clero”⁴⁸. La catedral y su capilla acapararían de nuevo el mayor interés musical, donde destacó la figura del maestro de capilla, Domingo Arquimbau, quien ejerció su cargo en la Catedral de Sevilla de 1790 hasta su fallecimiento en 1729. No obstante, en lo que al teatro se refiere, se mostrará una preferencia cada vez más intensa hacia la música de Rossini: “no va a haber concierto público o privado, acto académico o social donde no se interprete a Rossini”⁴⁹.

b) LA ÉPOCA ISABELINA: EL ORIGEN DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICAS.

La Sevilla isabelina y democrática significó un leve incremento del poder de la burguesía, y ello a pesar de que, como nos dice José Manuel Cuenca Toribio, la economía sevillana se presenta aún marginal en comparación con otras zonas del territorio español. Pero en buena parte esa burguesía incipiente comenzó a tener cierto poder a medida que adquiría parte de los bienes desamortizados a la Iglesia:

La burguesía, convertida en instrumento y agente del cambio que comenzaba a operarse con relativa hondura en algunas dimensiones de la estructura social española, fue también en Sevilla la gran beneficiaria de los cuantiosos bienes que la Iglesia poseía en su recinto y comarca⁵⁰.

No obstante, nos insiste también José Manuel Cuenca, que la burguesía sevillana no sería la que capitaneara el movimiento industrial tras la desamortización de 1836, sino que la aristocracia seguía manteniendo gran parte de su pujanza del pasado⁵¹.

En cualquier caso, es innegable que un cambio estaba operando en la estructura y en las costumbres sociales. Muestra de ello, nos señala Antonio Álvarez, sería la creación del Liceo Artístico y Literario el 9 de abril de 1838, “al frente de cuya sección de música estuvo

⁴⁸ *Ibidem*, página 65.

⁴⁹ *Ibidem*, páginas 65-66.

⁵⁰ CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XIX. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991, página 85.

⁵¹ *Ibidem*.

el maestro de capilla de la catedral Hilarión Eslava”⁵². Este importante maestro de capilla marcaría toda época en Sevilla, por su personalidad y por la multiplicidad de sus actividades.

El repertorio italiano era el predominante en las veladas musicales que esta institución celebraba, si bien el gusto se iba desplazando desde un Rossini cada vez menos interpretado, hacia un alza de Bellini y Donizetti. Además de la ópera, también podían oírse en las veladas del Liceo “virtuosas variaciones y fantasías para violín y piano muy del momento”⁵³.

Pero el aspecto más destacado de este Liceo Artístico y Literario será el comprobar cómo en estas actividades musicales confluían personas de distinto origen, unidos todos por el amor a la música. Es así como podía comprobarse que músicos pertenecientes a la catedral participaban activamente (como es el caso del maestro de capilla y de los organistas). También músicos provenientes del teatro actuaban en estas veladas del Liceo. Y sobre todo, aficionados con un buen nivel musical, algunos de ellos aristócratas, pero principalmente burgueses (diplomáticos, médicos, industriales, etc.)⁵⁴.

En la década de los años 40 los conciertos de salón y la ópera tienen una gran expansión en la ciudad, con una burguesía cada vez más pujante y participativa que, como nos dice Antonio Álvarez, “veía en este tipo de actividades una forma de ennoblecer su ascenso social”⁵⁵.

⁵² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^ª Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid: SGAE, 2001, página 895.

Hilarión Eslava fue un importante maestro de capilla que marcaría toda una época en Sevilla, por su personalidad y por la multiplicidad de sus actividades. De él, José Enrique Ayarra nos proporciona los siguientes datos en, AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1976:

Nacido en Burlada (Navarra) en 1807, fue primero maestro de capilla en Burgo de Osma, y de allí vendría a Sevilla en 1830 a tomar posesión de la capilla musical de la Catedral. En 1847 marchó a Madrid para ser nombrado maestro de la Capilla Real, aunque seguiría manteniendo contacto con la ciudad de Sevilla hasta casi el final de vida, muriendo en 1878 en Madrid.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». Op. cit., página 66.

⁵⁵ *Ibidem*, página 67.

Por eso, antes de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Sevilla en 1845, todavía podemos mencionar algunos otros antecedentes, como la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, así como el Casino Sevillano, ambos fundados en 1844, y donde tuvieron lugar conciertos de música de salón, ópera, e incluso actividades de enseñanza musical⁵⁶.

Una muestra de la vitalidad musical que la ciudad estaba alcanzando en esta década sería la llegada de un joven pero ya afamado Franz Liszt, el cual ofreció en el Teatro Principal dos conciertos los días 19 y 23 de diciembre de 1844, más una participación extraordinaria en una función teatral benéfica el día 27 de ese mismo mes⁵⁷.

Una comparación con otras ciudades españolas nos muestra que, por ejemplo, el Liceo Artístico y Literario de Madrid, se crearía tan sólo un año antes que el sevillano, es decir, en 1837⁵⁸. En Madrid hubo varias academias, pero la mayoría tuvieron una vida efímera. En 1844 se fundaría la Sociedad Filarmónica de Barcelona, que estuvo activa hasta 1857. Sin embargo, se considera que fue en Tenerife donde se fundaría la más antigua de las Sociedades de Concierto, en 1830⁵⁹.

En definitiva, la ciudad de Sevilla sufre un cierto desfase en esa corriente española de asociacionismo musical en el siglo XIX, pero tampoco un desfase excesivo.

⁵⁶ *Ibidem*, páginas 67-68.

⁵⁷ PAJARES BARÓN, Máximo: « Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz (diciembre, 1844-enero, 1845) ». *Revista de Musicología*, Vol. 10, Nº 3 (1987), página 891.

⁵⁸ GOMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX*. Pablo López de Osaba (dir.). 6ª ed. (1ª ed., 1985), Madrid: Alianza Editorial, 2007, página 224.

⁵⁹ *Ibidem*.

1.2- LOS TEATROS DE SEVILLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

La inauguración del Teatro de San Fernando en diciembre de 1847 fue un hito en la Historia de Sevilla que marcó un antes y un después en la vida teatral sevillana. El periódico *El Orfeo Andaluz* recoge en sus primeros números de 1847 el deseo y la inquietud con el que la burguesía sevillana ansiaba el inicio de su andadura, y con ella la regularidad por fin de una temporada de ópera en la ciudad. Pero para llegar a ese punto, la primera mitad del siglo XIX estuvo plagada de vicisitudes por las que tuvieron que pasar los teatros sevillanos y los empresarios que los gestionaban, vicisitudes en consonancia con la convulsión social y política por la que atravesó España en las décadas que transcurrieron desde finales del siglo XVIII y hasta ese año de 1847.

Andrés Moreno Mengíbar nos menciona en su libro *La ópera en Sevilla en el siglo XIX* que ya en la temprana fecha de 1793 un tal Lázaro Calderi tenía la intención de establecerse en Sevilla y construir un teatro cómico. Es así como presentó su solicitud ante el Ayuntamiento de la ciudad, bajo las credenciales de su experiencia como empresario teatral en ciudades como Cartagena, con el compromiso de construir un coliseo “bajo las mejores reglas de arquitectura y buen gusto”, y dispuesto a ofrecer una programación tan sólo de “intermedios de música vocal italiana y española de los mejores maestros”⁶⁰.

Lázaro Calderi y su mujer, Ana Sciomeri, eran cantantes italianos afincados en España. Tras la petición anterior de 1793, tuvieron que transcurrir dos años de tensiones, deliberaciones, peticiones de informes, y un largo calvario burocrático para que pudieran tener las preceptivas autorizaciones. Finalmente se llevó a cabo la construcción del teatro, costeado por el matrimonio, “en un solar entre las calles San Acacio y de la Muela”⁶¹. El 17 de octubre de 1795 se inauguró el teatro, aún sin terminar⁶². El llamado Teatro Cómico tenía una capacidad para 2.821 personas, y parece ser que tuvo un funcionamiento regular hasta 1800, año en que tuvo que cerrar por una grave epidemia en la ciudad⁶³.

⁶⁰ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, página 31.

⁶¹ *Ibidem*, página 35.

⁶² *Ibidem*, página 36.

⁶³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, Vol. 8, página 984.

Pero los problemas no eran tan sólo de financiación y construcción del edificio. La escasez de músicos en la ciudad implicaba la necesidad de contar con los músicos que formaban parte de la capilla musical de la catedral. El 17 de octubre de 1795 Calderi hizo llegar al Cabildo de la Catedral su petición de poder contar con sus músicos. Varios días pasaron de discusiones y deliberaciones, donde los canónigos estaban divididos en sus intenciones, y donde el Ayuntamiento presionaba para que se favoreciese la participación de los músicos en el teatro. Finalmente se acordó no permitir, pero sí al menos disimular no saber nada de aquellos músicos que decidieran voluntariamente trabajar para el teatro. Así se mantendría esta situación durante diez años, hasta 1805, con lo que no se perjudicaba la actuación musical del teatro, y se procuraba no tener tampoco mayores desencuentros con el Ayuntamiento⁶⁴.

Los problemas financieros acuciaban al empresario, que no podía cumplir sus compromisos de pago con el Ayuntamiento, alegando “haber variado en un todo las circunstancias que han ocurrido desde aquel tiempo hasta el presente y por otros fundamentos que haría ver a la ciudad”⁶⁵. Compromisos de pago con artistas, dificultades económicas e intrigas de carácter político con la corporación municipal se fueron sucediendo, con continuas órdenes de cierre y autorizaciones de reapertura⁶⁶.

A mediados de 1797 la mujer de Calderi, Ana Sciomeri, solicitó administrar los bienes de su marido, acusándolo de mala gestión. Es así que el 26 de junio de ese año se le concedió la dirección del teatro a Juan Brull, iniciándose una nueva etapa en la gestión. Pero poco duró este nuevo periodo, pues una terrible epidemia de fiebre amarilla azotó la ciudad de Sevilla en 1800. Félix González de León, el gran cronista de esa época, nos cuenta lo terrible que llegó a ser la enfermedad, y que muchos de los actores del teatro murieron por esa causa. Se decretó por tanto que el teatro fuera cerrado, y así permaneció durante varios años a pesar de las

⁶⁴ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Sevilla: Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Departamento de publicaciones, 2010, páginas 81-82.

⁶⁵ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 37, haciendo referencia a las escribanías del siglo XIX que se custodian en el Archivo Municipal de Sevilla.

⁶⁶ *Ibidem*, páginas 37-41.

peticiones de Juan Brull para que se reabriera. Finalmente, el empresario tuvo que marcharse de la ciudad⁶⁷.

Sería en 1804 cuando Ana Sciomeri conseguiría la autorización, tanto de arzobispo como del rey, para reabrir el teatro de San Acacio y presentar en él funciones de malabaristas y de músicas instrumental⁶⁸. Se inicia así un periodo en el que la empresaria, no sin dificultades y vaivenes diversos, pudo programar hasta 1808 una serie de temporadas donde la ópera tuvo un importante protagonismo, especialmente en el año de 1805, que fue el de mayor número de representaciones. Así puede leerse en el exhaustivo diario de González de León, donde se recoge el siguiente número de representaciones operísticas:

1804	33
1805	80
1806	39
1807	27
1808	12 ⁶⁹

A finales de mayo de 1808 el teatro cierra sus puertas ante la gravedad de la situación política. Así permanecería hasta el 9 de febrero de 1810, donde se produciría la reapertura del ahora llamado Teatro Cómico de Sevilla con una función teatral extraordinaria para homenajear la presencia en la ciudad del rey José Bonaparte⁷⁰.

Antonio Álvarez Cañibano ha estudiado en profundidad este periodo de ocupación francesa de la ciudad, y expresa lo siguiente respecto a la actividad teatral en la ciudad:

⁶⁷ *Ibidem*, páginas 42-44.

⁶⁸ *Ibidem*, página 44.

⁶⁹ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 35, siguiendo la información del diario de Félix González de León.

⁷⁰ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 6, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 3.642-3.643.

No cabe duda de que para la empresaria Ana Sciomeri la presencia francesa fue beneficiosa, José I protegió desde el primer momento la actividad teatral en todo el país⁷¹.

La ocupación francesa supuso novedades en la vida cultural sevillana; no sólo se potencian los espectáculos públicos con la orden de reabrir el Teatro Cómico y los nuevos repertorios, sino que... no se respeta la norma de cerrar el Teatro después de Carnaval⁷².

Por su parte, Andrés Vallés Chordá señala que Sevilla sufrió la ocupación francesa de manera más moderada que otras partes del territorio español, y más concretamente entre febrero de 1810 y agosto de 1812. Una ocupación “tranquila en medio de una guerra y a la ciudad no le influyó negativamente”⁷³.

En este periodo afrancesado no sólo la ópera extranjera (tanto francesa como italiana) tenía presencia en el teatro, sino que zarzuelas, y sobre todo tonadillas de Blas de Laserna, Esteve y otros, también eran representadas⁷⁴. Pero señala Antonio Álvarez Cañibano que sería la presencia cada vez más asidua de compañías de baile y de ballet la mayor novedad que traerían los franceses al teatro sevillano⁷⁵.

Andrés Moreno Mengíbar destaca como una de las grandes cualidades de Ana Sciomeri el saber adaptarse a las circunstancias políticas de cada momento, y es así que al regreso del llamado *rey deseado*, Fernando VII, supo utilizar su teatro y su compañía para festejar la liberación francesa⁷⁶. Pero a pesar de ello, no le resultó fácil mantener una programación teatral estable, pues a los problemas económicos propios de su actividad, que la obligaban a hacer continuos reajustes de plantilla, habría que añadir los conflictos continuos con el Ayuntamiento. Y es que en este nuevo periodo absolutista había detractores del teatro

⁷¹ *Ibidem*, página 3644.

⁷² *Ibidem*, página 3649.

⁷³ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 38.

⁷⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica ». Op. cit., página 3645.

⁷⁵ *Ibidem*, página 3646.

⁷⁶ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 66.

que incluso presionaban para la demolición del edificio. Fueron las personas más liberales las que se sentían más identificadas con el teatro, y constituían su público más asiduo⁷⁷.

El año 1819 resultó especialmente convulso para la vida teatral, pues diversos acontecimientos llevaron a mantenerlo cerrado en varias ocasiones: luto por el fallecimiento de la reina el año anterior, muerte de Carlos IV, y sospechas de epidemia de peste en agosto. Este último acontecimiento llevó a que el Teatro Cómico estuviera cerrado desde el 26 de agosto hasta el 8 de diciembre⁷⁸.

El largo y convulso periodo que va desde 1820 hasta 1833 “supone una definitiva quiebra del sistema estético-musical que hasta la fecha había imperado en la escena operística sevillana”⁷⁹. El estreno en Sevilla de la ópera de Rossini *La italiana en Argel* significaría una gran revolución en la programación posterior del Teatro Cómico⁸⁰.

Durante el llamado Trienio Liberal (1820-1823) la empresaria Ana Sciomeri supo una vez más adaptarse a las nuevas condiciones políticas, mostrándose comprometida y solidaria con los ideales constitucionalistas de aquellos años, lo que le permitió ofrecer una programación continuada durante todo el trienio⁸¹. En cualquier caso, no estuvo este periodo exento de contratiempos para la empresaria: epidemias, inundaciones, desencanto del público, tiranteces con el Ayuntamiento... La corporación municipal tenía en mente hacerse cargo de la gestión de teatro, para terminar así con los desencuentros con la empresaria, si bien no llegó nunca a ejecutar dicho plan⁸².

⁷⁷ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 43.

⁷⁸ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 76.

⁷⁹ *Ibidem*, página 77.

⁸⁰ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 45.

⁸¹ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 78.

⁸² *Ibidem*, páginas 79-88.

El 20 de junio de 1823 las tropas francesas destruyeron el Teatro Cómico, el cual permaneció cerrado hasta enero del año siguiente⁸³. Pero lo cierto es que los Calderi no tenían dinero suficiente para afrontar la reconstrucción del edificio, por lo que tuvieron que buscar socios que le financiaran los gastos de remodelación del teatro. Esos socios fueron el tenor Leandro Valencia y el bufo Pedro del Castillo, que a cambio de su aportación se garantizaron la contratación por parte del teatro de su propia compañía de ópera⁸⁴.

La denominada Ominosa Década (1823-1833) estuvo marcada para el Teatro Cómico no sólo por los incesantes problemas económicos y las dificultades para cuadrar las cuentas, sino por continuas intrigas y sospechas políticas. Se culpaba al teatro de ser uno de los focos que alimentaban los amotinamientos políticos contra el rey, y por tanto de ser un lugar de encuentro de personas de ideología liberal. Se acusaba al teatro de ser ofensivo “contra Dios, la Iglesia, el Estado, los Reyes y el propio pueblo sevillano”⁸⁵.

Aunque en 1824 y en 1825 el repertorio operístico aún seguía siendo el tradicional de años anteriores (el de los maestros Paisiello y Cimarosa), a partir de 1826 el incremento de óperas de Rossini representadas en el Teatro Cómico fue espectacular:

1826	32
1827	78
1828	83
1829	52 ⁸⁶

Pero a pesar de la intensa actividad teatral y operística, lo cierto es que la asfixia económica de los Calderi estaba llegando a un punto máximo. El Ayuntamiento hizo lo posible a partir de 1829 para sufragar los déficits y poder mantener el teatro abierto, como una estrategia para evitar la sublevación de los liberales, que eran el público asiduo al teatro⁸⁷. A

⁸³ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 47.

⁸⁴ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 92.

⁸⁵ *Ibidem*, páginas 89-92.

⁸⁶ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 49, siguiendo la información del diario de Félix González de León.

⁸⁷ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., páginas 102-103.

ello habría que añadir el mal estado en el que se encontraba el viejo inmueble, y las disputas jurídicas sobre la propiedad de los terrenos, que acabaron por dar la titularidad de los mismos al marqués de Guadalcazar. Todo ello acabó con la demolición del teatro en 1833⁸⁸, coincidiendo con el mismo año en que murió el rey Fernando VII. Así moría el Antiguo Régimen como también lo hacía “toda una etapa de la Historia teatral sevillana”⁸⁹.

En esta situación, en julio de 1833 el marqués de Guadalcazar inicia la reconstrucción de un nuevo teatro en el mismo solar en el que estaba ubicado el Teatro Cómico. Mientras duraban las obras, la familia Calderi y otros artistas utilizaron para sus actuaciones un pequeño teatro en la calle Misericordia. Finalmente, finalizada las obras, el 30 de marzo del año siguiente abriría sus puertas el que sería llamado a partir de entonces como Teatro Principal⁹⁰.

El matrimonio formado por José Massa y Josefina Julián eran los empresarios de este nuevo teatro, al que durante un par de temporadas se le dio vida con una programación digna, con estrenos al mismo nivel del Teatro del Príncipe de Madrid. Pero problemas sanitarios y escasez de público llevaron a la ruina a los empresarios. Su sucesor en la gestión, José Galán, aunque lo intentó, no pudo remontar la situación financiera para ofrecer una temporada teatral de calidad⁹¹.

Andrés Moreno Mengíbar ha reflexionado profundamente sobre cuáles fueron las causas para tal acumulación de problemas económicos en la gestión de los teatros, y más concretamente con un teatro recién construido hacía apenas dos años. En su opinión, a mediados ya de los años 1830 la estructura social de la ciudad estaba cambiando notablemente con el auge de una clase burguesa, de corte liberal, que demandaba un tipo de espectáculo teatral diferente al que demandaba la gran audiencia popular, quien prefería espectáculos de diversión: comedias de magia, sainetes, tonadillas, bailes, malabarismos, etc.

⁸⁸ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., páginas 51-52.

⁸⁹ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 104.

⁹⁰ *Ibidem*, páginas 118-119.

⁹¹ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., páginas 59-60.

Por el contrario, la burguesía exigía un teatro de mayor pureza (drama u ópera), sin “añadidos chabacanos”, como consideraban que eran los bailes y las tonadillas⁹².

Los primeros empresarios del Teatro Principal intentaron rentabilizar una gestión conjugando espectáculos para ambas audiencias, pero no funcionó. Y por otra parte, ninguno de los dos grupos por separado podía garantizar la rentabilidad de un teatro: los trabajadores por sus escasos salarios, y la burguesía por ser poco numerosa aún⁹³.

Fue así cómo la burguesía inició una etapa de búsqueda de un teatro propio que satisficiera sus anhelos de ocio refinado. Lo intentó primero con la construcción del llamado Teatro Filarmónico, construido en la iglesia del que fuera colegio de San Hermenegildo. Se trataba de un espacio pequeño, pero que estaba lujosamente decorado⁹⁴. En él la aristocracia y la alta burguesía por fin tenían su espacio escénico para programar únicamente óperas, y alguna que otra gala lírica. Se programaron 56 sesiones en poco más de cuatro meses, y los compositores más representados fueron Bellini y Donizetti (nada de Rossini)⁹⁵.

Pero al poco tiempo se dieron cuenta de lo caro que salía mantener un teatro en exclusividad con esas pretensiones, por lo que estas clases pudientes decidieron regresar al Teatro Principal y presionar para que su programación fuera más acorde a sus gustos. A cambio, se intentaría que los trabajadores fueran desplazados hacia teatros populares que se construyeron para ellos, generalmente ubicados en barrios periféricos y alejados del centro de la ciudad⁹⁶.

Andrés Moreno menciona varios de estos teatros construidos o remodelados, y destinados a una audiencia de clases sociales más modestas: el Teatro de la Misericordia, el Teatro de San Martín, el Teatro de Vista Alegre, el Teatro de la Campana, el Teatro de San Jacinto (impulsado por Calderi), el Teatro de Hércules, el Teatro de las Vírgenes. Todos ellos dan muestra, como dice Andrés Moreno Mengíbar de “la pujante afición y vida teatral de la

⁹² MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 123.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, páginas 123-124.

⁹⁵ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 60.

⁹⁶ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 127.

Sevilla de los primeros lustros del reinado de Isabel II”. Doce teatros se abrieron entre 1833 y 1847, incluyendo el Anfiteatro y el Teatro de San Fernando⁹⁷.

En general, los empresarios teatrales, incluido el del Teatro Principal, cada vez organizaban más espectáculos populares, lo que provocó (según Andrés Moreno) una crisis teatral y operística que alejó del teatro a las clases más pudientes. Éstas empezaron a plantearse el construir un espacio escénico propio. Provisionalmente fue el Anfiteatro (inaugurado el 19 de septiembre de 1846), pero el objetivo era la construcción del Teatro de San Fernando⁹⁸.

⁹⁷ *Ibidem*, páginas 127-129.

⁹⁸ *Ibidem*, páginas 137-140.

1.3- LA PRENSA MUSICAL ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

Para que la prensa periódica pueda surgir y desarrollarse de una manera fructífera en una sociedad, se hace necesario que se den una serie de factores de índole técnico y económico. Jacinto Torres es sin duda uno de los pioneros en el estudio de la prensa musical española del siglo XIX, y por ello quizás uno de los estudiosos que mejor conoce la problemática de este tipo de prensa. Él menciona, como factores de tipo técnico que favorecieron el surgimiento de la prensa, por un lado el desarrollo industrial hasta alcanzar un nivel adecuado, por cuanto la producción masiva de periódicos a un coste razonable requiere una maquinaria especializada. Pero además, es un factor de gran relevancia la evolución que sufrieron el correo, el ferrocarril, y los medios de difusión y comunicación, como fueron el telégrafo primero y el teléfono después⁹⁹. Y como factores de índole económico, Jacinto Torres menciona la necesidad de que se den unas condiciones adecuadas para que surja un capitalismo al menos incipiente, que ponga en juego todos los elementos adecuados para la explotación de un negocio: financiación, un producto principal (el periódico), y otros productos asociados (venta de partituras, instrumentos, conciertos, etc.)¹⁰⁰.

Pero con todo, quizás el factor más decisivo para el florecimiento de la prensa sea el factor socio-cultural. Por un lado, señala Jacinto Torres la importancia del incremento de la afición hacia la música en la sociedad española, incluida la de la práctica musical aficionada. De otra parte, es también destacable la reducción de la tasa de analfabetismo a la largo del siglo XIX, que fue una reducción notable a pesar de que siguieran siendo altas en comparación con los tiempos actuales, pero que en aquel siglo incrementaría sin duda el hábito hacia la lectura entre la población española¹⁰¹.

En el siglo XVIII la prensa de información general o aquella de carácter artístico-literario ya solía incluir noticias o anuncios musicales diversos, como fabricación y venta de instrumentos, críticas de conciertos, recensiones de libros, incluso esporádicamente podían incluir algunas partituras impresas para aficionados. Pero no puede hablarse en este siglo de

⁹⁹ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 3, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 1.683-1.684.

¹⁰⁰ *Ibidem*, página 1.683.

¹⁰¹ *Ibidem*, página 1.684.

una prensa dedicada en exclusiva a la música. Dicho fenómeno no surgiría en España hasta principios del siglo XIX¹⁰².

Jacinto Torres señala en algunos de los artículos que ha escrito sobre la prensa musical española del siglo XIX que, excepciones aparte, puede decirse de manera generalizada que es una característica de nuestra prensa decimonónica su tardía eclosión en comparación con otros países de Europa¹⁰³. Este retraso lo atribuye el autor a las “turbulencias” sociales y políticas sufridas en nuestro país en el siglo XIX, que a su juicio fueron más intensas que en el resto de Europa, y cuya consecuencia fue que “la vertebración social en la España del siglo XIX fuera muy débil y la consolidación de hábitos culturales de la burguesía se produjera de forma muy lenta y tardía”¹⁰⁴.

A finales del siglo XVIII se habían dado las condiciones adecuadas para un desarrollo cultural notable, que había favorecido el florecimiento de una prensa al mismo nivel que en otros países europeos. Sin embargo, tras los aires revolucionarios llegados de Francia, la intelectualidad española fue sometida a una estricta censura, y la prensa también se vio afectada por ella, lo cual supuso (en palabras de Jacinto Torres) “la ruina para el apenas naciente periodismo español”¹⁰⁵.

A la censura anterior habría que añadir la sucesión de acontecimientos político-sociales que llevaron la tragedia a nuestro país durante los inicios del nuevo siglo: la ocupación francesa, la restauración del absolutismo, y “las guerras civiles y contiendas internas que sacudieron con especial virulencia la primera mitad del siglo XIX”, y que trajo como consecuencia la consolidación de nuestro retraso periodístico¹⁰⁶.

¹⁰² TORRES MULAS, Jacinto: « La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio ». *Periodica Musica. Publication of the Répertoire international de la presse musicale. Centres internationaux de recherche sur la presse musicale*, Volume VIII (1990), página 3.

¹⁰³ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1.688. TORRES MULAS, Jacinto: « La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio ». Op. cit., página 3.

¹⁰⁴ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1.684.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

En este ambiente de inestabilidad social y política de comienzos del siglo XIX sí pudo reconstruirse cierto periodismo político y bélico acorde con las circunstancias que se vivían en la España de aquel momento. Sin embargo, resultaba casi imposible que pudiera surgir una prensa específicamente musical (ni artística en general), pues, como dice Jacinto Torres: “sólo en una sociedad que mantiene unos mínimos de estabilidad civil podemos encontrar una actividad cultural y artística regular y sostenida”¹⁰⁷.

A pesar de todas estas situaciones adversas, Jacinto Torres pudo presentar en 1990 una relación de 156 revistas musicales registradas hasta la fecha de 1899, lo que prueba el vigor que este fenómeno de prensa especializada tuvo en la España decimonónica¹⁰⁸.

Habría por tanto que esperar al siglo XIX para que una prensa musical surgiera para un nuevo público que, como dice Jacinto Torres, “no compartía los mismos focos de atención ni los mismos puntos de vista sobre la actividad musical que interesaban a los ilustrados del siglo XVIII”¹⁰⁹.

Es así como en el nuevo siglo se editó en 1817 en Barcelona *La Lira de Apolo*, que se trataba de una publicación exclusivamente de partituras, sin ningún texto ni comentario alguno sobre temática musical¹¹⁰. Sin embargo, dadas las turbulencias políticas ya comentadas en la España de comienzos del siglo XIX, no sería en la península donde surgiría la primera de las revistas propiamente musical, sino que sería en La Habana (Cuba). Se trata de *El Filarmónico Mensual*, que lanzó su primer número en mayo de 1812, y que llevaba como subtítulo “Cartilla para aprender la música”¹¹¹. Esta revista musical cubana muestra, como dice Jacinto Torres, que en España el desarrollo musical y la prensa a ella asociada se pudo haber producido al mismo nivel que en otros países europeos, de no haber sido por los

¹⁰⁷ *Ibidem*, página 1.685.

¹⁰⁸ TORRES MULAS, Jacinto: « La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio ». Op. cit., página 4.

¹⁰⁹ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1.686.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*, página 1.688.

desgraciados acontecimientos de la Guerra de la Independencia y sus posteriores secuelas, que truncaron su evolución¹¹².

A partir de 1833 el panorama social y político cambió en España, surgiendo las condiciones adecuadas para una auténtica eclosión en el número de revistas especializadas en música. Belén Vargas lo describe así en su tesis doctoral¹¹³:

Tras la muerte de Fernando VII, se abre en España una etapa influida por la penetración del Romanticismo y las experiencias del periodismo francés e inglés ideológica y técnicamente más avanzado, gracias al regreso de los exiliados y a la adopción de medidas políticas más benévolas en materia de censura. Este hecho conducirá al nacimiento en nuestro país de la prensa moderna, más madura y evolucionada que la del primer tercio del siglo XIX, y que se irá desarrollando en las décadas siguientes¹¹⁴.

Hasta casi finales de la década de 1850 una de las características en la proliferación de revistas musicales españolas fue el gran predominio que hubo de la prensa madrileña. A partir de 1860 Barcelona va a ser también un importante manantial de prensa musical, y poco a poco surgirán otras ciudades editando sus propias revistas. Pero de las 32 revistas musicales que Jacinto Torres había registrado como publicadas hasta 1850, 22 lo fueron en Madrid, 4 proceden de Cuba, otras 4 de Barcelona, 1 de Sevilla, y 1 también de Valladolid¹¹⁵. A pesar de ese centralismo, es muy meritorio que en una ciudad de provincias como Sevilla se publicara *El Orfeo Andaluz* en su primera época (1842-43), coetáneamente con *La Iberia Musical* de Madrid.

¹¹² *Ibidem*, página 1.689.

¹¹³ Esta tesis de M^a Belén Vargas es uno de los estudios más profundos sobre la prensa musical decimonónica española, y en ella, aparte de describirse con detalle muchas publicaciones musicales, se analiza el fenómeno de la prensa musical desde sus orígenes hasta 1874.

¹¹⁴ VARGAS LIÑÁN, M^a Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: < <http://hdl.handle.net/10481/23756>> (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013, páginas 9-10. [Consulta: 5 agosto 2013]. Con relación a este párrafo, Belén Vargas cita a los siguientes autores:

SEOANE, María Cruz: *Historia del periodismo en España: 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

CHECA GODOY, Antonio: *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1991.

¹¹⁵ TORRES MULAS, Jacinto: « La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio ». Op. cit., páginas 4-5.

A diferencia de las revistas de la segunda mitad del siglo XIX, que conforme avanzaba éste se fueron especializando cada vez más en un determinado aspecto o tema musical (por ejemplo, flamenco, música eclesiástica, folklore, teatro lírico, orfeones, etc.), las revistas musicales de la primera mitad tenían un enfoque más generalista, de modo que solían tratar de diversos aspectos y cuestiones musicales (ópera, técnica instrumental, biografías de personajes importantes, actividad de asociaciones, etc.). Era así una manera de atraer al mayor número posible de lectores, ampliándose sus clientes potenciales para poder asegurarse una rentabilidad mínima¹¹⁶. Esta característica de la prensa musical española es similar a la de otros países europeos, como por ejemplo la famosa *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig¹¹⁷.

Un aspecto también a tener en cuenta de esta prensa musical generalista es el hecho de que buena parte de su financiación y éxito en su viabilidad podía depender del éxito que tuviera en otros negocios asociados, principalmente venta de partituras e instrumentos, así como libros de música en general. Jacinto Torres señala la importancia que esta cuestión tiene en cuanto a que “condicionaron la línea editorial de la revista”, provocándose en ocasiones conflictos entre los intereses de los editores propietarios y los de los redactores, éstos últimos generalmente más preocupados por la situación de los músicos y de la actividad musical que por cuestiones comerciales¹¹⁸.

La progresiva consolidación de la clase burguesa en nuestro país y de sus hábitos de consumo musical son también factores claves para entender el desarrollo de la prensa musical española en el siglo XIX. Es por ello que cada vez se fue haciendo más habitual el incluir algunas páginas de música impresa como anexos a estas revistas. Solían ser arreglos fáciles de piezas pianísticas (a menudo aires de danza), así como arias y cavatinas de las óperas más conocidas por el público. En definitiva, partituras destinadas a músicos aficionados que sostenían buena parte de la actividad musical de una localidad¹¹⁹.

¹¹⁶ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1.692.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, página 1.693.

¹¹⁹ *Ibidem*, página 1.694.

2- EL ORFEO ANDALUZ

2.1- LAS DOS ÉPOCAS DE *EL ORFEO ANDALUZ*.

La primera aparición de *El Orfeo Andaluz* tuvo lugar el martes 9 de septiembre de 1842. En aquel caso se trataba de una publicación de venta libre, pues en su primer número ya se indicaban los precios de suscripción, tanto en Sevilla como en otras provincias. Era una revista de publicación quincenal (aproximadamente dos números al mes, pero sin fecha fija de salida), y a final de ella figuraba el nombre de Manuel Jiménez como el director y el redactor principal, además de la imprenta donde se había impreso cada número. Cada ejemplar constaba de ocho páginas, y tenía una numeración correlativa desde el primer número. Se conservan de ella 16 números, desde la mencionada fecha de septiembre de 1842, hasta junio de 1843. Impreso a dos columnas, abundan en esta revista los contenidos de carácter biográfico e histórico, aunque también hay artículos de opinión y noticias sobre eventos musicales.

Es así que, desde el 14 de junio de 1843, no se tiene constancia de que se hubiera editado ningún otro número, hasta que en octubre de 1847 reaparece la revista en una segunda época. En el encabezamiento de cada uno de los números de esta nueva revista, se indica en el centro la expresión “SEGUNDA EPOCA” (ver ANEXO 1). En el artículo de introducción de su primer número, el redactor hace mención a esa primera etapa, de la cual se siente orgulloso por ser pionera, junto a *La Iberia Musical*, en el impulso de una ópera nacional española. Pero el redactor habla con nostalgia de aquella primera época de hace cuatro años, aunque sin mencionar las causas del cese de su actividad. Lo que sí dice es que siempre tuvo en mente volver a reflotar aquella publicación que tantos elogios recibiera¹²⁰.

Nótese cómo el redactor relaciona aquí ambas revistas (la suya y *La Iberia Musical*) por la defensa de lo nacional, y no por el mérito u orgullo de ser de las primeras revistas especializadas en música que se publicaron en España. Pero lo cierto es que es muy meritorio el hecho de que apareciera en provincias una revista especializada en música en una fecha tan temprana como 1842, en una ciudad que no tenía las posibilidades de difusión que existían en la Corte. Manuel Jiménez se expresa así:

¹²⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Introducción ». *El Orfeo Andaluz*, N° 1 (octubre 1847), página 1.

El Orfeo Andaluz, así como la *Iberia Musical* que mantenía en la corte mi apreciable amigo, el distinguido joven compositor y escritor Joaquín Espín y Guillén, izaron el pabellón nacional, clamaron por la instalación de la ópera española,...¹²¹.

Jacinto Torres ya ha demostrado en sus investigaciones que no es cierta la atribución que se hace de *La Iberia Musical* como la pionera entre las revistas especializadas en música en España. Él ya ha localizado varias de ellas anteriores a *La Iberia Musical*, algunas surgidas en La Habana (Cuba), pero la mayoría proceden de Madrid, igual que *La Iberia Musical*¹²², si bien hay investigadores que disienten en restarle mérito tanto a *La Iberia Musical* como a *El Orfeo Andaluz*¹²³, por cuanto muchas de esas publicaciones a las que se refiere Jacinto Torres eran simples coleccionables de partituras o de tratados musicales, y no verdaderas revistas musicales.

No obstante, dice también Jacinto Torres que a *La Iberia Musical* “le cabe el honor de ser el primer intento duradero en tratar con alguna profundidad, afán investigador y cierto espíritu crítico los temas musicales...”¹²⁴. Y con respecto a *El Orfeo Andaluz*, sigue diciendo que “el mismo año [1842] que aparece la *Iberia* se empieza a publicar en Sevilla a partir del 6 de septiembre el *Orfeo Andaluz*... se trata de la primera [revista musical] que se publica en la península en otro lugar distinto de Madrid”¹²⁵.

Con estos antecedentes, y bajo el nombre de *El Orfeo Andaluz. Revista Lírico-Dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, en octubre de 1847 salió a la luz en

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 3, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones (1993), páginas 1.686-1.689.

¹²³ M^a Belén Vargas así lo expresa en su tesis al mencionar a Jacinto Torres y a la tardanza con la que la prensa musical surge en España, en comparación con otros países:

VARGAS LIÑÁN, M^a Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: < <http://hdl.handle.net/10481/23756>> (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013, página 343. [Consulta: 14 mayo 2013].

¹²⁴ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1.689.

¹²⁵ *Ibidem*.

Sevilla el primer número de esta publicación en su segunda época. Resulta un poco complicado averiguar la fecha exacta en la que los números de esta revista fueron publicándose, por cuanto las informaciones y las fechas que podrían tomarse de referencia no suelen cuadrar. Cada número de la revista contiene cuatro páginas escritas a dos columnas, y en su encabezamiento se indica tan sólo el año (1847 para los once primeros números, y 1848 para el resto de los que se conservan) y el número de orden. En un aviso insertado bajo el encabezamiento del primer número, se informa que la revista saldría cada domingo, salvo excepciones según la programación musical¹²⁶. Al final de los primeros números aparecidos (los de 1847 y los de enero de 1848) se indica un mes de referencia (junto al domicilio de la imprenta). Así, el primer número aparecido indica al final de su página cuarta y última: “Sevilla. Imprenta calle de San Pablo núm. 3. Octubre 1847”¹²⁷. Esta indicación del mes de octubre aparece también en los tres siguientes números de un mes que, por otra parte, constaba de cinco domingos. Las incongruencias llegan cuando en ese primer número se publica en su última página el cartel del concierto que tendrá lugar en los salones del Museo el próximo 18 de octubre, organizado por la Sociedad Filarmónica Sevillana. Y en el siguiente número, el segundo, se incluye la crítica de ese pasado concierto, que se dice tuvo lugar el domingo anterior, cuando el 18 de octubre de 1847 fue realmente lunes¹²⁸.

Más allá de esta controversia sin excesiva importancia, quizás provocada por creernos que la publicación de la revista fue dominical con regularidad, cuando tal vez las excepciones fueran más de una al mes, sí podemos saber con cierto margen de unos días cuándo fue publicado cada número, y guiarnos por la referencia que nos dan ciertos eventos con su fecha indicada.

El aviso que anteriormente mencionado encabeza el primer número de la revista, y está escrito en una letra mayor y más destacada que la del texto habitual de los artículos. En él

¹²⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « [A los suscriptores] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 1.

¹²⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: Última línea impresa. *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 4.

¹²⁸ Una posibilidad sería que el primer número estuviera a la venta el domingo 10 de octubre, incluyendo el programa del concierto para el lunes 18, o quizás el domingo 17. Ese domingo es posible que no hubiera ningún número publicado, el cual (el número dos) se hubiese retrasado a mediados de la semana siguiente (19 o 20 de octubre), y los siguientes números de la revista (el tercero y el cuarto) hubiesen sido publicados los domingos 24 y 31 de octubre. Pero ésta es tan sólo una hipótesis no comprobable, que por otra parte no explicaría por qué el mes de noviembre sólo se indica al final en los números 5, 6 y 7 de la revista, cuando dicho mes contenía cuatro domingos.

se indica que esta publicación está patrocinada por la Sociedad Filarmónica Sevillana, gracias al convenio que esta asociación pactó con el redactor único de la revista, Manuel Jiménez. Como contraprestación, se dice allí que todos los socios de la Sociedad Filarmónica recibirían gratis un ejemplar de cada número:

Habiendo mediado un convenio entre la distinguida SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA y el redactor de esta publicación, todos los socios que la componen, recibirán gratis este periódico, que aparecerá todos los domingos, excepto aquellas semanas en que los conciertos se antecedan, á causa de que en él se publicará el programa de aquellos.

Imagen 1. [JIMÉNEZ, Manuel]: « [A los suscriptores] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 1.

Por otra parte, en ningún otro lugar de este primer número ni de ninguno de ellos se indica precio alguno de compra ni de suscripción. Hemos de suponer que la aportación de la Sociedad Filarmónica sería importante, pero por otro lado es también lógico suponer que la revista tendría un público más amplio que el de los socios de esta asociación. Quizás hubiera convenio con otras asociaciones o entidades más o menos públicas con las que también hubiera convenio de financiación y de reparto de ejemplares. O tal vez el precio podría ser de público conocimiento, o al menos más que sobreentendido por parte de los distribuidores, y por ello no se creyera conveniente publicarlo en la propia revista.

En cualquier caso, lo importante es destacar que se cumple el requisito de apoyo financiero que Jacinto Torres menciona como muy habitual en estas revistas de la primera mitad del siglo XIX. Una dependencia comercial que, además de ser “absolutamente determinante” en estas revistas pioneras, también “condicionaron la línea editorial de la

revista”¹²⁹. Respecto a otras formas de financiación que eran habituales en la prensa musical de este tiempo¹³⁰, como era su conexión con almacenes de música (instrumentos, partituras) o de servicios varios relacionados con la música, en el caso de esta nueva publicación del *El Orfeo Andaluz* no son muy abundantes¹³¹. Sólo en contadas ocasiones se recomienda la adquisición de determinadas partituras, quizás más por aprecio personal a ciertos músicos locales con los cuales solía tener un contacto habitual (como podría ser el caso del pianista, organista y compositor Eugenio Gómez). Así puede observarse en el anuncio, a modo de artículo (como suele ser normal en esta publicación), que se publicó en el número 36 bajo el título de *Nueva publicación musical*, en referencia a la edición musical de unas partituras para piano de Eugenio Gómez:

Aún no hace mucho tiempo que anunciamos la aparición de seis melodías armonizadas, obra original de nuestro amigo el distinguido pianista don Eugenio Gómez, cuyo mérito tanto había celebrado el sublime Liszt: hoy tenemos que recordar altamente, a cuantos se dedican al estudio del arte de tocar el piano, el completo de la colección, que la forman otras seis, dedicadas al ilustre maestro Eslava, que se han publicado en la corte por la asociación artística, las cuales están trazadas con esa gracia y originalidad propia para buscar el recreo en las horas del asiduo estudio¹³².

Más abundante resulta ser la invitación a los lectores de que adquieran otros tipos de revistas, generalmente literarias o de asuntos varios, algunas de ellas procedentes de Madrid¹³³.

¹²⁹ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1.693.

¹³⁰ *Ibidem*, página 1.683.

¹³¹ Sí fue habitual esta conexión con otros negocios en la primera época de *El Orfeo Andaluz*, así como en otras muchas revistas coetáneas, como nos indica Belén Vargas en su tesis:

VARGAS LIÑÁN, M^a Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Op. cit., página 350.

¹³² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Nueva publicación musical ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36 [julio 1848], página 3.

¹³³ Por ejemplo, la última página del primer número de *El Orfeo Andaluz* ya anuncia una nueva publicación de la Sociedad Filarmónica Sevillana. El número 12, también al final, anuncia la publicación en Madrid del *Semanario pintoresco, literario y artístico*. Y en el número 36 (igualmente en su última página) se informa de que dos revistas femeninas (*Cupido* y *Luna*) se fusionan para dar lugar a una nueva publicación (que no nombra).

Tanto en un caso como en otro se indicaba el lugar de adquisición de esas partituras o revistas, si bien no se dice nunca qué vinculación tienen el redactor, Manuel Jiménez, con esos negocios de venta, generalmente editoriales de revistas¹³⁴. Pero no parece aventurado suponer que el apoyo financiero de la Sociedad Filarmónica a la revista fuera lo suficientemente importante como para no tener gran dependencia de otros ingresos.

Respecto a las intenciones de Manuel Jiménez con respecto a esta revista, él manifiesta que cuando se propuso reflotar la publicación tras los años de cierre de la anterior etapa, tuvo en mente dos principales objetivos: apoyar a la Sociedad Filarmónica Sevillana, e impulsar “la buena organización de la ópera”¹³⁵. Es por ello que en *El Orfeo Andaluz* hay dos secciones que aparecen en la mayoría de los números de la revista, una dedicada a la Sociedad Filarmónica, y otra dedicada al Teatro de San Fernando, incluso dos meses antes de su inauguración oficial en diciembre de 1847.

Es importante señalar que el año elegido para la reaparición de esta segunda época sería 1847, y el mes oportuno octubre. No creo que haya sido una elección al azar de Manuel Jiménez, sino más bien parece el momento apropiado, aprovechando aires de renovación social y musical. En primer lugar, se trata del mes en el que la Sociedad Filarmónica Sevillana inicia sus conciertos en una nueva temporada. En concreto, en el primer número de la revista ya se anuncia el programa de ese primer concierto, previsto para el 18 de octubre de 1847 (ver ANEXO 2)¹³⁶, y los dos artículos principales de ese primer número se llenan de elogios hacia la labor que viene realizando la Sociedad Filarmónica y hacia la orquesta que ha sabido reunir en su seno:

Después de algunos meses de paralización voluntaria, a causa de la calurosa estación que hemos atravesado, aparece [la Sociedad Filarmónica Sevillana] llena de vigor y lozanía y pronta a buscar en la lid el honorífico premio que la multitud concede al trabajo y a la

¹³⁴ Al final del número 20 de *El Orfeo Andaluz* hay un anuncio de venta de pianos, pero esto es algo excepcional en esta revista.

¹³⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Organización del teatro lírico en Sevilla ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 1.

¹³⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Primer concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana, en los salones del Museo, el 18 de octubre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 4.

aplicación. Decidida a conquistarlo, aparece con nueva vida, y si las esperanzas no son ilusiones ficticias que alucinan la mente, de esperar es que llegue al término que se propone¹³⁷.

En segundo lugar, el momento elegido es oportuno porque en esa fecha nos encontramos a apenas dos meses de la flamante inauguración del Teatro de San Fernando, un coliseo que era esperado con ansias por los melómanos de la ciudad, especialmente los que aspiraban a tener un espacio dedicado, si no íntegramente, al menos de manera principal a la ópera:

¡Con qué placer vemos el movimiento, la agitación que se obra en todos los círculos de la capital andaluza, al aproximarse el día de la apertura del nuevo coliseo con las representaciones líricas! Bien puede asegurarse que en ninguna de las épocas pasadas ha imperado tal animación, tal decisión por asistir a escuchar los estrepitosos acordes del joven Verdi, que es el autor de moda¹³⁸.

Una cuestión importante a considerar en cualquier investigación sobre esta segunda época de *El Orfeo Andaluz* es valorar los números que faltan de esta revista. Del número 1 al 16 se conservan todos los ejemplares. A partir de éste último, faltan el 17, el 18 y el 19, por lo que el siguiente número conservado es el 20. Desde éste y hasta el 28 también se conservan todos, y tras éste último sólo se ha conservado el número 36, es decir, que hay siete números que no se conocen (del 29 al 35 inclusive).

La primera laguna de pérdidas no parece especialmente relevante para seguir un estudio sobre el discurrir musical de la ciudad de Sevilla, pues tan sólo se han perdido tres números. Sin embargo, la segunda de las pérdidas sí es notable, pues esos siete números pudieron significar unos dos meses de carencia de publicaciones, en un periodo que sin duda sucedieron acontecimientos importantes, coincidiendo con el final de esa temporada¹³⁹. A modo de ejemplo podemos citar que en el mes de abril, donde se publicaron los números 27 y 28, la Sociedad Filarmónica Sevillana se encontraba en una profunda crisis, sobre la cual el

¹³⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), páginas 2-3.

¹³⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La esperanza del público filarmónico ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 10 (diciembre 1847), página 1.

¹³⁹ Una investigación profunda de toda la prensa sevillana de este periodo quizás nos permitiría rellenar esas lagunas de información que nos deja *El Orfeo Andaluz*.

redactor escribía con preocupación: “La paralización de las brillantes tareas de esta corporación, forma hoy la conversación de todos los círculos de la población”¹⁴⁰.

Por la dificultad e irregularidad en su publicación, no ha sido fácil situar el día en el que el último de los números conservados se publicó¹⁴¹. Inicialmente podría ser el penúltimo domingo del mes de junio (día 18), a tenor de una periodicidad semanal desde el mes de enero. Sin embargo, una información leída en la propia revista, la sitúa en los primeros días del mes de julio, tal vez el domingo 2 o el domingo 9. Y es que la última página de este número (el 36) de *El Orfeo Andaluz* contiene un artículo sobre la Sociedad Filarmónica Ecijana, y en él se habla del último concierto organizado por esta institución que tantas veces ha sido elogiada por el redactor. Este concierto tuvo lugar, según se dice en ese artículo, “en los últimos días del pasado junio...”¹⁴², con lo cual se puede concluir que el artículo en cuestión fue así publicado en el mes de julio.

¹⁴⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 28 [abril 1848], página 2.

¹⁴¹ Tampoco sabemos si realmente ese número 36 fue el último de los publicados, y no hubo alguno posterior.

¹⁴² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica e Instituto Ecijano ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36 [julio 1848], página 4.

2.2- ESTILO, ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DE LA SEGUNDA ÉPOCA DE *EL ORFEO ANDALUZ*.

2.2.1- ESTILO.

El lenguaje que emplea el redactor de *El Orfeo Andaluz*, Manuel Jiménez, en casi todos sus artículos es un lenguaje recargado, casi literario (como a menudo ocurre en la prensa decimonónica), donde gusta recrearse en la descripción tanto física como psicológica de aquellos acontecimientos que quiere comentar. Sus artículos llevan por lo general un título claro y directo de la materia sobre la que va a tratar, pero sin embargo esa materia o asunto (una crítica, una noticia, un elogio, o incluso una biografía) no la suele abordar desde el inicio. Muy a menudo inicia el artículo o crítica recreándose poéticamente en los preliminares del evento sobre el que vaya tratar (por ejemplo una crítica musical), escribiendo con apasionamiento todas las ideas y sentimientos que quiere transmitir al lector. Sólo más tarde (a veces mucho más tarde) aborda propiamente el que debiera ser el asunto en cuestión del artículo, a tenor del título que lo encabeza. Obsérvese, a modo de ejemplo, la manera en la que se inicia en el segundo número de esta revista la crítica al primer concierto de la temporada que acababa de celebrar la Sociedad Filarmónica Sevillana:

Quando las artes reciben alguna ovación, por insignificante que ella sea, al fin consiguen un triunfo y resplandecen en medio del clamoreo universal que se levanta prodigando sus alabanzas a aquellos seres que se entregan con ardimiento a buscar esas fuertes sensaciones que se reproducen en el alma apasionada¹⁴³.

Ese mismo lenguaje lo emplea Manuel Jiménez también para sus críticas a personas, instituciones o actitudes sociales o políticas: "... [A España] sólo le ha faltado una mirada risueña y protectora, para arrancar su vuelo y atravesar ese espacio que se presenta hoy tan seductor para los apasionados al adelanto de las artes"¹⁴⁴.

Uno de los aspectos problemáticos cuando se investiga a fondo la publicación de *El Orfeo Andaluz* es la variabilidad en la ortografía de algunas palabras, y muy especialmente cuando se trata de nombres propios extranjeros. Generalmente esta situación no tiene por qué

¹⁴³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 1.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

generar graves problemas, salvo en algún caso puntual, como es el del barítono contratado para el teatro de San Fernando, que aparece en la revista unas veces nombrado como Magunzi¹⁴⁵, otras veces como Macunzi¹⁴⁶, y en otras ocasiones como Mancuzi¹⁴⁷, y a quien Andrés Moreno cita, en la relación de miembros contratados para la nueva compañía lírica del Teatro de San Fernando, como Giuseppe Mancusi¹⁴⁸, el cual fue objeto de cierta controversia por su retraso en la incorporación a la compañía.

2.2.2- ESTRUCTURA Y GÉNEROS PERIODÍSTICOS.

Salvo pequeñas variaciones, la estructura de todos los números conservados de *El Orfeo Andaluz* es muy similar. Con cuatro páginas por cada número, cada uno de ellos suele empezar por un largo artículo (entre una página completa el más pequeño de ellos y más de dos páginas el más largo). Siempre que haya habido algún estreno en la semana anterior (bien de ópera, bien de algún concierto de la Sociedad Filarmónica Sevillana), este artículo inicial suele ser la crítica de dicho estreno, donde no sólo le interesa al redactor comentar la interpretación técnica de la obra u obras presentadas, sino que también describe el entorno y la situación en la que se desarrolló aquel evento. Además, lo habitual es que se incluyan en esos inicios de la crítica, reflexiones diversas sobre la gestión teatral, las reacciones del público, elogios hacia el estilo de un compositor, críticas a la política cultural, los defectos de la actual temporada, etc. Esta introducción puede llegar a ser la mitad o incluso más de la extensión total de la crítica, y engarza mediante alguna tenue relación con algún aspecto relevante del propio evento al que se dirige la crítica.

Predominan las críticas positivas a los artistas, salvo excepciones que se hayan referido a desastrosas funciones operísticas. Pero por lo general, Manuel Jiménez se muestra complaciente con los artistas jóvenes, con los aficionados, con sus propios amigos que son los miembros de la Sociedad Filarmónica Sevillana (donde él mismo aparece como violinista), y

¹⁴⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] » *El Orfeo Andaluz*, Nº 6, (noviembre 1847), página 4.

¹⁴⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 9, (diciembre 1847), página 4.

¹⁴⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Favorita, ópera en cuatro actos, del maestro Donizetti ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 22, [marzo 1848], página 2.

¹⁴⁸ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, página 155.

orgullosa tanto de la orquesta que posee la mencionada sociedad, como del flamante coliseo recién inaugurado en diciembre de 1847 (el Teatro de San Fernando).

Tan sólo dos son las excepciones en las que la revista no se inicia con ese largo artículo inicial. Una es en el primer número, donde, como ya se comentó anteriormente, se inicia con un aviso a los suscriptores sobre la periodicidad de la publicación y la vinculación con la Sociedad Filarmónica Sevillana¹⁴⁹. La otra excepción es el número 28, aproximadamente de finales de abril de 1848, cuyo número comienza con una esquila funeraria en recuerdo del reciente fallecimiento de Gaetano Donizetti, el día 8 de ese mismo mes de abril:

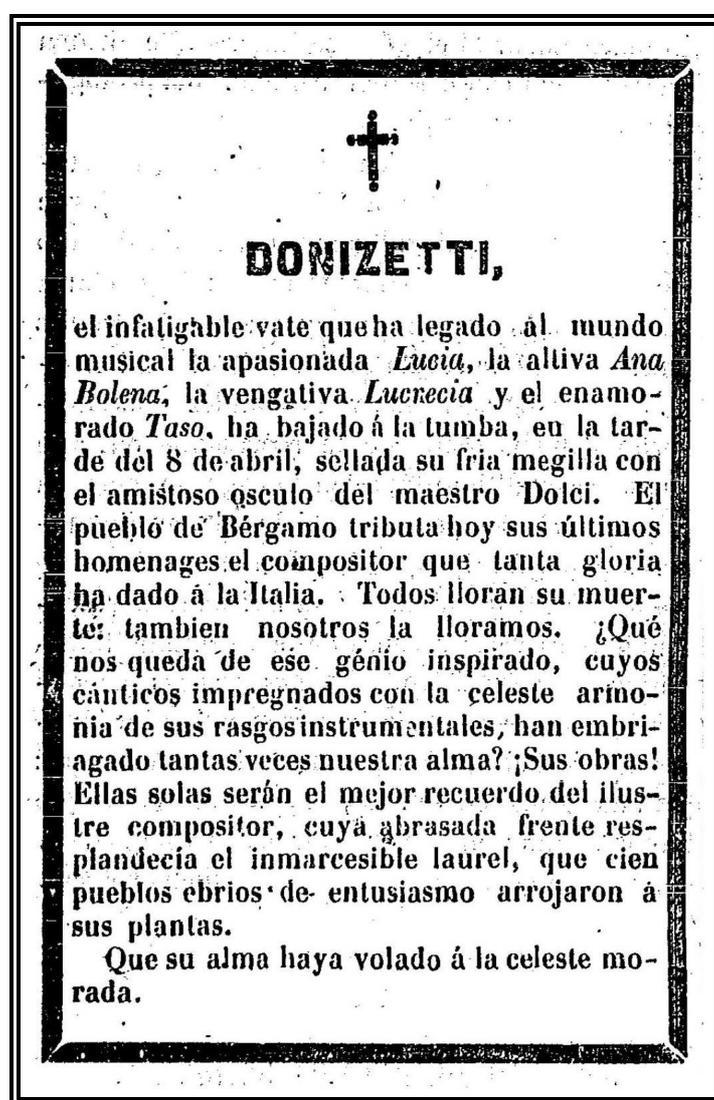


Imagen 2. [JIMÉNEZ, Manuel]: « Donizetti ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 28 [abril 1848], página 1.

¹⁴⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « [A los suscriptores] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 1.

Las páginas 1 a 3, y a menudo parte de la página 4 de cada número, suelen estar dedicadas a artículos y críticas extensos, como por ejemplo, los dedicados a la defensa (con reconocimiento de derrota) de una ópera nacional¹⁵⁰, o los muchos otros donde se describe la ilusión con la que esperan los aficionados a la música la inauguración del Teatro de San Fernando¹⁵¹. A veces tan sólo dos de ellos pueden ocupar más de tres páginas. Entre estos artículos extensos hay dos secciones fijas que aparecen en casi todos los números: una de ellas dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana, y otra dedicada al Teatro de San Fernando. Pero no se olvide que *El Orfeo Andaluz* es también una revista dramática, por lo que en ocasiones estos extensos espacios de la revista están dedicados a comentar la situación por la que pasaban las representaciones teatrales en la Sevilla de aquel momento.

Además de las secciones habituales dedicadas a la Sociedad Filarmónica Sevillana y al Teatro de San Fernando, también pueden encontrarse artículos de notable extensión referidos a la cuestión de la ópera y la afición musical en Sevilla (en los números 3, 5, 6, 9, y 10 de la revista), a otras sociedades filarmónicas cercanas a Sevilla (como la gaditana y la ecijana, mencionadas en varios números), a la situación de los artistas españoles y sus dificultades (en el número 4), a la cuestión de la ópera nacional (en los números 14, 15 y 26), y biografías de diversos músicos generalmente extranjeros¹⁵², con la excepción de un extenso homenaje en cuatro entregas (en los números 24 a 27) dedicado a Valentín Berdalonga, constructor de uno de los órganos de la Catedral de Sevilla.

Especial mención merece la atención que el redactor presta a la Sociedad Filarmónica Ecijana. A veces dedica a esta institución un extenso artículo de una página entre las interiores. En otras ocasiones se trata de breves noticias como las que se comentarán a continuación. Pero lo cierto es que Manuel Jiménez siente un gran aprecio por la labor de esta Sociedad Filarmónica Ecijana que dirige su admirado amigo Santiago Ramos, que además de

¹⁵⁰ Los números 14 y 15 de la revista, ambos de enero de 1848, se inician con sendos artículos sobre esta temática.

¹⁵¹ Como por ejemplo, artículo de apertura del número 10 de *El Orfeo Andaluz*:

[JIMÉNEZ, Manuel]: « La esperanza del público filarmónico ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 10 (diciembre 1847), páginas 1-2.

¹⁵² En el número 6 una biografía sobre el violinista Spira, en el número 7 sobre la cantante sueca Jenny Lind, en el número 15 sobre el pianista y compositor austriaco Enrique Herz, en el número 25 sobre el violinista Austri.

realizar una labor de divulgación musical, al igual que hace la Sociedad Filarmónica Sevillana, también instauró en su seno un centro de enseñanza musical.

Los artículos o noticias breves no suelen aparecer entre las páginas 1 a 3, salvo que se trate de algún aviso intercalado que el redactor considere de importancia (una nueva publicación, alguna noticia de algún compositor importante,...). Predominan breves noticias o rumores sobre el Teatro de San Fernando¹⁵³ o sobre la actividad de la Sociedad Filarmónica Sevillana¹⁵⁴, noticias sobre la decadente situación en la que estaba cayendo el Teatro Principal de Sevilla por la competencia del nuevo coliseo de San Fernando, noticias respecto a importantes eventos de música religiosa, o también noticias con relación a la actividad teatral (fundamentalmente movimientos de actores). Son habituales entre estas noticias breves informar sobre el éxito que artistas bien conocidos por el público (músico o actores) estén teniendo en otras ciudades del mundo. Y también, aunque de manera ocasional, se insertan noticias sobre la Corte, sobre alguna otra ciudad importante (como Valencia), respecto alguna nueva publicación, o en relación a la llegada a Sevilla de algún importante personaje. En definitiva, es una sección de muy variados contenidos, pero donde predominan, con mucho, los asuntos locales.

Lo habitual es que las noticias breves vayan en la última página, donde existe una sección específica para ellas que recibe el nombre de “Crónica universal”. Algunas de estas noticias breves pueden abarcar un párrafo, o dos o tres. Otras veces la noticia son apenas dos o tres líneas. Cuando alguna de estas noticias se refiere a la Sociedad Filarmónica Sevillana o al Teatro de San Fernando (que son los dos ejes fundamentales alrededor de los cuales gira la revista), es habitual que se inicie la noticia con el nombre de la institución en letra destacada, para que el lector tenga siempre fácilmente localizable cualquier asunto o acontecimiento que tenga relación con ambas instituciones:

¹⁵³ Como rumores de contratación de cantantes o actores, expectativas de ensayos, próximos estrenos, indisposiciones de algunos artistas, e incluso propuestas o recomendaciones del propio redactor sobre contratación de artistas o programación de obras.

¹⁵⁴ Como viajes del Conde del Águila y otros miembros importantes de la Sociedad Filarmónica, ensayos futuros, propuestas de programación, etc.

CRÓNICA UNIVERSAL.

Sevilla.—Teatro de san Fernando.— Siguen los ensayos del *Stabat Mater* de Rossini, el cual parece que se pondrá en escena para el martes ó miércoles próximos. Será egecutado por las señoras Vittadini, Grimoldi, Cocco y Perzoli, y los señores Solieri, Cordero, Porto y Casanova. Grande podrá ser el écsito de esta soberbia obra si se presentára con la novedad que requiere. Nos ocuparemos de ella.

Imagen 3. [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal. Sevilla. Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25 [abril 1848], página 4.

Un ejemplo de inserción excepcional de una breve noticia fuera del contexto anterior, puede ser la breve nota que se publica en la página tres del número 36 de *El Orfeo Andaluz*, con referencia a Franz Liszt y el cambio de rumbo que decidió tomar para dedicarse a la política:

EL ARTISTA FRANK LISZT Y LA POLITICA.

Segun nos escriben de Bayona, el inolvidable pianista que tanta gloria conquistó cuando tuvimos el placer de oirle en los conciertos que dió en nuestra capital, ha abandonado el arte para dedicarse al de la política. Cansado de los larules del génio artistico, busca hoy los de la popularidad nacional. En la actualidad se encuentra figurando como vice-presidente del congreso de Ungria. El arte podrá perder un buen interprete; pero en cambio la pátria podrá hallar un bravo defensor.

Imagen 4. [JIMÉNEZ, Manuel]: « El artista Frank Liszt y la política ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36 [julio 1848], página 3.

También los relatos de ficción están presentes en esta publicación. En los primeros números solía tratarse de relatos irónicos, narrados con un fino humor, pero que describen de manera caricaturesca costumbres y hábitos sociales de los que el redactor sería testigo habitual, pero que considera condenables y lo hace a través de este medio literario. Dos son los que pueden encontrarse en esta primera parte de la publicación: « La prima donna » (en los números 1, 3, 4 y 5), y « ¡Furor filarmónico! » (números 8, 9, 10 y 12). Sin embargo, en las publicaciones posteriores estos relatos humorísticos fueron sustituidos por otros de carácter serio, melancólico o misterioso, como « La sonata del diablo » (números 20 y 21), y « Escenas de la vida futura (Año 1860) » (en el número 23).

2.2.3- CONTENIDOS Y TEMÁTICA.

Pero *El Orfeo Andaluz* no es solamente una revista musical, sino que tal y como indica su cabecera, es una “revista lírico-dramática”. Por supuesto que la música de concierto, incluso la meramente instrumental, está presente en la publicación, sobre todo en lo concerniente a los conciertos que organizaba la Sociedad Filarmónica Sevillana. Sin embargo, por el subtítulo que lleva, el redactor deja clara su línea de atención principal al teatro, y ello incluye tanto la ópera como las representaciones dramáticas.

Es por eso que la actividad teatral de la ciudad está muy presente en varios de los artículos de *El Orfeo Andaluz*, encontrándose críticas a actuaciones concretas, comentarios a la política teatral, noticias y biografías sobre actores célebres, etc. No diríamos que la atención a la actividad teatral se encuentra al mismo nivel que a la música, pero sí es objeto de una atención destacada. En muchos casos la vinculación musical y teatral es evidente e incluso coherente con la línea editorial, pues uno de los temas principales tratados en la revista es la política teatral, sus antecedentes, sus expectativas, la actuación de los gestores, etc., y en este sentido las compañías líricas y las compañías dramáticas solían pasar por los mismos avatares, al vaivén de las políticas de gestión y de los gustos del público. Manuel Jiménez es buen conocedor de las crisis por las que han pasado los teatros sevillanos en los últimos años, y muy especialmente el Teatro Principal (el más importante de la ciudad hasta la construcción del nuevo Teatro de San Fernando). Y es por ello que muestra su preocupación y vuelca sus esfuerzos para que los teatros sevillanos no pasen por estas situaciones de crisis, que han llevado al público a alejarse de los eventos teatrales, y a los empresarios a cerrar temporalmente algunos de los teatros.

Por otra parte, tampoco sería descabellado suponer que existiera una gran coincidencia entre el público filarmónico y el público teatral, pues tanto la música como el teatro podían ser actividades de ocio propias de una burguesía que en esos años de mediados de siglo empezaba a despuntar en Sevilla. Así que es muy probable que buena parte del público asiduo a los conciertos y la ópera lo fuera también a las representaciones teatrales, y de ese modo encontrara en esta revista a las dos actividades unidas en una sola publicación.

Pero tal vez el motivo de ver incluidas actividades musicales y dramáticas en una misma revista pudiera deberse a un interés puramente comercial, para atraer de esa manera al mayor número posible de consumidores, tal y como Jacinto Torres comenta que era muy habitual en las primeras revistas musicales del siglo XIX, que tenían un carácter misceláneo donde aspectos literarios y artísticos eran igualmente comentados junto a los musicales, porque “de ese modo se esperaba extender los puntos de interés para los posibles suscriptores, ampliando así su número”¹⁵⁵.

Avisos breves, aclaraciones de personajes importantes del entorno cultural sevillano o de la Sociedad Filarmónica Sevillana, listados de socios y un calendario musical de los meses transcurridos del año 1848 (con efemérides señaladas en cada día del mes) completan los contenidos de esta revista.

Respecto a la autoría de los artículos, críticas y noticias publicadas en *El Orfeo Andaluz*, el propio Manuel Jiménez se cuidaba de indicar al final de cada número de la revista que él era el redactor único. Sin embargo, es obvio que no siempre era así, especialmente cuando se trataba de noticias que provenían de fuera de Sevilla. En varias ocasiones él mencionaba que determinada noticia o comentario le había llegado a través de su corresponsal, como por ejemplo en el número 7, de noviembre de 1847: “Según nos escribe nuestro corresponsal [en Cádiz], la sociedad filarmónica ha cesado en sus tareas, por falta de cantantes”¹⁵⁶. Pero ciertamente Manuel Jiménez nunca menciona el nombre de dichos corresponsales, y a veces es de suponer que una noticia le ha llegado a través de esta vía, pero él no lo declara expresamente. Se hace por tanto prácticamente imposible saber con certeza

¹⁵⁵ TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». Op. cit., página 1692.

¹⁵⁶ [Corresponsal en Cádiz]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 7 (noviembre 1847), página 4.

cuántas personas ni quiénes eran los que, de manera más o menos esporádica, escribían breves noticias o le transmitían cierta información procedente de variados lugares.

Ni siquiera cuando una noticia o relato ha sido copiada de un periódico extranjero, Manuel Jiménez menciona a su autor. Así sucede, por ejemplo, en el número 13, donde inicia una noticia del siguiente modo: “De la *Francia Musical* tomamos lo siguiente...”¹⁵⁷. Sí es habitual que al menos mencione la revista extranjera de procedencia, especialmente si procede de Francia, país al que el redactor aprecia expresamente por su acertada política cultural.

Sólo en algún caso excepcional se ha mencionado el nombre del autor, como ocurre con el relato aparecido en el número 21, que lleva una nota del redactor a pie de página diciendo que dicho relato está “traducido de la *Francia Musical* por una colaboradora”, y al final del relato aparece el nombre de “María”, aunque no se sabe si es la traductora o la autora del relato¹⁵⁸.

Pero se dan casos especialmente llamativos para nuestra mentalidad, donde el redactor, reconociendo que ha tomado un determinado relato de otra revista extranjera, no menciona ni el autor ni la revista, tan sólo escribe una nota a pie de página diciendo: “Traducido de un periódico musical extranjero”¹⁵⁹.

Un caso diferente es el de la publicación de los escritos que algunos particulares han remitido al redactor con el ruego de que fueran publicados para aclarar algún asunto de cierta importancia que le interesara difundir. Tal fue el caso de la joven actriz Matilde Duclós, recién contratada por los empresarios del Teatro de San Fernando, que escribió al redactor de la revista para que publicara una nota aclaratoria respecto a su experiencia y caché como artista dramática, que era, dada su juventud, mucho más modesto de lo que la empresa la había presentado al público¹⁶⁰. También hay algunos comunicados procedentes de algún

¹⁵⁷ [Corresponsal en París/Manuel Jiménez]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 13 (enero 1848), página 4.

¹⁵⁸ María: « Ejercicios y vocalizaciones de M^{lle}. Marrieta Brambilla ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 21 [marzo 1848], páginas 2-3.

¹⁵⁹ [Autor desconocido]: « Escenas de la vida futura (Año 1860) ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 23 [marzo 1848], página 2.

¹⁶⁰ DUCLÓS, Matilde: « [Aclaración de Matilde Duclós] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 26 [abril 1848], página 4.

miembro de la directiva de la Sociedad Filarmónica Sevillana, para convocar junta general de socios, o bien para aclarar algún asunto de público interés para los socios.

Finalmente, hay artículos que son autoría del propio redactor, pero que él mismo aclara que fueron publicados anteriormente en alguna otra revista o periódico para el cual Manuel Jiménez hubiera colaborado asidua o esporádicamente. Tal es el caso del divertido relato titulado « La prima donna », que fue publicado en *El Orfeo Andaluz* en cuatro entregas, y del cual el redactor aclara lo siguiente en la primera de las entregas:

Este artículo ha sido publicado en *El Barcino Musical*, para el cual lo escribimos; en *La Moda*, periódico gaditano; y traducido al italiano, para *El Pirata de Milán*, por nuestro amigo el distinguido poeta don Temistocles Solera, autor de los librettos de los spartittos de Verdi¹⁶¹.

Parece obvio que Manuel Jiménez tenía un especial aprecio a este relato realmente ingenioso, razón por la cual quizás decidiera publicarlo en varias revistas.

¹⁶¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La prima donna ». *El Orfeo Andaluz*, N° 1 (octubre 1847), páginas 3-4.

2.3- ¿QUIÉN FUE MANUEL JIMÉNEZ?

A través de una lectura exhaustiva de *El Orfeo Andaluz* en los años 1847 y 1848 es posible conocer una serie de rasgos definitorios de la personalidad y del pensamiento de Manuel Jiménez, definido como “redactor único” en la revista.

En la fecha en la que empieza a publicarse esta revista en su segunda época (octubre de 1847), Manuel Jiménez aparece como lo que hoy podríamos definir un profesional del periodismo. En varios artículos declara haber colaborado anteriormente en varias publicaciones con artículos, críticas y relatos sobre música. En especial destaca su confesada relación con Joaquín Espín y Guillén, a quien considera su amigo, y al cual aprecia en su doble faceta de compositor y escritor. Así lo manifiesta en el primer número de *El Orfeo Andaluz*, cuando nombra a la revista *La Iberia Musical* como la creación de su “apreciable amigo, el distinguido joven compositor y escritor Joaquín Espín y Guillén”¹⁶². En el artículo inicial del número 14 de *El Orfeo Andaluz*, dedicado a la cuestión de la ópera nacional, Manuel Jiménez se define como uno de los abanderados de esta cruzada a favor de un teatro lírico netamente español, como también lo considera a su apreciado Joaquín Espín. Además, cita a *La Iberia Musical y Literaria* como a la revista señora y pionera en esta defensa de una ópera nacional, diciendo también que el propio Manuel Jiménez ha realizado diversas colaboraciones con la mencionada revista:

La Iberia Musical y Literaria, a cuya redacción cooperamos con amor, engréida en ese ensueño feliz y venturoso, alzó presurosa la patriótica enseña, y juró no abandonar la liza hasta que perdida la última esperanza, llorase sobre las míseras ruinas del templo artístico; juramento que ha cumplido y del que nunca se retractará¹⁶³.

El relato titulado « ¡Furor filarmónico! », que el redactor publicó en su primera parte en el número 8 de *El Orfeo Andaluz*, y que continuó en los números 9, 10 y 12, es una extensa narración escrita en primera persona y con ese lenguaje irónico y humorístico como otros relatos escritos por el redactor, y que ya fuera publicado en *La Iberia Musical* en una fecha no especificada, como así nos lo indica el autor en el inicio de la primera parte del relato:

¹⁶² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Introducción ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 1.

¹⁶³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Ópera nacional. I ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14 (enero 1848), página 1.

Reproducimos este ligero capricho que escribiéramos para *La Iberia Musical*, distinguido periódico que publicaba mi amigo Espín y Guillén, y en el cual fue inserto¹⁶⁴.

Pero aparte de su relación con Joaquín Espín y Guillén y con *La Iberia Musical*, también debemos suponer que a estas alturas de su carrera periodística, Manuel Jiménez había ya colaborado en otras publicaciones, como así al menos lo manifiesta cuando publicó la primera parte de su también humorístico relato titulado « La prima donna », en el número 1 de *El Orfeo Andaluz*, y que tuvo continuación en los números 3, 4 y 5. En este caso, el relato había sido publicado en varias revistas: *El Barcino Musical*, periódico de Barcelona; *La Moda*, periódico gaditano; y *El Pirata*, revista musical de Milán¹⁶⁵. Respecto a esta última publicación, Manuel Jiménez indica que la traducción al italiano fue realizada por su “amigo el distinguido poeta don Temístocles Solera, autor de los libretos de los spartittos de Verdi”¹⁶⁶. Fue también colaborador de *El Mundo Musical*, periódico musical barcelonés que se publicó de enero a mayo de 1845 con periodicidad semanal (cada domingo)¹⁶⁷.

En definitiva, parece ser que nuestro autor se movía en ambientes intelectuales donde concurrían escritores, poetas, actores y músicos en general, muchos de ellos vinculados también al mundo periodístico, y en sintonía con los ideales romántico-nacionalistas que Manuel Jiménez también defendía en sus escritos y publicaciones. Cuando mencionaba a alguno de ellos, rara vez olvidaba apostillar que se consideraba amigo de él. A veces incluso confesaba haber tenido una especial relación con alguno de estos artistas, especialmente si se trataba de una persona fallecida, empleando en estos casos un lenguaje emotivo y de profundo respeto y admiración. Tal fue el caso cuando decidió publicar la biografía de Valentín Berdalonga, el organista que construyó uno de los órganos de la Catedral de Sevilla. Esta biografía, que el autor reconoce ya haber publicado en otro periódico, se insertó en *El Orfeo Andaluz* en cuatro entregas, en los números 24 a 27. A pie de página de la primera parte de esta biografía, Manuel Jiménez escribía lo siguiente:

¹⁶⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « ¡Furor Filarmónico! ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 8 (diciembre 1847), página 3.

¹⁶⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La prima donna ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 3.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ VARGAS LIÑÁN, M^a Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Op. cit., páginas 383-384.

Siendo nuestro deber el de consagrar un recuerdo a los eminentes hombres que se han sacrificado por el apogeo artístico de España, presentamos hoy la reseña biográfica de ese artista cuya amistad cultivamos, y la cual la escribimos para un periódico de la Corte, en el que vio la luz pública. Berdalonga ha legado a su patria una obra admirada por los extranjeros¹⁶⁸.

Esa misma biografía se inicia citando el autor su visita a la Catedral de Sevilla con Franz Liszt, como buen ejemplo de sus relaciones con todo artista de reconocido prestigio que hubiera pasado por Sevilla, o que de alguna u otra manera se hubiera cruzado en su carrera periodística. Así empezaba Manuel Jiménez este recuerdo y homenaje a Valentín de Berdalonga: “No hace muchos años que en compañía de un renombrado pianista, el inolvidable Liszt, hicimos una excursión artística a la opulenta catedral de Sevilla...”¹⁶⁹.

Tras el cierre de *El Orfeo Andaluz* en esta segunda época, Manuel Jiménez siguió ejerciendo su labor de periodista musical, actuando a menudo como corresponsal de periódicos y revistas nacionales, en cuestiones sobre todo relacionadas con el proyecto de ópera nacional, así como con noticias sobre la situación de la música en Sevilla. Así nos lo indica reiteradamente María Belén Vargas en su tesis sobre la música en la prensa española, donde menciona una última colaboración del periodista en marzo de 1858, en la *Revista Musical Española* que publicara en Sevilla Ricardo Wardenburg, es decir, unos diez años después de la desaparición de *El Orfeo Andaluz*¹⁷⁰. En Sevilla, el propio Manuel Jiménez declara en *El Orfeo Andaluz* que alguna vez tuvo que incluir en su revista algún artículo que pocos días antes había escrito para el *Diario de Sevilla*, tal y como ocurriera con la crítica que escribió sobre la representación de la ópera *Corrado de Altamura* en el Teatro de San Fernando¹⁷¹. Más tarde, sabemos que colaboraría habitualmente en temas musicales en el

¹⁶⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Artistas célebres españoles. D. Valentín Berdalonga ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 24 [marzo 1848], página 2.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ VARGAS LIÑÁN, M^a Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Op. cit., página 414.

¹⁷¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. Corrado de Altamura, ópera de Federico Ricci ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25 [abril 1848], página 1.

periódico *El Porvenir*, que sería una de las más longevas publicaciones periódicas sevillanas, pues se conservan ejemplares de ellas desde 1850 hasta 1909¹⁷².

A pesar de su innegable profesionalismo y dedicación al periodismo, Manuel Jiménez escribía siempre desde la humildad de un aficionado consciente de su status, expresando en multitud de ocasiones su situación de *dillettanti* (como gustaba él llamar a los aficionados y amantes fervorosos de la música), y queriendo dejar claro que él escribía desde esa condición y movido más por su amor a la música que por su conocimiento técnico de la misma. Es así como el redactor se define a sí mismo y a sus conocimientos con expresiones como “nuestro pobre voto”, dejando claro que su voz es más la de un aficionado que la de un erudito en la materia musical:

A los que esperan saber nuestro pobre voto en esta cuestión artística, a esos nos dirigimos; porque cuando se escribe para una revista que al arte se dedica, hay que hacerlo con cierto tino y estudio¹⁷³.

Y aunque en semejantes términos se define en otros artículos, lo cierto es que también dice a menudo que tiene el suficiente conocimiento musical como para atreverse a dar consejos y hacer análisis, tanto de obras musicales, como de interpretaciones, como de gestión cultural por parte de políticos y empresarios. Su pasión por la música es la que parece concederle esa “autoridad” para poder emitir juicios y análisis, siempre remarcando que lo hace con una finalidad constructiva, y no destructiva:

Conocidos somos en este terreno [de la música], en el cual si bien hemos sido algo francos con los cantantes, nuestras advertencias han emanado de nuestro puro corazón y más bien han sido y serán consejos que no diatribas en las que sólo se logra en aniquilamiento del arte que tanto amamos, y el decaimiento de las ilusiones del cantante¹⁷⁴.

Sin aclarar nunca qué formación musical posee ni donde pudo adquirir ciertos conocimientos musicales, Manuel Jiménez sí declara haber dedicado ya mucho tiempo al

¹⁷² Relación de los fondos microfilmados y digitalizados en la Hemeroteca Municipal de Sevilla: dirección URL: <http://archivomunicipaldesevilla.org/uploads/hemeroteca/hemeroteca_fondos_microdigitales.pdf>. [Consulta: 17 agosto 2013].

¹⁷³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. I Lombardi alla prima crociata, música del maestro Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 11 (diciembre 1847), página 3.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

conocimiento de la música por algún medio no confesado, o tal vez simplemente como espectador de todo acto musical que hubiese habido en la ciudad:

Para nosotros que, aunque ajenos si se quiere, hemos consagrado las horas de nuestra corta existencia al cultivo de esas Diosas que hablan al corazón y que embriagan la mente ofuscada por las ideas que en ella bullen aceleradamente...¹⁷⁵.

Pero a pesar de estas declaraciones de humildad, o al menos de limitaciones técnicas, lo cierto es que el lenguaje de Manuel Jiménez es contundente y firme, sus juicios están emitidos con la seguridad en sus convicciones, amparándose siempre en su experiencia de épocas anteriores en las cuales conoció situaciones similares a las que él comenta o analiza en sus artículos o críticas. Por eso se nos presenta en esta revista como un periodista maduro y con un bagaje ya recorrido en el mundo de la música, del cual se vanagloria de conocerlo bien, y sobre todo de conocer el sentir popular y el sentir de la juventud, de los cuales, aunque sin mencionarlo, se erige en portavoz de sus inquietudes. Es así como se reviste de una autoridad, si no sobrada al menos suficiente, para criticar la gestión teatral en el pasado, para aconsejar a los futuros gestores, para elogiar a las asociaciones filarmónicas, a las políticas de países extranjeros como Francia o Bélgica, etc.

Un ejemplo, entre otros muchos que podrían encontrarse, de cómo Manuel Jiménez aconseja al pueblo, a los políticos, a los gobernantes, y a los gestores teatrales, sería el siguiente extracto de un artículo suyo sobre la ópera:

Verdad es, y esto lo hemos dicho otras veces, para que los pueblos puedan aspirar al derecho a tener compañías líricas, preciso es que se hayan formado bajo una esmerada educación musical que, aficionándolos, engriéndolos si se quiere, corran presurosos a gozar de las celestiales emociones que producen esas rápidas armonías del instrumental,... Sevilla, dígame lo que se quiera por esos impugnadores, lo que más demuestra es una decisión por la ópera, que bien aprovechada sería de muy felices resultados¹⁷⁶.

De manera más directa se dirige a los gestores teatrales de épocas pasadas en estos duros términos, para que sirva de aviso a los que ostenten futuros cargos similares:

¹⁷⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 1.

¹⁷⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3 (octubre 1847), página 1.

... en vez de ponerse en manos de la honradez y de confiar la dirección [teatral] a hombres que, a más de los conocimientos tan indispensables, reúnan la afición, el gusto y la gloria, se entregan a seres que toda su infusa ciencia se reduce a ser un hábil comerciante que, según el estado en que se encuentran, así se entregan a sus cábalas y ostentaciones¹⁷⁷.

En cuestiones musicales, Manuel Jiménez se expresa con una seguridad en sus palabras que demuestran un amplio conocimiento de la música. Es así como, por ejemplo, critica y analiza la sonoridad de la orquesta del Teatro de San Fernando:

Con respecto a la orquesta, sólo diremos que ha ganado mucho con la adquisición del *contrabasso*, el señor Oliberio y con la rebaja del antepecho de madera; sin embargo, como se resiente de la falta de violines, elemento el más esencial de la orquesta, preciso es que el instrumental de latón, sobre todo los trombones, dulcifique algo el tono, pues en los fuertes sobresale con un matiz desgarrador, que debilita el conjunto de la complicada armonía¹⁷⁸.

Y en cuestiones de canto, demuestra igualmente un amplio conocimiento de la materia, utilizando ciertos tecnicismos que el propio Manuel Jiménez es consciente que requieren ser explicados a sus lectores, y así lo hace en sus artículos y críticas musicales:

La señora de Cocco, y esto no pasa de consejos, pero emanados de un corazón sobrado entusiasta por el arte lírico y por la gloria del pabellón español, debe, porque presenta mucha disposición para ello, penetrarse bien de los efectos que puedan lograrse en el estudio de *rinforzare* y *smorzare* el canto, es decir, el de esforzar y apagar la voz haciéndola salir llena, extensa y libre de toda influencia nasal y gutural; a evitar la espiración cuando se interponen pasajes de doble ejecución, a prolongarla más allá de la duración ordinaria, y a hacerla casi imperceptible...¹⁷⁹.

Como puede comprobarse, consejos “emanados de un corazón sobrado entusiasta”, pero también de un gran entendido en la técnica del canto.

¹⁷⁷ *Ibidem*, páginas 1-2.

¹⁷⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 15 (enero 1848), páginas 3-4.

¹⁷⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnábula, ópera semi-seria de Bellini. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 13 (enero 1848), páginas 2-3.

2.4- UN IDEALISTA ROMÁNTICO.

Varios son los aspectos del pensamiento de Manuel Jiménez que pueden leerse a través de sus críticas y artículos en *El Orfeo Andaluz*, y que permitirían definirlo como un idealista en consonancia con el espíritu romántico de su época, que comenzó a penetrar en España principalmente tras la muerte de Fernando VII.

Podría decirse que Manuel Jiménez mantiene una especie de cruzada contra los que considera los enemigos del filarmonismo y de la ópera en Sevilla. Contra ellos y contra los gestores que han llevado la dirección de los teatros sevillanos en épocas pasadas es contra los que Manuel Jiménez dirige sus más feroces críticas. Y es en la labor de la Sociedad Filarmónica Sevillana y en la construcción del nuevo coliseo de Sevilla donde él funda sus esperanzas de un radical cambio en el rumbo que ha seguido la actividad musical en general, y operística en particular, en la ciudad de Sevilla. Su entusiasmo declarado es personal y a la vez público, en cuanto que se erige portavoz de una gran masa de aficionados sevillanos que hasta la fecha no habían visto cumplidos sus anhelos de disfrute musical. Igualmente, anticipa un gran éxito de público, tanto para las sesiones de concierto que organice la Sociedad Filarmónica, como para las futuras veladas operísticas que se celebren en el nuevo Teatro de San Fernando.

Obsérvese a continuación las palabras de defensa del filarmonismo y de la afición general a la música en Sevilla que hace el redactor en el siguiente párrafo, y nótese también el calificativo que emplea aquí contra esos velados enemigos de la música (“impugnadores”), uno más entre otros muchos de los que hace uso en otros artículos de esta revista, pero a los cuales nunca nombra personalmente:

Hemos probado que esa acusación que se nos arroja al rostro, como para tachárenos de poco entusiastas por los espectáculos líricos, carece de fundamento, por cuanto toda vez que el público en general ha acudido sin mirar el alto valor que se exigen por las entradas y localidades, sin detenerse a examinar el mezquino aparato escénico, sin lamentarse de la profusísima repetición de un año y otro de los spartitos, sin repudiar ese enjambre de cantantes de triunfos de una noche, claro es que el gusto musical, en el país filarmónico por excelencia, está más arraigado de lo que a esos impugnadores parecerles pudiera¹⁸⁰.

¹⁸⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Organización del teatro lírico en Sevilla ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 1.

Y continúa más adelante en ese mismo artículo diciendo: “¿Cómo hemos de tolerar que se nos acuse, hijos del país más predispuesto, de que no estamos apto para merecer la perpetua instalación del teatro lírico?”¹⁸¹.

Para la Sociedad Filarmónica, y no sólo para la sevillana, sino también para la ecijana (y ocasionalmente en algún artículo también para la gaditana), todo son palabras de elogio y de aliento hacia sus gestores, con una fe ciega hacia toda labor que estas asociaciones ponen en práctica. Quizás sea el filantropismo que estas personas ponen en estas sociedad lo que más admira Manuel Jiménez, especialmente en sus dirigentes (el Conde del Águila en la Sociedad Filarmónica Sevillana, y don Santiago Ramos en la Sociedad Filarmónica Ecijana). Y es que la filantropía es uno de los rasgos más abiertamente declarados por Manuel Jiménez, y tal vez el que mejor define su tendencia idealista. Precisamente la falta filantropía y el excesivo apego al beneficio económico es lo que más le ha criticado a los gestores teatrales del pasado en Sevilla, calificándolos en algunos casos de manera despectiva como “hábiles comerciantes de actores o cantantes”¹⁸².

Otro aspecto que denota el espíritu idealista de Manuel Jiménez es su fe abnegada en la juventud y en su talento artístico. Es cierto que en algún artículo advierte a los jóvenes de no caer en los peligros que conllevan los halagos fáciles e inmerecidos, así como también los advierte de lo dura que es la vida de un artista y los sinsabores que a menudo acarrea¹⁸³. Igualmente aconseja a aquellos que no tienen talento a que no insistan inútilmente en una carrera artística que requiere tanto sacrificio y dedicación¹⁸⁴. Pero por lo general, abundan en sus escritos palabras de apoyo y de aliento hacia la juventud, e invita a autoridades, gestores, socios y público en general, a apoyar a los jóvenes talentos:

Por do quiera que el genio aparece, allí encuentra la gloria, porvenir; pero esa gloria, ese porvenir se deshace como la débil nube acometida por el fiero huracán. ¡Cuán halagüeño presentaría la patria española, si desechando todo ese espíritu de emulación e intolerancia,

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3 (octubre 1847), página 2.

¹⁸³ [JIMÉNEZ, Manuel]: Oposiciones artísticas ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 4 (octubre 1847), página 1.

¹⁸⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Un buen consejo ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 24 [marzo 1848], página 3.

prestasen sus influencias para reanimar el espíritu de esa juventud codiciosa por adquirir el galardón del mérito y de la disposición!¹⁸⁵

Sus palabras a menudo están también llenas de lamentaciones por no estar nuestro país a la altura de aquellos otros que sí apuestan por la juventud y por su talento artístico. Escribió brevemente la siguiente noticia: “El rey de Bélgica ha expedido un decreto estableciendo un concurso musical. Así se protegen las artes, no con ilusorias promesas”¹⁸⁶.

Pero es por Francia por quien Manuel Jiménez siente una verdadera admiración, un país al que idealiza y al que quisiera que su patria se pareciera en muchos aspectos (no esconde su simpatía revolucionaria), pero sobre todo que imitara a su política cultural:

Fijemos la vista en ese pueblo que allende el Pirineo se agita en estos momentos bajo el pabellón de la libertad. París se conmueve, lucha y después del combate, en medio aún del humo que exhalan sus palacios, del rumor de la victoria, de los alegres himnos, las artes reciben su premio. Sus hijos parten a Roma, a expensas de la patria, a estudiar los modelos de Miguel Ángel, de Rafael y de Canova; los artistas de la ópera, los actores dramáticos, todos se abrazan, y al impulso del pueblo, vuelven a renacer después de la inacción, producida sólo por la terrible combustión de los inesperados acontecimientos¹⁸⁷.

En estrecha relación con la defensa que Manuel Jiménez hace de la juventud, se encuentra la cuestión de la formación y del patrocinio que el Estado debe hacer de la misma. Para él todos los aspectos están en íntima relación, y el desarrollo de unos provoca el impulso de otros. Es así como los institutos encargados de la formación se insertan en las sociedades filarmónicas, en los conservatorios y en los “museos líricos”, porque existe gran afición a la música. Y gracias a esa afición filarmónica y ese deseo de formarse musicalmente, surge la posibilidad de que los pueblos desarrollen un tipo de ópera nacional, que de otro modo fracasaría en su intento de creación. Por tanto, unos aspectos musicales afectan a otros, por cuanto unos son causa de otros, pero a su vez son consecuencia de las circunstancias que lo favorecen. De nuevo en esta cuestión, Manuel Jiménez vuelve a nombrar países de nuestro entorno a los que considera modélicos en favorecer el cultivo adecuado para que florezca la

¹⁸⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 1.

¹⁸⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 16 (enero 1848), página 4.

¹⁸⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 28 [abril 1848], página 3.

afición a la música, la formación musical, y una ópera nacional: Bélgica, Alemania, Italia, y por supuesto Francia por encima de todos ellos (la define como “centro del lujo artístico”¹⁸⁸).

Sin embargo, la formación no la considera Manuel Jiménez como un monopolio estatal, sino que en sintonía con su idealismo filantrópico, él opina que los institutos de formación musical deben muy bien estar insertados en las sociedades filarmónicas privadas, promovidas y patrocinadas gracias a ese filantropismo que el redactor opina que es innato a todo amante de la música. Ejemplo claro que Manuel Jiménez considera digno de admiración es la labor que realiza la Sociedad Filarmónica Ecijana, a cuyo frente se encuentra su muy admirado don Santiago Ramos. Esta institución ecijana lleva a cabo ambiciosos proyectos, como la construcción de un teatro, la promoción de una importante orquesta, creación de espacios y salones para el recreo de sus socios, y sobre todo, la creación de un instituto para la formación musical de los jóvenes con talento:

Bajo la inspección de una junta de gobierno, compuesta de nueve personas de las más acomodadas de la población, se han establecido diferentes cátedras gratuitas, con el laudable objeto de que la juventud tenga un centro de educación, necesario para aprovechar las felices disposiciones de aquella¹⁸⁹.

Otro aspecto que señala al idealismo de Manuel Jiménez es con relación a la composición del público filarmónico. Puestas todas sus esperanzas en el nuevo Teatro de San Fernando, el apoyo a su programación no debe venir exclusivamente de clases acomodadas que puedan permitirse el pagar un alto precio por asistir a espectáculos líricos. Por el contrario, los precios deben ser asequibles para que también puedan asistir a esas representaciones capas de la sociedad más humildes, pero no por ello menos amantes de la música. De manera muy expresa el redactor suele citar en más de una ocasión a los artesanos sevillanos, considerando así que su apoyo filarmónico es fundamental para el porvenir de los espectáculos musicales en Sevilla. Él por tanto ve a un público ideal donde las diferencias de clase desaparecen desde el momento en que la música acoge a todo individuo en una hermandad única donde todos comparten afición musical, disfrute, y por qué no decirlo,

¹⁸⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 1.

¹⁸⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica e Instituto Ecijano ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 15 (enero 1848), página 2.

quizás también ideología. Obsérvese en este párrafo con cuánta devoción habla el redactor de la clase artesana y de su gusto por la ópera:

Cuando hemos asistido a las representaciones que hasta ahora ha dado la novel empresa y hemos visto la crecida concurrencia, una idea ha corrido por nuestra mente y hemos pensado largo tiempo sobre el porvenir que labrarse pudiera, si se tocaran los secretos resortes para difundir la afición y se aprovechara el notable desarrollo que hoy vemos operarse en la clase media, que ha sido la que hasta ahora ha mantenido el teatro, como en la clase artesana, alejada por no poder desmembrarse del pequeño capital que se le exigiera, para satisfacer ese deseo de asistir a las representaciones líricas. Así es que, gracias a esa no completa dispensa que se ha verificado, hemos visto al teatro lírico salir de ese estrecho círculo en que se encontraba, porque con placer lo decimos, hoy se nota en el público una grande variación, es decir, vemos que familias, y aún familias artesanas, acuden presurosas a ver la ejecución de una ópera y a sentir con sonrisa las melodías de los autores de la época¹⁹⁰.

La sociedad sevillana estaba cambiando sin duda, más que en su composición, en su mentalidad, como nos reflejan algunos historiadores sevillanos. Es así como quizás se entiendan mejor los deseos de Manuel Jiménez de poder ver confluír en un mismo teatro a clases sociales tan dispares, incluso antagónicas por los hechos históricos. Pero lo cierto es que el liberalismo recién implantado caló con profundidad en todas las capas sociales medias y bajas, lo cual serviría de punto de unión, aunque fuera levemente. De esta forma se entendería que Manuel Jiménez pronosticara el futuro de la ópera sevillana en manos de una burguesía que compartiera gustos teatrales junto a clases sociales más modestas, como sería el caso de los artesanos. José Manuel Cuenca Toribio, uno de los historiadores que mejor ha estudiado la Sevilla decimonónica, nos habla así de esta confluencia de mentalidades liberales:

Como las restantes clases, también las populares vivieron en esta etapa un periodo de transición... Es bastante presumible que el sistema de valores provenientes del antiguo régimen se resquebrajase en extremos esenciales, merced sobre todo a la rivalidad por su tutela entre sus viejos guías (los curas) y los aspirantes a reemplazarlos (burgueses de agitación, evangelizadores proletarios). El antagonismo con las clases superiores encontró ahora una cobertura conceptual y una continua espuela en la acción propagandística de los

¹⁹⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro nuevo de S. Fernando. Atila, ópera en cuatro actos de Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14 (enero 1848), página 2.

defensores de un modelo de sociedad muy distinto al del antiguo régimen y del implantado por el estado liberal¹⁹¹.

Manuel Jiménez aboga por un público filarmónico de corazón, amante de la música y de las artes, que protege y anima el talento de la juventud. Detesta por tanto el público teatral que acude a las representaciones como mero acto social, o como mera diversión vacía de contenido. A este público le achaca todos los fracasos teatrales del pasado, y las crisis que tanto la Sociedad Filarmónica Sevillana como el Teatro de San Fernando recién inaugurado, sufrieron durante la temporada 1847-48. Sus relatos de ficción e ironía reflejan la crítica a ese público superficial, como es el caso de « La prima donna » (publicado en varias partes en los números 1, 3, 4 y 5), y de « ¡Furor filarmónico! » (publicado en los números 8, 9, 10 y 12).

La crítica que escribiera Manuel Jiménez al Quinto Concierto Extraordinario de la Sociedad Filarmónica Sevillana ahonda en esta cuestión sobre el perjuicio que causa ese público sin convicciones musicales, y las instituciones musicales a las que apoyan y acuden asiduamente:

Estas instituciones de nada sirven; porque cuando sólo producen matar la ociosidad, la utilidad que reportan para el acrecentamiento del gusto por las bellas artes es tan insignificativa, que más valiera que no existiesen, puesto que en vez de progreso, sufrimos las terribles consecuencias de ese parasismo artístico tan bochornoso para aquellos pueblos, que ansían ponerse al nivel de los que llevan la enseña de la ilustración¹⁹².

Un último elemento que acerca a nuestro autor al idealismo, como también a otras muchas personas de su tiempo, sería la cuestión de la defensa de una ópera nacional española. En varios de sus artículos y críticas comenta Manuel Jiménez, aunque sólo sea de forma tangencial, su idea sobre las bases y las razones por las que una ópera nacional española no había cuajado hasta la fecha. Pero de manera exclusiva dedica dos artículos de introducción a tratar esta cuestión, en concreto en los números 14 y 15, ambos titulados precisamente así: « Ópera Nacional ». En el primero de ellos relata sus colaboraciones y su fidelidad a esa causa nacional, al lado de la revista *La Iberia Musical*, abanderada de esta causa. Pero quiere

¹⁹¹ CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XIX. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991, página 119.

¹⁹² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36 [julio 1848], página 1.

dejar muy claro que para él la defensa de un repertorio operístico nacional no significa ni la crítica ni el desprecio a artistas extranjeros de auténtica valía¹⁹³.

Sería en el número 15 donde Manuel Jiménez ahondaría en la causa principal por la cual no había cuajado un proyecto de ópera nacional. Para él el motivo no era otro que la falta de buenas escuelas de canto para que pudieran formarse los cantantes españoles, de modo que los españoles auténticamente talentosos tenían que irse al extranjero a triunfar ante otros públicos. Es así que, según él, no puede haber auténtica ópera nacional sin cantantes nacionales:

Porque sin poseer cantantes ¿cómo es posible tener ópera nacional? ¿No sería hasta ridículo e intolerable escuchar a malos cantantes italianos, que ni aún su idioma poseen con la perfección que la escena exige, destrozarse los bellos trozos poéticos de un Zorrilla, Larrañaga, Rubí o de otro cualquier poeta español?¹⁹⁴

En conclusión, *El Orfeo Andaluz* resulta ser una publicación tremendamente personalista, donde se plasma el pensamiento y la ideología de su redactor único. Es sin duda un vehículo de comunicación que Manuel Jiménez utiliza para defender sus ideas, exponer sus anhelos, erigirse en portavoz de una masa, aleccionar de los errores del pasado, y apoyar a los que sienten como él, a los que llama “amigos”, a los que admira, e incluso venera, tanto por su talento musical como por compartir ideología con él. Y por el contrario, es también el vehículo para condenar a sus enemigos y a los enemigos del arte, y el canal para destapar las debilidades de su amada ciudad y de su amado país, poniéndolos en comparación con los países y regiones que más admira por su política cultural (como es el caso de Francia).

¹⁹³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Ópera Nacional [Primera parte] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14 (enero 1848), página 1.

¹⁹⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Ópera Nacional [Segunda parte] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 15 (enero 1848), página 1.

3- LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA

3.1- ORÍGENES DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA Y SU VINCULACIÓN CON *EL ORFEO ANDALUZ*.

Durante el siglo XIX, conforme la burguesía española iba tomando mayor protagonismo en la vida social, surgirían diversas instituciones musicales en varios lugares de España. Entre ellas habría que hacer una diferenciación por la función que desempeñaban. Así, por un lado estaban los liceos e instituciones parecidas, dedicadas a la enseñanza musical, aunque también a la promoción y difusión de la música. Por otra parte, estaban las agrupaciones, formada generalmente por músicos profesionales con el objetivo de ofrecer conciertos públicos. Y finalmente, había sociedades filarmónicas, cuya función solía ser la de contratar artistas para las veladas privadas de las que disfrutaban sus socios¹⁹⁵.

Antonio Álvarez Cañibano ha estudiado con profundidad el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, cuya fundación fecha con exactitud el 9 de abril de 1838¹⁹⁶. Según este autor, como era algo normal en los liceos que se fundaron en España en este periodo, solía haber varias secciones, una dedicada a las artes plásticas, otra a la literatura, y otra a la música. Nos señala también que en estos inicios del Liceo la música tenía poca presencia, y que se puso a su cargo para dirigir esta sección musical al “joven maestro de capilla de la catedral, Hilarión Eslava, que acepta inmediatamente”¹⁹⁷. La presencia creciente que fue teniendo la música en esta institución, así como el prestigio de sus veladas musicales (ampliamente elogiadas por la prensa de su tiempo), fueron los antecedentes de la Sociedad Filarmónica, que según Antonio Álvarez tomó el relevo musical en la ciudad al poco tiempo de marcharse Hilarión Eslava:

El Liceo, que aglutinó a toda una generación de jóvenes románticos y que significó una apuesta de progreso en los años aperturistas de la Regencia, entra en un estancamiento a comienzos de los años 40; hasta caer en una evidente decadencia, coincidiendo con la marcha

¹⁹⁵ GOMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX*. Pablo López de Osaba (dir.). 6ª ed. (1ª ed., 1985), Madrid: Alianza Editorial, 2007, página 226.

¹⁹⁶ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, del III Congreso Nacional de Musicología (1991), página 66.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario ». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9 (2001), página 76.

del maestro Eslava a Madrid en 1844, y la aparición de la Sociedad Filarmónica, en 1845, que le toma el relevo¹⁹⁸.

Un aspecto que Antonio Álvarez destaca de esta sección musical del Liceo Artístico y Literario es la confluencia en ella de “sectores musicales de distinto origen”, de manera que en sus veladas podían encontrarse tanto músicos de la catedral (como Eslava y los organistas Eugenio Gómez y Manuel Sanclemente), como músicos profesionales del teatro, o músicos aficionados, y entre éstos podía haber tanto aristócratas como “diplomáticos, médicos e industriales”¹⁹⁹.

La Sociedad Filarmónica Sevillana sería en realidad un modelo híbrido entre agrupación y sociedad filarmónica, y haría su aparición a mediados de los años 40 del siglo XIX, momento posterior al nacimiento de otras entidades similares en España que lo hicieron en la década anterior. Antonio Álvarez Cañibano nos dice lo siguientes respecto a su nacimiento:

En 1845 se creó, presidida por el conde del Águila, la Sociedad Filarmónica de Sevilla, que desplegó una interesante actividad durante décadas. Formada por músicos profesionales y aficionados, tuvo una función social muy concreta, servir de punto de encuentro de la sociedad elegante sevillana; tenía una orquesta de sesenta profesores dirigida por Mariano Courtier y Eugenio Gómez con la que se programaban obras de Mozart, Rossini, Weber, Verdi y otros autores²⁰⁰.

Andrés Vallés Chordá nos señala el mismo año de fundación de la Sociedad Filarmónica Sevillana, sin dar más información que la de decir que lo hizo con posterioridad a otras sociedades similares que la precedieron en España, como fueron la de Barcelona, la de San Sebastián, y la decana de todas ellas, la de Tenerife en 1830²⁰¹.

¹⁹⁸ *Ibidem*, página 79.

¹⁹⁹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». Op. cit., página 66.

²⁰⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, Vol. 8, página 985.

²⁰¹ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Sevilla: Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Departamento de publicaciones, 2010, página 116.

Se sabe que el Liceo Artístico y Literario continuó teniendo actividad incluso en la década de los 50, coincidiendo su existencia con la Sociedad Filarmónica Sevillana. Lo que se habría producido, muy probablemente, es la desaparición, o al menos la escisión, de la sección musical con la contaba el Liceo, de modo que buena parte de los músicos que habitualmente participaban en sus actividades, decidieran formar parte de la nueva Sociedad Filarmónica. Es por ello que, por ejemplo, Eugenio Gómez sería miembro importante de la Sociedad Filarmónica, mientras que del otro organista de la catedral, Manuel Sanclemente, no consta que colaborara ni participara en ninguna de sus actividades, al menos en estos primeros años de actividad.

En este estado, la información sobre la Sociedad Filarmónica Sevillana que nos aporta la publicación de la segunda época de *El Orfeo Andaluz*, a partir de 1847, resulta ser una fuente primordial para conocer a fondo, aunque sólo sea en el breve espacio de la temporada 1847-48, todo lo que aconteció y se movió alrededor de esta Sociedad Filarmónica, así como para contrastar la escasa y poco precisa información publicada hasta el momento. Y es que *El Orfeo Andaluz*, como indica la cabecera en cada uno de sus números de forma destacada, es una publicación dedicada expresamente a la Sociedad Filarmónica Sevillana, lo que le permitió asegurarse una financiación para poder editarse al menos desde octubre de 1847 hasta principios de julio de 1848. La Sociedad Filarmónica tenía en esta revista una sección fija, con artículos publicados en casi todos sus números, además de otras referencias a la Sociedad que podían aparecer en otras secciones de la revista.



Imagen 5. Cabecera de *El Orfeo Andaluz* en su segunda época, N° 3 (octubre 1847), página 1.

Ninguno de los autores que señalan el año de 1845 como el año de fundación de la Sociedad Filarmónica nos aclara de qué fuente han tomado esa información, por lo que resulta imposible realizar una comprobación. El problema surge por la discrepancia con lo que se escribe en *El Orfeo Andaluz* respecto a los años que lleva en activo dicha sociedad. En el número 36 de la revista (el último de los conservados), que estimamos fue publicado en los primeros días del mes de julio de 1848, el redactor Manuel Jiménez escribe que la Sociedad Filarmónica lleva dos años de actividad, con motivo del quinto concierto que la Sociedad celebró en esa temporada de 1847-48:

La sociedad filarmónica que hace dos años se inauguró en esta [ciudad] por los esfuerzos de algunos jóvenes, ha seguido una marcha oscilante, no porque hayan faltado elementos, sino porque como acontece siempre, se han interpuesto ciertos escollos, que no nos es dado revelar en este momento²⁰².

Para el redactor, por tanto, la Sociedad Filarmónica Sevillana fue fundada en 1846, salvo que quiera entenderse que tal vez el primer año, o primera temporada que transcurrió entre 1845 y 1846, fuera una temporada de inicio de actividad burocrática más que de actividad musical propiamente dicha.

La discrepancia no tiene mayor importancia que la de saber si la temporada de conciertos de la Sociedad Filarmónica entre los años de publicación de *El Orfeo Andaluz* (1847 y 1848) fue la segunda o fue la tercera. Me inclino a pensar que fuera la segunda, no sólo por lo que Manuel Jiménez indica de los dos años precedentes a 1848, sino porque a lo largo de todos los números publicados no hay importantes referencias a las pasadas temporadas de conciertos. Tan sólo en el número primero se dice que la Sociedad Filarmónica reanuda sus actividades, tras un periodo de inactividad durante el verano²⁰³. Y en el número 2, Manuel Jiménez escribe que la Sociedad Filarmónica, “orgullosa con los triunfos que adquiriera en la pasada temporada, presentóse compacta y llena de entusiasmo a recoger nuevos laureles”²⁰⁴.

²⁰² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36 [julio 1848], página 1.

²⁰³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 2.

²⁰⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 1.

Tal vez la clave pudiera estar en la vinculación que hubiese entre el Liceo Artístico y Literario y la fundación de la nueva Sociedad Filarmónica. Pero de ello nada nos cuenta Antonio Álvarez Cañibano, ni tampoco Andrés Vallés. Este último autor nos habla en uno de sus artículos de una “conversión” del Liceo en la Sociedad Filarmónica, pero sin más especificaciones ni argumentos que lo avalen:

La Filarmónica sevillana tuvo su antecedente en el Liceo Artístico y Literario de Sevilla que se fundó en 1838, la cual fue convertida en 1845 en Sociedad Filarmónica, auspiciando numerosos conciertos a lo largo de sus años de existencia, gracias a que contó con una orquesta propia²⁰⁵.

Cabe la posibilidad de que en el año 1845 se iniciaran las gestiones para la puesta en marcha de la Sociedad Filarmónica, lo cual llevaría meses (o tal vez un año) de reuniones y conversaciones, de modo que hasta la temporada 1846-47 no se iniciara propiamente la actividad musical, que coincidiría así con lo que nos cuenta Manuel Jiménez desde *El Orfeo Andaluz*. Pero no parece que exista documentación física que avale esta tesis con absoluta certeza.

Pero de estas escasas referencias a la Sociedad Filarmónica Sevillana, y aún menos respecto a su fundación y primeros años, pueden encontrarse algunas contradicciones más, aparte del año de fundación. Y más que por lo poco que escriben los autores, las contradicciones podrían buscarse por lo que no dicen. Por ejemplo, con respecto a qué clase de público se dirigían las actuaciones de la Sociedad Filarmónica, Antonio Álvarez Cañibano defiende que se dirigían a la “sociedad elegante sevillana”, donde presumimos que no entrarían las clases más populares. Sin embargo, aunque Manuel Jiménez nunca describe con claridad qué clase de público acudía a sus conciertos, ni tampoco habla de qué condición social tenían los socios de la Sociedad Filarmónica (ni siquiera la profesión de sus miembros aficionados), lo cierto es que él aboga por una educación musical universal, al alcance de obreros y trabajadores, y en alguno de sus artículos menciona a Cataluña como el ejemplo a seguir en esa educación musical al alcance de todas las capas sociales²⁰⁶.

²⁰⁵ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: « Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla ». *Anuario GRHIAL*. Universidad de los Andes (Mérida), Nº 1 (enero-diciembre 2007), páginas 48-49.

²⁰⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera y el público ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5 (noviembre 1847), página 1.

3.2- COMPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA.

Por lo escrito por Antonio Álvarez Cañibano en sus artículos mencionados, el lector bien podría suponer un cierto carácter elitista y de madurez intelectual entre los miembros que componían la Sociedad Filarmónica Sevillana, que promocionaría así una música para la “sociedad elegante sevillana”²⁰⁷. Sí nos habla Antonio Álvarez de una considerable orquesta, de buen nivel, formada por profesionales y por aficionados. Pero omite una importante información referente a otros aspectos sociales de esta institución.

En este sentido, nada hablan los autores que han escrito sobre la Sociedad Filarmónica Sevillana de la juventud de sus miembros. El redactor de *El Orfeo Andaluz* tiene a la juventud y a la defensa de su talento artístico como una de sus principales cruzadas, y sus artículos, críticas y recomendaciones van siempre encaminados a elogiar a la juventud sevillana. Raro es el artículo con relación a la Sociedad Filarmónica donde no se hable de la juventud de sus miembros y de alentar a la juventud sevillana a unirse a ella. En el primer artículo del primer número de la revista así lo expresa el redactor:

La Sociedad Filarmónica Sevillana, tal vez una de las más distinguidas que cuenta la España, y sin rebozo lo decimos, más notable que otras muchas que se conocen en algunos países extranjeros, cuenta en su seno con notabilidades musicales, y con un crecido número de jóvenes y entusiastas aficionados, cuyos talentos contribuyen a elevarla a una envidiable altura²⁰⁸.

Y en el artículo siguiente, dedicado expresamente a la Sociedad Filarmónica Sevillana, alienta a la juventud sevillana a adherirse al proyecto de la Sociedad:

La Sociedad Filarmónica, puede ser hoy el punto de donde se despidan los rayos que han de incendiar y enaltecer el genio juvenil, para que se arroje impávido por esas vías del progreso musical, de ese progreso que sienten todos los países que fundan en él, su gusto, su ilustración, su talento²⁰⁹.

²⁰⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Op. cit., página 985.

²⁰⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Introducción ». *El Orfeo Andaluz*, N^o 1 (octubre 1847), página 1.

²⁰⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, N^o 1 (octubre 1847), página 2.

Hasta qué punto es más un deseo que una realidad, es difícil saberlo a partir de las palabras que escribe Manuel Jiménez. Sí es cierto que en ocasiones menciona a miembros concretos de la Sociedad anunciándolos como jóvenes talentos. Así ocurre por ejemplo con Mariano Courtier (a quien denomina como “el distinguido joven violinista”²¹⁰), y con el señor Roby (al cual califica de “joven violinista [aficionado] de disposición y conocimientos”²¹¹).

Manuel Jiménez reservó un espacio en la sección dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana de *El Orfeo Andaluz*, a partir del número 5 de la revista y en las siguientes publicaciones de la misma, a enumerar a todos los miembros que componían la Sociedad. Bajo el subtítulo de “Lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana”, fue nombrando uno a uno a todos sus miembros, clasificados según su labor y/o rango en la institución. Utiliza para este listado una letra destacada, y un espaciado interlineal notable, a fin de que todos los socios (que no olvidemos son los destinatarios principales de la revista) puedan ver publicado su nombre con claridad y en el cargo o situación que le corresponda (ver ANEXO 3). Los miembros de la aristocracia, si bien eran pocos entre los socios, estaban precedidos en su nominación por el título nobiliario que poseían.

El primer apartado estaría destinado a nombrar a los miembros de la junta directiva, formada por el presidente, dos consiliarios (lo que hoy día llamaríamos consejeros de un director o presidente de un consejo), un depositario (lo que sería más o menos un tesorero actual), y un secretario contador (que entre otras haría labores de contabilidad). A este apartado le siguió el dedicado a la dirección musical, donde figuraban un maestro, un director de orquesta, un secretario y dos socios. Estos cinco miembros formarían por tanto el equipo de dirección que tomaría las decisiones o recomendaciones más relevantes en materia musical²¹².

Tras estos dos, continúa el listado con un curioso apartado bajo la rúbrica de “Socias de mérito”, y dentro de ésta, una división entre cantantes y pianistas. Tres señoras más dos señoritas son las cantantes, mientras que las pianistas son tres señoritas más una nombrada

²¹⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3 (octubre 1847), página 4.

²¹¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 2.

²¹² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5 (noviembre 1847), página 3.

como “Ecxcma. señora doña Matilde Trechuelo de Schelly”²¹³. Parece obvio suponer que ésta última dama debió pertenecer a la aristocracia.

Es notorio el que las mujeres y los hombres aparezcan en listados separados, además de que tengan roles musicales muy determinados. La participación de las mujeres en la Sociedad Filarmónica parece reducida a actuaciones como cantante o como pianista, y está en consonancia con lo que Antonio Álvarez nos describe en algunas de las veladas musicales del precedente Liceo Artístico y Literario, donde las mujeres también actuaban en ocasiones con los mismos roles²¹⁴. Ni hay ninguna mujer como miembro de la orquesta (como se verá más adelante), ni ocupando cargo alguno de gestión en la Sociedad. Tan sólo habrá algunas mujeres (muy pocas) en el apartado de “socias contribuyentes”, algunas de ellas pertenecientes a la nobleza. Es de suponer que esta situación de la mujer en la Sociedad Filarmónica Sevillana era la habitual en su tiempo, y que estaría en consonancia con las convenciones de predominio masculino de aquella época.

Sin embargo, a pesar de esos roles limitados por parte de la mujer, sí es cierto que las actuaciones de mujeres cantantes y pianistas reciben por lo general una excelente crítica por parte de Manuel Jiménez. Tal es el caso, por ejemplo, de la señorita Rebolledo, en la ciudad de Écija, cuyas intervenciones constan no sólo como cantante destacada, sino que también tuvo una actuación como pianista en el concierto que organizó la Sociedad Filarmónica Ecijana el 21 de diciembre de 1847²¹⁵, una doble actuación que no es nada habitual en las críticas de conciertos que se recogen en *El Orfeo Andaluz*, salvo el caso de músicos que actúen también como maestro o como director, o bien que sean presentados además por la composición de alguna obra suya.

Obsérvese a continuación la excelente crítica que recibió la señorita Rincón con motivo de su participación en el primer concierto que celebró la Sociedad Filarmónica Sevillana. A pesar de ser presentada como una joven aficionada, los elogios a su talento, y

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: «Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario». Op. cit., páginas 77-78.

²¹⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Ecijana. Instituto Ecijano ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14 (enero 1848), página 4.

sobre todo los ánimos para desarrollarlo en el futuro, sobresalen en esta crítica, donde Manuel Jiménez dedica a ella una mayor extensión que a otros artistas intervinientes en ese concierto:

Pocos instantes pasarán cuando subió a la tribuna la señorita de Rincón, a la que por primera vez hemos tenido el placer de escuchar en el piano. Ejecutó sin timidez, cosa extraña cuando no se está acostumbrada, unas brillantes variaciones sobre el tema de la *cabaleta de la Violeta*, producción del sublime Hertz. Comienza por un *adagio maestoso* de efecto, siguiendo las variaciones, en la que se distinguen mucho la tercera, que presenta un *vivace*, en sol mayor, de notas sueltas, de difícil resolución, y la séptima, que es un *andante espresivo* de lindo canto, y tocado con gran pasión. Tanto en las referidas variaciones, como en el aglomerado *trío* final, la señorita de Rincón apareció una pianista de más años de estudio, que los que su corta edad le han podido proporcionar, y los repetidos aplausos con que fueran acogidas sus felices disposiciones y su notable sentimentalismo musical, son la mejor prueba de nuestras acepciones. Siga la joven aficionada con constancia sus acerbos estudios, seguro de que conseguirá lauros do quiera que haga ostentación de su juvenil talento²¹⁶.

Terminado estos apartados referentes a las socias que tienen participación musical en la Sociedad Filarmónica, llega el turno para los mismos socios masculinos, que son nombrados en el número siguiente de la revista (el 6), divididos entre “señores que cantan” y “señores pianistas”²¹⁷. Se trata de los dos mismos grupos que en el número anterior enumeraban a las mujeres, pero que en aquel caso llevaban el sobretítulo de “Socias de mérito”, y en este caso no se titulan a los cantantes y pianistas masculinos como “Socios de mérito”. Aparte de pianistas de un elevado nivel, como José Freyre y Ricardo Wardenburg (que publicarán en 1857 la *Revista Musical Española* en Sevilla), es curioso encontrar entre los socios pianistas a Hilarión Eslava, cuando ya hacía algunos años que había dejado el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. En el número 3 de *El Orfeo Andaluz* se insertó una breve nota respecto al ofrecimiento que se le hizo al antiguo maestro de capilla para que fuera considerado como “socio de mérito” de la Sociedad Filarmónica:

Ha sido nombrado socio de mérito [de la Sociedad Filarmónica Sevillana], el ilustre compositor don Hilarión Eslava, el cual ha contestado admitiendo el nombramiento con una

²¹⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Primer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 2.

²¹⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 2.

expresiva carta que insertaremos en nuestro siguiente número. De esperar es que la Sociedad haga lo mismo con la inolvidable artista española Cristina Villó, honra del teatro lírico español²¹⁸.

A pesar de lo que escribió Manuel Jiménez, dicha carta de Eslava no llegó a publicarse ni en el número siguiente ni en los posteriores de la revista. En cualquier caso, lo importante es destacar cómo desde Sevilla se hicieron esfuerzos por conseguir que el maestro de capilla que tantos años había ejercido en la ciudad, siguiera vinculado de alguna manera a ella.

En *El Orfeo Andaluz* hay varias inserciones que nos dan noticias de Hilarión Eslava, principalmente como consecuencia de obras suyas que se interpretaban en Sevilla²¹⁹ o fuera de la ciudad²²⁰, así como de composiciones que algunos maestros, como Eugenio Gómez, le dedicaban como signo de admiración hacia él²²¹.

Los pianistas en total nombrados en este número 6 de la revista serían nueve (incluyendo a Hilarión Eslava). Pero en el número siguiente se insertó una brevísima nota para advertir que en este listado de pianistas no se habían incluido por olvido a dos socios más²²².

Siguiendo en el número 6 de la revista, continúa el listado de socios con los miembros que componen la orquesta de la Sociedad Filarmónica. En primer lugar, se vuelven a nombrar tanto al maestro de música (Eugenio Gómez) como al director de la orquesta (Mariano Courtier), que ya habían sido nombrados en el número anterior con referencia a los miembros que llevaban a cabo la dirección musical en la Sociedad. A partir de ahí se van nombrando a

²¹⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3 (octubre 1847), página 4.

²¹⁹ Se dan referencias de la interpretación de unas canciones para voces y orquesta para la fiesta de la Concepción en [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 9 (diciembre 1847), página 4.

También existe una breve crítica (muy negativa) respecto a la interpretación del famoso Miserere de Eslava en abril de 1848 en [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 27 (abril 1848), página 3.

²²⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5 (noviembre 1847), página 4.

²²¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14 (enero 1848), página 4.

²²² [JIMÉNEZ, Manuel]: « [Aviso respecto a los socios] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 7 (noviembre 1847), página 4.

todos los músicos en función de su especialidad instrumental. Entre los números 6, 8, 9 y 10 de *El Orfeo Andaluz* se fueron publicando todos los integrantes de la orquesta, que serían al completo los siguientes:

Violines primeros: 9

Violines segundos: 12

Violas: 2

Violonchelos: 3

Contrabajos: 3

Flautas: 6

Oboe: 1

Clarinetes: 4

Trompas: 4

Cornetines: 4

Fagotes: 2

Clavecínistas: 2

Trombones: 3

Ofigles: 3

Redoblante: 1

Suman un total de 57 miembros enumerados como integrantes de la orquesta. Evidentemente hay aspectos llamativos de esta orquesta, como la gran descompensación entre los instrumentos de cuerda (muy vacíos de violas), así como el empleo de instrumentos hoy día en desuso desde hace mucho (como los ofigles). Llamativa es la gran afición por la flauta, y en el número 8 de la revista, donde son nombrados los flautistas, se hace saber que las seis flautas son para alternar, mostrándose con ello que la abundancia de flautas eran mayores que las necesidades que pudiera tener la orquesta.

En cualquier caso, es de un mérito encomiable el que una sociedad musical, que además llevaba pocos años funcionando, pudiera organizar en su seno una orquesta de tales dimensiones, incluyendo en ella tanto músicos profesionales como aficionados.

Podían encontrarse en esta orquesta a varios miembros de una misma familia, especialmente padres e hijos (como es el caso de Manuel Blanco, tanto padre como hijo, integrantes de los segundos violines). Pero la primacía se lo lleva la familia Courtier, con

músicos repartidos entre varias especialidades. Es por tanto presumible que el director, Mariano Courtier, debía proceder de una familia de músicos de arraigada afición. Además, merece señalarse que el propio redactor de *El Orfeo Andaluz*, Manuel Jiménez, aparece en la lista entre los primeros violines²²³.

Y aunque pudiera parecer anecdótico, creemos también destacable el hecho de que entre los miembros de esta orquesta haya nombrados a tres personas pertenecientes a la aristocracia. Uno de ellos es el mismísimo presidente, el Conde del Águila, que aparece como músico intérprete de trompa. Y además de él, entre los cuatro músicos cornetines, figuran dos marqueses: el Marqués de Alvento, y el Marqués de Villapalma²²⁴.

Encontramos así en esta orquesta, donde conviven profesionales de la música, aficionados, burgueses, aristócratas, jóvenes y consagrados artistas, toda una mezcla social que entronca con el espíritu del antiguo Liceo Artístico y Literario del que ya hablamos anteriormente, y que Antonio Álvarez Cañibano escribe en varios de sus artículos que era una de las notas predominante en las veladas musicales de esta institución desde finales de los años 30. En suma, sectores sociales muy diversos reunidos aquí para formar una orquesta.

Tras los miembros de la orquesta llega un largo listado de “socios contribuyentes”, que son citados en los números 10, 12 y 15 de la revista. Pero es previsible que el listado continuase con algunos nombres más en alguno de los números desaparecidos de *El Orfeo Andaluz*, entre el 16 y el 20. En cualquier caso, en este listado de socios contribuyentes, sólo aparecen cuatro mujeres (una de ellas la Condesa de Monteaugudo), y entre los muchos hombres hay cuatro miembros de la aristocracia (casi todos ellos marqueses). Se observa así cómo la Sociedad Filarmónica Sevillana contaba con algún respaldo de la aristocracia, si bien es notorio que la inmensa mayoría de los miembros de la sociedad fueran personas pertenecientes a esa burguesía que iba tomando cada vez mayor protagonismo social y cultural.

Sin embargo, a pesar de ese predominio de miembros de la burguesía, no deja de ser curioso el hecho de que la dirección de la Sociedad Filarmónica estuviera en manos del

²²³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 2.

²²⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 9 (diciembre 1847), página 4.

Conde del Águila. Más allá de razones de conveniencia, por el hecho de tener en la presidencia a un miembro de la nobleza que pudiera facilitar las relaciones de la Sociedad Filarmónica con otras personas o instituciones, lo cierto es que en *El Orfeo Andaluz* abundan noticias sobre la dedicación que el Conde prestó a la Sociedad, así como figuran elogios respecto a su enorme afición a la música.

En el primer número de la revista, en vísperas de un ansiado primer concierto de la temporada, Manuel Jiménez escribe lo siguiente ante tal expectación:

Mucho se prometen todos de la estación musical que mañana se inaugura en los hermosos salones del rico Museo de Pinturas, porque figurando infinidad de jóvenes de valía en el arte, contando a su frente con el Sr. Conde del Águila, decidido filarmónico, fácil es que, si se utilizan tantos y tan envidiables elementos, se consiga una inmarcesible gloria²²⁵.

La gran afición y apego que este conde tenía por la música le llevaba a ser un integrante más de la orquesta, tocando la trompa. Es difícil saber si los halagos hacia su intervención en la orquesta fueran merecidos o no, pero lo cierto es que no le faltaban:

La segunda parte [del concierto] dio principio por la tan aplaudida sinfonía de la *Semíramis*, en cuyo desempeño tanto sobresale la orquesta, por la valentía con que descifra sus brillantes pasajes. El digno presidente de la Sociedad, señor conde del Águila, tocó bien su solo de trompa, que es de mucho lucimiento²²⁶.

Sea cual fuere en talento musical del Conde del Águila, lo que sí queda patente por la información de la revista, es que le gustaba participar muy activamente en la gestión de la sociedad, y varias son las noticias aparecidas en *El Orfeo Andaluz* donde se anuncia que el señor Conde viaja a algún lugar (a menudo a la Corte) para realizar algún trámite o gestión relacionado con la Sociedad (adquisición de partituras, contratación de algún músico o cantante, etc.)²²⁷.

²²⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 3.

²²⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Tercer concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 11 (diciembre 1847), página 2.

²²⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 4.

3.3- LA PROGRAMACIÓN MUSICAL DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA.

En los veintiséis números conservados de *El Orfeo Andaluz* hay información de cinco conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Sevillana, más uno denominado “Quinto Concierto Extraordinario”. De este último sólo se posee la crítica, publicada en el último de los números conservados de la revista, que es el 36. Sin embargo, no existen noticias sobre la celebración de una temporada extraordinaria paralela a la ordinaria, es decir, que no se tiene constancia que haya habido un primer, segundo, tercer y cuarto concierto extraordinario. Por eso resulta extraña la aparición de este artículo sobre dicho concierto extraordinario.

Ciertamente la pérdida de tantos números de la revista, desde el 29 al 35 inclusive (además de los números 17, 18 y 19 pertenecientes a febrero de 1848), supone una importante laguna informativa que creemos nos hubiera sacado de esa duda sobre los conciertos extraordinarios de la Sociedad Filarmónica, y tal vez nos hubiera dado referencias de algún otro concierto ordinario.

Respecto a los conciertos de los que se tienen referencias, éstas son las fechas de celebración:

Primer concierto: 18 de octubre de 1847.

Segundo concierto: 24 de noviembre de 1847.

Tercer concierto: 18 de diciembre de 1847.

Cuarto concierto: 27 de enero de 1848.

Quinto concierto: 4 de marzo de 1848.

Quinto concierto extraordinario: entre finales de junio y principios de julio de 1848.

De los tres primeros conciertos se conservan publicados el cartel anunciador de los mismos, además de la crítica, mientras que de los restantes conciertos sólo se conservan las críticas, bien porque no se hubiera publicado el cartel (como ocurre con el cuarto concierto), o bien porque el cartel formara parte de alguno de los números no conservados de *El Orfeo Andaluz*.

Por regla general, el cartel se publicaba siempre al final de la revista (en su cuarta página), mientras que la crítica al concierto lo hacía al inicio del número siguiente al del cartel anunciador, salvo que hubiera alguna otra noticia o acontecimiento que hiciera decidir al

redactor iniciar la publicación con esa otra noticia, como por ejemplo un estreno de ópera en el Teatro de San Fernando, o algún inconveniente grave con relación a la programación de ópera, tal y como ocurrió con la crítica al cuarto concierto de la Sociedad Filarmónica, publicada en el número 16 de la revista, que fue precedida de un artículo sobre la cuarta representación de *La sonámbula* de Bellini, calificada por Manuel Jiménez como “desgraciada bajo mil conceptos”²²⁸, lo que provocó que la crítica al concierto fuera por tanto incluida en las páginas interiores²²⁹.

Los carteles y las críticas publicadas en *El Orfeo Andaluz* sobre estos conciertos aparecen en los siguientes números de la revista (ver ANEXO 2 a modo de ejemplo del primer cartel publicado):

Primer concierto: cartel en el número 1, crítica en el número 2.

Segundo concierto: cartel en el número 6, crítica en el número 7.

Tercer concierto: cartel en el número 10, crítica en el número 11.

Cuarto concierto: crítica en el número 16.

Quinto concierto: crítica en el número 21.

Quinto concierto extraordinario: crítica en el número 36.

Varios son los puntos que llamarían la atención en estos carteles anunciadores de *El Orfeo Andaluz*, en comparación a la manera habitual en la que hoy día se publican los programas de conciertos. En primer lugar, la escasa información que se ofrece sobre los compositores de las obras. Esto también era muy común en los carteles que se publicaban en la prensa diaria. Pareciera como si el público lector de estos carteles conociera sobradamente estas obras, lo cual es muy probable que así fuera. Es por tanto presumible que cualquier melómano en la Sevilla de aquel tiempo pudiera saber quién es el autor de la ópera *Saffo*²³⁰, o

²²⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnánbula ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 16 (enero 1848), página 1.

²²⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Cuarto concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 16 (enero 1848), páginas 2-4.

²³⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Segundo Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana en los salones del Museo, el 24 de noviembre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 4.

de *L'arabi nelle Gallie*²³¹. Por el contrario, los carteles muestran un énfasis en muchos de los intérpretes, quizás porque la mayoría de ellos fueran miembros de la Sociedad Filarmónica.

Respecto a los compositores, existe una gran predilección por unos pocos de ellos, que se repiten en estos conciertos. Así, por ejemplo, las oberturas del compositor francés Daniel-François Auber parecían fascinar a los encargados de la programación (especialmente por sus oberturas), y Rossini siempre estaba presente en los conciertos. Un auténtico delirio parecía sentir el público por la obertura *Semíramis* de Rossini, interpretada en varios de los conciertos, que además fue expresamente solicitada por Manuel Jiménez desde las páginas de *El Orfeo Andaluz*, lo que nos da una idea de cuánta fuerza podía ejercer el redactor con sus peticiones, comentarios, críticas y sugerencias en la vida musical sevillana, y muy especialmente en la Sociedad Filarmónica Sevillana. En el número 1 de la revista ya recomendaba Manuel Jiménez la adquisición de esta partitura:

Si nuestro pobre voto tiene alguna valía, recomendamos a la junta directiva de esta institución [la Sociedad Filarmónica Sevillana], se haga de la hermosa sinfonía de la *Semíramis*, pues el dilatado tiempo que hace que se escuchara en nuestro teatro, es causa de que los filarmónicos la ansíen: además puede ser de mucho lucimiento para la brillante orquesta²³².

Y al número siguiente, una vez conseguido su propósito, el redactor se felicitaba por ello:

Damos las gracias a la dirección de la sección musical, por la pronta adquisición de la recordada sinfonía de la “*Semíramis*”. Parece que será una de las primeras que se ensayen para el próximo concierto²³³.

Incluso en las veladas privadas que celebraba el Conde del Águila en su casa, con la participación de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, esta obertura también estaba presente:

²³¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Tercer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana en los salones del Museo, el sábado 18 de diciembre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 10 (diciembre 1847), página 4.

²³² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 1 (octubre 1847), página 4.

²³³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2 (octubre 1847), página 4.

Hemos concurrido a la reunión musical que tuvo lugar en la noche del último viernes en la casa del Sr. Conde del Águila. Asistió la brillante orquesta de la Sociedad Filarmónica, llevando al frente a su director Courtier, la cual ejecutó las brillantes sinfonías de la *Semíramis* y *Guillermo Tell*, con esa valentía que le ha hecho alcanzar muchos lauros en los conciertos²³⁴.

Además de Auber y de Rossini, existen obras concretas de otros compositores que parecían ser predilectas del público sevillano. Tal es el caso de la ópera *La sonámbula*, y en menor grado de *Norma*, ambas de Bellini, así como *La favorita* de Donizetti.

Pero el autor que cada vez iba adquiriendo mayor fuerza entre el público era el joven Verdi, a quien la crítica musical veía como el gran renovador italiano, con una propuesta lírica diferente a la de su generación anterior. El público melómano sevillano, quizás saturado ya del estilo de Rossini, Bellini y Donizetti, veía en Verdi una música diferente, tal vez más intensa de principio a fin. Esto escribía Manuel Jiménez a propósito del estreno del *Atila* de Verdi, en el teatro de San Fernando:

Entre las obras de la época y la de Verdi, hay una diferencia notable, no obstante de que es preciso confesar de que la corrección de estilo, lo palpitante de su instrumentación, el colorido y muchas veces la originalidad del giro melódico, la nueva aplicación del sentido musical con la poesía, son cualidades que no hay que negar a Verdi, principalmente en su *Atila*, porque, no como otros autores que decaen conforme adelanta el drama...²³⁵

Una comparación entre el repertorio que en esta temporada se interpretaba en estas veladas de la Sociedad Filarmónica, y el que formaría parte de la temporada inaugural del Teatro de San Fernando, nos mostraría grandes similitudes, tanto en autores (Bellini, Donizetti, Verdi) como incluso en obras concretas (*Hernani*, *La sonámbula*, *I Lombardi*, *Atila*, *Lucrecia Borgia*). Sin embargo, como es natural, hay mucha mayor variabilidad en la programación de la Sociedad Filarmónica, por cuanto se trata de piezas cortas (arias, duettos o terzettos) que pueden ser presentadas en número de diez piezas por concierto. Es por ello que Rossini, ausente de esta primera temporada del nuevo coliseo sevillano, aún estaba presente en la programación de la Sociedad Filarmónica, tanto en oberturas como en piezas para canto. Por otra parte, ese mayor número de piezas en los conciertos de la Sociedad Filarmónica

²³⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 23 [marzo 1848], página 3.

²³⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Nuevo teatro de San Fernando. *Atila*, ópera en cuatro actos, de Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14 (enero 1848), páginas 2-3.

permitía presentar a menudo piezas pertenecientes a óperas quizás menos conocidas (al menos en el repertorio musical de nuestros días), o de menor presencia en los escenarios, como por ejemplo *El Templario* de Otto Nicolai, o las óperas *Saffo* y *L'ultimo giorno di Pompei*, del italiano Giovanni Pacini, entre otras.

En ocasiones, se le daba la oportunidad a algún socio que fuera compositor, de estrenar alguna de sus obras, como es el caso del socio pianista Ricardo Vandenburg, que compuso una serie de valeses para orquesta que fueron interpretados en el tercer concierto de la temporada²³⁶.

Un aspecto también curioso de estos conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Sevillana era el hecho de que combinaban obras puramente orquestales (generalmente oberturas de óperas), con obras para piano o para música de cámara, así como se cantaban arias, duettos y terzettos, a veces acompañados de orquesta, y en otras ocasiones con acompañamiento de piano. Por tanto, ni eran conciertos exclusivamente sinfónicos, ni tan sólo eran recitales, pues combinaban todos estos ingredientes para un público amante de la música en general, tanto vocal como instrumental.

Por lo general, estos conciertos solían constar de dos partes, cada una de ellas con cinco o seis obras a interpretar. Al comienzo de cada parte siempre había una obertura para orquesta sola, y a mediados de cada parte es cuando se introducía una pieza instrumental, bien para piano solo, para piano a cuatro manos, para un instrumento acompañado de piano, o bien para algún otro instrumento interpretado por algún ejecutante de prestigio.

Resulta curioso también comprobar cómo la pasión por la ópera acaparaba todo el interés de estos melómanos de la Sociedad Filarmónica, pues de hecho incluso las piezas pianísticas o de cámara solían ser variaciones, improvisaciones o desarrollos más o menos virtuosísticos de famosos fragmentos o arias de ópera. Así, por ejemplo, en el cartel del segundo concierto organizado por la Sociedad Filarmónica Sevillana, encontramos anunciada como tercera obra de la primera parte del concierto: “Grandes variaciones, a cuatro manos,

²³⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Tercer Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana en los salones del Museo, el Sábado 18 de diciembre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 10 (diciembre 1847), página 4.

para piano, sobre la marcha favorita de *Guillermo Tell*, ejecutadas por la señorita de Lavin y el señor Gómez”²³⁷.

A pesar de lo indicado por Antonio Álvarez Cañibano, no consta en *El Orfeo Andaluz* que en los conciertos de esta temporada 1847-48 se interpretaran obras de Mozart ni de Weber, que tal vez formaran parte habitual de temporadas posteriores²³⁸.

Respecto a los intérpretes de estos conciertos, muchos de ellos eran socios, entre los cuales había cantantes aficionados de buen nivel, así como algunos de los pianistas también eran buenos intérpretes. Entre los miembros de la orquesta, ya se ha comentado que confluían tanto profesionales como aficionados de alto nivel. Incluso los miembros del coro aficionado que formaban varios de los socios tuvo también su intervención en alguno de los conciertos, como en el caso del segundo de la temporada, donde interpretaron la “Plegaria de la ópera *Il Mossé*”²³⁹.

También, ocasionalmente, se aprovechaba la presencia de algún gran intérprete o cantante en la ciudad para invitarle a participar en el próximo concierto de la Sociedad Filarmónica. Tal fue el caso del señor Spira, que actuó primeramente en Cádiz, probablemente a principios de noviembre de 1847²⁴⁰, y que aprovechándose de su presencia cercana, fue invitado a participar en el segundo concierto de la temporada de la Sociedad Filarmónica²⁴¹. Este violinista, nacido en Moravia en 1825, destacó sobre todo en estos conciertos por España, no por su interpretación del violín, sino por su interpretación en un extraño instrumento que, según la descripción que nos da Manuel Jiménez, debió ser algo parecido a un xilófono:

²³⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Segundo Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana en los salones del Museo, el 24 de noviembre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 4.

²³⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, Vol. 8, página 985.

²³⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Segundo Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana en los salones del Museo, el 24 de noviembre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 4.

²⁴⁰ [JIMÉNEZ, Manuel/Corresponsal en Cádiz]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5 (noviembre 1847), página 4.

²⁴¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Segundo Concierto que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana en los salones del Museo, el 24 de noviembre de 1847 ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 4.

Su original instrumento se compone de veintisiete pedazos de madera, de más o menos dimensiones, conforme el tono a que se dedica, y colocados sobre cinco haces de paja: los graves descansan sobre un listoncito con aretes de alambre, comenzando el andamento en *la* y concluyendo en *mi* sobreagudo. Hiere aquellas sólidas teclas con dos baquetitas de palo y cuero²⁴².

En cuanto al éxito de público en estos conciertos de temporada de la Sociedad Filarmónica en los salones del Museo de Pinturas de Sevilla, a tenor de lo que nos dice Manuel Jiménez, eran de una gran asistencia, si bien, él no acostumbra a dar cifras ni datos muy exactos, con la salvedad del quinto concierto, donde escribió lo siguiente al inicio de la crítica a este evento:

Aún no eran las ocho, cuando ya el extenso salón y galerías exteriores estaban ocupados por más de ochocientos espectadores que, atraídos por el interés que ofrecen las sesiones, fueron a tributar sus aplausos a aquella juventud estudiosa²⁴³.

En cualquier caso, aunque sin especificar cifras, los elogios y comentarios sobre el éxito de la Sociedad Filarmónica Sevillana y sus actividades son continuos a lo largo de toda la revista.

²⁴² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Spira ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 6 (noviembre 1847), página 3.

²⁴³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 21 [marzo 1848], página 1.

3.4- CRISIS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA Y PROPUESTAS DE NUEVOS PROYECTOS EN SEVILLA.

La temporada 1847-48 fue realmente intensa en acontecimientos para la Sociedad Filarmónica Sevillana. Ya hemos comentado anteriormente los elogios recibidos por su labor, por los conciertos que organizó en aquella temporada, por el nivel de sus músicos, por la juventud de sus socios, por la dedicación de sus miembros directivos, especialmente la del Conde del Águila,... Pero no todo iba a ser un “sendero de rosas” en una ciudad como Sevilla con tantas dificultades, y sobre todo, como tantas veces escribiera Manuel Jiménez, una ciudad con muchos enemigos que tanto “se regocijan en el retroceso artístico”²⁴⁴.

Es por ello que en esta temporada empezaron a llegar las tensiones, principalmente a partir de que el Teatro de San Fernando empezara a funcionar creando su propia compañía lírica y su propia orquesta.

Era de esperar que Manuel Jiménez se encontrara en una situación incómoda ante una crisis interna en el seno de la Sociedad Filarmónica, pues no olvidemos que esta asociación mantenía la viabilidad financiera de su revista *El Orfeo Andaluz*. Quizás por ello, y por su innata prudencia o temeridad a las represiones, el redactor no aclara nunca las razones ni los motivos por los que la Sociedad Filarmónica entró en ese estado de turbación, además de no mostrar nunca partido por uno ni otro bando.

En el número 25 de *El Orfeo Andaluz*, Manuel Jiménez anunciaba la crisis de la Sociedad Filarmónica con estos lastimeros términos:

Esta institución que tanto honra a la capital se halla en crisis por causas que no nos es dado revelar hoy. Sin embargo, abrigamos la esperanza de que continúe en sus brillantes tareas, pues nos consta que el señor conde del Águila, presidente, hace plausibles esfuerzos para oscurecer el rumor que se ha apoderado de todos. Sabemos que, invitada la señora Vizcarrondo, nueva cantatriz aficionada que, como anunciamos, había llegado a ésta [ciudad], correspondió a nuestros deseos brindándose a tomar parte en el concierto que se preparaba, y que se ha suspendido hasta arreglar los asuntos de la sociedad. ¡Sensible sería que un instituto tan útil como necesario, decayese entre nosotros para demostrar que en la bella Sevilla, no es posible fundar una cosa buena, porque la emulación todo lo destruye! Mentira nos parece que

²⁴⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. A los amantes del arte musical ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 23 [marzo 1848], página 1.

haya personas que se interesen en la ruina de los establecimientos destinados para el apogeo y progreso de las artes. Esperamos noticias más satisfactorias²⁴⁵.

En el número siguiente de la revista, al final de la misma, el redactor sigue sin desvelar nada sobre este conflicto: “Nada podemos decir hoy sobre el arreglo de este instituto [la Sociedad Filarmónica], que tanto lustre da a la capital”²⁴⁶.

Sin embargo, en ese mismo número, en la página anterior, Manuel Jiménez inserta una carta que expresamente le había dirigido Mariano Courtier, el director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, con el ruego de que la publicara para aclarar una acusación de la que estaba siendo objeto por parte de los integrantes de la orquesta del Teatro de San Fernando. La carta se iniciaba así:

Sr. Redactor de *El Orfeo Andaluz*. Habiendo llegado a mi noticia de que varios profesores, movidos por la idea de hacerme aparecer como instrumento de la destrucción del arte músico en Sevilla, a la que muchos de ellos contribuyen con sus maquiavélicos y egoístas proyectos, han sembrado la idea de que al ser llamado por la empresa del Teatro de San Fernando, para que presentase un presupuesto de orquesta arreglado a 28 individuos, había dado éste consignando una baja de precios al que había presentado el señor don Silverio López, actual director de aquella orquesta²⁴⁷.

Y terminaba así la carta:

Ahora, si por algún evento, a las primeras partes [de la plantilla orquestal] se les ha propuesto menos sueldo del designado, investiguen cuál sea la causa, porque mi intervención en este asunto no ha sido para degradar el arte al que tanto amor profeso²⁴⁸.

A la carta le anexionaba el presupuesto con los salarios propuestos por Mariano Courtier.

²⁴⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25 [abril 1848], página 4.

²⁴⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 26 [abril 1848], página 4.

²⁴⁷ COURTIER, Mariano: « [Aclaración de Mariano Courtier] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 26 [abril 1848], página 3.

²⁴⁸ *Ibidem*.

Saber cuál es la relación de esta polémica con la crisis que señala Manuel Jiménez es algo difícil de averiguar, por cuanto la anterior controversia no afectaba, en principio, a los músicos de la Sociedad Filarmónica, sino a los del Teatro de San Fernando. Pero sin duda es más que presumible que las relaciones entre las personas de las distintas instituciones musicales fueran muy estrechas, y con gran coincidencia entre unas y otras personas, de modo buena parte de los músicos de la orquesta del teatro fueran también socios músicos de la Sociedad Filarmónica.

Será en el número 28 de la revista donde el redactor dedique un mayor espacio a esta crisis de la Sociedad Filarmónica, pero como suele ser habitual en él, sin desvelar de manera concreta las claves del conflicto. Comenzará diciendo que la paralización de la actividad por parte de la Sociedad Filarmónica ha contrariado enormemente a la población sevillana, y lamenta que el tratamiento que nuestro país da a las artes se encuentre tan alejado de esa nación que él tanto admira: Francia²⁴⁹.

A partir de aquí comienza Manuel Jiménez a hacer referencia a esos velados enemigos del arte de los que tanto ha escrito en *El Orfeo Andaluz*. Habla de una clase social que parece estar muy interesada por perjudicar a las artes, pero sin especificar más:

El egoísmo y la envidia deshacen nuestras ilusiones; porque sólo la envidia y la ignorancia de esa improvisada clase que vive soñando con la elegancia y poniendo en ridículo todo lo que puede contribuir al adelanto popular, puede deshacerlas. Trasladémonos al teatro; contemplemos aquellos tipos que serpentean impulsados sólo por el deseo del goce, o de hacer un papel que están muy lejos de representar. ¿Queremos más pruebas?²⁵⁰

Manuel Jiménez supone que el lector de su tiempo no necesita más pruebas ni datos para identificar a esos enemigos de las artes. Lo único que parece claro es que se trata de una clase social enemiga de la difusión popular del arte. Pero poco más puede saberse a través de las palabras encriptadas de Manuel Jiménez.

En el último párrafo de este artículo, el redactor espera que la Sociedad Filarmónica Sevillana no corra la misma suerte que “el Liceo de la Corte y de otros institutos que se

²⁴⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 28 [abril 1848], páginas 2-3.

²⁵⁰ *Ibidem*, página 3.

contaban en nuestra desgraciada España”²⁵¹. Y finalmente, ruega al Conde del Águila (su “apreciado amigo”), que se sacrifique para que la institución vuelva a ser la que era, con esos “certámenes donde brillaba el talento de la juventud andaluza”²⁵².

A partir de aquí se pierden los números de *El Orfeo Andaluz* que van desde el 29 al 35 inclusive, los cuales es muy probable que resultaran claves para ahondar en el conocimiento de esta crisis de la Sociedad Filarmónica.

Pasamos por tanto al último número conservado de la revista, al 36, para comprobar en la crítica al Quinto Concierto Extraordinario de la Sociedad Filarmónica Sevillana, que el optimismo vuelve a la pluma de redactor, alegrándose así de que la institución no haya seguido los pasos de todos aquellos institutos que tuvieron una vida efímera. Expresaba así su alegría al comienzo de esta crítica, que realmente fue un artículo más que una crítica artística a la ejecución de ese concierto:

Cuando más se ponía en duda la existencia de esta institución [la Sociedad Filarmónica Sevillana], entonces parece renacer para seguir el curso de sus brillantes trabajos. ¿Por qué, pues, ese rápido movimiento? Porque cuando se obra impulsado por el deseo de lograr algún éxito en las empresas que se acometen, este no puede ser muy dudoso, toda vez que haciendo abstracción de mezquinas puerilidades, convencidos de que en la unión estriba la prosperidad de esas sociedades artísticas, se llega fácilmente a un fin lisonjero²⁵³.

Más adelante en este mismo artículo, Manuel Jiménez esboza alguna de las posibles claves que llevaron a la Sociedad Filarmónica al borde de la ruptura, el egoísmo personal de algunas individualidades, a las cuales por supuesto no nombra expresamente:

Recuérdese lo que pedíamos cuando nos encontrábamos en los primeros días de su existir [de la Sociedad Filarmónica Sevillana]; estamos convencidos de que para que esas clases de institutos lleguen a un término venturoso, no es equitativo vivir reducidos a poseer un determinado número de socios ejecutantes... Querer que una sociedad filarmónica gire en el

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana. Quinto Concierto Extraordinario ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36 [julio 1848], página 1.

estrecho círculo de algunas individualidades, es querer la muerte de ella, porque cuando imperan los caprichos y las exigencias, tarde o temprano se toca al fin de la vida²⁵⁴.

Estos meses de crisis de la Sociedad Filarmónica coincidieron (casualmente o no) con las noticias de futuros proyectos que afectarían a la vida musical y operística de la Sevilla de aquel tiempo. Además, también coincidió este periodo con una crisis de gestión del Teatro de San Fernando. En qué medida todas estas crisis de retroalimentaron, y esas propuestas de proyectos incendiaron los egoísmos personales de algunos artistas de la ciudad, es algo que no puede asegurarse con total certeza, pero que sí es fácil de intuir, dada las mutuas relaciones que había entre las instituciones musicales sevillanas.

Desde marzo de 1848, Manuel Jiménez informará en sucesivos números de *El Orfeo Andaluz* de los planes de renovación de temporada que existían en el Teatro Principal, de lo cual se alegraba enormemente, porque el aumento de la oferta teatral y operística redundaría en beneficio de los aficionados²⁵⁵. En el número 27 Manuel Jiménez anunciaba que el marqués de Guadalcazar tenía previsto llegar a Sevilla para financiar una profunda reforma del Teatro Principal que lo hiciera atractivo y apto para buenas representaciones²⁵⁶.

Un mes antes de estos anuncios y del inicio de la crisis de la Sociedad Filarmónica, en el mes de febrero, Manuel Jiménez sorprendía a sus lectores con un artículo de aliento a la Sociedad para que formase una compañía lírica propia. El artículo, no demasiado extenso, finalizaba con estas palabras:

La creación de la ópera por la sociedad filarmónica es el pensamiento que ocupa hoy a los que se interesan por el adelanto del arte musical: a imitación de otras capitales debemos instalar tan útil estudio para formarnos en la educación artística. ¿Nos detendrán los medios? No: porque esa valla al parecer insuperable, se salva fácilmente puesto que existe en Sevilla un coliseo elegante y de comodidades suficientes para poner en práctica lo que todos ansían, las representaciones líricas por nuestros jóvenes aficionados, para que sirva de vergüenza a los

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro Principal ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 23 [marzo 1848], página 3.

²⁵⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 27 [abril 1848], página 3.

detractores de la afición a ellas en la capital andaluza. Los proyectos que tenemos, los desarrollaremos en nuestros sinceros escritos²⁵⁷.

No se sabe el impacto real que esta idea de Manuel Jiménez pudiera alcanzar en el seno de la Sociedad Filarmónica. Pero sabiendo que sus palabras eran tenidas muy en cuenta por los miembros de la Sociedad, no es extraño suponer que al menos se abriría algún debate sobre la conveniencia o no de tal empresa. Otra cosa sería averiguar las consecuencias que esta propuesta pudiera llegar a tener como detonante de la crisis institucional que vivió la Sociedad Filarmónica. Asegurar tal afirmación sí sería aventurarse demasiado. Pero reconocer las influencias mutuas y las interrelaciones entre el redactor de la revista, los gestores teatrales, y las ambiciones de los músicos profesionales de la ciudad, no parece ser algo descabellado, sino más bien describir una realidad social en una capital de provincias que, al fin y al cabo en esta época, tampoco era excesivamente grande. Es presumible pensar que los artistas y los personajes realmente influyentes en las artes no debieron ser un número muy elevado, sino más bien un círculo relativamente reducido donde sin duda todos se conocerían bien.

Lo cierto es que la Sociedad Filarmónica Sevillana superó la crisis de esta temporada y tuvo una larga existencia programando conciertos a lo largo de las décadas de 1850 y 1860. En ésta última se observa un giro en su programación musical hacia una mayor presencia de oberturas de óperas y piezas instrumentales, en detrimento de piezas vocales²⁵⁸. También la década de los 60 se va a destacar por una decidida apuesta de la Sociedad Filarmónica (y muy especialmente por el Conde del Águila, su presidente) por promover un centro de enseñanza musical con el apoyo del Ayuntamiento de Sevilla, lo cual resultará un proyecto de efímera existencia²⁵⁹.

La Sociedad de Cuartetos en Sevilla, creada en 1865, y la Sociedad de Conciertos Sevillana, fundada en 1871, irán tomando el relevo a la Sociedad Filarmónica Sevillana²⁶⁰.

²⁵⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 20 [febrero 1848], página 1.

²⁵⁸ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Op. cit., página 141.

²⁵⁹ *Ibidem*, páginas 143-152.

²⁶⁰ *Ibidem*, página 188.

4- EL TEATRO DE SAN FERNANDO

4.1- LA NECESIDAD DE CONSTRUIR EL TEATRO QUE SEVILLA MERECE.

La idea de construir un nuevo teatro era una aspiración de la burguesía sevillana desde al menos 1836, cuando se inició la construcción del malogrado Teatro Filarmónico. El tradicional Teatro Principal no satisfacía los gustos filarmónicos de la burguesía más refinada, por cuanto ésta exigía una programación de mayor nivel cultural (como era la ópera), en contraposición a otras capas sociales más bajas que preferían una programación más variada y de diversión (con espectáculos de magia, baile, malabarismos, etc.)²⁶¹. A ello se unían las malas experiencias pasadas con los sucesivos gestores teatrales, que acumularon toda una serie de quiebras y déficits financieros, y provocaron numerosas tensiones con el Ayuntamiento.

Andrés Moreno Mengíbar ha detallado en su libro *La ópera en Sevilla en el siglo XIX* los avatares por los que transcurrió la vida teatral sevillana durante la primera mitad del siglo XIX, concluyendo que en la década de los 40 “la ruptura entre burguesía y Principal era ya irreparable”²⁶².

A modo de ejemplo, léase lo que Manuel Jiménez escribía en septiembre de 1842 en *El Orfeo Andaluz* (en su primera época), al hacer balance de las últimas representaciones operísticas en el Teatro Principal:

Ya que hemos hablado de las óperas que van ejecutadas a la presente en nuestro teatro, justo será que le digamos a la empresa que camina muy mal, y que le amenaza gran tempestad. La Empresa debe procurar con cuidado, ver las óperas que representa al público, su escenario, sus trajes y sobre todo el esmero en todo lo que presente²⁶³.

²⁶¹ Para mayor detalle sobre esta aspiración de la burguesía sevillana, ver el apartado 1.2 de este Trabajo de Fin de Máster, titulado « Los teatros en Sevilla en la primera mitad del siglo XIX ».

²⁶² MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, página 140.

²⁶³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Sevilla. Teatro Principal ». *El Orfeo Andaluz, revista musical*, Nº 2 (19 de septiembre de 1842), página 16, siguiendo la numeración continua de esta revista, que se inicia con la página 1 al inicio del primer número.

Y cinco años más tarde, en noviembre de 1847, Manuel Jiménez expresaba la siguiente queja por la sequía operística que sufría la ciudad de Sevilla:

Dos años van a cumplirse desde aquel día en que el público andaluz, asaz filarmónico y entusiasta de la novedad, asistiera a la última representación lírica, sin que se haya pensado por un momento en dar nueva vida, nuevo giro a esa clase de espectáculos que más se ansía cuanto más parece que se aleja, impulsado por el caprichoso sistema de hacer todo lo que se anatematiza por los que aman con entusiasmo el verdadero adelanto de la ópera en el pueblo que hoy más sobresale entre los que se aprestan para entrar en esa senda de prosperidad en el teatro lírico²⁶⁴.

En el mencionado libro de Andrés Moreno se relata cuál fue la historia de la construcción de este teatro. Todo parece empezar en el año 1844, cuando surgiría la idea de construir un nuevo teatro en el solar que ocupaba un antiguo hospital en la calle Colcheros (actualmente calle Tetuán), y que formaba parte de los bienes desamortizados de la Iglesia²⁶⁵.

La primera intención fue que el Ayuntamiento asumiera la construcción y gestión de este nuevo teatro, para de esa manera terminar con la infinidad de problemas por las que había pasado la gestión privada de los anteriores teatros sevillanos, y muy especialmente estando en el recuerdo las disputas mantenidas con la empresaria Ana Sciomeri (esposa del también empresario Lázaro Calderi), que tantos años había estado gestionando el Teatro Principal²⁶⁶. La iniciativa fue en principio bien acogida, tanto por la ciudadanía como por la corporación municipal, pero pronto contó con tres grandes inconvenientes. El primero, la falta de liquidez por parte del Ayuntamiento. El segundo, la oposición del influyente Marqués de Guadalcazar, que era el propietario del Teatro Principal de Sevilla. En tercer lugar, contó también con las quejas de Ramón Hernández, que dirigía en aquel momento un Instituto Sevillano ubicado en el mismo hospital donde se pretendía construir el nuevo teatro²⁶⁷.

A falta de una iniciativa pública, surgió la iniciativa privada de crear una sociedad por acciones para construir dicho teatro, invitándose también al Ayuntamiento a participar en su

²⁶⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera y el público ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5 (noviembre 1847), página 1.

²⁶⁵ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 140.

²⁶⁶ *Ibidem*, páginas 141 y 142.

²⁶⁷ *Ibidem*, página 141.

construcción y posterior gestión. Pero tras varias deliberaciones municipales, el Ayuntamiento tan sólo suscribió seis acciones, renunciando incluso a la posibilidad de gestionar el nuevo teatro²⁶⁸.

Un total de sesenta y cuatro socios formaban esta sociedad por acciones, cada uno de los cuales aportaba 10.000 reales²⁶⁹. Entre los principales promotores de este aventurado proyecto, cita Andrés Moreno a los siguientes: Miguel Carvajal (que era también miembro del Ayuntamiento), Narciso Bonaplata (importante empresario catalán afincado en Sevilla, y que entre sus muchas aportaciones a la ciudad se le recuerda por haber fundado la Feria de Abril), Francisco Javier de la Borbolla, el Marqués de la Motilla, Joaquín Martínez Cintora, y Ángel de Ayala²⁷⁰. Todos ellos llegaron a ocupar importantes cargos políticos, tanto municipales como nacionales.

Andrés Moreno ve en la anterior relación de personajes a la representación del nuevo poder socio-político que luchaba por hacerse con el control del país: ricos industriales, propietarios de la Desamortización, aristócratas asimilados al nuevo orden constitucional, e intelectuales famosos. Para todos ellos, hacerse con el control de un teatro significaba tener un medio de propaganda de sus ideales constitucionales y de su status de “nueva aristocracia” que manejaba el poder político del país²⁷¹, y aunque la pretensión de la sociedad por acciones no era la de gestionar el teatro (que se pasaría a empresarios profesionales), sino tan sólo el ayudar a financiar su construcción, lo cierto es que el edificio se convertiría en un símbolo de la burguesía. En palabras de Andrés Moreno: “sería como el gran monumento de afirmación del poder de los nuevos rectores de la vida local y nacional”²⁷².

Pero la mencionada sociedad por acciones, a pesar de contar con numerosos y distinguidos socios, no pudo hacerse con la propiedad del terreno para construir el futuro teatro. Contó primero con la oposición de Ramón Hernández, quien quería a toda costa

²⁶⁸ VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Sevilla: Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Departamento de publicaciones, 2010, página 61.

²⁶⁹ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 142.

²⁷⁰ *Ibidem*, páginas 142-144.

²⁷¹ *Ibidem*, página 144.

²⁷² *Ibidem*.

continuar con el centro de enseñanza allí ubicado, y que además de retrasar la subasta del inmueble, presentaría una suculenta oferta de adquisición del terreno a la Junta de Beneficencia, que era la encargada de subastar el antiguo hospital, así como otros inmuebles procedentes de la Desamortización²⁷³. Sin embargo, no sería el único ni el principal obstáculo para adquirir el ansiado solar de la calle Colcheros, sino que sorprendería la oferta realizada por el rico empresario especializado en inmuebles y construcciones, Julián José Sánchez. Sería éste quien definitivamente, en abril de 1846, adquiriría la propiedad, asociándose con otro empresario, José de Caso, con la intención de construir y explotar un edificio conjunto de teatro, café y casino²⁷⁴.

Estos dos empresarios contrataron a los ingenieros franceses Gustavo Steinacher y Pablo Rohault de Fleury, que formaron la compañía Steinacher y Cía²⁷⁵. A ellos les fue encargada la construcción del Teatro de San Fernando, que según Andrés Moreno, se llevó a cabo con todo tipo de lujos y con un enorme dispendio: más de dos millones de reales en total²⁷⁶.

La construcción resultaba ser de lo más novedoso en aquella época, al disponer de una estructura metálica, al igual que el Puente de Triana que también estaban construyendo los mencionados ingenieros franceses. Sin embargo, tanta modernidad contó con el recelo de los asesores municipales, quienes trasladaron al Alcalde multitud de reparos en detalles irrelevantes, mostrando así su ignorancia más que otra cosa²⁷⁷. Finalmente, en mayo de 1847, se llegó a un consenso y el Ayuntamiento dio su visto bueno definitivo²⁷⁸.

En vísperas de la apertura del Teatro de San Fernando, Manuel Jiménez escribía en *El Orfeo Andaluz* sobre este nuevo coliseo sevillano, alabando su suntuosidad, su comodidad y su modernidad, de la cual era merecedora con creces la afición musical sevillana. Y agradecía a los empresarios el esfuerzo realizado invirtiendo en esta lujosa construcción:

²⁷³ *Ibidem*, páginas 144-145.

²⁷⁴ *Ibidem*, página 146.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ibidem*, página 148.

²⁷⁷ *Ibidem*, páginas 148-149.

²⁷⁸ *Ibidem*, página 149.

Los sacrificios hechos por los señores Sánchez y Caso, porque seremos francos, sacrificios han hecho muy difíciles de recompensar, puesto que han dado a la culta Sevilla un teatro tal cual exigir pudiera para crear la afición pública, merecen hoy tributos de reconocimiento²⁷⁹.

Para las pinturas y decoraciones, tanto del interior como del exterior, los constructores decidieron contar con el prestigioso pintor sevillano Antonio Cabral Bejarano, quien a su vez trabajaba en asociación con el también pintor Juan de Lizasoain²⁸⁰. En *El Orfeo Andaluz* hay varias referencias a la reputación nacional que Antonio Cabral Bejarano tenía como pintor de prestigio; así puede leerse, por ejemplo, en el número 3 de la revista, en una breve noticia titulada “Obra notable” con relación a su cuadro recién terminado y titulado *Rinconete y Cortadillo*²⁸¹.

Con una capacidad total de 6.335 metros cúbicos, y un aforo de 2.200 personas, el Teatro de San Fernando abrió sus puertas el 21 de diciembre de 1847. Dieciocho meses de trabajo acelerado, donde se aprovecharon gran cantidad de los materiales del viejo hospital derruido, lo que abarató considerablemente el precio global de construcción²⁸².

Tras la apertura del Teatro de San Fernando con la ópera *I Lombardi* de Verdi, Manuel Jiménez escribió la crítica a esta primera representación en el número 11 de *El Orfeo Andaluz*²⁸³. Sin embargo, dejó para abrir el siguiente número su crítica a las decoraciones y pinturas tanto del teatro en general como del montaje de una ópera cualquiera, señalando la importancia que éstas tienen para el buen éxito de una representación en general, para pasar luego a detallar cada una de las escenas en las que intervinieron tanto Antonio Cabral Bejarano como Juan de Lizasoain, artistas a los que el redactor considera de grande y

²⁷⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 8 (diciembre 1847), página 2.

²⁸⁰ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 149.

²⁸¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Obra notable ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3, (octubre 1847), página 4.

²⁸² MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 152.

²⁸³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « I Lombardi alla prima crociata, música del maestro Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 11, (diciembre 1847), páginas 2-4.

merecido talento²⁸⁴. En este terreno del arte de la pintura, Manuel Jiménez se considera un buen entendido, por “haber estudiado con afición esa parte del arte de la pintura”²⁸⁵.

Además del teatro, existía un lujoso café con mesas de mármol y una sala de juegos con billar. El proyecto inicial del Casino fue sustituido por una casa de huéspedes. En definitiva, según Andrés Moreno, era el “más moderno y más lujoso teatro de la España de su momento, al menos hasta la construcción del Teatro Real de Madrid”²⁸⁶.

²⁸⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera y las decoraciones ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 12, (enero 1848), páginas 1-3.

²⁸⁵ *Ibidem*, página 3.

²⁸⁶ *Ibidem*.

4.2- EL PÚBLICO DEL TEATRO DE SAN FERNANDO.

Manuel Jiménez, a través de *El Orfeo Andaluz*, se erige en la voz del público filarmónico sevillano que está ávido por disfrutar de una temporada de ópera en el nuevo Teatro de San Fernando. Sus palabras muestran el deseo y la ilusión por ver llegar el ansiado día en el que las representaciones de ópera volvieran a Sevilla tras años de inactividad operística.

Pero antes de tratar de averiguar cuál sería la composición y el sentir de ese público sevillano, considero importante dar a conocer cuáles fueron las razones por las que, a juicio de Manuel Jiménez, las representaciones operísticas de los últimos años en el Teatro Principal no resultaron exitosas de público, lo cual conllevó a algunos sectores de la sociedad sevillana a tildar al público sevillano de poco aficionado a la ópera.

El redactor de *El Orfeo Andaluz* parte de la premisa de que es importante la formación musical para que un pueblo pueda exigir el poder gozar de los espectáculos líricos con regularidad. Así lo expresa en el número 3 de la revista:

Verdad es, y esto lo hemos dicho otras veces, que para que los pueblos puedan aspirar al derecho de tener compañías líricas, preciso es que se hayan formado bajo una esmerada educación musical que, aficionándolos, engriéndolos si se quiere, corran presurosos a gozar de las celestiales emociones que producen esas rápidas armonías del instrumental, que acompaña a esos ecos humanos con todo el brillo y aparato de la mágica escena²⁸⁷.

Seguidamente Manuel Jiménez asegura que el público sevillano “lo que más demuestra es una decisión por la ópera, que bien aprovechada sería de muy felices resultados”²⁸⁸. No obstante, si en tiempos pasados el público llegó a alejarse de los teatros, no fue por falta de afición, ni siquiera de formación, sino por toda una serie de razones que el redactor tratará de exponer a los lectores.

El primero de esos motivos que ha llevado al público a distanciarse de las representaciones operísticas ha sido la actuación de malos cantantes que “se han sucedido con profusión”, a los que se ha mantenido en cartel durante años tan sólo por haber obtenido

²⁸⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3, (octubre 1847), página 1.

²⁸⁸ *Ibidem*.

“algunos determinados aplausos”, a pesar de los gritos y desaprobaciones de aquellos que Manuel Jiménez denomina “público imparcial”²⁸⁹.

En segundo lugar, otra de las razones de esa huida del público había sido la reposición constante de un repertorio que el público (llamado aquí “círculo filarmónico” por Manuel Jiménez) tenía más que oído “mil y mil veces”, en lugar de poner en escena nuevos libretos que aportasen variedad a la programación²⁹⁰.

El tercer motivo sería el haber subido los precios hasta un nivel desorbitado, de modo que sólo las clases más pudientes pudieran soportarlos. Pero estas clases económicamente fuertes no acudían a la ópera por verdadera afición, sino más bien por ser un acto social de moda, de manera que el público verdaderamente aficionado a la ópera quedaba excluido de las funciones por no poder pagar el precio de las entradas²⁹¹.

Un cuarto y último motivo que Manuel Jiménez expone ha sido el de poner la gestión de los teatros en manos de meros comerciantes, sin conocimientos ni verdadera afición musical. El redactor los define como “seres que toda su infusa ciencia se reduce a ser un hábil comerciante de actores o cantantes”²⁹².

Con todas estas razones, Manuel Jiménez quiere salir en defensa del público sevillano y de su gusto y afición por la música, en contra de los muchos enemigos que este arte tiene en la capital andaluza, porque dice estar “cansado de oír imprecaciones contra el gusto de los andaluces a la música”²⁹³.

En las críticas de Manuel Jiménez a las representaciones en el Teatro de San Fernando suelen describirse las reacciones del público en función de las actuaciones de los artistas o de la calidad de los espectáculos presentados. Sin embargo, nunca hay mención alguna a la descripción del tipo de público que acudía a esas representaciones, por lo que resulta difícil

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*, páginas 1 y 2.

²⁹³ *Ibidem*, página 2.

hacerse una idea exacta de cuál podría ser la composición social de este público aficionado a la ópera que asistía regularmente al nuevo coliseo sevillano.

No obstante, Manuel Jiménez menciona en varios de sus artículos a la clase media y a los artesanos como a los garantes de la viabilidad de un teatro de ópera, cuyo gusto por la música parece estar más que demostrado, y a quienes debieran dirigirse los esfuerzos para que su educación musical garantizase una continuidad en la asistencia a las representaciones operísticas. Pero resulta complicado saber si esa preferencia del redactor por las clases medias es una propuesta personal, fruto de su idealismo popular, o por el contrario eran realmente ésas las clases que predominaban entre el público del Teatro de San Fernando.

En el artículo de apertura del número 3 de *El Orfeo Andaluz*, Manuel Jiménez escribía lo siguiente respecto a la sociedad sevillana y su afición musical:

Para el que estudia con detención la marcha que la sociedad, y entiéndase que al decir sociedad, comprendemos a todos, desde el más elevado personaje hasta el débil artesano, sólo halla esta verdad incontestable: el pueblo de Sevilla, si no posee una educación perfecta para la distinción de lo que tiene relación con las bellas artes, está formado para adquirir en breve un apego total que le singularice entre esos pueblos que giran en el siglo dentro de la órbita de la ilustración y del progreso social²⁹⁴.

Y casi al final de este artículo, en respuesta a aquellas personas que niegan al público sevillano un gusto elevado por el teatro lírico, Manuel Jiménez respondía, entre otros de sus argumentos, con el siguiente:

(...) con suma carestía en los precios diarios y de abono, lo que la clase media no puede sufragar, y en la clase media repetimos, sin que se formen otras ilusiones, reside el poder mantener y lo mantiene el teatro;...²⁹⁵

Parece por tanto, según deja entrever Manuel Jiménez, que la clase media ha hecho grandes esfuerzos económicos, a pesar de sus limitaciones, para asistir y mantener a las representaciones líricas en el pasado, a pesar de que las decisiones de los gestores no han sido las adecuadas para cuidar de este tipo de público tan fiel a su afición musical.

²⁹⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 3, (octubre 1847), página 1.

²⁹⁵ *Ibidem*, página 2.

En varios de los artículos y críticas musicales, el redactor de *El Orfeo Andaluz* aboga porque los gestores de los futuros teatros líricos (como el nuevo Teatro de San Fernando) sean sensibles a poner precios asequibles a la clase media, lo que garantizaría el mantenimiento de las temporadas de ópera en Sevilla:

... hágaseles esa baja apetecida en los precios diarios, y entonces, lo repetiremos cien veces, el porvenir de la escena lírica en la capital de Andalucía, será brillante y codiciado²⁹⁶.

Sin embargo, parece existir un contraste entre ese público de clase media, y los promotores iniciales del Teatro de San Fernando, aquellos que crearon una sociedad por acciones para financiar la construcción del teatro, antes de que los empresarios Julián José Sánchez y José de Caso se hicieran con la propiedad del terreno e iniciaran la construcción. Aquellos promotores eran ricos industriales, propietarios de la Desamortización, aristócratas asimilados al nuevo orden constitucional, e intelectuales famosos, según nos dice Andrés Moreno Mengíbar²⁹⁷. Pero esta “nueva aristocracia” (como Andrés Moreno la llama) difiere del público que describe Manuel Jiménez, y también con el que el propio Andrés Moreno menciona al hablar de la apertura del teatro:

El San Fernando nacía con voluntad de transformarse en reflejo y disección del espíritu burgués que alentó su nacimiento. La mentalidad analítica, racional, matemática y calculadora de la nueva clase media se observa perfectamente en la nueva construcción social del espacio teatral, microcosmos que reproduce en miniatura la estratificación del macrocosmos colectivo²⁹⁸.

Manuel Jiménez, tan amigo de las comparaciones y tan buen conocedor de los ambientes musicales de otras ciudades tanto españolas como extranjeras, gusta a menudo de comparar en sus artículos las situaciones que se dan en Sevilla con la de otros lugares. Tal es el caso de Barcelona, ciudad a la que quizás más admira el redactor, junto a París (y a Francia en general como nación protectora de las artes). Léase a continuación lo que Manuel Jiménez escribía de Barcelona, de su educación y de su afición musical, cultivada en todas las capas sociales:

²⁹⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « El porvenir de la ópera en Sevilla ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 9, (diciembre 1847), página 2.

²⁹⁷ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 144.

²⁹⁸ *Ibidem*, página 153.

(...) en breve podrán aducirse las consecuencias de sistemas erróneos, de oscuros manejos que han preparado el presente que atravesamos y que seguirá más allá, si no se da nuevo giro al pensamiento que en un principio se abrigara, pensamiento que sólo dará por resultado el aniquilamiento del deseo y el gusto que el público abriga por ver instalada, como en Barcelona, la ópera, y verla prosperar a medida que cunde la afición por todas las clases de la sociedad, es decir, ver a esa hija de la Divinidad imperar tanto en el elegante salón del poderoso, como en el humilde taller del instruido artesano²⁹⁹.

Una vez más vemos una alusión a los artesanos como clase social que debiera contribuir con su disfrute al mantenimiento de los espectáculos líricos.

Manuel Jiménez continúa más adelante alabando al pueblo catalán por presentar en el escenario espectáculos líricos asequibles de precio, para poder así ilustrar con ellos a todos los estamentos sociales, incluidos a los más humildes: "... con respecto a la educación filarmónica, [el pueblo catalán] es el que más destaca entre la gran masa de los que componen la amada nación española"³⁰⁰.

La gran expectación que levantaba entre los amantes de la música la inauguración del nuevo Teatro de San Fernando fue también reflejada en *El Orfeo Andaluz*. En el número 8 de la revista, Manuel Jiménez escribió en sus dos primeras páginas (o sea, la mitad del espacio de la revista) un largo y emotivo artículo muy expresivo sobre la enorme expectación en vísperas de la inauguración del nuevo coliseo. En la segunda de esas dos páginas, podía verse en el centro de la misma un dibujo de la portada del teatro, algo muy inusual en la revista, pues es la única imagen insertada que puede encontrarse en las páginas interiores de los números que se conservan de esta publicación (ver ANEXO 4)³⁰¹.

Y muestra de la gran expectación que la apertura del nuevo Teatro de San Fernando estaba despertando entre el público filarmónico sevillano, era la presencia del mismo en las taquillas para adquirir los primeros abonos y localidades de ópera, tal y como lo describía Manuel Jiménez en diciembre de 1847:

²⁹⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera y el público ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5, (noviembre 1847), página 1.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 8, (diciembre 1847), página 2.

El público ha acudido en crecido y respetable número a abonar las principales localidades del nuevo coliseo, ora porque se le presenta alguna rebaja en aquellas, ora porque ansía un espectáculo tan desairado por los que no han hallado en él ese premio que se prometiera³⁰².

Tras la inauguración del Teatro de San Fernando el 21 de diciembre de 1847, Manuel Jiménez reflejaba en la crítica a ese estreno una afluencia masiva del público el primer día, y notablemente menor en la segunda representación:

El público en la inauguración del gran coliseo de San Fernando, corrió en tropel a ser testigo del éxito de la compañía lírica, impulsado no sólo por la novedad del *spartito* y de los que lo ejecutaban, sino por saciar ese deseo que abrigaba por el espectáculo lírico de que tanto carecía, a causa de ser las empresas dueñas arbitras de dar el que más conveniencia les prestase y el que menos exposición tuviera... El teatro en la primera noche estaba brillantísimo de concurrencia: la segunda no presentaba ya aquel aspecto³⁰³.

³⁰² [JIMÉNEZ, Manuel]: « La esperanza del público filarmónico ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 10, (diciembre 1847), página 1.

³⁰³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. I Lombardi alla prima crociata, música del maestro Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 11, (diciembre 1847), página 3.

4.3- LA COMPAÑÍA DEL TEATRO DE SAN FERNANDO.

El Orfeo Andaluz recoge noticias diversas sobre el Teatro de San Fernando que dan muestra de la enorme expectación que generaba su inauguración. Entre esas noticias se encontraban variados rumores sobre las contrataciones tanto de la compañía lírica como de la compañía dramática que intervendrían en esta primera temporada del teatro.

En el número 2 de la revista, ya se informaba brevemente al final de la misma que el señor Caso (uno de los empresarios del nuevo teatro) se encontraba en Barcelona buscando actores para la compañía dramática, mientras que el señor Bastiani se había dirigido a Valencia con el encargo de intentar contratar algún cantante, si bien Manuel Jiménez no confirma el éxito de este viaje en la contratación³⁰⁴.

En noviembre de 1847, en el número 5 de *El Orfeo Andaluz*, se anuncian tres importantes novedades en un breve apartado al final de la revista. Por un lado, que algún representante (no nombrado) de los empresarios del Teatro de San Fernando se ha desplazado a Italia para contratar cantantes. Por otro lado, se adelanta que la primera ópera en representarse en este teatro sería *Atila* de Verdi. Y en tercer lugar, se informa de que la intención de los empresarios es abrir el nuevo Teatro de San Fernando el próximo 12 de diciembre, para inaugurarlo con un baile³⁰⁵.

Continúan en este mes de noviembre varias noticias más que expresan la impaciencia del redactor por poder publicar tanto los componentes de la compañía lírica como la programación completa de la temporada. Se confirma igualmente que se hacen los preparativos para que sea *Atila* de Verdi la ópera que inaugure la temporada.

Habría que esperar al número 8 de la revista (el primero del mes de diciembre de 1847) para ver por fin publicada la tan ansiada lista que compondría la compañía lírica³⁰⁶. Andrés Moreno Mengíbar nos señala en su libro que Francisco de la Vega fue el representante

³⁰⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sevilla. Nuevos actores ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 2, (octubre 1847), página 4.

³⁰⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 5, (noviembre 1847), página 4.

³⁰⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sevilla. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 8, (diciembre 1847), página 4.

a quien los empresarios del teatro encargaron ir a Italia para cerrar la contratación de los cantantes³⁰⁷.

Los miembros de esta nueva compañía fueron:

Director: Vincenzo Schira

Prima donna absoluta: Carlotta Vitadini

Prima donna: Luisa Cocco

Altra prima y comprimaria: Caterina Perzoli

Segunda donna y contralto: Luisa Perzoli

Primer tenor absoluto: Giovanni Solieri

Primer tenor serio: Benedetto Galliani

Comprimario y segundo tenor: Antonio Cordero

Primer bajo barítono: Giuseppe Mancusi

Primer bajo profundo: Carlos Porto

Segundo bajo y comprimario: Antonio Casanova

Maestro de coros: Mateo Torres

Director de orquesta: Silverio López Uría³⁰⁸

La lista de miembros de la compañía que publicó Manuel Jiménez en *El Orfeo Andaluz* (ver ANEXO 5), difiere ligeramente de la que Andrés Moreno publica en su libro, tomando como fuente el Archivo Municipal de Sevilla, Sección 14ª, Carpeta 23³⁰⁹.

La principal diferencia entre ambos listados está en la persona del segundo tenor de la compañía. Mientras Andrés Moreno publica que para ese papel se contrataría a Antonio Cordero, Manuel Jiménez sostiene que el tenor contratado para dicho papel sería José Rizo³¹⁰. Otra de las diferencias notables entre ambos listados sería la de considerar a Vincenzo Schira como maestro y como director de la compañía (como señala Manuel Jiménez), mientras

³⁰⁷ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 155.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sevilla. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 8, (diciembre 1847), página 4.

Andrés Moreno lo menciona tan sólo como director, así como señala a Mateo Torres en el cargo de maestro de coros, y a Silverio López Uría como director de orquesta.

Resulta difícil obtener referencias de estos cantantes italianos, pues sobre ellos nada nos dice Andrés Moreno en su libro. Sin embargo, de una lectura completa de todas las crónicas de Manuel Jiménez en *El Orfeo Andaluz* sí pueden inferirse algunas diferencias en el status de algunos de los cantantes. Así, por ejemplo, de la señora Vitadini, del tenor Solieri y del bajo Carlos Porto existen excelentes críticas, como la de la inauguración lírica del Teatro de San Fernando con la ópera *I Lombardi*. Sin mencionar su curriculum ni referencias en otros teatros, Manuel Jiménez escribe de estos tres cantantes destacando su dominio de la técnica vocal, así como su seguridad al actuar en el escenario³¹¹.

Años después de esta primera temporada del Teatro de San Fernando, puede encontrarse al señor Solieri participando en la que sería la primera temporada del Teatro Real de Madrid en la temporada 1850-51, interpretando *L'elisir d'amore* de Donizetti³¹², así como a la señora Vitadini actuando en 1853 en Valencia en *Luisa Miller*³¹³. De estos hechos se puede bien deducir que sin duda se trata de cantantes con prestigio difundido, al menos a nivel nacional.

Por el contrario, respecto a otros cantantes, Manuel Jiménez deja patente que se trata de cantantes que inician su carrera profesional en el nuevo Teatro de San Fernando, después de haber estado actuando y obtenido el éxito como cantantes aficionados. Tal es el caso de la prima donna Luisa Cocco, a quien el redactor de *El Orfeo Andaluz* define como “una joven patricia que daba su adiós a la sociedad *dilettanti*... para decir quiero la gloria si es que mi talento puede alcanzarla”³¹⁴.

³¹¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. I Lombardi alla prima crociata, música del maestro Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 11, (diciembre 1847), página 4.

³¹² TURINA GÓMEZ, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

³¹³ Cartel anunciador en <<http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel2.asp?id=0629.jpg>> [Consulta: 10 de octubre 2013].

³¹⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnábula, ópera semi-seria de Bellini. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 13, (enero 1848), página 2.

4.4- LA PROGRAMACIÓN DEL TEATRO DE SAN FERNANDO.

A lo largo del mes de de diciembre se fueron publicando diversas noticias sobre la llegada de los nuevos cantantes del Teatro de San Fernando, así como sobre los preparativos para la primera representación. En este sentido, el número 9 de *El Orfeo Andaluz* recoge al final de la revista un par de párrafos con variadas novedades sobre el inicio del nuevo teatro. Comienza diciendo que se han iniciado los ensayos para la representación de *Atila* de Verdi, que sería la obra que inaugurase el nuevo coliseo³¹⁵. Sin embargo, en el párrafo siguiente se dice que toda la compañía operística se encuentra ya en la ciudad a excepción del barítono Mancuzi, y puesto que él parecía ser la principal atracción en esta representación de *Atila*, en caso de que no llegara a tiempo para la inauguración del nuevo teatro, esta obra sería sustituida por *I Lombardi*, también de Verdi³¹⁶. Se adelantan también en este apartado otros títulos que se proyecta representar en la temporada que está a punto de inaugurarse, como es el caso (aparte de las dos óperas ya mencionadas) de *Macbeth* (también de Verdi), de *La Favorita* de Donizetti, y *La sonámbula* de Bellini³¹⁷.

En esta breve pero jugosa crónica, a pocos días de la inauguración del Teatro de San Fernando, Manuel Jiménez no desaprovecha la oportunidad para mostrar su opinión y expectación respecto a estos títulos que componen la programación lírica, y lo hace de la siguiente manera:

Si la dirección logra presentar esas desconocidas composiciones, le auguramos un buen éxito, porque el público filarmónico lo que quiere es la novedad, por causa de habersele fastidiado hoy y mañana con unas mismas óperas. Aconsejamos que se ensaye bien, pues por dos o más días pierde el éxito una obra; sin embargo, no creemos advertirlo cuando se encuentra al frente el entendido maestro Schira, sobre el que pesa la responsabilidad³¹⁸.

En el número 10 de *El Orfeo Andaluz*, a muy pocos días de la inauguración del nuevo teatro, Manuel Jiménez confirma que no será *Atila*, sino *I Lombardi*, la ópera con la que se

³¹⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sevilla. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 9, (diciembre 1847), página 4.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*.

inicie la programación lírica en el Teatro de San Fernando³¹⁹. Es de suponer, por tanto, que el señor Mancuzi (o Mancusi), barítono de la compañía, no llegó a tiempo para preparar la ópera *Atila*.

Por fin tuvo lugar la inauguración de la temporada lírica en el nuevo Teatro de San Fernando, al parecer el 21 de diciembre de 1847, a tenor de lo que nos dice Andrés Moreno Mengíbar en su libro³²⁰, si bien *El Orfeo Andaluz* no especifica el día exacto de este estreno.

Las expectativas que se tenían por la inauguración de un nuevo coliseo, iban también acompañadas del deseo de oír por fin un repertorio renovado con títulos más actuales de los que tradicionalmente se habían oído en el Teatro Principal en años anteriores. Es así que el belcantismo de Bellini y Donizetti iba a ser sustituido paulatinamente por la música de un joven Verdi que destacaba en varios teatros europeos. Así lo reclamaba con contundencia el redactor de *El Orfeo Andaluz* en vísperas de la apertura del Teatro de San Fernando: “Apelemos a los modernos *spartitos*”³²¹.

Esta renovación del repertorio operístico en el nuevo coliseo sevillano, que revalorizaba la figura de Verdi, estaba en sintonía con similares renovaciones en otros teatros españoles. Así lo refleja José Antonio Oliver en su tesis doctoral sobre el teatro lírico en Granada al señalar que en la temporada 1847-48 del Teatro del Campillo de Granada, “*Nabuco, Ernani e I Lombardi* acapararán casi la mitad de las funciones”³²². En Madrid, la primera ópera representada de Verdi fue *Nabuco*, en el Teatro del Circo³²³, y si bien la apertura del Teatro Real en Madrid mostraba una predilección por Rossini, Donizetti y Bellini

³¹⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sevilla. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 10, (diciembre 1847), página 4.

³²⁰ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 154.

³²¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « El porvenir de la ópera en Sevilla ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 9, (diciembre 1847), página 2.

³²² OLIVER GARCÍA, José Antonio: Tesis *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: <<http://hdl.handle.net/10481/23480>> (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013, página 163. [Consulta: 11 octubre 2013].

³²³ *Ibidem*, página 162.

en su primera temporada de 1850-51, las sucesivas temporadas fueron mostrando también el ascenso en las representaciones de Verdi³²⁴.

Las críticas operísticas que pueden leerse en los números conservados de *El Orfeo Andaluz* son las siguientes:

I Lombardi, de Verdi (21 diciembre 1847): crítica a la primera representación³²⁵.

I Lombardi, de Verdi: extensión de la crítica anterior, pero centrada en las decoraciones³²⁶.

La sonámbula, de Bellini (principios de enero 1848): crítica a la primera representación³²⁷.

Atila, de Verdi (mediados de enero 1848): crítica a la primera representación³²⁸.

Atila, de Verdi (mediados de enero 1848): novedades respecto a la segunda, tercera y cuarta representación³²⁹.

La sonámbula, de Bellini (finales de enero 1848): crítica a la cuarta representación³³⁰.

La Favorita, de Donizetti (mediados de marzo 1848): crítica a la primera representación³³¹.

Corrado de Altamura, de Federico Ricci (principios de abril 1848): crítica a la primera representación³³².

³²⁴ TURINA GÓMEZ, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

³²⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. I Lombardi alla prima crociata, música del maestro Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 11, (diciembre 1848), páginas 2-4.

³²⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « La ópera y las decoraciones ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 12, (enero 1848), páginas 1-3.

³²⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnámbula, ópera semi-seria de Bellini. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 13, (enero 1848), páginas 1-3.

³²⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. Atila, ópera en cuatro actos de Verdi. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 14, (enero 1848), páginas 2-4.

³²⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 15, (enero 1848), páginas 3-4.

³³⁰ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnámbula ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 16, (enero 1848), páginas 1-2.

³³¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Favorita, ópera en cuatro actos, del maestro Donizetti ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 22, [marzo 1848], páginas 1-3.

³³² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. Corrado de Altamura, óperas de Federico Ricci ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25, [abril 1848], páginas 1-2.

Manuel Jiménez no realiza una crítica de todas las representaciones, sino tan sólo de sus estrenos, y a veces de alguna otra representación posterior que haya merecido su atención por algún motivo o incidente reseñable.

Pero lo más destacable de las críticas de Manuel Jiménez es que sus escritos no sólo contienen la crítica artística a una representación concreta, sino que el redactor habitualmente inicia su discurso con reflexiones diversas sobre la gestión teatral, las reacciones del público, elogios hacia el estilo de un compositor, críticas a la política cultural, los defectos de la actual temporada, etc. A veces incluso la propia crítica artística es la que acapara el menor espacio en la redacción. Esos temas que introducen sus críticas (mayoritariamente sobre estrenos) los suele luego engarzar con algún aspecto destacable de la representación concreta. Así, por ejemplo, la crítica artística escrita con motivo del estreno de *La sonámbula* de Bellini, estuvo precedida de un larguísimo elogio al estilo musical de Bellini, seguido de un elogio hacia la juventud con ansias de triunfo; sólo mucho después entra a comentar la actuación concreta de los artistas, comenzando con la joven debutante de ese día, la señora Cocco³³³.

Por regla general, las críticas a los artistas casi siempre son positivas en el caso de los cantantes, sobre todo en los estrenos. En unos casos, porque se trata de cantantes que tienen ya una madurez en su carrera, como suele ser el caso de las primeras figuras de la compañía (la señora Vitadini, el señor Solieri, el señor Porto,...). En otros casos, como el de la joven Luisa Cocco, su crítica es benevolente porque Manuel Jiménez es un idólatra de la juventud, y se muestra siempre predispuesto a dar su apoyo, aunque no incondicional, sí complaciente. En estos casos, la crítica a la actuación a menudo va seguida de consejos que el redactor dice dar por el bien de la carrera musical de la joven o el joven que debuta en la escena lírica, convirtiéndose Manuel Jiménez a un mismo tiempo en crítico y consejero musical.

A tenor de lo publicado en estas críticas de *El Orfeo Andaluz*, los estrenos en el Teatro de San Fernando eran exitosos en lo que a interpretación se refiere, con una sola excepción: el estreno de la ópera de Federico Ricci, *Corrado de Altamura*. De esta ópera, dijo Manuel Jiménez que los cantantes no estuvieron a la altura que merece la obra, excepto el barítono Mancuzi, que sí lo estuvo. Y de la señora Grimoldi, como debutante, no dio un juicio severo,

³³³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnámbula, ópera semi-seria de Bellini. Primera representación ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 13, (enero 1848), páginas 1-3.

como es costumbre en Manuel Jiménez el no juzgar con severidad el debut de los artistas, especialmente si son jóvenes³³⁴.

Aparte de los estrenos líricos, Manuel Jiménez a veces hace comentarios sobre las sucesivas representaciones de algunas óperas, bien como preámbulos a otros artículos, o bien insertados en noticias breves. Por regla general, estos comentarios son para destacar que las sucesivas representaciones de una ópera ya estrenada van ganando en calidad, a medida que los intérpretes maduran en su interpretación. Así sucede muy especialmente con las representaciones de *Atila* y de *La Favorita*.

Sin embargo, en contados casos, el redactor de *El Orfeo Andaluz* sí publica alguna crítica sobre una posterior representación de alguna de las óperas, y cuando esto sucede es porque ha habido acontecimientos negativos que han deslucido ese evento, y que el redactor cree conveniente publicar. Tales son los casos de la cuarta representación del *Atila* de Verdi, y también la cuarta representación de *La sonámbula* de Bellini. En el primer caso, porque debido a la imprevista indisposición de la señora Vitadini, la representación fue sustituida por un concierto, lo cual desagrade sobremanera el redactor. En el segundo caso, la cuarta representación de *La sonámbula* fue muy desgraciada porque se cayeron del cartel varias de las primeras figuras, y sus sustitutos no estuvieron a la altura, especialmente la señora Luisa Perzoli, de quien Manuel Jiménez emitió los más severos juicios negativos que pueden leerse en la revista contra un artista; sentenció diciendo que “la señora Perzoli fue el objeto de destrucción de *La sonámbula*”³³⁵.

Con respecto a la orquesta, no abundan los comentarios de Manuel Jiménez. En general, él sabe de las debilidades sonoras de una orquesta que no era muy amplia. En la crítica a la cuarta representación de *Atila*, Manuel Jiménez destaca que, aunque la orquesta mejoró con la incorporación de un nuevo contrabajista, la orquesta seguía adoleciendo de tener escasos violines, motivo por el cual él recomienda que los metales reduzcan su sonoridad³³⁶.

³³⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. Corrado de Altamura, óperas de Federico Ricci ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25, [abril 1848], página 2.

³³⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Sonnámbula ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 16, (enero 1848), página 2.

³³⁶ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 15, (enero 1848), páginas 3-4.

Además de las cinco óperas anteriores de las que existen críticas en *El Orfeo Andaluz*, se sabe que hubo al menos dos óperas más representadas en aquella temporada: *Hernani* y *Lucrecia Borgia*. De ellas no existen críticas conservadas de la primera representación, pues éstas deben haberse publicado en alguno de los números no conservados de la revista: del 17 al 19 (pertenecientes al mes de febrero de 1848), y del 29 al 35 (presumiblemente publicados en los meses de mayo y junio de 1848). Sin embargo, se sabe de su existencia en la programación de esa temporada de 1847-48 por alusiones a ellas en artículos diversos en relación a sucesivas representaciones.

En enero de 1848 Manuel Jiménez ya anunciaba brevemente de la próxima representación de la ópera *Lucrecia Borgia*, tras el *Atila* de Verdi:

Ayer comenzaron los ensayos al piano del *Atila*, ópera de Verdi que aun cuando no de mucho lucimiento para el barítono, el señor Magunzi se ha prestado a salir con ella para saciar la ansiedad que reina en el público. A ésta seguirá *Lucrecia Borgia*³³⁷.

En marzo, el redactor escribe artículos donde resume y compara las representaciones habidas hasta ese momento, y menciona a todas las anteriormente enumeradas, excepto a *La Favorita* y a *Corrado de Altamura*. En cambio, sí hace mención a *Hernani*:

La empresa ha sufrido algún descalabro con el éxito de *La Sonnábula* y *Hernani*, que por fin, con dos espartitos menos que ruedan en el número no se puede evitar la reproducción de los otros, que por más que agraden como ha acontecido siempre llegan a causar la frialdad de los espectadores³³⁸.

Estimo que tanto *Hernani*, como anteriormente a ella, *Lucrecia Borgia*, fueron ambas representadas en el mes de febrero de 1848, y por tanto las críticas a sus estrenos debieron publicarse en algunos de los números publicados en dicho mes.

Por otra parte, es destacable el hecho de que las reposiciones de óperas ya estrenadas alternaran habitualmente con el estreno de alguna otra ópera nueva. Esta circunstancia, que puede parecer extraña para lo que es la programación normal de muchos teatros en la

³³⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sevilla. Teatro nuevo de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 13, (enero 1848), página 4.

³³⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 21, [marzo 1848], páginas 1-2.

actualidad, queda claramente reflejada en los artículos de Manuel Jiménez, que recoge algunas de las circunstancias acaecidas en estas reposiciones:

Nada nuevo puede ocupar hoy a nuestra pluma, porque en la pasada semana sólo se han reproducido las obras que más o menos agradan, y siempre con éxito, porque el público gusta de lo bello, cuando lo bello se comprende. La prima donna Vittadini sobresale siempre en el *Atila* y *Lucrecia*, porque son las mejores óperas que se dicen, no sólo por ella, sino por el tenor Solieri y el barítono Mancuzi³³⁹.

³³⁹ *Ibidem*, página 2.

4.5- CRISIS Y DIFICULTADES EN LA GESTIÓN DEL TEATRO DE SAN FERNANDO EN SU PRIMERA TEMPORADA.

La temporada inaugural del nuevo Teatro de San Fernando puede considerarse de exitosa en líneas generales; especialmente sus primeras representaciones resultaron ser espectaculares en cuanto a público se refiere. Andrés Moreno expresa así en su libro cómo fue el inicio de esta primera temporada de ópera en el nuevo teatro:

El efecto fue fulminante: diez funciones en diez días, buen anuncio de que la crisis operística del año 1847 había estado motivada más por la desafección del público hacia el Principal que por ausencia de afición, una afición que vive entre este momento y 1850 su periodo más espectacular y brillante: 77 funciones en 1848, 130 en 1849 y 154 en 1850³⁴⁰.

Pero no todo iba a ser un éxito continuo, ni todo iban a ser halagos para esta nueva empresa. Manuel Jiménez desde *El Orfeo Andaluz* señala algunos aspectos criticables en la gestión del nuevo teatro, así como informa sobre algunos momentos de “frialdad” por parte del público (una expresión que gusta utilizar el redactor de la revista), que sería en parte el desencadenante de una crisis en la gestión del nuevo coliseo.

La actividad operística en el Teatro de San Fernando fue muy intensa en ésta su primera temporada, con varias representaciones a la semana. Sin embargo, la compañía era extremadamente corta para tan intensa actividad, y era presumible pensar que no todos los cantantes pudieran tener la misma capacidad para soportar tal carga de trabajo. Por tanto, los problemas surgían cuando un cantante caía indispuerto durante unos días, como sucedió en más de una ocasión con la señora Vittadini. Cuando esta situación se presentaba de imprevisto, era habitual que la función operística fuera sustituida por un concierto, lo cual era fuertemente criticado por Manuel Jiménez desde las páginas de su revista. Así sucedió cuando a mediados de marzo la señora Vittadini cayó enferma, y el redactor de *El Orfeo Andaluz* lo anunciaba con estas lastimeras palabras:

Apurada es la crisis por la que se ha pasado durante estos días, motivada por la enfermedad de la señora Vittadini, la que ha impedido que se pueda ejecutar alguna ópera, apareciendo en su lugar esos desairados conciertos que ponen al público en combustión, degenerando en un disgusto que suele arrastrar tras sí esas graves consecuencias que todos

³⁴⁰ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 155.

lamentamos, porque no hay peor cosa que descubrir la indiferencia en vez de la animación que días atrás reinaba en todos los círculos por las representaciones líricas³⁴¹.

Alerta igualmente el redactor en este artículo del peligro al que puede llevar la ópera estas situaciones repetidas a lo largo de una temporada, motivo por el cual resulta imprescindible tener una compañía lírica más amplia donde los cantantes puedan sustituirse en el caso de que se presenten estos imprevistos:

Lo extrañable ha sido que este suceso tan vulgar no haya tenido lugar aún antes de ahora, para que entonces se comprendiese si decíamos con sobrado fundamento que las compañías líricas necesitan del refuerzo de partes duplicadas, toda vez que no se quiera tocar el conflicto porque se pasa hoy con la enfermedad de la prima donna³⁴².

Continúa este artículo, no demasiado extenso, pero muy expresivo en lo que respecta al pensamiento y al sentir de Manuel Jiménez (y muy probablemente de muchos aficionados sevillanos), con un vaticinio tremendista en cuanto a la ópera en Sevilla se refiere, que contrasta enormemente con la euforia pasada de aquellos días en los que el Teatro de San Fernando estaba recién inaugurado. Así predecía el futuro el redactor de *El Orfeo Andaluz*:

La ópera en Sevilla camina a su decadencia: he aquí el funesto pronóstico que por todas partes se deja oír. Hubo un momento de ilusión, y ese momento va pasando como la rosada nube ante los dorados rayos del astro abrasador. La reacción se opera porque la ópera en este país cuenta con algunos enemigos, porque ella defrauda sus esperanzas. Queremos pues, advertir hoy, que los secuaces del espectáculo más bello se lamentan de ver que esa reacción se precipita cada vez más, lo que hace que la alarma se difunda en todos los ánimos y las ilusiones se conviertan en tristes recuerdos³⁴³.

Este pronóstico, tan pesimista como de vaga explicación, no acabaría con las representaciones operísticas. Sin embargo, en varias de las crónicas de Manuel Jiménez se describe la frialdad con la que el público acogía algunas de las representaciones. El redactor se esfuerza en dar explicaciones a esas reacciones del público, reconociendo no siempre tener claros los motivos, aunque sí al menos dando su opinión en algunos casos concretos.

³⁴¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 24, [marzo 1848], página 1.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*.

En marzo de 1848, haciendo una valoración general de la trayectoria que venía teniendo esa primera temporada en el Teatro de San Fernando, Manuel Jiménez escribía lo siguiente en relación a los peligros de economizar en exceso:

... para que el espectáculo lírico cause esa impresión seductora y extienda su influjo en la sociedad, es necesario que se le preste toda la riqueza y brillo que reclama; es decir, que se decore con el lujo más posible y que se revista con atavíos de ilusión. En él, economizar algo para un mal resultado, es no conocer el error y querer sacar fruto de lo que no presenta ese medio atractivo que tanta complacencia causa aun en el más ignorante en materias musicales. El teatro lírico entre nosotros, reclama una revolución que arrancarlo pueda de la reacción que algunos puedan operar en él, y esa revolución consiste en darle nuevas formas, para que le público lo admire con entusiasmo³⁴⁴.

Por tanto, Manuel Jiménez parece tener clara la necesidad de presentar continuamente óperas novedosas y con decoración atractiva, pues sería la mejor forma de evitar que el público se mostrase indiferente o hastiado ante las representaciones operísticas.

Con motivo del estreno de *La Favorita* en el Teatro de San Fernando, Manuel Jiménez escribía una crítica donde pasaba revista a los pasados días de Carnaval, haciendo alusión a la frialdad del público ante los espectáculos en esos días, frialdad que se habría prolongado incluso con dicho estreno de Donizetti en el teatro:

La Favorita no ha logrado el éxito que nos prometiéramos desde el momento en que reclamáramos su representación; el público ha parecido indiferente a aquellos trozos de original concepción y de gran giro armónico³⁴⁵.

Cuando el redactor reflexiona sobre los motivos de esa apática reacción del público, no acierta a reconocerlos, pues a su juicio la interpretación, tanto de la orquesta como de los cantantes, fue muy digna, así como también lo fue la puesta en escena³⁴⁶. Buscando algún tipo de justificación a esa actitud del público, Manuel Jiménez se hace eco de los que han declarado sentirse defraudados por no haber visto en esa puesta en escena sevillana el mismo

³⁴⁴ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 21, [marzo 1848], página 2.

³⁴⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. La Favorita, ópera en cuatro actos, del maestro Donizetti ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 22, [marzo 1848], página 2.

³⁴⁶ *Ibidem*, páginas 2-3.

lujo que vieron en la presentación en París o Lisboa de esa misma ópera³⁴⁷. A ello replica el propio redactor que Sevilla no puede aspirar al lujo de aquellas grandes capitales, pero de nuevo insiste en la necesidad de al menos presentar las óperas en Sevilla con una puesta en escena medianamente lujosa, lo cual considera indispensable para que el público no se aleje del teatro, como ocurriera en épocas pasadas:

No nos cansemos, repetimos hoy también; sin ese semiaparato y ese mediano lujo y propiedad en los trajes, la ópera degenerará, para caer en el abismo en que la mala dirección la tenía sepultada³⁴⁸.

El número 23 de *El Orfeo Andaluz*, ya a las puertas de la recta final de la temporada, es especialmente rico en informaciones y rumores sobre el devenir de la vida musical sevillana. En cuanto a las representaciones en el Teatro de San Fernando, el redactor destaca que la ópera recién estrenada, *La Favorita*, estaba teniendo mejor acogida por parte del público en las sucesivas representaciones, en comparación con la frialdad con la que el público asistió al estreno³⁴⁹. Sin embargo, a continuación Manuel Jiménez se mostraba escéptico respecto al porvenir de las representaciones líricas en Sevilla:

Nótase que la concurrencia viene a menos [en el Teatro de San Fernando] conforme toca la temporada a su término. He ahí lo que predicamos: para que la ópera no sufra esa funesta reacción, debe excitarse la emoción del espectador con la novedad y el aparato escénico. El porvenir de la ópera en Sevilla era sonreíble; no sabemos cuál será su fin³⁵⁰.

En ese mismo apartado dedicado a breves noticias o rumores sobre el Teatro de San Fernando, se anuncia la próxima representación de la ópera *Corrado de Altamura*, así como se proyecta interpretar el *Stabat Mater* de Rossini en la próxima Semana Santa³⁵¹.

Ya en abril de 1848, Manuel Jiménez se mostraba aún más pesimista con el futuro de la ópera en Sevilla. En la crítica al estreno de *Corrado de Altamura*, el redactor de *El Orfeo*

³⁴⁷ *Ibidem*, página 3.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 23, [marzo 1848], páginas 2-3.

³⁵⁰ *Ibidem*, página 3.

³⁵¹ *Ibidem*.

Andaluz señalaba que el público sevillano se encontraba desilusionado con ciertos momentos de la temporada lírica, y ponía el énfasis en lo perjudicial que han resultado para la temporada los diversos recitales líricos que se habían ofrecido en el Teatro de San Fernando en sustitución de representaciones líricas, y pronosticaba que “el teatro lírico en este hermoso suelo [Sevilla] está amagado de una reacción que algunos sentirán”³⁵².

El número 26 de *El Orfeo Andaluz* parece expresar el culmen del pesimismo de Manuel Jiménez. Al final de su tercera página, anuncia que el *Stabat Mater* de Rossini programado para interpretarse en breve, ha sido prohibido, y que la compañía lírica del Teatro de San Fernando ha salido para Cádiz. Con palabras medrosas reconoce el redactor no poder dar más información sobre estos temas, porque no puede “entrar en el terreno de la censura”³⁵³. En ese mismo apartado, escribe Manuel Jiménez estas poéticas palabras dedicadas al Teatro de San Fernando, que más bien parecen el texto de un epitafio:

Tu porvenir era bello, porque te alzabas prepotente y orgulloso sobre las ruinas del otro coliseo [el Teatro Principal]; pero ese porvenir se oscurece, porque tu bella escena será presa de ciertos que la codician, para aniquilarla y corromperla. Un enviado trabaja sin descanso. ¡Cuán hermoso era tu porvenir!³⁵⁴

El mes de abril de 1848 es también el mes en el que se desencadena la crisis en el seno de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Así fue anunciada por Manuel Jiménez en el número 25 de su revista: “Esta institución [la Sociedad Filarmónica Sevillana] que tanto honra a la capital se halla en crisis por causas que no nos es dado a revelar hoy”³⁵⁵. En el siguiente número de *El Orfeo Andaluz*, Mariano Courtier, el director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica Sevilla, escribía una carta para ser publicada en la revista, donde aclaraba su versión respecto al malestar que existía entre varios miembros integrantes de la orquesta del Teatro de San Fernando (muchos de los cuales eran también socios músicos pertenecientes a

³⁵² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando. Corrado de Altamura, ópera de Federico Ricci ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25, [abril 1848], página 1.

³⁵³ [JIMÉNEZ, Manuel]: «Crónica universal [noticias breves]. Pronóstico para 1849 del teatro de San Fernando». *El Orfeo Andaluz*, Nº 26, [abril 1848], página 3.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Sociedad Filarmónica Sevillana ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 25, [abril 1848], página 4.

la Sociedad Filarmónica), los cuales le acusaban de haber impulsado una bajada en los sueldos de los músicos de dicha orquesta del Teatro³⁵⁶.

Resulta complicado saber qué relación pueda existir entre ambas crisis, la del Teatro de San Fernando y la de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Manuel Jiménez parece poner el énfasis en la retirada del público como el principal desencadenante de la crisis en el nuevo coliseo. Sin embargo, no sería descabellado suponer que otros factores, como el mencionado malestar de los músicos, también contribuirían o se sumarían a las dificultades por las que atravesó el Teatro de San Fernando en el final de aquella su primera temporada lírica.

Desde las páginas de *El Orfeo Andaluz* se anunciaba en ocasiones, de manera breve, que el Teatro de San Fernando era utilizado para otro tipo de espectáculos diferente al de las representaciones líricas o dramáticas. Tal sería el caso de la actuación de una compañía de acróbatas en el mes de enero de 1848, ante la cual el redactor de la revista mostraba su desagrado por “haberse prostituido la escena lírica”, pues este tipo de espectáculos los consideraba “propios de otro sitio más a propósito”³⁵⁷. Y en marzo de ese mismo año se publicaba la noticia de la actuación en el Teatro de San Fernando de una serie de niños que, dirigidos por un tal señor Mr. John Lees, practicaban diversos juegos atléticos en el escenario. En este segundo caso, aunque Manuel Jiménez calificaba a este espectáculo como “agradable” y lleno de “delicadeza y elegantes maneras”, lo cierto es que escribía lo siguiente en relación a la reacción del público ante esta actuación:

El público todo consagró sus aplausos a los lindos niños Jorge y Guillermo, llamándolos a la escena repetidas veces como para mostrarle su complacencia, los cuales aparecieron en ella en medio de las ovaciones y los murmullos de las elegantes damas que ocupaban los palcos y plateas³⁵⁸.

No está claro adivinar qué quería decir Manuel Jiménez con esos “murmullos de las elegantes damas”, pero no sería extraño suponer que el público más filarmónico y refinado del Teatro no aprobase demasiado la utilización del espacio escénico para este tipo de

³⁵⁶ COURTIER, Mariano: « [Aclaración de Mariano Courtier] ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 26, [abril 1848], página 3.

³⁵⁷ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 15, (enero 1848), página 4.

³⁵⁸ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Teatro de San Fernando ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 21, [marzo 1848], página 2.

actuaciones, que quizás provocarían la división del público, del mismo modo que ocurrió en épocas anteriores cuando el Teatro Principal programaba actuaciones variadas con la finalidad de dar gusto a las diferentes sensibilidades que conformaban el público de aquel teatro, pero que a la postre provocarían su más profunda división, y el desarraigo del público más exigente³⁵⁹.

Un aspecto que también interesa valorar en esta crisis del Teatro de San Fernando es la situación en la que estaba quedando el Teatro Principal de la ciudad. Andrés Moreno Mengíbar nos dice lo siguiente, respecto a la posición en la que quedó este teatro tras la apertura del nuevo Teatro de San Fernando:

La disponibilidad en la programación del San Fernando supuso un fuerte golpe para el Teatro Principal... Costó trabajo a propietario y empresario [el Marqués de Guadalcázar] adaptarse a las nuevas circunstancias de la competencia, máxime cuando 1847 había sido un mal año para sus finanzas. De hecho, desde la apertura del San Fernando y hasta octubre de 1849, el Principal permaneció prácticamente cerrado³⁶⁰.

Sin embargo, a partir de marzo de 1848, pueden leerse en *El Orfeo Andaluz* diversas noticias sobre una remodelación, tanto física como en la gestión del Teatro Principal. En el número 23 de la revista, Manuel Jiménez informaba brevemente de los planes del Teatro Principal de contar con una nueva compañía dramática, y una compañía lírica para la próxima temporada, lo cual fue recibido con gran agrado por parte del redactor, que manifestaba que “el próximo año cómico se presenta seductor para los aficionados”³⁶¹.

Ya en el mes de abril se anuncia que el propio Marqués de Guadalcázar vendría en los próximos días a Sevilla para tomar una decisión respecto a la remodelación del viejo Teatro Principal, para convertirlo en otro “muy elegante y cómodo”. Manuel Jiménez expresaba con estas palabras lo que parecía más un deseo que una noticia contrastada:

³⁵⁹ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op.cit., página 140.

³⁶⁰ *Ibidem*, página 156.

³⁶¹ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro Principal ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 23, [marzo 1848], página 3.

Creemos que se lleve a efecto la obra, la que nos presentará más brillante porvenir para el teatro andaluz, porque el pueblo tendrá dónde gozar a porfía. Parece que si se lleva a cabo el proyecto, se cuenta ya con proposiciones para una escogida compañía lírica³⁶².

La aparición de esta serie de rumores sobre el Teatro Principal, en esos meses de crisis de las vigentes instituciones musicales sevillanas (la Sociedad Filarmónica y el Teatro de San Fernando), no parece que fuera una pura casualidad, sino que más bien es presumible pensar que existiría algún tipo de presión social para que otros empresarios teatrales (como es el caso del Marqués de Guadalcazar) se plantearan la posibilidad de dar respuesta al desengaño que los aficionados musicales estaban sufriendo en la ciudad. Otra cosa distinta es percatarse de que Manuel Jiménez, como ocurriera en otras ocasiones, es amigo de enaltecer rumores y de encender posiciones apasionadas, con ese lenguaje semipoético y de defensa populista que le caracteriza.

El número 36 de *El Orfeo Andaluz*, el último que se conserva de esta revista, contiene un interesante artículo de Manuel Jiménez sobre el futuro operístico de la siguiente temporada. Bajo el título de « Rumores sobre la ópera », el redactor se hace eco de un más que fundado rumor de que en la próxima temporada una nueva compañía lírica instalada en Cádiz daría varias sesiones operísticas en Sevilla. Y fiel a su estilo y talante, Manuel Jiménez ya aprovechaba la ocasión para dar consejos a los nuevos gestores sobre el cómo deberían ser esas representaciones líricas en Sevilla, al alcance de todas las capas sociales:

Adóptese el sistema por el que tanto hemos clamado, y por el que clamaremos hoy más que nunca, porque hoy todas las clases de la sociedad demuestran una predilección marcada por el brillante espectáculo lírico. Elíjanse nuevos y bellos spartitos, decorados con ese gusto que tanto ilusiona: distribúyanse sus papeles entre cantantes de alguna valía, y el resultado, bajo cualquier punto de vista que se contemple, no podrá menos de ser sobrado satisfactorio. Entusiastas por la ópera prestaremos nuestro humilde influjo, para que prospere en esta ciudad; pero queremos que sea dirigida con tino e inteligencia, para separarla del abismo que le abren esa turba de aduladores que, guiados por el mezquino interés, y la falsa amistad a la empresa; que por el amor al teatro y a su bello porvenir, la combaten con tanto oculto como despreciable encarnizamiento³⁶³.

³⁶² [JIMÉNEZ, Manuel]: « Crónica universal [noticias breves]. Teatro Principal ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 26, [abril 1848], página 4.

³⁶³ [JIMÉNEZ, Manuel]: « Rumores sobre la ópera ». *El Orfeo Andaluz*, Nº 36, [julio 1848], página 3.

CONCLUSIONES

De la lectura y análisis exhaustivo y detenido de una revista musical como es *El Orfeo Andaluz* en su segunda época (1847-48), pueden inferirse varias conclusiones en cuanto a su mayor o menor utilidad como fuente documental.

La primera y más notoria de esas conclusiones sería la constatación de que se trata más de una publicación ideológica que de una crónica de eventos, o que una revista de divulgación cultural³⁶⁴. Aunque ciertamente no faltan textos sobre biografías (aunque no muchas), y que también existen críticas a veladas musicales organizadas por la Sociedad Filarmónica Sevillana, o a representaciones en el Teatro de San Fernando (principalmente críticas de sus estrenos), lo cierto es que en *El Orfeo Andaluz* lo que realmente predominan son artículos de opinión sobre el estado de la música en Sevilla y en España en general, la problemática y dificultades por las que pasaba la música en aquel tiempo de publicación de la revista, y también en comparación con años anteriores. Una revista, en suma, donde Manuel Jiménez (su redactor único) expresa sus ideas y las difunde, con el objetivo de aconsejar de cara al futuro, sobre todo mediante advertencias sobre los errores del pasado, y alertando de los enemigos que, a su juicio, acechaban al arte. Es por ello que resulta ser un medio idóneo para conocer el pensamiento romántico de su autor.

Más allá de lo dicho anteriormente, *El Orfeo Andaluz* no resulta demasiado apto para obtener datos precisos sobre fechas de eventos ni sobre artistas, por cuanto su información en este sentido es más bien vaga e imprecisa. Ello significa que su información debiera ser contrastada con otras fuentes primarias que nos aportaran datos sobre los mencionados eventos producidos tanto por la Sociedad Filarmónica Sevillana como en el Teatro de San Fernando en su primera temporada (fuentes archivísticas o fuentes hemerográficas de información general)

No obstante, sí puede decirse que la revista resulta más útil para un estudio relacionado con la recepción del público y con la composición social, pues existen varias referencias en la revista a cómo ha reaccionado el público en algunos eventos, y qué composición social solía tener éste. Sin embargo, debido a ese lenguaje vago e impreciso que

³⁶⁴ En este sentido, *El Orfeo Andaluz* en su primera etapa de 1842-43 es bastante diferente, por cuanto allí sí abundaban las biografías de músicos y las secciones dedicadas a distintas épocas de la Historia de la Música, si bien tampoco faltaban en esa publicación los artículos de opinión.

caracteriza a Manuel Jiménez, no siempre es fácil distinguir entre la descripción de la realidad y la expresión del ideal que el redactor desea ver cumplido. Es así que la posición ideológica de Manuel Jiménez que puede vislumbrarse a través de su lenguaje periodístico, se entremezcla con las descripciones sociales que da del público, y de los aficionados en general, de los cuales se erige en portavoz de sus anhelos culturales. Esta mezcla es lo que convierte al lenguaje periodístico de Manuel Jiménez en una seña de identidad suya.

Pero a pesar de poder concluir que la información de *El Orfeo Andaluz* respecto a datos concretos de fechas, obras, intérpretes, e incluso a veces también de compositores, es de un valor limitado, aún así se puede decir que, dada la carencia o el desconocimiento actual de otras fuentes de información, de otros estudios, y de una bibliografía más amplia y precisa sobre la actividad musical en la Sevilla decimonónica, la revista se convierte en una fuente inestimable para conocer algunos datos y aspectos de esta actividad musical, conociendo bien la dependencia que hay del lenguaje vago y literario de Manuel Jiménez.

En este sentido, y ya en el campo de lo concreto, *El Orfeo Andaluz* resulta útil para conocer cómo fue la actividad de la Sociedad Filarmónica Sevillana en la temporada 1847-48: sus actuaciones, sus miembros, sus esperanzas, y sus dificultades. Igualmente se puede decir de la temporada inaugural del Teatro de San Fernando, para la que *El Orfeo Andaluz* proporciona una información, si no muy precisa, sí al menos medianamente orientativa sobre: repertorio, artistas, actuaciones, recepción del público, y dificultades de gestión³⁶⁵.

Es así como pueden constatarse hechos como, por ejemplo, el cambio del gusto musical burgués hacia un predominio de la música del, por aquel entonces, “joven Verdi” (como gustaba a Manuel Jiménez llamarlo), o también cierta continuidad entre los eventos

³⁶⁵ El muy completo libro de Andrés Moreno Mengíbar sobre *La ópera en Sevilla en el siglo XIX* apenas aporta datos sobre la primera temporada del Teatro de San Fernando: tan sólo publica los miembros de la compañía lírica, el título de algunas de las óperas representadas en esa temporada 1847-48, y alguna referencia respecto al perjuicio que ocasionó su apertura al Teatro Principal de Sevilla. De ahí, el autor pasa a informar sobre la temporada 1849-50, ignorando, sorprendentemente, a la temporada 1848-49. Léanse estas escasas referencias a la temporada 1847-48 del Teatro de San Fernando en:

MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998, páginas 154-156.

organizados por la Sociedad Filarmónica y los del Liceo Artístico y Literario en la década de 1840³⁶⁶.

También la crisis del Teatro Principal y de la situación por la que pasaba el arte dramático en la ciudad de Sevilla en aquel tiempo, son patentes en algunos artículos, e incluso en pequeñas noticias insertadas en *El Orfeo Andaluz*.

Entre los hechos más puntuales que se pueden constatar a través de la lectura de *El Orfeo Andaluz* se encuentra la gran vinculación que existía entre las ciudades de Sevilla y Cádiz, por cuanto el traslado de artistas entre ambas capitales era algo muy común, así como la entrada en España a través de Cádiz suponía, casi obligatoriamente, realizar una escala en Sevilla, la cual era a menudo acompañada de algún evento musical protagonizado por ese artista que estuviera de paso.

Resultan también merecedoras de señalar las crónicas que Manuel Jiménez escribía respecto a la Sociedad Filarmónica Ecijana, por la que sentía gran admiración por la labor que realizaba, así como por su presidente, Santiago Ramos.

En cuanto a las dos instituciones principales tratadas en *El Orfeo Andaluz* y en este Trabajo de Fin de Máster (la Sociedad Filarmónica Sevillana y el Teatro de San Fernando), esta investigación ha aportado una serie de datos e ideas más precisos, y sobre todo, una reflexión sobre los mismos, que no han realizado los pocos autores que han escrito sobre estas instituciones. A modo de ejemplo, no hay referencias escritas por otros autores respecto de las crisis institucionales por las que pasaron tanto la Sociedad Filarmónica como el Teatro de San Fernando en esa convulsa temporada 1847-48.

También hay incluidas en este trabajo importantes reflexiones sobre el pensamiento y la ideología de Manuel Jiménez, un personaje que sin duda era bastante influyente en aquella Sevilla de mediados del XIX, y del cual he realizado un análisis de la estructura que tenían sus críticas musicales publicadas en *El Orfeo Andaluz* en esta su segunda época.

³⁶⁶ Al comparar la información de *El Orfeo Andaluz* con los estudios que algunos autores han realizado del Liceo Artístico y Literario, como es el caso de Antonio Álvarez Cañibano:

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario ». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9 (2001), páginas 73-80.

En suma, la investigación sobre *El Orfeo Andaluz* constata la importante validez que tiene la prensa para obtener información histórica, a veces única, y a veces para contrastar con otras fuentes primarias o secundarias. Y no sólo la prensa especializada merece la atención, sino que, por ejemplo en el caso de la música, la prensa periódica diaria suele estar repleta de noticias musicales que merecerían ser consideradas en muchas investigaciones.

Es también merecedora de destacarse en estas conclusiones la labor que he realizado de vaciado completo de datos y noticias contenidas en *El Orfeo Andaluz* en su segunda época de publicación (síntesis de contenidos, datos de eventos, relación de obras y personas, etc.), una labor que no constaba realizada hasta la fecha, y que puede tener una utilidad potencial para futuras investigaciones.

Finalmente, me agrada haber conocido con posterioridad que la investigación de este Trabajo de Fin de Máster está en consonancia con algunos proyectos que el Dr. Francisco J. Jiménez lleva a cabo y coordina en la Universidad de Granada, con relación al RIPM (el Repertorio Internacional de Prensa Musical), y respecto al proyecto I+D MUSICA Y PRENSA EN ESPAÑA: VACIADO, ESTUDIO Y DIFUSIÓN ONLINE³⁶⁷.

³⁶⁷ Este último proyecto pretende realizar el vaciado y catalogación sistemática de información musical de publicaciones periódicas españolas mediante una herramienta online bautizada con el nombre de *Orfeo*: <<http://orfeo.urg.es>>.

ANEXOS

ANEXO 1: Primera página del número 1 de *El Orfeo Andaluz* (octubre 1847). Identificación del año de aparición, así como la vinculación con la Sociedad Filarmónica Sevillana.

1847. SEGUNDA ÉPOCA. N.º 1.

EL ORFEO ANDALUZ.

REVISTA LÍRICO-DRAMÁTICA,
DEDICADA A LA SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA.

Habiendo mediado un convenio entre la distinguida sociedad filarmónica sevillana y el redactor de esta publicación, todos los socios que la componen, recibirán *gratis* este periódico, que aparecerá todos los domingos, excepto aquellas semanas en que los conciertos se antecedan, á causa de que en ése se publicará el programa de aquellos.

INTRODUCCION.

Estraño parecerá que en una época en que la música en España parece entregada al monótono estado de una semi-indiferencia, tan bochornosa como intolerable para los que buscan en ella un solaz al corazón lacerao por las aberraciones que se suceden, aparezca en la arena pública un paladín, como el aventurero de otra edad, para consagrar sus esfuerzos en pro de un arte tan generalizado, como tan mal comprendido, y que desechando esas preocupaciones nocivas para el arte nacional, trate de elevarlo por cuantos medios sugerir pudiera la imaginacion. Cuatro años han corrido, veloz es como el pensamiento, en que el *Orfeo Andaluz*, dejara de combatir en defensa de los artistas españoles y en la de la ópera, tan combatida por las empresas teatrales, y durante este dilatado período, mil veces háse pensado en darle nueva vida á la publicacion que alcanzó de la prensa española y estrangera, de los artistas é inteligentes aficionados, los elogios que nunca merecieron sus tareas; pero los cuales contribuyeron á crear esa animacion que tanto pudo singularizarle entre los periódicos musicales que veían entonces la luz pública. El *Orfeo Andaluz*, así como la *Iberia Musical* que mantenía en la corte mi apreciable amigo, el distinguido jóven compositor y escritor Joaquin Espin y Guillen, izaron el pabellon nacional; clamaron por la instalacion de la ópera española, y tanto uno como otro fueron el escudo que resistió el impetuoso arriete de los ocultos enemigos, cuyos desvelos se dirigian, y aun se dirigen, á deshacer ese ansiado templo, do los buenos artistas hallen algun premio á sus desprecados talentos, encuentren al menos un rincon donde firmarse en la ilustre carrera que con tanto ardor han escogido.

Nunca mas que ahora son necesarios los comunes esfuerzos, puesto que tanto se agita esa impugnao cuestion en los círculos artísticos. Si entonces trabajásemos con tan ardoroso empeño; si, no obstante de los diques que se interpusieran, seguimos firmes y decididos el camino que eligiéramos, hoy con mas esperanza que otras veces, clamaremos porque el progreso del arte musical se lleve á su debido término, pues justo es, que, en una nacion que cuenta con tantos elementos para resplandecer entre esos pueblos filarmónicos del globo, no se aproveche la natural disposicion, ni se prepare un porvenir algo mas lisonjero que el presente, á la pre-dispuesta y entusiasmada juventud, victima hoy del desprecio de los que ven en ella la verdadera restauracion de las envidiadas y perseguidas artes españolas.

Siendo uno de nuestros primordiales objetos el de estimular á la *Sociedad Filarmónica*, cuyas pasadas tareas fueran tan brillantes y tan bien acogidas por los *dilettanti* andaluces, á que se eleve al grado que reclama, dedicaremos á aque-la nuestros esfuerzos, guiados por el buen deseo y por los débiles conocimientos que prestan el acervo estudio y la meditacion. La *Sociedad Filarmónica Sevillana*, tal vez una de las mas distinguidas que cuenta la España, y sin reboso lo decimos, mas notable que otras muchas que se conocen en algunos países estrangeros, cuenta en su seno con notabilidades musicales, y con un crecido número de jóvenes y entusiastas aficionados, cuyos talentos contribuyen á elevarla á una envidiable altura. Su orquesta, numerosa y escogida, es una de las muchas pruebas de que la nacion Ibérica no necesita del ausilio estraño, cuando se ponen en juego los muchos y ricos elementos que posee: así es que el público, ansioso siempre de la novedad y de lo bueno, ha prodigado, con justicia, sus elogios y sus aplausos, confundidos entre el es-

blamos á cada hora del día.—¿Va usted esta noche á oír á Moriani?—He aquí la pregunta que todos dirigen á uno, como si uno estuviera obligado á dar completa satisfacción de lo que piensa y ogecuta.—¿Le ha gustado á usted *il tenore della bella morte*?

Si hubiera que responder, repito, á tantas insinuaciones, necesaria profesar mas opiniones que un desgraciado empleado, porque á cada uno es menester hablarle en su lengua so pena de que si asi no se practica, se pone en el caso de no ser comprendido.... Y cuenta que para no hacer el papel de mentecato, hay que sufrir como Isaac, el horripilante sacrificio de dejarse arrebatar por la corriente de la moda, que no lo es chico si se pesan los tormentos con que azogian al condescendiente, tormentos sobradamente suficientes para trastornar el seso al mas fuerte de espíritu.

Se acerca el tiempo de la ópera: al momento todos los círculos se ponen en movimiento... no parece sino que un suceso de importancia ha venido á trastornar el elemento social. Cada cual comenta á su manera las partes cantantes que han de componer la compañía.... Uno, que la echa de entendido en la materia, porque ahora es facil entender de todo, preconiza la voz del bari ono Ferretti... habla del *spartito*; otra de las muchas garrafaterias con que prostituímos el idioma, preponderando la buena eleccion para hacer un *debut* en regla; otro, algo mas ignorante, pero mas osado, se las promete felices con el *nuevo tenore*...; pero, donde todas las miradas parecen dirigirse es al alma... á la reina... al todo de la compañía... á la *prima donna*. Desde que se anuncia su nombre, veis correr de boca en boca aquella desgarradora palabra de ¡ah! palabra que muestra la admiracion de los aficionados á los artistas femenines, de los sublimados *dilletanti* que viven arrullados por el dulce recuerdo de lo que para ellos fuera la antepasada...

(Continuará.)

CRONICA UNIVERSAL.

Teatro nuevo de San Fernando. Parece que entre los cantantes que trata de reunir la empresa de aquel se cuentan ya escriturados, como tenor, *el señor Solieri*, desconocido para nosotros, y el cual hace algunos meses se encuentra en Cádiz, y como bajo profundo, *el señor de Porto*, que figuró en la compañía que trabajó el pasado año en el Anfiteatro. Como *primera donna*, se habla de la Bertolini Raffaeli.

Triunfos de una actriz. La señora Valero es acogida con entusiasmo todas las noches que se presenta en la escena valenciana, no obstante de la endeblez de aquella compañía.

Sociedad Filantrópica Sevillana. Esta institucion cuyo objeto la recomienda entre todos los seres humanitarios, ha comenzado á publicar un periódico bajo el título de, *Semanero Filantrópico*, y á cuya redaccion tenemos la honra de pertenecer. No creemos necesario decir que el ínfimo precio de suscripcion y el fin que se propone, ha contribuido á que haya sido acogido con singular deferencia.

Sociedad Filarmónica. Si nuestro pobre voto tiene alguna valla, recomendamos á la junta directiva de esta institucion, se haga de la hermosa *sinfonia* de la *Semiramis*, pues el dilatado tiempo que hace que se escuchará en nuestro teatro, es causa de que los filarmónicos la ansien: además puede ser de mucho lucimiento para la brillante orquesta.

En los números próximos comenzaremos á insertar la lista de los individuos que componen la sociedad, dividiéndola en secciones.

Orquesta. Muchos rumores circulan acerca de la que se organiza para el nuevo teatro. Parece que se presentan algunos obstáculos que es preciso se resuelvan inmediatamente: hab láremos sobre el particular.

Redactor único, Manuel Jimenez.

PRIMER CONCIERTO

que dará la Sociedad Filarmónica Sevillana,

en los salones del museo, el 18 de octubre de 1847.

Primera parte.

1. El Juramento, Overture á toda orquesta, por Auber.
2. Romanza de bajo del Hernani, cantada por el señor de Cano.
3. Variaciones brillantes de piano, sobre la cavatina favorita de la Violette, por Hertz y ejecutada por la señorita de Rincon.
4. Aria de tiple de Maria di Robau, cantada por la señorita de Muller.
5. Aria del primer acto en la ópera *La Sonnambula*, cantada por la señora de Cuesta, y acompañada al piano por el señor de Gomez.

Segunda parte.

6. Los diamantes de la Corona, overture á toda orquesta, por Auber.
7. Prólogo de tiple de la ópera *L'ultimo giorno de Doupei*, cantado por la señora de Lopez.
8. Fantasia de la Danetta, de Auber, compuesta para flauta con acompañamiento de piano por Culou y ejecutada por la señorita de Rincon y el Sr. de Vargas.
9. Gavautella Napolitana, de Rossini, cantada por la señora de Cuesta.
10. Córceio de la ópera *I Lombardi*, de Verdi, cantado por la señora de Cuesta y los señores Villamil y Cano.

A las 8.

aplausos de esas rivales naciones. Para demostrar nuestros principios con respecto á la cumplida reorganizacion que este distinguido instituto ha experimentado bajo la inmediata influencia de sus juntas directivas, espondremos, al cual ofrecimos, la lista general de los individuos que la componen; fácil será, repetimos, ver si nuestros asertos, van fundados sobre ese espíritu de realce inequívoco.

Lista general de las personas que componen la Sociedad Filarmónica Sevillana.

JUNTA DIRECTIVA.

Presidente.—Señor conde del Aguila.
 Conciliario 1.º.—Señor don Francisco Rossi.
 Conciliario 2.º.—Vacante.
 Depositario.—«Ramon de la Miyar y Dumont.
 Secretario contador.—«Carlos Bentabol y Moreno.

DIRECCION DE MUSICA.

Maestro.—«Eugenio Gomez.
 Director de orquesta.—«Mariano Courtier.
 Secretario.—«José María Roby.
 Socios adjuntos. } Antonio Guillen.
 } Santiago Olave.

SOCIAS DE MÉRITO.

Cantantes.

Sra. doña Amalia Rossi.
 Manuela Cuesta.
 Casimira Lacarra de Lopez.
 Sta. doña Francisca Rull.
 Ana Muller.
 Trinidad Merry.
 Josefa Massa Rosillo.

Pianistas.

Exma. señora doña Matilde Trechuelo de Schelly.
 Sta. doña Dolores Mena.
 Carmen Lavin.
 Josefa Rincon.

(Continuará.)



LA PRIMA DONNA.

(Conclusion.)

Un confuso rumor anuncia que el acto va á comenzar... y, á la voz del agente que de improviso aparece á la entrada del cuarto, todos se afanan por saludar á *Lucia*, la cual los despide con cierta afabilidad que electriza. Alguno, mas esperanzado que los demas suele hacerse el suceso con el afan de dirigir á su encantadora sirena alguna palabra que deje entrever la pasion que consume su lacerao corazon... pero la fatal campanilla le revela el momento de la cruel separacion.

—Buona notte, mio caro.
 —Voy á aplaudiros.
 —Non merito tanto onore,
 —Ah!... si... estais encantadora.

Dice, y con paso apresurado abandona el cuarto para dirigirse al patio... El acalorado *amatore* toma por asalto su luneta, y durante al acto no caen de sus cargados ojos los ebúrneos gemelos... cada eco que sale de la garganta de su adorada *Norma*, parece llegarle hasta lo mas recóndito del corazon. ¡Y luego dirán que la música no conmueve!... Concluye el aria, el duo ó el terceto, y las delicadas manos, forradas de blanca cabritilla, se despedazan aplaudiendo entre los bravos y victores que emanan de sus temblorosos labios. ¡Oh dicha!... la *prima donna* al pronunciar el «*io te amo*» ha dirigido una expresiva mirada hácia su sitio, como para darle á entender su agradecimiento. ¡Oh suprema felicidad!.. Desde aquella arrobadora mirada se cree el mas venturoso de los mortales... Nada hay en el mundo comparable al placer que su corazon experimenta.

Cae el telon, y como impulsado por una fuerza irresistible, lánzase al través de los curiosos que obstruyen la salida del coliseo, y llega ciego de amor á la puerta del vestuario. Cada minuto que corre es un siglo de tormentos. Ah! por fin ven sus ojos á su amada *prima donna*, que envuelta en su chal de cachemira descende magestuosa por la tortuosa escalera... Al llegar al pié de ella, el delirante *delittanti* alarga su candente mano, que ella toma con cierta galanteria..... Sube al coche, y cuando nuestro hombre espera ser favorecido por su beldad napolitana, un seco *addio* sale del interior, interin azotando el cochero sus pesados caballos, rueda el quitrin sobre el empedrado, desapareciendo allá por las oscuras calles que á lo lejos se divisan. Entónces comprenden su triste situacion el consentido filarmónico... pero la esperanza de «mañana, le aleja de la fatal, y su embriagada imaginacion lánzase otra vez por los espacios encantados pensando de que otra noche podrá ser atendido de su *prima donna*.

¡Al fin el tiempo viene á descorrer el velo del desengaño!... ¡Lo que puede la ilusion!

REVISTA DRAMÁTICA.

Teatro Principal.

En la noche del pasado miércoles se ejecutó el himno que Rossini ha dedicado al regenerador de la Italia, el S. P. Pio IX. Su canto basado sobre uno de los trozos de la conocida ópera del mismo autor, la *Donna del Lago*; aun cuando no ofrece novedad, se halla instrumenta-

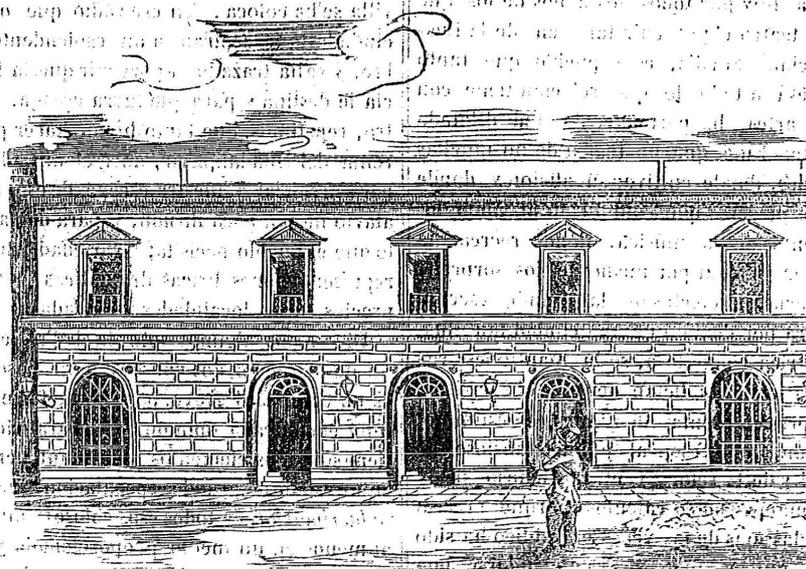
ANEXO 4: Segunda página del número 8 de *El Orfeo Andaluz* (diciembre 1847). Dibujo de la fachada principal del Teatro de San Fernando.

gero; siempre que no se duerman sobre los altares del primer momento. Si los sacrificios son grandes, el público suele pagarlos, á veces con usura; querer recompensas distintivas sin aventurarse á planes elevados, es querer mucho cuando tan poco se da en cambio. Abandónese ese ruinoso sistema; adóptese poco, pero escogido; reproduzcanse los espectáculos con esa brillantez que necesitan; ábrase al pueblo el camino de poder soportar tan hermoso y recreativo espectáculo; edúquesele, aficiónesele y en breve tiempo, no en hoy o mañana, se colmarán los deseos de todos, sairá el teatro de ese estado en que yace, es decir reducido á un círculo de personas que, mas por moda que por afición, asisten, apareciendo en ese apogeo tan glorioso.

Dentro de breves dias se abrirán las puertas

de este elegante templo artistico, cómodo y capaz de contener un numeroso auditorio; dentro de breves dias renacerá nuestro decaido espíritu á los armoniosos acordes de la orquesta, desfilando las inspiraciones de Bellini, Donizetti, Verdi y otros genios del arte. Entonces veremos cumplidos nuestros deseos, porque nuestros deseos y los de la generalidad del público andaluz, son los de la atajada ópera, los de que esta aparezca en todo su brillo y poderío.

Los sacrificios hecho por los señores Sanchez y Caso; porque seremos francos, sacrificios han hecho muy difíciles de recompensar, puesto que han dado á la culta Sevilla un teatro tal cual escogir pudiera para crear la afición pública, merecen hoy tributos de reconocimiento. El pensamiento deshecho tantas veces por seres tímidos,



ha sido realizado, y la seductora hija del Bétis cobra hoy nueva valía entre los pueblos de la envidiada Iberica. El teatro de san Fernando, cuya principal fachada presentamos al examen general, vá á comenzar sus espectáculos, que serán acogidos con avidez por el lujoso tren que todos se prometen. Bien quisieramos detallar una por una sus buenas proporciones, señalar las cosas que ofrecen mejora, porque nada hay perfecto en este mundo; pero, no hay porque aventurarnos, á lo que el tiempo y el juicio universal ha de señalar: entonces con esa fe ardiente que profesamos al teatro, con ese puro sentimiento con que denotamos nuestras sinceras opiniones, daremos consejos puros y emanados, no

de un corazon esclavo de la adulacion, en cuya atmósfera no vivimos, porque para nada necesitamos esa dependencia de los que suelen rodear al que mas proporciona; sino guiados por nuestros nobles instintos y por el amor que abrigamos á todo lo que dirigirse pueda en pro de la ilustración de nuestros hermanos. Tal vez el tiempo corrobore lo que sin mala fe, sin intencion hemos dicho en repetidas ocasiones. En tanto, deseamos que llegue el dia en que respiremos ese ambiente de armonía, en que oigamos el grato son de los cantantes, porque esa es nuestra afición, nuestro mejor ensueño placentero; vivimos al murmullo de la música y nos dormimos con la grata esperanza de que mañana volverá el corazon á experimentar sus dulces emociones.

mas bien, sacrificarme. Desde que entrara en el reducido salon, cien y cien miradas se habian dirigido á mi pobre persona, que á cuan mas fascinadoras me hicieran ruborizar y creer tal vez que me cortaban un savo. Por mi parte imperterrito y franco nada me importaba que aquellos aéreos seres clavasen en mi sus negros ó azules dardos, y lo que me cuidaba era de buscar un asiento; pero siempre procurando no tener por compañera una de esas sesentonas elegantes que han creído y creen que la rejeberacion del siglo ha obrado tambien en ellas, como si fuera posible que el siglo hiciera caso de tan escépticas momias.—No tardé mucho en descubrir uno y por cierto nada desgraciado, por cuanto los de mi derecha los ocupaban dos lindas jóvenes, de alegre aspecto, blanca, como la azucena del valle, coloreando sus megillas dos rosadas manchas que contrastaban admirablemente con el subido carmin de sus sùtiles labios, y el de mi izquierda un caballero amigo, ya entrado en años, cuyo talento y buen criterio no me era desconocido.

(Continuará.)

SOCIEDAD FILARMÓNICA SEVILLANA.

En el último concierto dado por esta sociedad, se ha notado que algunos concurrentes, pedían ó tomaban billetes ya entregados, para al salir transmitirlos á personas que seguramente no habrian podido adquirirlos, volviendo aquellos á penetrar en el salon; la junta directiva ha determinado, para destruir este abuso, que todos los billetes sean rotos tan luego como sean entregados, y que haya un juego de contraseñas, sin las cuales no podrá volver á entrar. Siendo un interés de todos los individuos que componen esta corporacion, que se guarde el mayor orden, espera dicha junta que todos los señores socios lo tendrán igual para que esta formalidad sea observada.

Sevilla 4 de Diciembre.—Francisco Rossi, Presidente.
—Cárls Bentabol y Moreno, secretario.

CRÓNICA UNIVERSAL.

Sevilla.—Teatro nuevo de S. Fernando.
Ya está resuelto el problema acerca de la compañía lírica que ha de inaugurar este colisco, no obstante, de que crece el rumor de que será con un baile, en la noche del ocho del presente, lo que ciertamente no aprobamos, porque nuestra opinión es de que fuera con la compañía lírica. Ofrecimos publicar la lista y lo cumplimos hoy,

Primera dama absoluta.	Sra. D. Carlota Bittadini.
Primera dama.	Luisa Cocco.
Altra prima y comprimana.	Catalina Perzoli.
Segunda y contralto.	Luisa Perzoli.

Primer tenor absoluto	D. Juan Soleri.
Primer tenor serio.	Benito Galliani.
Segundo tenor.	José Rizo.
Primer bajo barítono.	José Maganzi.
Primer bajo profundo.	Cárls Ottolini Porto
Segundo idem.	Antonio Casanova.
Apuntador.	Cayetano Fontana.
Maestro y director.	Vicente Schira.

Teatro Principal. Nada nuevo se ha ofrecido que llamar pueda la atención en estas últimas noches. Para beneficio del señor Sanchez Albarran se puso en escena una producción, original de este jóven actor y escritor de piezas andaluzas, titulada: *Con título y sin fortuna*, comedia de sociedad. La composición presenta en su acto primero un giro bello; pero en el segundo pierde todo su colorido, hasta el extremo de enfriar el interés del espectador, que vé toda aquella tramolla convertida en trances inverosímiles; y á no ser, porque en el tercero y último, vuelve á recuperar el giro que en un principio le diera el autor, hubiera logrado diverso éxito del que alcanzara, pues fué llamado á la escena el señor Sanchez Albarran para ser aplaudido, como en testimonio de que se anime y siga la carrera que ha emprendido, cosa que celebramos, pues la juventud lo necesita. La ejecución fué esmerada tanto por las señoras Toral y Rimbau, como por los señores Guerra, Cejudo Caballero y Parreño, el que nos hizo reír mucho en su papel de calabera.

Tambien se ejecutó una pieza compuesta por el mismo señor, *La velada de S. Juan*, á imitación de la *Flor de la Canela*, es decir, en sus preponderantes dichos.

Honra y Provecho, comedia de Rubi, agradó mucho en la noche del miércoles último, por su buena ejecución, por parte de la Toral y Rimbau, Guerra, Lozano, Cejudo y Parreño, que, como siempre, arrancó la riza en el dialogo, que embriagado mantiene con la jóven Amparo.

Con respecto á Mr. Chevalier y su esposa, que se presentaron en la misma noche, solo diremos, que tiene agilidad con los naipes, aun cuando muchos de los juegos que le vimos, no son nuevos para nosotros; que toca el tambor con una agilidad grande, como Spira sus palitos; y que su esposa adivina lo que se le pregunta. El público dice: que será?... qué no será?... en cuanto á nosotros no nos quebraremos los cascos por indagarlo. Ello dirá...

Sociedad filarmónica sevillana.—Siguen los ensayos para el tercer concierto, el cual piensa darse lo mas pronto posible.

Mañana lunes habrá ensayo de orquesta á las siete de la noche, lo que se hace saber á los individuos de ella que no asistieran al anterior. Ha regresado á esta de la corte el presidente, señor conde del Aguilla.

—El distinguido actor José Valero, ha llegado á la corte, por haber quebrado la empresa del teatro principal y nuevo de Barcelona, de la que era accionista.

—Ha llegado á Sevilla la señora *Bittadini*, prima donna de la compañía del teatro de S. Fernando.

—El distinguido compositor Verdi ha recibido ultimamente por conducto de Spontini una carta de la asociación pontificia de santa Cecilia en Roma, en la que se le ruega ponga en música un himno á Pio IX., á fin de cantarlo en el teatro á beneficio de los profesores de música ancianos y enfermos.

Redactor único, Manuel Jimenez.

Sevilla.—Imprenta calle de S. Pablo núm. 3.—Diciembre de 1847.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTE PRIMARIA:

La fuente primaria fundamental utilizada para este Trabajo de Fin de Máster es la revista musical sevillana *El Orfeo Andaluz* en su segunda época (1847-48). De ella se conservan los 16 primeros números (de octubre de 1847 a enero de 1848), los números correlativos que van del 20 al 28 (de finales de febrero de 1848 a abril de ese mismo año), y un último número que es el 36 (de principios de julio de 1848). Faltan por tanto los números 17, 18 y 19 (pertenecientes a febrero de 1848), más los siete números que van del 29 al 35 inclusive (de los meses mayo y junio de 1848).

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA DIRECTA PARA ESTA INVESTIGACIÓN:

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 14, Nº 1-2, del *III Congreso Nacional de Musicología* (1991), páginas 63-69.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario ». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9 (2001), páginas 73-80.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 6, del *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 3.640-3.655.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Sevilla”, en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid: SGAE, 2001, páginas. 968-987.

CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XIX. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991.

DE MENA CALVO, José María: *Historia de Sevilla*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2ª ed. abril 2010.

GOMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX*. Pablo López de Osaba (dir.). 6ª ed. (1ª ed., 1985), Madrid: Alianza Editorial, 2007.

MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

OLIVER GARCÍA, José Antonio: Tesis *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: <<http://hdl.handle.net/10481/23480>> (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013. [Consulta: 11 octubre 2013].

PAJARES BARÓN, Máximo: « Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz (diciembre, 1844-enero, 1845) ». *Revista de Musicología*, Vol. 10, Nº 3 (1987), páginas 887-918.

TORRES MULAS, Jacinto: « La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio ». *Periodica Musica. Publication of the Répertoire international de la presse musicale. Centres internationaux de recherche sur la presse musicale*, Volume VIII (1990), páginas 1-11.

TORRES MULAS, Jacinto: « El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 3, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 1.679-1.700.

TURINA GÓMEZ, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

VALLÉS CHORDÁ, Andrés: *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Sevilla: Instituto de la Cultura y de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Departamento de publicaciones, 2010.

VALLÉS CHORDÁ, Andrés: « Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla ». *Anuario GRHIAL*. Universidad de los Andes (Mérida), N° 1 (enero-diciembre 2007), páginas 48-49.

VARGAS LIÑÁN, María Belén: Tesis *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Repositorio institucional de la Universidad de Granada-Tesis, dirección URL: <<http://hdl.handle.net/10481/23756>> (Ficha de tesis y texto completo de la tesis), 2013. [Consulta: 14 mayo 2013].

OTRA BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: « Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas ». *Cuadernos de música Iberoamericana*, Vol. 8-9 (2001), páginas 17-40.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « Espectáculos de música y danza en la Sevilla napoleónica ». *Scherzo: Revista de música*, Año n° 23, N° 231 (2008), páginas 124-128.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: « La zarzuela en Andalucía ». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3 (1997), páginas 351-362.

AYARRA JARNE, José Enrique: *Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.

AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1976.

CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: Tesis sobre *La academia de música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*. Base de datos de Tesis Doctorales TESEO, dirección URL: <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=825867>> (Ficha de tesis), 2009. [Consulta: 14 mayo 2013].

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, AYARRA JARNE, José Enrique y VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía – Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: Tesis sobre *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Base de datos de Tesis Doctorales TESEO, dirección URL: <<https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=249714>> (Ficha de tesis), 2001. [Consulta: 14 mayo 2013].

MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

OSUNA LUCENA, María Isabel: « La música en Sevilla durante 1850-1860 ». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Nº 10 (1997), páginas 505-520.

OTERO NIETO, Ignacio: « Estampas de la vida musical en la Sevilla del Diecinueve ». *Temas de estética y arte*, Nº 17 (2003), páginas 135-159.

OTERO NIETO, Ignacio: « La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX ». *Temas de estética y arte*, Nº 25 (2011), páginas 144-176.

OTERO NIETO, Ignacio: « La Sevilla del Novecientos. Estampas de la música religiosa ». *Temas de estética y arte*, Nº 22 (2008), páginas 153-172.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: « Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índice de la prensa musical española ». *Revista de Musicología*, Vol. 16, Nº 6, del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones* (1993), páginas 3.510-3.518.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: “Sociedades: I. España”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9, Madrid: SGAE, 2002, páginas 1.065-1.102.