

**Apuntes manuscritos de Eduardo Torres
en el Fondo Almandoz
del archivo Eresbil**

Nuevas aportaciones a su catálogo musical

Auxiliadora Caballero

La versión original de este trabajo fue presentada y defendida para la obtención del título de Máster en Investigación Musical en la Universidad Internacional de Valencia, en noviembre de 2020.

Referenciar como CABALLERO, Auxiliadora: *Apuntes manuscritos de Eduardo Torres en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil. Nuevas aportaciones a su catálogo musical* Edición digital (www.auxicaballero.com), 2020.

ISBN 978-84-09-26076-8

Depósito legal SE-2381-2020

Resumen

A pesar de la importancia de Eduardo Torres (1872-1934) como compositor en el panorama español de principios del siglo XX, su producción musical no ha recibido hasta ahora toda la atención que merece. Acaso la parte más conocida y estudiada de su catálogo sea la obra para órgano, a través de aproximaciones y estudios de diverso género y calado.

En este trabajo, se presenta un catálogo de los manuscritos originales de Eduardo Torres clasificados simplemente como “Apuntes de órgano” o como “Manuscritos sin título” que se conservan en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil de Rentería.

El estudio de estos manuscritos ha permitido identificar hasta 26 copias autógrafas de piezas para órgano de Eduardo Torres que aparecieron publicadas principalmente en las colecciones *Cantos íntimos* y *El organista español*, así como dos obras inéditas y numerosos apuntes y esbozos para este instrumento.

Así mismo, se han identificado los manuscritos autógrafos de un total de 48 composiciones vocales en latín y castellano, además de una gran cantidad de obras incompletas y apuntes. Un apartado significativo lo constituyen los apuntes para obras orquestales o piezas vocales con orquesta, igualmente representadas en este fondo.

Con todo ello, se pretende hacer una aportación significativa al catálogo de obras musicales de Eduardo Torres, con la aportación de nuevos datos sobre su producción.

Palabras clave: Eduardo Torres, Norberto Almandoz, Eresbil, catalogación, música para órgano, música vocal.

Abstract

Despite Eduardo Torres (1872-1934) being a relevant composer in the Spanish musical landscape in the early XX century, his musical legacy has not received, so far, the attention it deserves. Perhaps the best known and studied portion of his catalogue are his organ works.

This study presents a catalogue of the original manuscripts written by Eduardo Torres, classified merely as “Apuntes de órgano” (Sketches for organ) or as “Manuscritos sin título” (Untitled manuscripts), which are kept as part of “Fondo Almandoz” (Almandoz’s fund) in the Eresbil archive in Rentería.

The investigation of these manuscripts has allowed the identification of up to 26 autograph copies of organ works by Eduardo Torres that were mainly published in the *Cantos íntimos* and *El organista español* collections.

Additionally, it has permitted identifying autograph manuscripts of a total of 48 compositions in Latin and Spanish, including a vast amount of incomplete works and sketches. A significant fragment is constituted by outlines for orchestral works or vocal pieces with orchestra, also represented within this fund.

With all of this, it’s intended to contribute significantly to the catalogue of musical works by Eduardo Torres, with the addition of new data about his production.

Keywords: Eduardo Torres, Norberto Almandoz, Eresbil, cataloguing, organ music, vocal music.

Índice general

Índice de ilustraciones	V
Introducción	6
- Justificación del tema	8
- Objetivos	9
- Estructura y metodología	9
- Estado de la cuestión	10
1. El Fondo Almandoz en el archivo Eresbil de Rentería	17
2. El legado de Eduardo Torres en el Fondo Almandoz	21
3. Obras, apuntes y esbozos de Eduardo Torres entre los manuscritos sin catalogar del Fondo Almandoz.....	25
3.1. Las obras para órgano	26
3.1.1. Piezas completas identificadas	27
3.1.2. Piezas completas no identificadas	33
3.1.3. Apuntes incompletos para órgano	35
3.2. Composiciones vocales y otras obras.....	36
3.2.1. Obras litúrgicas en latín	36
3.2.2. Obras litúrgicas en castellano	40
3.2.3. Obras vocales no religiosas	42
3.2.4. Obras y apuntes orquestales	45
Conclusiones	48
Bibliografía.....	51
Catálogo	56

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Detalle del inicio de <i>In modo antico</i> , con título Ofertorio. Signatura A1/C-541-20.....	28
Ilustración 2. Detalle del inicio de <i>In modo antico</i> con indicaciones de tempo y fraseo. Signatura A1/C-524.....	28
Ilustración 3. Comparación de grafía en dos manuscritos de Torres.....	29
Ilustración 4. Fragmento del manuscrito <i>Gradual (surrexit Christus)</i> . <i>Cantos Íntimos Vol. III</i> . Signatura A1/C-542-02	30
Ilustración 5. Fragmento de la obra <i>Elevación. Cantos Íntimos Vol. II</i> . Borrador a lapiz. Signatura A1/C-541-06.....	32
Ilustración 6. Fragmento de la obra <i>Elevación. Cantos Íntimos Vol. II</i> . Copia en limpio. Signatura A1/C-542-02.....	32
Ilustración 7. Fragmento de la pieza <i>Elevación</i> . Manuscrito inédito de Eduardo Torres. Signatura A1/C- 542-02	34
Ilustración 8. Manuscrito inédito de Eduardo Torres. Signatura A1/C-53	35
Ilustración 9. Apunte incompleto. Signatura A1/C-517-01	36
Ilustración 10. Fragmento de la obra <i>Credidi</i> de 3er tono. Signatura A1/C-517-01.....	38
Ilustración 11. <i>Popule meus</i> . Signatura A1/C-542-01.....	39
Ilustración 12. <i>Sortzet Garbia</i> . Esbozos atribuidos a Norberto Almandoz. Signatura A1/C-542-01	39
Ilustración 13. Fragmento de los <i>Gozos a San José</i> . Copia de Rafael Cano. Signatura A1/C-517-02.....	41
Ilustración 14. Fragmento de las Coplas <i>a la Hermandad de San Isidoro</i> . Signatura A1/C-541-1.....	41
Ilustración 15. Fragmento del himno <i>Salve Madre</i> . Signatura A1/C-536	42
Ilustración 16. Fragmento de <i>La petite Chanteuse</i> . Música de F. Macini, texto de M. Eugène	44
Ilustración 17. Fragmento de <i>La petite Chanteuse</i> . Manuscrito de Eduardo Torres. Signatura A1/C-517-01.....	44
Ilustración 18. Fragmento de <i>La Petite Chanteuse</i> . Manuscrito de Eduardo Torres. Signatura A1/C-517-01.....	45
Ilustración 19. Manuscrito en borrador <i>Los mocitos de la esquina</i> . Signatura A1/C-541-13.....	45
Ilustración 20. Apunte orquestal. Signatura A1/C-541-3.....	46
Ilustración 21. <i>La resurrección</i> , Oratorio Sinfónico. Signatura A1/C-517-01.....	46

Introducción

La Historia de la Música no puede ser construida sólo a partir de grandes nombres. En ocasiones, algunos actores secundarios, casi siempre injustamente olvidados, han jugado un papel fundamental en el desarrollo musical de una institución, de una ciudad, de una región o de un país. En España, los nombres de Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949) nos sirven para dibujar el perfil de nuestra Historia de la Música en el tránsito entre los siglos XIX y XX. Sus obras trazaron, a partir de la influencia de Felipe Pedrell (1841-1922), los derroteros del llamado Nacionalismo musical español. Pero, junto a ellos, habría que considerar los nombres de otros muchos compositores que, desde diferentes posiciones profesionales y artísticas, colaboraron igualmente a formar esa Historia y a definir ese estilo. Uno de esos nombres es, sin duda, el de Eduardo Torres Pérez (1872-1934).

Nacido en Albaida (Valencia), se formó como infantil de la catedral de Valencia bajo el magisterio de Juan Bautista Guzmán (1846-1909) en los años 1882-86. Más tarde, ingresó en el Seminario de Valencia y estudió composición con Salvador Giner Vidal (1832-1911). En 1895 sería nombrado maestro de capilla de la catedral de Tortosa. Allí estará hasta 1910, fecha en la que pasa con igual cargo a la catedral de Sevilla. En la ciudad andaluza, donde permanece hasta su muerte, desarrollará una intensa actividad no sólo como compositor en el seno de la catedral, sino también como crítico musical y docente, así como promotor y director de diferentes agrupaciones corales e instrumentales¹. La más notable de esas agrupaciones sería la Orquesta Bética de Cámara, que funda en 1924 junto a Manuel de Falla y al violonchelista Segismundo Romero (1886-1974).

Varios aspectos de la personalidad de Eduardo Torres merecen ser destacados. El más importante de ellos es su condición de eclesiástico, hecho que condiciona toda

¹ CASARES RODICIO, Emilio: "Torres Pérez, Eduardo", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Fundación Autor SGAE, vol.10, 2002, pp. 415-417.

su carrera como músico y compositor y, en buena medida, también su fortuna historiográfica.

Torres es un maestro de capilla a la manera tradicional, que tiene entre sus obligaciones componer música para el servicio litúrgico y dirigir la capilla de música catedralicia, tanto en Tortosa como en Sevilla. Es fácil imaginar el enorme esfuerzo que supondría para Torres el intento de dignificar el culto mediante sus propias composiciones, teniendo en cuenta que las plantillas musicales de ambas instituciones no reflejaban ya, ni en calidad ni en cantidad, el esplendor de tiempos pasados.

Por otro lado, la atadura al cargo de maestro de capilla catedralicio impidió a Torres cualquier posibilidad de visitar otros centros musicales de importancia. Así, a diferencia de Granados, Albéniz, Falla o Turina, Eduardo Torres jamás visitó París, por ejemplo. De modo que los influjos impresionistas que detectamos en su música sólo pueden explicarse por su conocimiento del repertorio de los compositores franceses del momento, aparte de la influencia directa de Falla, a quien conoció en 1921.

Esa misma condición de eclesiástico forzó el hecho de que las zarzuelas que compuso, unas doce, fueran firmadas bajo el seudónimo de Matheu, nombre que coincide curiosamente con el segundo apellido de Manuel de Falla. Pero también provocó que, tras fundar la Orquesta Bética de Cámara, preparar y dirigir los ensayos para el estreno en Sevilla de *El retablo de maese Pedro*, el cardenal Eustaquio Ilundain le prohibiera dirigir la orquesta en público. Como es sabido, sería Ernesto Halffter (1905-1989), un joven discípulo de Falla de 19 años de edad, quien asumiría el papel de director de la agrupación a partir de ese momento. No obstante, puesto que Halffter no residía en Sevilla, Torres seguiría preparando los programas y dirigiendo los ensayos de la orquesta. Cuesta entender que Torres, que por entonces contaba 52 años de edad, hubiese podido asumir ese enorme trabajo de preparación para ceder luego la batuta al joven Halffter la víspera de cada concierto con total resignación.

Finalmente, la condición eclesiástica de Torres define su propia obra, de manera que el grueso de su producción es música religiosa. Este hecho ha lastrado notablemente su consideración como compositor y ha relegado su obra, llena de inspiración y sensibilidad, a un plano muy secundario en el panorama musical español de las primeras décadas del siglo XX. Sólo su música para órgano ha sido objeto de un mayor reconocimiento por parte de la moderna historiografía, lo que se explica por ser un repertorio de más fácil acceso gracias a las ediciones disponibles y por su presencia, aunque tímida, en programas de concierto y grabaciones discográficas. Además, estas

obras desprovistas de texto quizás dejan traslucir de forma más efectiva, más íntima, el verdadero estilo y la verdadera esencia de la música de Eduardo Torres.

Por mucho que tales composiciones lleven a veces títulos litúrgicos meramente funcionales (*Comunión, Elevación, Meditación, Final...*), se tiene a menudo la impresión de que se trata de verdaderas estampas musicales en las que las melodías gregorianas ceden paso a la expresión de giros de inspiración popular, casi siempre dentro de un ambiente francamente impresionista que se aventura también en la exploración de recursos modernistas, tal como estaban haciendo los propios Falla o Turina en aquel momento.

A la muerte de Eduardo Torres, parte de su legado musical y documental pasaría a manos de Norberto Almandoz Mendizábal (1893-1970). Éste había sido organista de la catedral de Sevilla desde 1919 y sucedería al propio Torres como maestro de capilla de la institución en 1940. Tras el fallecimiento de Almandoz, en 1970, su archivo particular, que incluía los fondos heredados de Eduardo Torres, pasaría al País Vasco y posteriormente, en 1977, al archivo Eresbil de Rentería (Guipúzcoa), donde se conservan en la actualidad.

Los materiales de Torres conservados en Eresbil se suman a otros conservados en diversos archivos civiles y eclesiásticos, sobre todo en Valencia, Sevilla y Madrid. Pero se distinguen por tratarse, en su inmensa mayoría, de manuscritos autógrafos de Torres. De este modo, el Fondo Almandoz de Eresbil constituye, sin duda, la más valiosa fuente de información para el estudio de la vida, la obra y el estilo de este compositor, que nos interesa rescatar y poner en valor.

Pero, por desgracia, parte de esos fondos se encuentran aún sin catalogar adecuadamente. En el convencimiento de que cualquier estudio sobre Eduardo Torres debería partir del conocimiento exhaustivo de las fuentes musicales conservadas, considero imprescindible afrontar la catalogación de ese fondo al completo de forma prioritaria, como paso previo a futuras investigaciones.

Justificación del tema

El estudio de la obra de Eduardo Torres, como la de cualquier otro compositor, debe partir de un conocimiento exhaustivo de todas las fuentes disponibles, tanto más si se trata de fuentes autógrafas. En este sentido, resulta igualmente indispensable disponer de un catálogo completo, razonado y crítico de su obra. En el caso de Torres, sólo cuando dispongamos de ese catálogo podremos tener una visión de conjunto de

su obra que posibilite encuadrarla adecuadamente en el marco geográfico, cronológico y estilístico que le corresponde.

Ese conocimiento se presenta como requisito previo a la elaboración de otros estudios específicos, especialmente sobre aspectos estilísticos y compositivos.

Por lo que respecta a Torres, el Fondo Almandoz del archivo Eresbil de Rentería alberga el conjunto de manuscritos más importante del autor, al contener obras autógrafas de todas las etapas de su producción, desde sus años de juventud en Tortosa hasta su etapa de madurez en Sevilla. Aunque existe una catalogación básica de parte de esos fondos realizada por el propio archivo, existen aún diversos fondos catalogados de forma muy genérica, sin más concreción, como “Apuntes de órgano” y “Manuscritos sin título”. La exploración, descripción y catalogación del contenido de ese fondo resulta imprescindible tanto para la elaboración de un catálogo completo y razonado de su obra, como para la realización de futuros estudios estilísticos. Pero más aún para la realización de una edición crítica de sus obras, proyecto que se vislumbra como necesario a la vista de los resultados obtenidos por nuestra investigación.

Objetivos

El objetivo general de este trabajo consiste en catalogar y analizar la sección de manuscritos sin identificar entre los manuscritos originales de Eduardo Torres conservados en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil de Rentería, con el fin de aportar nuevos datos sobre la producción y sobre los procesos compositivos del autor y proporcionar, a su vez, una herramienta de consulta para futuros investigadores, ya que el catálogo se pondrá a disposición del archivo una vez realizado.

Entre los objetivos específicos se encuentra distinguir las posibles obras de órgano no identificadas, inéditas. También, identificar qué otras obras, aparte de las escritas para órgano, podemos encontrar inéditas en este archivo, así como los esbozos y piezas que el compositor valenciano dejó inconclusas a su muerte, en 1934. Por último, este trabajo de investigación pretende enfatizar el valor que el conjunto de manuscritos del Fondo Almandoz tiene en el panorama de la obra de Eduardo Torres.

Estructura y metodología

Ante la imposibilidad de visitar el archivo Eresbil durante el estado de alarma y debido a la situación actual de emergencia sanitaria, se ha solicitado la colaboración del archivo, a través de su director Jon Bagüés, tanto para obtener las reproducciones

completas de los diferentes manuscritos como para resolver dudas sobre algunos detalles referentes al fondo.

A partir de aquí, se ha procedido a una identificación e inventariado de las diferentes obras, fragmentos, apuntes y borradores que conforman este fondo.

La información obtenida se ha vaciado en una tabla Excel que contiene la información sobre los siguientes campos básicos: signatura del archivo, título o íncipit literario de las piezas, fecha de composición, armadura, compás, indicaciones de tempo y tipo de escritura, además de un campo de observaciones que refleja, especialmente, las correspondencias entre diversas entradas del catálogo y las correspondencias con obras ya conocidas y publicadas, con especial atención al catálogo de la obra para órgano.

Con los datos recopilados se ha elaborado un estudio que pretende organizar todo el contenido de una forma más sistemática, para ofrecerlo de la forma más clara posible al investigador.

Desde el punto de vista formal, el trabajo se ha estructurado en dos secciones. En primer lugar, un marco teórico que comprende, por un lado, la descripción del Fondo Norberto Almandoz del archivo Eresbil, contextualizando la figura de este compositor en su relación con Eduardo Torres; por otro lado, se pretende valorar el contenido del legado de Eduardo Torres conservado en dicho fondo, reparando concretamente en la sección de los manuscritos no identificados, objeto de estudio de este trabajo. En segundo lugar, el estudio comprende un marco práctico, que consiste en la elaboración tanto del propio catálogo como de su estudio crítico. Todo ello, junto a la elaboración de unas conclusiones generales que ayuden a situar, entender y valorizar este fondo en el conjunto de la obra de Eduardo Torres.

Estado de la cuestión

Las investigaciones realizadas acerca de la figura de Eduardo Torres Pérez (1872-1934) se plantean, en su mayoría, desde una perspectiva histórica y biográfica, en torno a ciertos aspectos de su personalidad o al contexto social e histórico de su tiempo. Todas coinciden en la importancia del compositor valenciano en el panorama musical de la época.

Los principales datos biográficos sobre el compositor se reflejan tanto en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*² como en el *Diccionario de la Música Valenciana*³. Por su parte, autores como José Climent Barber⁴, Bernardo Adam⁵ y Rosa Isusi⁶ abordan la figura del compositor dentro del contexto musical valenciano.

Sin embargo, en el itinerario profesional y artístico de Eduardo Torres, quizá la parte más conocida y estudiada sea la de su época en Sevilla (1910–1934), ya que es en esta ciudad donde desarrollaría la mayor parte de su producción, alcanzando la cima artística y estética de su obra. Por el contrario, prácticamente nadie ha escrito sobre su etapa como maestro de capilla en Tortosa.

La primera aportación significativa sobre los años de Eduardo Torres en Sevilla la encontramos en el artículo que José Enrique Ayarra Jarné⁷ dedica a su faceta como maestro de capilla de la catedral y a su trayectoria en la ciudad. Este artículo amplía los datos ofrecidos por el mismo autor en su monografía *La música en la catedral de Sevilla*⁸. Entre sus atribuciones dentro de la institución hispalense figuraba el cargo de dirección de los seises, aspecto tratado por Herminio González Barrionuevo⁹.

Lejos de limitarse exclusivamente a las obligaciones de su puesto catedralicio, Eduardo Torres desempeñó un papel primordial en la vida musical sevillana de comienzos del siglo XX, ejerciendo como crítico musical, docente, director de diferentes agrupaciones musicales y promotor de diferentes iniciativas musicales y culturales.

² CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: “Torres Pérez, Eduardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Fundación Autor SGAE, vol. 10, 2002, pp. 415-417.

³ CASARES RODICIO, Emilio; GALBIS LÓPEZ, Vicente; DÍAZ GÓMEZ, Rafael: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2006.

⁴ CLIMENT BARBER, José: *Historia de la Música valenciana*, Valencia, Rivera Mota, 1989, pp.76-78.

⁵ ADAM FERRERO, Bernardo: *1000 músicos valencianos*, Valencia, Ed. Sound of Glory, 2003.

⁶ ISUSI FAGOAGA, Rosa: “El gremio musical en Valencia entre los siglos XIX y XX y el legado Enrique Domínguez Bovi” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, 2011, pp. 99-122.

⁷ AYARRA JARNÉ, Enrique: “El maestro Don Eduardo Torres en Sevilla”, en *Temas de estética y arte*, nº 12, 1998, pp. 87-89.

⁸ AYARRA JARNÉ, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1976.

⁹ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Ed. Castillejo, 1992; véase también ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1904.

En relación a la vinculación de Torres con la Sociedad Sevillana de Conciertos y la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, destacan los trabajos de Olimpia García López¹⁰, Luis Francisco Delgado Peña¹¹ y José Ignacio Cansino González¹².

En cuanto a la relación de Torres con el Ateneo de Sevilla, encontramos diferentes publicaciones de Pedro José Sánchez Gómez¹³ en torno a la historia musical de esta importante institución sevillana. A su vez, en un contexto más amplio, Gemma Perez Zalduondo¹⁴ retrata la actividad de las sociedades musicales españolas a principios de siglo XX, en algunas de las cuales Torres tuvo un papel destacado.

Su faceta como crítico musical en varios medios periodísticos está reflejada en distintas publicaciones de Olimpia García López¹⁵ sobre la crítica musical y la prensa en Sevilla en las primeras décadas del siglo XX. Sobre este asunto, destacan también las publicaciones de Jacinto Torres Mulas¹⁶, Ramón Sobrino Sánchez¹⁷, María Palacios y

¹⁰ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)", en *Asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, Palacios Nieto María; Queipo Gutiérrez, Carolina (eds.), Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019.

¹¹ DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

¹² CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.

¹³ SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: "Torres Pérez, Eduardo" en *Diccionario de Ateneístas de Sevilla*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, vol. 2, 2002-04, pp. 351-353; SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *La música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2004; SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *José María Izquierdo, de la música y la palabra*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2009.

¹⁴ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-25)", en *Anuario Musical*, Barcelona, nº 51, 1996, pp. 203-216.

¹⁵ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "De Luis de Rojas a Norberto Almandoz: El amor brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)", en *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, Elena Torres, Francisco J. Giménez, Cristina Aguilar y Dácil González (eds.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp.335-368; GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "Los conciertos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa", en *Imagen, Escenografía y Espectáculo en la Exposición Iberoamericana. Testimonios, artistas y manifestaciones*, Graciani García, Amparo; Barrientos Bueno, Mónica (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp.155-183.

¹⁶ TORRES MULAS, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical Española, 1991.

¹⁷ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: "Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española", en *Revista de musicología*, Madrid, vol. 16, nº 6, 1993, pp. 3510-3518.

Carolina Queipo¹⁸. La labor pedagógica de Eduardo Torres y el papel que desempeñó en la creación del Conservatorio Superior de Sevilla será tratada inicialmente por José María de Mena¹⁹ y se retoma en diferentes artículos de Olimpia García López²⁰, entre otros.

Sin duda, una cuestión que se revela de suma importancia en la personalidad estilística y artística de Torres es el vínculo profesional y de amistad que mantuvo con Manuel de Falla. Existe abundante documentación que demuestra la profunda admiración y aprecio mutuo que Falla y Torres se profesaban. Baste consultar al respecto el epistolario de Falla con Segismundo Romero²¹. La relación entre ambos compositores es tratada, por ejemplo, por Juan Alfonso García²² y José Miguel Barberá Soler²³. Por su parte, Eduardo Barba Capote²⁴ se centra en el importante lugar de convergencia que tuvieron ambos compositores: la fundación de la Orquesta Bética de Cámara en 1924.

Como es sabido, en la escena de compositores eclesiásticos de principios de siglo, Eduardo Torres ocupa un lugar destacado, formando parte de la generación de músicos del *Motu Proprio*, documento extendido por el papa Pío X en 1903 que supuso una revolución en la música de órgano, en la polifonía o en la edición musical. Sobre este movimiento de renovación de la música litúrgica existe una amplia bibliografía de

¹⁸ PALACIOS, María; QUEIPO GUTIERREZ, Carolina: *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Madrid, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 139-184.

¹⁹ MENA DE, José María: *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Alpuerto, 1984.

²⁰ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La labor pedagógica de Eduardo Torres en Sevilla (1910-1934): de la Catedral al Conservatorio", en *IV Congreso Nacional "Prensa y formación musical (1800-1950)"*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016; GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla", en *Diferencias, Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 3ª época, nº 4, 2014, pp. 119-150.

²¹ FALLA DE, Manuel: *Cartas a Segismundo Romero*, Edición y estudio P. Pascual Recuero, Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1976.

²² GARCÍA, Juan Alfonso. "Manuel de Falla y la música eclesiástica", en *Tesoro Sacro-Musical*, vol. III, (julio-septiembre 1977), pp. 80-84; GARCÍA, Juan Alfonso. "Manuel de Falla y la música eclesiástica", en *Tesoro Sacro-Musical*, vol. IV, (octubre-diciembre 1977), pp. 99-104.

²³ BARBERÁ SOLER, José Miguel: "Eduardo Torres Pérez- Historia de su amistad con Manuel de Falla y Matheu", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ISSN 0567-560X, nº 70, 1990, pp. 273-316.

²⁴ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: "La fundación de la Orquesta Bética de Cámara (1922-1924): de los ideales a la vanguardia musical española", en *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, Alcalá de Henares (Madrid), nº 64, 2017, pp. 33-69.

la que podemos destacar las publicaciones de Nemesio Otaño²⁵, Albano García Sánchez²⁶ y María Nagore²⁷, entre otras muchas. Por lo que respecta al papel del órgano en el contexto del *Motu Proprio* se encuentran los trabajos de Ángeles Alonso²⁸, Adolfo Gutiérrez Viejo²⁹ y Juan Luis Bardón³⁰, entre otros. A su vez, un estudio específico de la aplicación del *Motu Proprio* en la archidiócesis de Sevilla es llevado a cabo por Miguel López Fernández³¹.

Además de todo lo comentado, hay que tener en cuenta que la época sevillana de Eduardo Torres coincide con la Edad de Plata española, periodo histórico en el que convergen grandes personalidades musicales, literarias y artísticas (Falla, Turina, Halfter, la Generación del 27, etc.) y en el que se suceden importantes acontecimientos culturales como la Exposición Iberoamericana de 1929. La bibliografía sobre esa Edad de Plata es enorme y fácilmente accesible, por lo que no se reseña aquí.

En cuanto a la obra de Eduardo Torres, hay que decir que su producción musical es relativamente extensa. Un porcentaje razonable apareció impreso en vida del compositor o lo fue tras su muerte.

Por lo que respecta a la obra de órgano, aparte de las ediciones españolas hay que considerar otras aparecidas en el extranjero, en colecciones como *Les mâtres contemporaines de l'orgue* de J. Joubert (Paris, 1912), *Modern Spanish Organ Music* de Sidney C. Durst (Cincinnati-New York-London, 1920), *Les voix de la douleur chretienne* de Ledent-Malay (Bruselas, 1921), *Spanish composer* de la Boston Music Company (1922).

²⁵ OTAÑO, Nemesio: "En el 25º aniversario del Motu Proprio de Pío X sobre música sagrada. Estudios eclesiásticos", en *Revista de investigación e información teológica y canónica*, vol. 7, nº. Extra 27, 1928, pp. 127-150.

²⁶ GARCÍA SÁNCHEZ, Albano: "La música religiosa en España (1903-1922): mecanismos de censura durante la implantación del Motu Proprio" en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, SEDEM, 2018, pp. 223-234.

²⁷ NAGORE FERRER, María: "Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio" en *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, pp. 211-236.

²⁸ ALONSO FERNÁNDEZ, Ángeles: *El órgano en la generación española del Motu Proprio (1903-1954)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

²⁹ GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo: "El órgano en el "Motu Proprio y las tendencias estéticas de su contexto histórico" en *Revista de musicología*, vol. 27, nº 1, 2004, pp. 295-312.

³⁰ BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis: *La música española para órgano en el contexto Motu Proprio (1903)*. Trabajo fin de grado en Historia del Arte, Universidad de la Laguna, 2016.

³¹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel: *La aplicación del Motu Proprio sobre la música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2014.

Estas ediciones son muestra del aprecio que la obra de Eduardo Torres gozó en su tiempo, tanto en España como fuera de Europa y América.

Sin embargo, quizá la parte más numerosa de su producción se conserva sólo en forma manuscrita, bien en autógrafos del propio autor, bien en copias realizadas por otros músicos de su tiempo y entorno. Así, encontramos manuscritos con obras de Eduardo Torres diseminados en diferentes archivos, fondos eclesiásticos y civiles, como el Fondo Almandoz del archivo Eresbil de Rentería, los fondos del Colegio del Corpus Christi de Valencia, el Archivo musical de la Catedral de Sevilla, el fondo Mariani de la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, el fondo Otaño en el Archivo musical del Santuario de Loyola, los archivos de la Sociedad General de Autores o la Biblioteca Nacional de España. Por añadidura, se encuentran obras de Eduardo Torres en muchos archivos eclesiásticos de la región valenciana y de toda la geografía nacional.

Hasta el momento, no existe un catálogo razonado y crítico de toda la obra de Torres que, mediante un cotejo de las fuentes, permita identificar concordancias entre obras conservadas en diferentes archivos, establezca cronologías o delimite estilos de composición. De manera que los estudios realizados sobre su catálogo hasta la fecha sólo han podido abordar la cuestión de una forma aproximada o muy general. Tal es el caso del catálogo de Olimpia García López³² o el realizado recientemente por Juan Carlos Bomboí³³.

No obstante, la excepción más significativa es el catálogo de la música para órgano de Eduardo Torres realizado por Esteban Elizondo Iriarte en el año 2008³⁴, reeditado luego en su libro dedicado a la música para órgano en el País Vasco y Navarra entre los años 1880-1980³⁵.

³² GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "Eduardo Torres (1872-1934) y su producción musical: una primera aproximación a su catálogo compositivo", en *Intersecciones - Congreso de Historia de la música en el País Valenciano*, Valencia, Universidad de Valencia, 2016.

³³ SEMPERE BOMBOÍ, Juan Carlos: Trabajo fin de máster, Universidad Internacional de Valencia, 2020. Inédito.

³⁴ ELIZONDO IRIARTE, Esteban: "La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)" en *Revista de Musicología*, vol. 31, nº 1, 2008, pp. 151–169.

³⁵ ELIZONDO IRIARTE, Esteban: *La música para órgano en el País vasco y Navarra desde 1880 hasta 1980: catálogo de obras y biografía de autores; Aquilino Amezua y Jaúregui (1847-1912): la vida y obra de Aquilino Amezua a través de las publicaciones aparecidas en su época; el órgano de la catedral de Bogotá*, País Vasco, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2014.

A pesar del valor de esta aportación, el catálogo carece de íncipits para una mejor identificación de las piezas y concordancias con las fuentes manuscritas, lo que dificulta el cotejo de las fuentes.

La visión íntegra de la obra de Eduardo Torres no será posible mientras no se realice una catalogación completa de los archivos musicales que contienen sus obras. Tal es el caso del Fondo Almandoz del archivo Eresbil de Rentería, objeto de este estudio.

1. El Fondo Almandoz en el archivo Eresbil de Rentería

Norberto Almandoz Mendizábal (1893-1970) fue un sacerdote, organista, compositor y musicólogo nacido en Astigarraga (Guipúzcoa). Su nombre destaca entre las personalidades más importantes del panorama musical sevillano del siglo XX.

Desde muy temprana edad, muestra una sensibilidad e interés especial hacia la música, ejerciendo como niño cantor en Burgos y cursando, más tarde, estudios de piano, órgano y armonía con Eduardo Mocoeroa en Tolosa, y con Beltrán Pagola en San Sebastián.

En 1903, al manifestarse su vocación sacerdotal, ingresa en el Seminario de Vitoria, donde compagina su formación eclesial con las enseñanzas musicales recibidas de Julio Valdés Goicoechea (1877-1958). Años más tarde, en 1913, se traslada al Seminario de Comillas, con el deseo expreso de recibir clases de órgano de Nemesio Otaño y Eguino (1880-1956), fundador de la Schola Cantorum, director del coro de la Universidad Pontificia de Comillas y cabeza visible del movimiento de reforma de la música religiosa llevado a cabo en España a partir de los postulados del *Motu Proprio*. Almandoz, alentado por Otaño, contribuiría a este movimiento de renovación con una veintena de obras publicadas en la revista *Música Sacro-Hispana* (1907-1923)³⁶.

En 1920, ya instalado en Sevilla, donde ocupaba el cargo de organista primero de su catedral, se le concede una beca por parte de la Diputación de Guipúzcoa para perfeccionarse en París, lo que le hizo entrar en contacto con las corrientes impresionistas de la mano de Eugene Cools (1863-1937)³⁷.

A su regreso de París, se instala nuevamente en Sevilla, donde desarrollará una importante labor interpretativa, compositiva, docente y musicológica en el contexto cultural de la ciudad. Es aquí donde establece un vínculo profesional y de amistad con Eduardo Torres, maestro de capilla de la catedral en aquel momento y figura clave en aquellos años de prosperidad musical y artística que albergaba la capital andaluza.

³⁶ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur*, Sevilla, Libargo, 2015, p. 32.

³⁷ ANSOARENA MIRANDA, José Antonio: *Norberto Almandoz Mendizábal Astigarragan (1893-Sevilla 1970): Sacerdote y compositor*, Guipúzcoa, Astigarragako Udala, 1993.

La relación entre Norberto Almandoz y Eduardo Torres debió ser intensa, pues, a la muerte de éste en 1934, recibe la documentación personal y los manuscritos musicales del músico valenciano. Además, asumiría el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla que había ostentado Torres, permaneciendo en el puesto hasta su muerte en 1970.

Tras el fallecimiento de Almandoz, todos sus fondos fueron enviados a Astigarraga, como agradecimiento por la beca que le concedieron para estudiar en París. No obstante, su sobrina Isabel Almandoz decide trasladar en 1977 todo ese fondo al Archivo Vasco de la Música- ERESBIL, donde se conserva actualmente. Dicho fondo alberga tantos sus archivos personales como su biblioteca, y aunque sus manuscritos autógrafos los conserva su sobrina, el archivo cuenta con copias de todos ellos³⁸.

El Fondo Almandoz abarca un periodo cronológico muy amplio, con una documentación muy heterogénea conservada en diferentes soportes. Se enumeran 300 partituras autógrafas de compositores vascos y españoles, miles de partituras impresas, carteles, escritos propios, escritos varios, hemeroteca, cientos de programas de concierto, fotografías, objetos, documentación personal y un epistolario de 1.200 cartas.

La estructura del fondo fue organizada por José Luis Ansorena, asignando series de ordenación alfabética para los distintos documentos:

- Obras de autores vascos (B)
- Obras de autores españoles (C)
- Obras religiosas de autores universales (D)
- Obras profanas de autores universales (E).
- Hasta terminar con la serie que contiene los objetos personales (R).

De todo el conjunto que conforma este importante legado, los manuscritos conservados de compositores españoles del siglo XX constituyen quizá el núcleo de mayor valor e interés, siendo una fuente esencial para el estudio y conocimiento de toda la música escrita en este periodo histórico.

³⁸ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur*, Sevilla, Libargo, 2015, p. 128.

Dentro de esta colección podemos encontrar los nombres de diversos compositores vascos, que representan el lugar de procedencia y las relaciones profesionales del propio Almandoz, entre los que destacamos José María Beobide (1882-1967), Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916), Jesús Guridi Bidaola (1886-1961), Luis Urteaga Iturrioz (1882-1960), sus maestros Nemesio Otaño y Julio Valdés Goicoechea, o su buen amigo José Gonzalo Zulaika «Aita Donostia» (1886-1956) con quien coincidió en su etapa de formación en París en 1920. Este compendio de autores, que podemos encontrar entre las signaturas A1/B-001 y A1/B-263, es una representación del excelente patrimonio musical vasco de los siglos XIX y XX.

En la amplia serie dedicada a compositores españoles, la sección autógrafa de mayor interés para este estudio la conforma el conjunto de compositores sevillanos y andaluces que formaron parte del contexto cultural y musical en el que tanto Norberto Almandoz como Eduardo Torres desarrollaron la mayor parte de su carrera. Además de albergar el legado heredado del compositor valenciano, el fondo contiene las obras de importantes personalidades musicales como Luis Mariani (1864-1925), organista segundo de la catedral de Sevilla y director artístico de la Sociedad Sevillana de Conciertos; Manuel de Falla, Segismundo Romero y Ernesto Halffter, artífices junto a Eduardo Torres de la Orquesta Bética de Cámara; Joaquín Turina, el compositor sevillano afincado en Madrid; Manuel Font de Anta (1889-1936), compositor que con su marcha *Amarguras* definió un estilo de composición para la música de la Semana Santa sevillana; Luis Lerate (1910-1994), alumno de Eduardo Torres y de Norberto Almandoz en el Conservatorio de Sevilla; o Manuel Castillo (1930-2005), discípulo de Almandoz. Todos ellos conforman el entramado musical y cultural de la ciudad de Sevilla tanto en la primera como en la segunda mitad del siglo XX.

Por añadidura, en el Fondo Almandoz se conserva una serie de obras de compositores valencianos que forman parte del círculo musical en que Eduardo Torres desarrolla su formación, como Vicente Ripollés (1867-1943), compositor y maestro de capilla en las catedrales de Tortosa y Sevilla, diseñando prácticamente el mismo itinerario profesional que desarrollaría Eduardo Torres años más tarde, además de ocupar el mismo puesto en el Real Colegio de Corpus Christi en Valencia; el compositor y pedagogo Manuel Palau (1893-1967), o el compositor Oscar Esplá y Triay (1886-1976).

De igual modo, en el Fondo Almandoz se conservan obras de otros autores relevantes en el panorama español, como Felipe Pedrell (1841-1922), considerado el padre del nacionalismo musical español, además de Joaquín Nin-Culmell (1879-1949), José Sancho Marraco (1879-1960), Joan Bautista Lambert (1884-1945), Antonio José (1902-1936), Enrique Massó Ribot (1906-1995), Eduardo Toldrá (1895-1962) o Federico Mompou (1893-1987). Las relaciones de todos estos compositores de distintas generaciones fueron muy intensas y configuran el panorama de la música española anterior a la Guerra Civil (1936-39) que conoció Eduardo Torres.

Un aspecto que revela hasta qué punto todos estos autores estuvieron interconectados es el de las dedicatorias que aparecen en la mayor parte de las obras de Eduardo Torres, y que reflejan, precisamente, ese rico entramado de relaciones profesionales y afectivas.

2. El legado de Eduardo Torres en el Fondo Almandoz

Como hemos señalado anteriormente, las obras de Eduardo Torres se conservan diseminadas por diferentes archivos y fondos documentales a lo largo y ancho de la geografía española. De entre ellos, el Fondo Almandoz del archivo Eresbil en Rentería es el que atesora la colección más numerosa de manuscritos autógrafos del compositor valenciano. Este conjunto, que abarca un amplio período cronológico, constituye, por tanto, la principal fuente de información para el estudio de los procesos compositivos de Eduardo Torres. Así mismo, su estudio se revela indispensable para el estudio de los aspectos estilísticos que definen su obra.

Según el catálogo del propio archivo Eresbil, el Fondo Almandoz comprende un total de 72 entradas relacionadas con Eduardo Torres, que albergan tanto partituras manuscritas como impresas, además de cartas, postales y otros documentos.

Las obras aquí conservadas corresponden a diversos géneros cultivados por Torres: música religiosa vocal, con o sin acompañamiento instrumental, piezas para órgano, bailes de seises, villancicos, e incluso un pasodoble, *Villalta*. Esta obra, que se localiza bajo la signatura A1/C-214, aparece firmada con el nombre de Eduardo Matheu, el pseudónimo utilizado por Torres para la composición de sus zarzuelas y obras “profanas”, como se indicó anteriormente. El resto de obras reseñadas se encuentran en una serie de entradas correlativas, comprendidas entre las signaturas A1/C-472 y A1/C-542.

Del repertorio de obras para órgano de Eduardo Torres conservadas en el Fondo Almandoz, nos interesa destacar la localizada en la signatura A1/C-525 bajo el título *Tremens factus sum ego*, que se corresponde con la tercera de las *Tres piezas fúnebres* publicadas por Boileau, sin fecha. También, la localizada en la signatura A1/C-529: *Venite ad me omnes*. Esta última había sido publicada por Torres bajo este título en la colección *Les Voix de la Douleur Chretienne*, aparecida en Bruselas en 1921. Sin embargo, aunque el título se mantuvo para su publicación en la revista *Música Sacro-Hispana* de mayo de 1922, aparecería desprovista de él en la colección *El organista español*, como la primera (pieza nº XVIII) de las *Tres Meditaciones*³⁹.

³⁹ Para las referencias precisas consúltese el catálogo de Esteban Elizondo.

Ambos ejemplos revelan una problemática asociada a la obra de Torres: las diferencias existentes en los títulos de determinadas obras cuando se comparan sus manuscritos con las versiones impresas, así como los títulos diferentes asignados a una misma pieza en publicaciones diferentes. Como veremos, no son éstos los únicos casos que hemos podido documentar.

Siguiendo el orden de designación numérica del catálogo del archivo, encontramos, entre otros, los títulos de las colecciones *Cantos íntimos* (A1/C-531) y *El organista español* (A1/C-532), así como dos *Ofertorios* localizados en A1/C-535 y A1/C-539. Además de las citadas, el fondo contiene dos entradas descritas como “Apuntes para órgano 1923” (A1/C-536) y “Apuntes de órgano 1934” (A1/C-542) sin más especificación. El análisis y estudio de estos materiales no catalogados, que constituye el principal objetivo de este trabajo, ha permitido identificar los manuscritos autógrafos correspondientes a 30 piezas para órgano, además de numerosas vocales, y un elevado número de esbozos y apuntes. El contenido preciso de estos fondos se detallará en el siguiente capítulo.

El conjunto de piezas vocales de Eduardo Torres conservado en el Fondo Almandoz puede dividirse en dos grandes grupos: obras en latín y obras en castellano. Entre las primeras, podemos destacar los manuscritos de los motetes *Ecce panis angelorum* (A1/C-480) *Jesu doloris victimae* (A1/C-495) o *Electa mea cándida* (A1/C-503). Igualmente, el fondo alberga numerosos salmos y antífonas en latín como *Exulta et lauda* (A1/C-538), *Lauda Jerusalem* (A1/C-475) o *Dominus regit me* (A1/C-479), así como una *Misa de Requiem* (A1/C-472).

Entre las obras en castellano, destacan diversas colecciones de *Gozos*, a la Santísima Trinidad (A1/C-474), a Ntra. Sra. del Remedio (A1/C-506) y a la Virgen del Pilar (A1/C-510); diversas *Coplas* a Jesús y a Nuestra Señora, así como distintas *Salves*, al unísono, solo y coro, y también a tres y cuatro voces. Así mismo, encontramos el manuscrito correspondiente al conocido *Salve Madre* (A1/C-504), himno oficial del Congreso Mariano Hispano-Americano celebrado en Sevilla en 1929, con letra de Restituto del Valle (1865-1930), obra que alcanzaría gran difusión, como una de las *salves* más cantadas en las celebraciones litúrgicas hispanas.

De igual modo, encontramos los siguientes títulos correspondientes a lo que parece ser un oratorio, un auto sacramental o una obra escénica, conservada, al aparecer, de forma incompleta: *Invocación a Júpiter: acto 2º* (A1/C-519) y *Coro y danza de las Romanas: acto 2º* (A1/C-520).

Si bien es cierto que, como hemos señalado, el catálogo del archivo Eresbil arroja un total de 72 entradas relacionadas con Eduardo Torres, cada una con un título descriptivo, a día de hoy resulta imposible evaluar la cantidad real de obras del autor que se conserva en el Fondo Almandoz. Como veremos más tarde, nuestro estudio ha revelado que una sola signatura, asociada a un solo manuscrito, puede contener en realidad diversas obras o apuntes en su interior, detalle que no se refleja en la catalogación actual. Al menos por lo que respecta a las signaturas analizadas, se observa que en el proceso de catalogación por parte del archivo sólo se consignó el título inscrito en la portada o en la primera página, sin hacer mención a otras posibles obras contenidas en el mismo cuaderno o carpeta. Ante la constatación de este hecho, me reservo como trabajo para el futuro la catalogación o recatalogación de las obras de Eduardo Torres en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil en su integridad.

En cualquier caso, como he referido anteriormente, el Fondo Almandoz constituye, sin duda, la colección más importante de manuscritos autógrafos de Eduardo Torres, tanto por lo que respecta a la cantidad como por abarcar un amplio espectro cronológico y estilístico.

Comparativamente, el legado de Enrique Domínguez Boví (1900-1958) conservado en el Archivo del Colegio del Corpus Christi (Patriarca) de Valencia, contiene copias y algunos autógrafos de obras de Torres mayoritariamente de su etapa de formación en Valencia y de sus años como maestro de capilla en Tortosa. La mayor parte de estas copias llevan marcas de propiedad de Vicente Estellés y de José Montagut, probablemente compañeros de Torres en el seminario de Valencia. Vicente Estellés aparece también como dedicatario de algunas piezas de Torres, junto a Luis Tena Fuster, Marcos Montaner o José María Bellver, entre otros. Hay también en el fondo Domínguez Boví, no obstante, obras de la etapa sevillana de Torres, con marcas de su propiedad. Estos materiales fueron heredados, al parecer, a la muerte de Torres en 1934, cuando Domínguez Boví era profesor en el Conservatorio de Música de Sevilla y gracias a la relación personal existente entre ambos personajes. No en vano, Domínguez Boví había sido el barítono encargado del papel de Don Quijote en el estreno de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla en Sevilla en 1925, permaneciendo vinculado a la Orquesta Bética de Cámara y manteniendo una amplia actividad musical en la ciudad hasta el estallido de la Guerra Civil, momento en el que regresa a Valencia.

Con estos datos, es posible considerar que los manuscritos de Torres fueron divididos en dos grandes lotes tras su muerte, de manera que los pertenecientes al Fondo Almandoz se completarían, de algún modo, con los conservados en el legado Domínguez Boví de Valencia.

Otros fondos donde se conserva la obra de Torres, como el Archivo musical de la Catedral de Sevilla, el fondo Otaño en el Archivo musical del Santuario de Loyola, el fondo Mariani de la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla o los archivos de la Sociedad General de Autores. Comparativamente quizás no alcanzan la importancia que el Fondo Almandoz tiene con respecto a la obra de Eduardo Torres, especialmente en cuanto a la cantidad de materiales autógrafos conservados.

3. Obras, apuntes y esbozos de Eduardo Torres entre los manuscritos sin catalogar del Fondo Almandoz

La colección de manuscritos de Eduardo Torres sin catalogar en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil que hemos procedido a catalogar y a estudiar comprende las siguientes signaturas y correspondientes descripciones:

A1/C-517-1 y A1/C-517-2: [Colección de manuscritos]

A1/C-524: [Manuscrito sin título]

A1/C-536: Apuntes de órgano, 1923.

A1/C-540: [Manuscrito sin título]

A1/C-541-1 a A1/C-541-21: [Colección de manuscritos sin título]

A1/C-542-1 a A1/C-542-5: Apuntes de órgano, 1934.

Después de realizado el catálogo, que se ofrece en apéndice, considero indispensable presentar un análisis y un estudio de su contenido para guiar al posible lector e investigador en la exploración de este fondo.

En primer lugar, hay que señalar que las diferentes signaturas estudiadas se caracterizan por una gran heterogeneidad en muchos aspectos: formato, volumen, forma de escritura, acabado, pulcritud, etc., abarcando además un amplio período cronológico, con obras fechadas desde 1905, pertenecientes a su etapa de juventud en Tortosa, hasta 1934, año del fallecimiento de Torres en Sevilla.

Asimismo, todo el conjunto representa una gran diversidad en cuanto a géneros: obras vocales en latín y castellano, con y sin acompañamiento, piezas para órgano, apuntes para orquesta, para zarzuela, etc. En cierto sentido, el fondo investigado ha resultado ser un muestrario en pequeño de toda la producción de Eduardo Torres.

Algunas de las signaturas señaladas corresponden a cuadernos o a colecciones de apuntes en cuya portada aparece escrita una fecha. Esto parece sugerir la utilización por parte de Torres de cuadernos para la composición que fechaba, quizás, por años correlativos. Pero, en algunos casos, esa fecha de portada no se corresponde con las fechas insertas en obras o apuntes concretos que se encuentran en el interior del cuaderno. Tal es el caso de la signatura A1/C-536 cuya portada está fechada en 1923, mientras que la única obra fechada en su interior corresponde al año 1927. Esta disparidad entre las fechas de portada y las fechas atribuidas a los contenidos puede deberse a varias razones. Quizá la más obvia sea considerar que Torres aprovechó espacios libres en sus cuadernos para realizar apuntes con posterioridad.

El catálogo que he podido confeccionar comprende un total de 317 entradas, entre las que se han podido localizar un total de 79 piezas completas, de las cuales 28 son copias en limpio, y un total de 205 apuntes incompletos. El resto de entradas se corresponde con apuntes varios de difícil identificación, pequeños fragmentos, breves esbozos, ejercicios prácticos u hojas en blanco.

Por cuestiones prácticas, hemos dividido el contenido de este estudio en dos secciones principales. Por un lado, se describen las obras de órgano, principal centro de interés de nuestra investigación, diferenciando en primer lugar entre las piezas completas y aquellas que se conservan incompletas o como esbozos. Entre las piezas completas, se han podido identificar los autógrafos correspondientes a 25 obras de las editadas y otras cinco que se presentan como inéditas.

Por otro lado, se realiza el estudio de las composiciones vocales y otras obras, dividiéndolas en cuatro apartados:

- Obras litúrgicas en latín
- Obras litúrgicas en castellano
- Obras profanas
- Obras y apuntes orquestales

Igualmente, como se ha realizado con las obras para órgano, en cada uno de estos apartados se diferenciarán entre las obras que se conservan completas y las que quedaron como esbozos o fragmentos sin completar.

3.1. Las obras para órgano

De entre toda la música de Eduardo Torres que conocemos, su obra para órgano es la que, sin duda, ha alcanzado mayor difusión y la única que mantiene cierta vigencia en programas de concierto y grabaciones discográficas. Ello es debido no solamente a la calidad de estas composiciones sino, sobre todo, a la circulación de ediciones impresas de relativo fácil acceso.

Parte de esa producción se agrupa en dos colecciones: *Cantos Íntimos* y *El organista español*. La primera, *Cantos Íntimos*, se define como una “colección de piezas de fácil y mediana dificultad para órgano o armónium” que aparece publicada por Casa Erviti de San Sebastián, sin fecha, en tres volúmenes. Posteriormente, la misma editorial publicará una segunda edición de cada volumen: el primer volumen en 1952, y el segundo y el tercero en 1961.

Por su parte, el título completo de *El organista español* reza como “Colección de obras para órgano o armonio. Mediana dificultad”. La colección se compone de 20 piezas y fue editada por Casa Erviti, de San Sebastián, sin fecha, en un solo volumen.

Aparte de estas dos colecciones principales, la mayoría del resto de obras para órgano de Torres se publicó en diversos cuadernos de la colección *Biblioteca orgánica* de la editorial Boileau de Barcelona en las décadas de 1950-60.

No obstante, muchas de estas obras se habían difundido ya de forma separada en publicaciones de distinto tipo, tanto españolas como extranjeras, desde mediados de la década de 1910. Para las referencias concretas a todas estas ediciones, puede consultarse el trabajo de catalogación de Esteban Elizondo Iriarte.

3.1.1. Piezas completas identificadas

Todos los autógrafos de piezas completas que han podido ser identificados corresponden a las colecciones *Cantos íntimos* y *El organista español*, con la excepción de dos copias diferentes de la obra *In modo antico*, publicada en sendas colecciones antológicas. Para mayor claridad, presento la información organizada con las correspondientes concordancias para cada una de estas ediciones.

In modo antico

Esta pieza de Torres apareció publicada por vez primera en 1930, con el nº 20 en el apartado *Ofertorios* del *Repertorio Orgánico Español* de los padres Juan y Luis de Manzárraga. Aparecería también póstumamente, como pieza nº 6 en *Órgano Sacro-Hispano*, del padre Tomás L. Pujadas, en 1959.

Se han localizado dos versiones manuscritas de esta obra entre los manuscritos objeto de estudio del Fondo Almandoz. Una primera versión, titulada *Ofertorio*, en la signatura A1/C-541-20 y una segunda versión, que consideramos posterior debido a la presencia de indicaciones de tempo y fraseo, en la signatura A1/C-524. Ésta última podría parecer, a simple vista, obra de un copista, por la pulcritud de la grafía. De hecho, se ha localizado la presencia de copistas en algunas de los manuscritos estudiados, como veremos más adelante. Sin embargo, al reparar en los apuntes en borrador insertos al final de la página y comparar la grafía de este manuscrito con los autógrafos de juventud de Torres, mucho más pulcros que los de fecha posterior, deducimos que puede tratarse también, en efecto, de un autógrafo del autor, probablemente listo para su edición.

Esteban Elizondo, en su catálogo de la obra para órgano de Eduardo Torres, no menciona la existencia de autógrafos de esta pieza, ofreciendo tan sólo los datos de su publicación en *Repertorio orgánico Español* (1930) y *Órgano Sacro-Hispano* (1959).



Ilustración 1. Detalle del inicio de *In modo antico*, con título Ofertorio.
Signatura A1/C-541-20

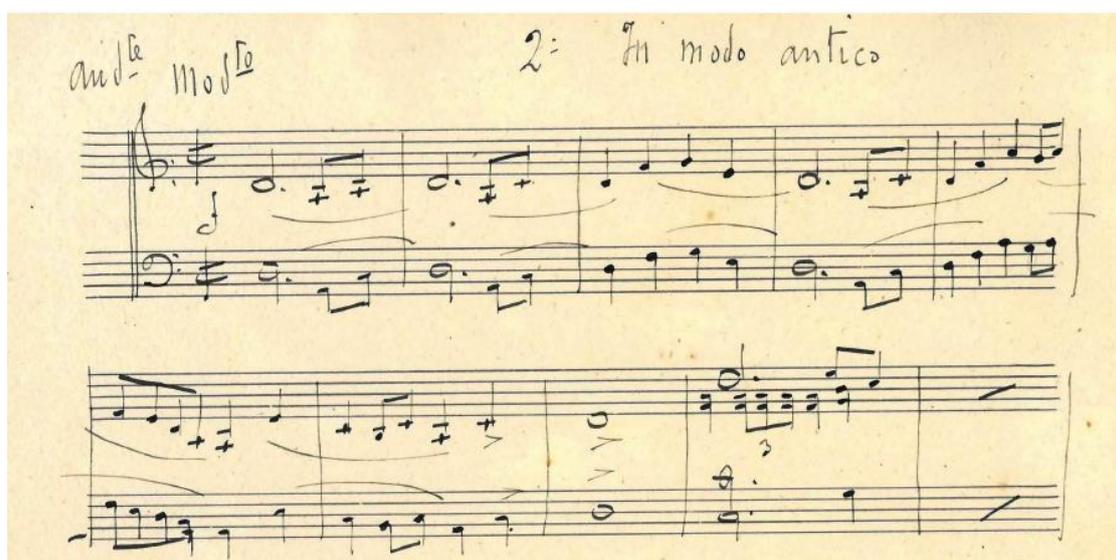


Ilustración 2. Detalle del inicio de *In modo antico* con indicaciones de tempo y fraseo.
Signatura A1/C-524

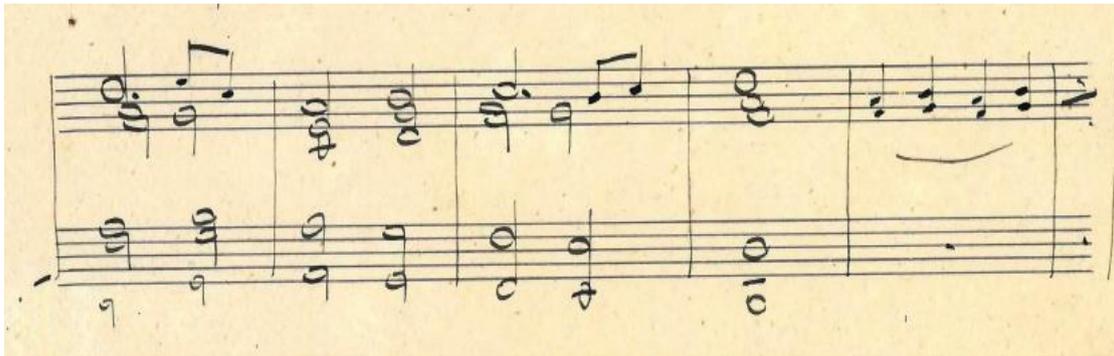


Ilustración 3. Comparación de grafía en dos manuscritos de Torres.
 Autógrafo de Torres fechado en Tortosa. Signatura A1/C-524 (imagen superior)
 Fragmento de la obra *In modo antico*. Signatura A1/C-517-01 (imagen inferior)

Cantos íntimos

En la signatura A1/C-542-02 cuya portada contiene el título "Apuntes de órgano de Eduardo Torres, 1934", se han localizado, en copias en limpio, una gran parte de las obras autógrafas pertenecientes a la colección de piezas *Cantos íntimos* contenidas en los volúmenes II y III. Muchas de ellas no contienen título o están nombradas con un título diferente al de la edición. Esta cuestión, como se ha comentado con anterioridad, es una de las problemáticas que encontramos al abordar la obra de Torres y que necesitaría un análisis más en profundidad.

En primer lugar, especificaremos, con la misma numeración que llevan en la colección, las obras identificadas en manuscrito autógrafo pertenecientes al volumen II:

- I. *Entrada festiva*. Fechada el 27 de mayo de 1934.
- II. *Gradual (Lauda Sion)*. Sin fecha.
- IV. *Elevación*. Fechada el 27 de abril 1934.
- V. *Cantinela*. Titulada en el manuscrito *Cantilena*. Fechada el 5 de abril 1934.
- VI. *Impresión fúnebre I*. Titulada en el manuscrito *Pieza fúnebre*. Sin fecha.
- VII. *Impresión fúnebre II*. Sin fecha.
- IX. *Ofertorio*. Fechada el 18 de mayo 1934.
- X. *Alleluia*. Fechada el 27 de abril 1934.

De las diez obras que conforman este volumen se han identificado, por tanto, los autógrafos de todas las piezas menos los de las piezas núm. 3 (*Ofertorio*) y núm. 8 (*Impresión fúnebre III*). Atendiendo a las observaciones aportadas por Esteban Elizondo en su catálogo, se desconoce la existencia de los autógrafos correspondientes a estas dos piezas.

En cuanto al volumen III de la colección *Cantos íntimos*, se han encontrado las siguientes piezas autógrafas:

- I. *Suavis Dominus*. Fechada el 3 de mayo 1934.
- II. *Gradual (surrexit Christus)*. Titulada en el manuscrito *Victimae-gradual surrexit Christus spes mea*. Con fecha del 8 de abril 1934.
- III. *Ofertorio*. Titulada en el manuscrito *Porticum*. Fechada el 2 de mayo 1934.
- IV. *Elevación*. Titulada en el manuscrito *Comunión*. Sin fecha.
- V. *Meditación (Gabriel Angelus locutus et Maria)*. Fechada el 26 de mayo 1934.
- VI. *Comunión*. Titulada en el manuscrito *Elevación*. Fechada el 21 de mayo 1934.
- VII. *Intermedio*. Sin fecha
- VIII. *Impresión teresiana*. Fechada el 30 de mayo 1934.
- IX. *Plegaria*. Sin fecha.

El manuscrito de la décima y última pieza (*Final*) se desconoce. Esteban Elizondo, en su catálogo, ofrece el dato de los manuscritos autógrafos de todas las piezas enumeradas excepto el de la pieza núm. 2 (*Gradual*) cuya existencia no menciona.



Ilustración 4. Fragmento del manuscrito *Gradual (surrexit Christus)*. *Cantos íntimos Vol. III*. Signatura A1/C-542-02

El organista español

Los autógrafos identificados entre los manuscritos catalogados de piezas de esta colección, se localizan en las signaturas A1/C-524 y A1/C-542-02, y son los siguientes:

- II. *Stella matutina*. Sin fecha. También localizada en copia completa en la signatura A1/C-541-20.
- V. *Meditación*, dedicada a Manuel de Falla. Sin fecha.
- VI. Epifanía-Ofertorio. Sin fecha.
- VIII. *Ofertorio Pascual*. Titulada en el manuscrito *Exulta et Lauda- Ofertorio*. Fechada el 23 de abril de 1934.
- IX. *Plegaria*. Titulada en el manuscrito *Comunión*. Con fecha 24 de abril de 1934.
- X. *Cantus mysticus*. Sin fecha.
- XV. *Andante*. Sin fecha.

De todos ellos, Esteban Elizondo tan sólo menciona en su catálogo la existencia de los manuscritos autógrafos de las piezas núm. 8 (*Ofertorio Pascual*) y núm. 9 (*Plegaria*). Del resto de piezas de la colección *El organista español* no se han hallado los manuscritos correspondientes, pero no se descarta la posibilidad de un hallazgo en el futuro, en el Fondo Almandoz o en otro lugar.

De algunas de las piezas incluidas en las colecciones *Cantos íntimos* y *El organista español*, no sólo se han localizado las versiones completas y en copia en limpio que acabamos de mencionar, sino también algunas versiones incompletas, borradores o esbozos. Tal es el caso de las piezas *Elevación*, *Cantinela*, *Impresión fúnebre I*, *Ofertorio* y *Alleluia* del volumen II de *Cantos íntimos*, localizadas en la signatura A1/C-541-06; las piezas *Ofertorio* y *Comunión* del volumen III de *Cantos íntimos*, localizadas igualmente en la signatura A1/C-541-06; y las piezas *Stella matutina* y *Cantus místico* de la colección *El organista español*, localizadas en la signatura A1/C-541-20.

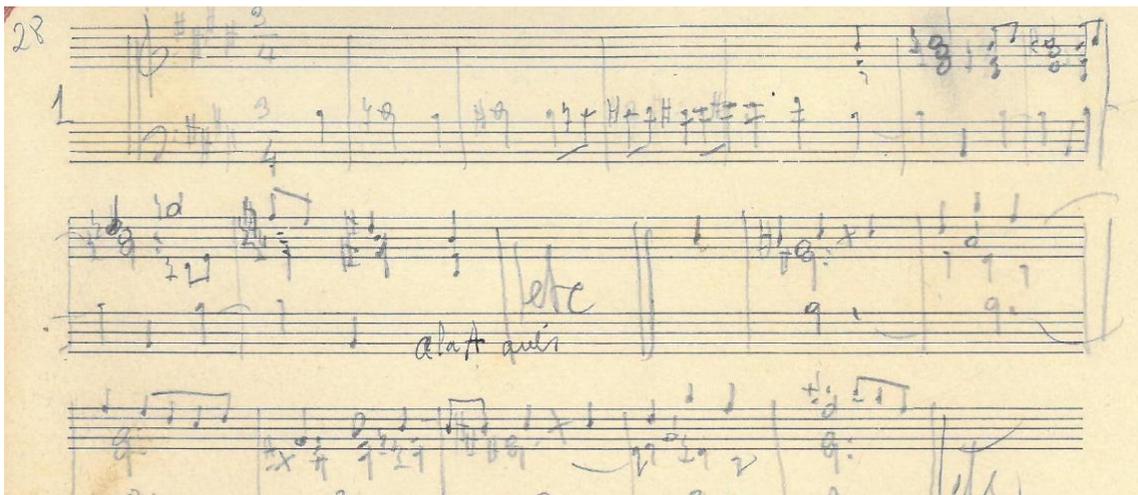


Ilustración 5. Fragmento de la obra *Elevación*. *Cantos íntimos* Vol. II.
Borrador a lápiz. Signatura A1/C-541-06

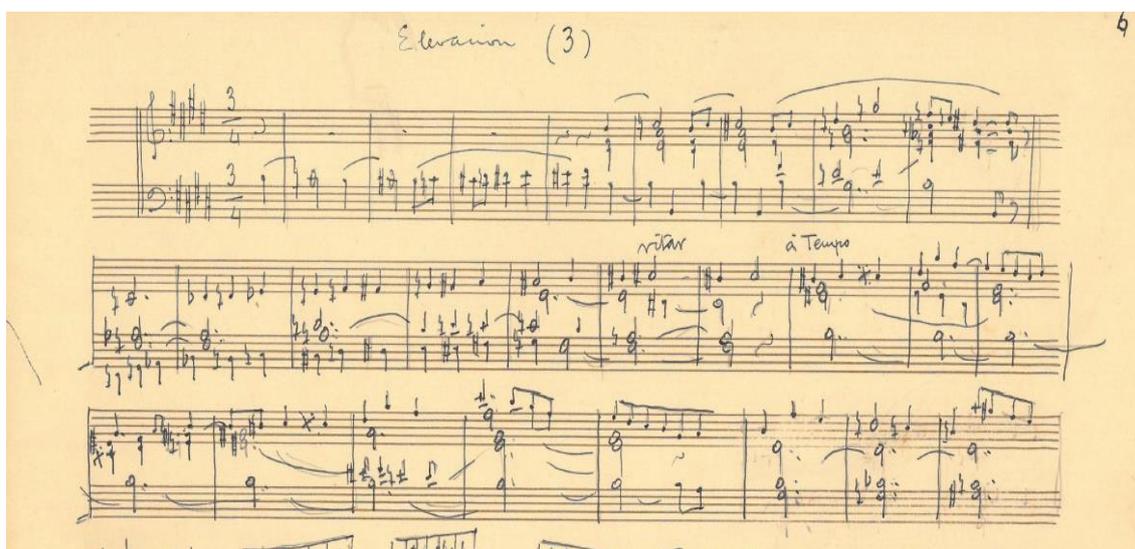


Ilustración 6. Fragmento de la obra *Elevación*. *Cantos íntimos* Vol. II.
Copia en limpio, en tinta, con indicaciones de tempo y fraseo.
Signatura A1/C-542-02

La existencia de estos borradores, junto a las copias en limpio y las ediciones finales, resulta de gran interés, ya que permitirá, mediante la comparación de estos materiales, no siempre plenamente coincidentes desde el punto de vista textual, trabajar en un futuro sobre los procesos compositivos de Eduardo Torres. Por otra parte, es interesante señalar que incluso las copias en limpio realizadas por Torres carecen siempre de indicaciones de registración y, en muchos casos, de las indicaciones de tempo y dinámica que aparecen en las versiones impresas.

3.1.2. Piezas completas no identificadas

Al margen de lo reseñado, se han encontrado un total de cinco piezas autógrafas en formato de *keyboard score* no identificadas con ninguna de las obras para órgano publicadas. Pero, tal como se especifica en nuestros criterios de catalogación⁴⁰, que estas obras estén escritas en ese formato no implica que todas ellas sean realmente para órgano. De hecho, aspectos de escritura, textura, extensión, características en los acompañamientos, etc, nos induce a pensar que sólo dos de estas piezas fueron pensadas efectivamente para órgano.

La primera de estas obras, aparentemente inéditas, se localiza en la signatura A1/C-536, sin título ni fecha, en do mayor. La segunda, en A1/C-542-02, con el título *Elevación*, en re mayor, y fechada el 15 de mayo de 1934.

Sobre este asunto, Esteban Elizondo menciona en su catálogo la existencia de una serie de autógrafos inéditos que se conservan, en su mayoría, en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil, ofreciendo los siguientes datos:

- *Victimae- Gradual*, con fecha 8 de abril de 1934
- *Ofertorio*, sin fecha.
- *Gradual Lauda Sion*, con fecha 18 de mayo de 1934.
- *Entrada*, en do mayor, sin fecha.
- *Elevación*, en re mayor sin fecha.
- Dos piezas más sin título ni fecha.

Curiosamente, de estas siete piezas, las tres primeras (*Victimae-Gradual*, *Ofertorio* y *Gradual Lauda Sion*) se localizan en el presente catálogo con el mismo nombre y título que ofrece Elizondo, pero las tres se han identificado en la colección de *Cantos Íntimos* bajo otros títulos. De hecho, cuando Elizondo se refiere a *Cantos Íntimos* no menciona tampoco los autógrafos correspondientes a estas tres piezas.

De las otras dos obras con título que Elizondo menciona como inéditas, *Entrada* y *Elevación*, el manuscrito autógrafo de esta última podría ser el localizado en la signatura A1/C-542-02 de este catálogo, correspondiéndose, efectivamente, con una obra desconocida en el repertorio para órgano de Eduardo Torres.

⁴⁰ Véase en anexos.

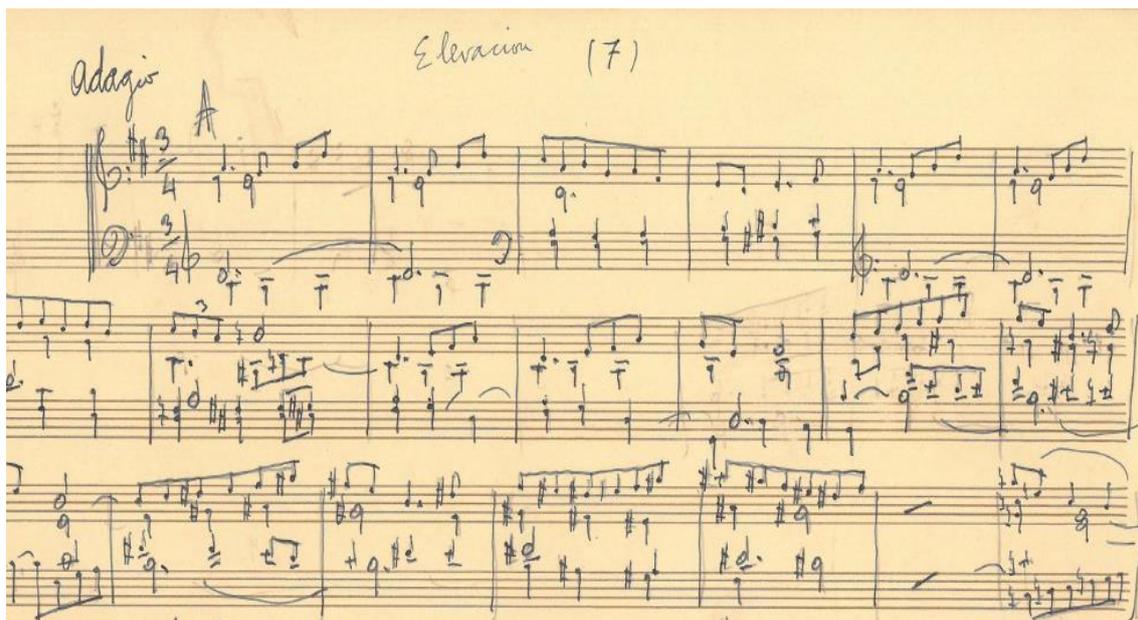


Ilustración 7. Fragmento de la pieza *Elevación*. Manuscrito inédito de Eduardo Torres. Signatura A1/C- 542-02

La otra obra que Elizondo señala, *Entrada* en do mayor, podría corresponderse también con la obra inédita localizada en este estudio en la signatura A1/C-536, escrita en do mayor, pero en el caso de nuestro manuscrito no contiene título. Como Elizondo no facilita las signaturas precisas donde se encuentran los autógrafos que menciona, no podemos saber a ciencia cierta si se trata de los mismos originales que hemos localizado en nuestro estudio o de otros diferentes conservados en otras signaturas, como parece lo más probable.

En cuanto a las otras tres piezas completas en *keyboard score* aparentemente inéditas que hemos podido localizar en las signaturas A1/C-517-01 y A1/C-541-3, queda la duda de si realmente se trata de obras para órgano o más bien de apuntes para obras orquestales o vocales. Incluso, determinados aspectos de escritura y textura podrían indicar que se tratara de piezas para piano o de simples acompañamientos. Sólo un estudio más en detalle y el cotejo con el resto de la obra de Torres podrá determinar estos extremos en un futuro.

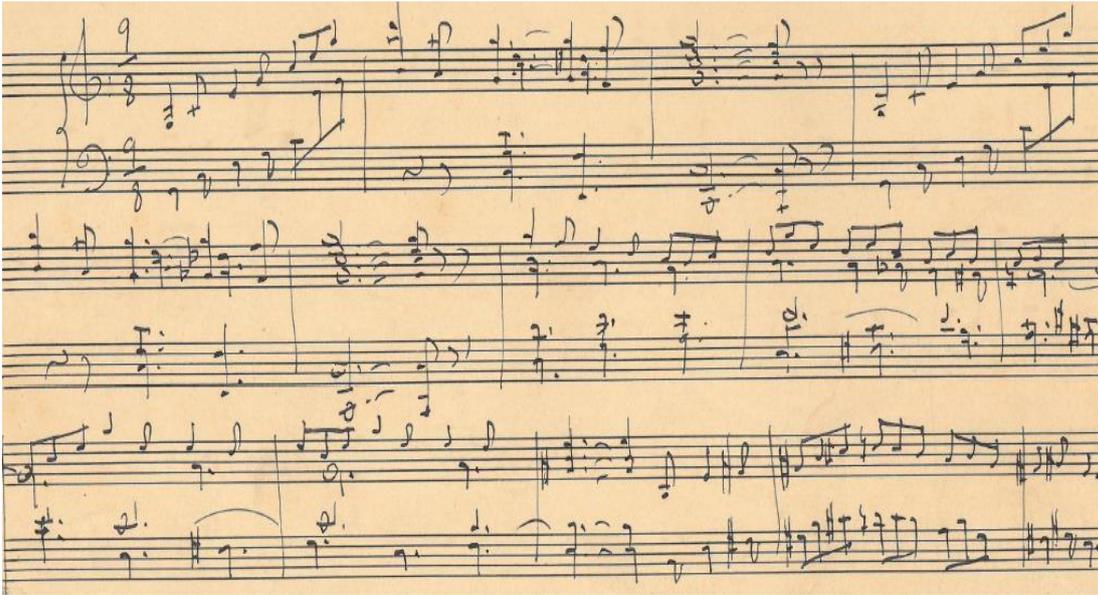


Ilustración 8. Manuscrito inédito de Eduardo Torres. Signatura A1/C-536

3.1.3. Apuntes incompletos para órgano

Además de las obras completas para órgano que se han localizado y que acabamos de relacionar, entre las distintas signaturas encontramos un amplio número de fragmentos, esbozos y apuntes incompletos escritos en plantilla de teclado. Como ya se ha comentado, resulta difícil determinar cuáles de estos apuntes son para órgano y cuáles no. En cualquier caso, el principal interés de este conjunto de apuntes es que representa, de algún modo, el imaginario compositivo de Eduardo Torres que no llegó a fraguar como obras terminadas, por unas razones u otras.

Este conjunto de apuntes presenta una gran disparidad en cuanto a contenido o tipo de escritura, tratándose tanto de fragmentos o secciones de piezas más o menos elaboradas como de simples esbozos y borradores en lápiz de difícil compresión, surgidos muchos de ellos, probablemente, de la espontaneidad del momento.

No cabe duda de que este material, por muy secundario o irrelevante que parezca ahora mismo, resultará de interés a la hora para emprender futuros trabajos que aborden cuestiones sobre el estilo y sobre la técnica compositiva de Eduardo Torres, al ampliar notablemente el abanico de ideas melódicas, armónicas y formales del compositor.

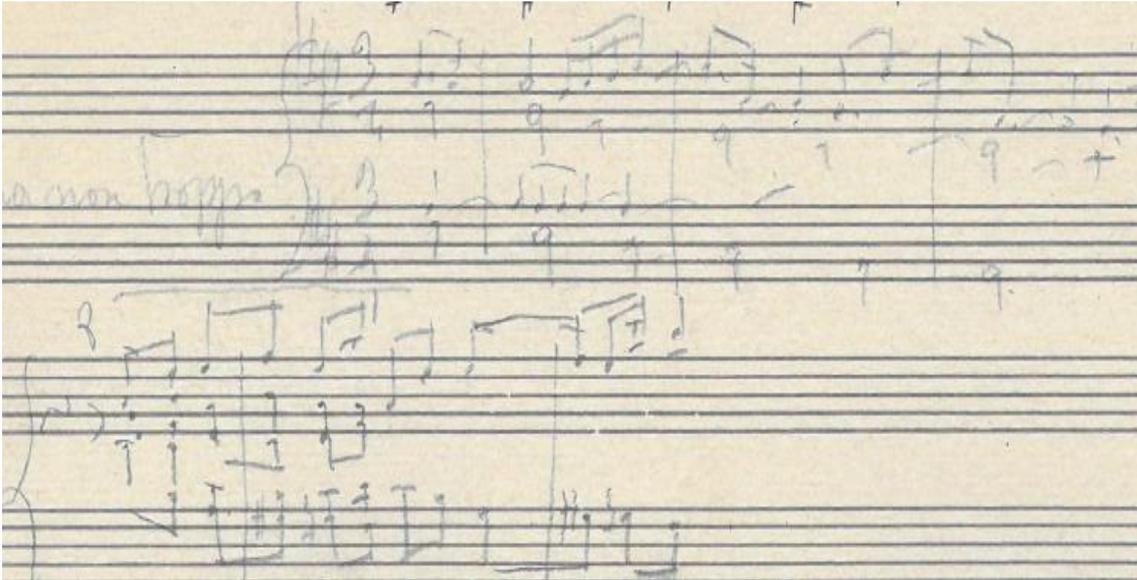


Ilustración 9. Apunte incompleto. Signatura A1/C-517-01

3.2. Composiciones vocales y otras obras

Además de las obras para órgano, en las signaturas catalogadas han aparecido un total de 28 piezas vocales completas, además de una obra orquestal. Sobre este conjunto no se ha podido trabajar con la pulcritud necesaria en la identificación de las piezas puesto que no existe un catálogo razonado, con incipits, que permita identificar el material y establecer concordancias. Lo que sigue es, por tanto, un intento de sistematización del material localizado con vistas a la realización del catálogo completo de la obra de Torres en un futuro.

3.2.1. Obras litúrgicas en latín

En consonancia con el oficio de maestro de capilla desarrollado por Eduardo Torres, encontramos en el fondo analizado un amplio número de piezas polifónicas compuestas para las distintas partes de la liturgia (misas, motetes, psalmos, himnos, responsorios, antífonas, secuencias, etc), así como diversas obras requeridas para oficios concretos, para distintas festividades y distintos acontecimientos litúrgicos. Entre las composiciones de este género, hallamos un total de 14 obras completas con títulos en latín, además de numerosos fragmentos, apuntes y esbozos con títulos en latín.

Piezas completas

Las obras completas que hemos podido identificar, se encuentran localizadas en las siguientes signaturas:

Signatura A1/C-517-01

- *Ave verum corpus*. Fechada el 15-20 de julio de 1905.
- *Justus germinavit sicut liliun*. Dos versiones distintas en copia en limpio. Fechadas el 28 de diciembre de 1905.
- *Quem terra pontus*. Fechada el 24 de enero de 1907.
- *Credidi de 3er tono*. Con fecha del 26-30 de noviembre de 1906.
- *Credidi de 6º tono*. Con fecha del 5 de diciembre de 1906.
- *Lauda Jerusalem, a solo y coro*. Fechada el 7 de mayo de 1907.
- *Ofertorio para las Dominicas de Adviento*. Con fecha 15 de mayo de 1920.

Signatura A1/C-536

- *Letanias lauretanas*. Con fecha 5 de septiembre de 1927.

Signatura A1/C-540

- *Christus factus est*. Con fecha 12 de diciembre de 1932.

Signatura A1/C-542-02

- *Kirie eleyson, Christe eleyson*. Sin fecha.

Signatura A1/C-542-04

- *Florete flores quasi liliun*. Fechada el 5 de agosto de 1930.
- *Unam petii a Domino*. Fechada el 17 de agosto de 1932.
- *Vocem jucunditatis*. Sin fecha.

Signatura A1/C- 542-05

- *Credidi propter*. Fechada el 1 de abril de 1934. Al primer verso del salmo le suceden el resto de versos impares; *Quid retribuam, Vota mea Domino, Dirupisti vincula mea* y *Gloria Patri et Filio*. El último verso lleva la fecha del 3 de abril de 1934.
- *Sub tuum Praesidium*. con fecha 11 de abril de 1934.
- *Credidi a 3, 8º tono*. Sin fecha. Al primer verso del salmo le suceden los versos 3 y 5: *Quid retribuam* y *Vota mea Domino*, que no van fechados.

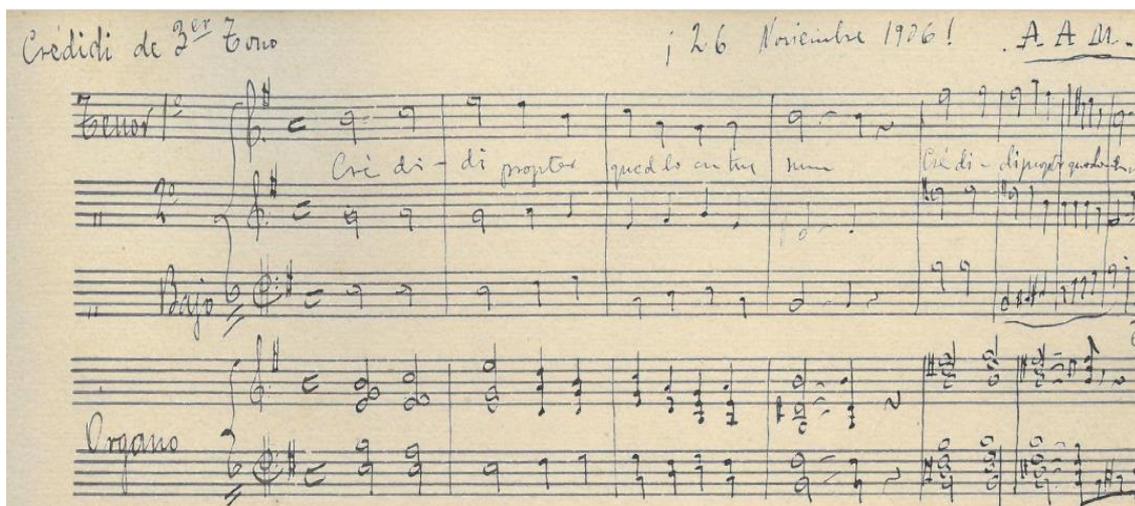


Ilustración 10. Fragmento de la obra *Credidi* de 3er tono. Signatura A1/C-517-01

En este repertorio, se identifican dos tipos de plantilla. Por una parte, voces masculinas (tenores, barítonos y bajos) con acompañamiento de órgano, que resulta ser la plantilla tradicional de las obras litúrgicas “catedralicias” compuestas por Torres y por otros muchos autores de su época. Por otra parte, obras a una sola voz en unísono, con acompañamiento de órgano, con o sin intervención de coro, que corresponden a composiciones de uso más popular, como las misas, por ejemplo.

Piezas incompletas

Como hemos adelantado, además de las obras mencionadas se encuentran numerosos fragmentos, apuntes y esbozos con títulos en latín. Algunos de ellos resultan ser borradores de obras completas citadas anteriormente. Es el caso de los himnos *Ave verum corpus* y *Sub tuum praesidium*, localizados en la signatura A1/C-517, o del *Christus factus est* localizado en la signatura A1/C-540 junto a su copia en limpio.

También se han encontrado, entre otros, fragmentos y apuntes con los títulos *Nobis datus*, *Santa María Virgine*, *Regina Caeli*, *Cum Sancto* y *Dum pendebat*, de momento sin otras correspondencias. Así mismo, identificamos los esbozos incompletos de una *Misa a tres voces* fechada el 27 de diciembre de 1927 y un manuscrito incompleto titulado *Benedictus qui venit* con el sello de la comisión diocesana de música sacra, tratándose quizá este último de un ejercicio de oposición. Estos materiales se localizan, respectivamente, en las signaturas A1/C-517-01 y A1/C-541-16.

En la signatura A1/C-542-01 encontramos una serie de fragmentos — *Popule meus*, *Vexila Regis*, *Miserere* y *Regem qui omnia vivunt*— con una escritura diferente a la de Torres y en bolígrafo.

Precisamente en esta misma signatura es donde aparecen varias veces apuntes titulados en vasco *Sortzez Garbia* (Inmaculada Concepción), realizados también a bolígrafo y con una escritura idéntica a las piezas citadas. Esto induce a pensar que los apuntes y esbozos de esta signatura pertenezcan con total probabilidad a su sucesor en el puesto catedralicio, Norberto Almandoz Mendizábal, depositario de los manuscritos de Torres tras su muerte, quien habría aprovechado espacios vacíos en los pentagramas de sus cuadernos para su propio uso.

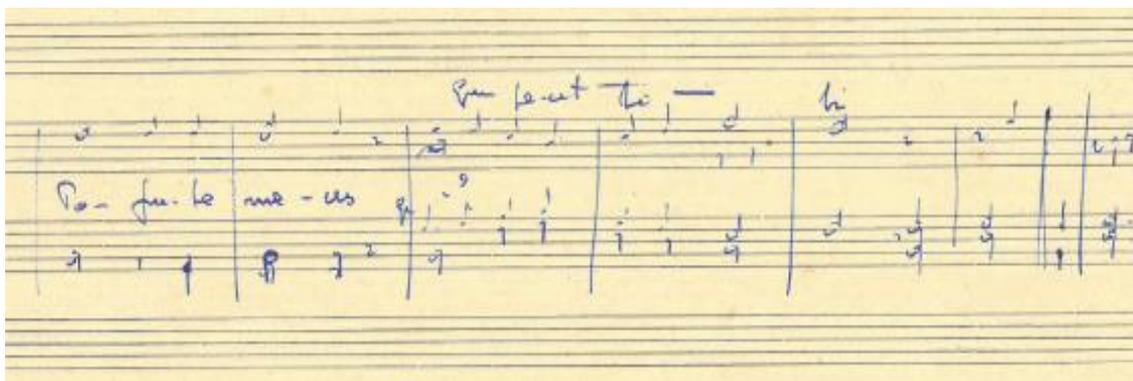


Ilustración 11. *Popule meus*. Signatura A1/C-542-01

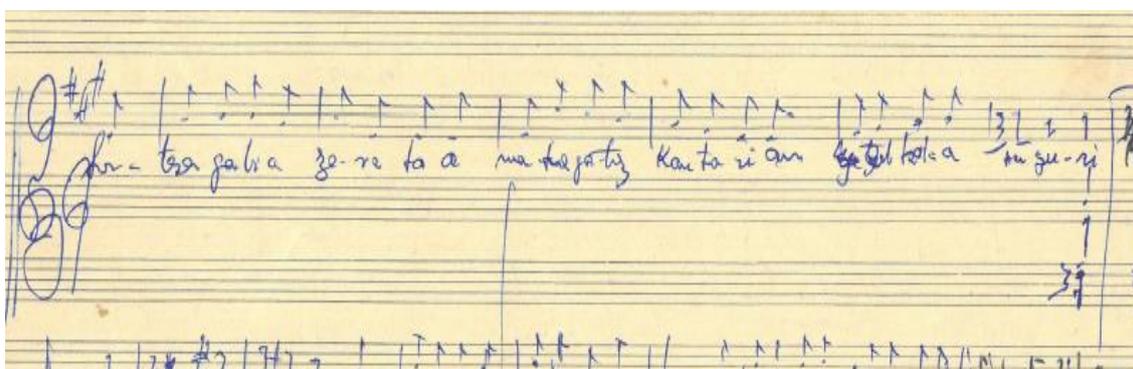


Ilustración 12. *Sortzez Garbia*. Esbozos atribuidos a Norberto Almandoz. Signatura A1/C-542-01

3.2.2. Obras litúrgicas en castellano

De igual modo, en los diferentes manuscritos analizados figuran numerosos títulos litúrgicos en castellano, fruto de sus obligaciones como maestro de capilla, de obras votivas o de encargos. Como en el caso de las obras en latín, sólo una parte del material corresponde a piezas completas, siendo apuntes o esbozos el resto.

Piezas completas

Dentro de este conjunto de obras en castellano destacan las siguientes, que aparecen completas:

Signatura A1/C-517-01

- *Ofertorios para las Dominicas de Adviento*. Fechada el 15 de mayo de 1907.

Signatura A1/C-517-02

- *Gozos a San José*. Seis coplas. Sin fecha. Copia de Rafael Cano.

Signatura A1/C-540

- *Alabado sea el santísimo sacramento*. Con fecha el 10 de marzo de 1931.
- *Alabado, a solo y coro unísono*. Con fecha el 10 de marzo de 1931.

Signatura A1/C-541-1

- *Coplas a la Hermandad de la Salud de San Isidoro*. Siete coplas. Sin fecha.

Signatura A1/C- 541-10.

- *Alabado*. Sin fecha.

Signatura A1/C-541-18

- *A Jesús cuando viste circuncidarle*. Sin fecha. Copla nº 3 de los Gozos a San José.
- *Si sentiste el presagio*. Sin fecha. Copla nº 4 de los Gozos a San José.

Signatura A1/C-542-02

- *Una aurora nuestras frentes*. Sin fecha
- *Estudiamos la ciencia sagrada*. Sin fecha
- *Que ideal tan divino y sublime*. Copla a solo. Sin fecha
- *De ese hermoso ideal*. Fechada el 18 de septiembre de 1932.
- *Himno a San Estanislao de Kostka* (novicio polaco de la compañía de Jesús). Sin fecha.

Signatura A1/C-542-05

- *Trisagio a la SS Trinidad*. Sin fecha.
- *Santo Santo*. Dos versiones. Sin fecha.

Todos estos manuscritos son autógrafos de Torres, con la excepción de los *Gozos a San José*, que resultan ser una copia firmada por Rafael Cano. Este asunto, el de los copistas, es un tema que merecería un estudio en futuras investigaciones, ya que colaboraron en la difusión del repertorio de Eduardo Torres hacia instituciones religiosas de toda España.



Ilustración 13. Fragmento de los *Gozos a San José*. Copia de Rafael Cano. Signatura A1/C-517-02

Por otro lado, cabe señalar que las citadas *Coplas a la Hermandad de la Salud de San Isidoro* aquí localizadas suponen un ejemplo de la actividad que Eduardo Torres desarrolló como compositor para distintas hermandades y cofradías de Sevilla, contribuyendo así a la renovación del repertorio habitual de los cultos cofrades⁴¹.

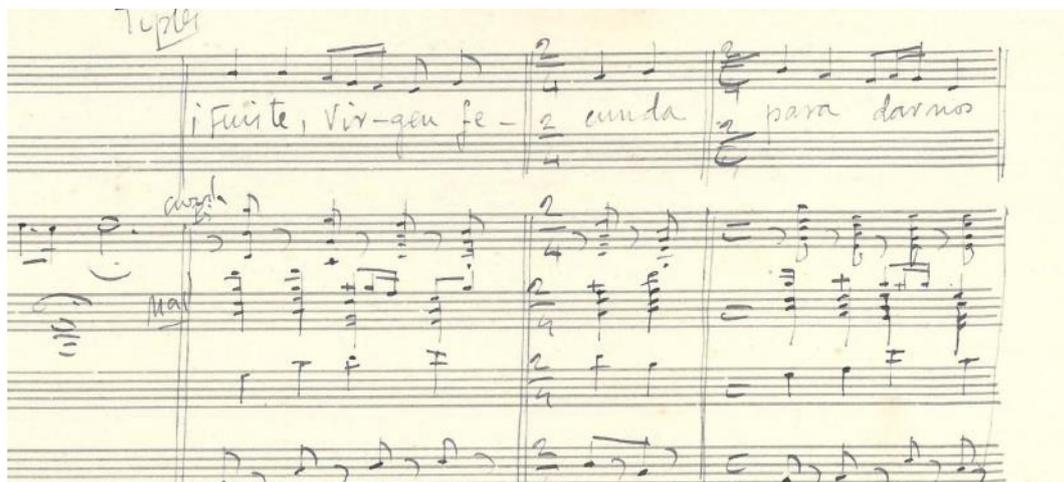


Ilustración 14. Fragmento de las *Coplas a la Hermandad de San Isidoro*. Signatura A1/C-541-1

⁴¹ AYARRA JARNÉ, Enrique: "El maestro Don Eduardo Torres en Sevilla", en *Temas de estética y arte*, nº 12, 1998, pp. 87-89; OTERO NIETO, Ignacio: *La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1997.

Obras incompletas

Siguiendo con los títulos litúrgicos en castellano, se han identificados nuevamente los borradores y fragmentos de alguna de las piezas completas mencionadas. Tal es el caso de *Alabado sea el Santísimo Sacramento* con fecha 12 de marzo de 1931, localizada en la misma signatura de su copia en limpio, A1/C-540. También figuran los esbozos con anotaciones orquestales de alguna de las coplas para la Hermandad de San Isidoro en la signatura A1/C-542-03.

De igual modo, entre los distintos apuntes incompletos destacan una serie de Gozos (a la Virgen del Remedio, a la Virgen de la Peña y al Smo. Cristo) y diversos himnos y cánticos, entre los que destacamos distintos fragmentos del himno *Salve Madre*, compuesto para el Congreso Mariano Hispano-Americano de Sevilla de 1929, de gran popularidad a mediados del siglo XX e integrado en el repertorio litúrgico hispano hasta la actualidad.

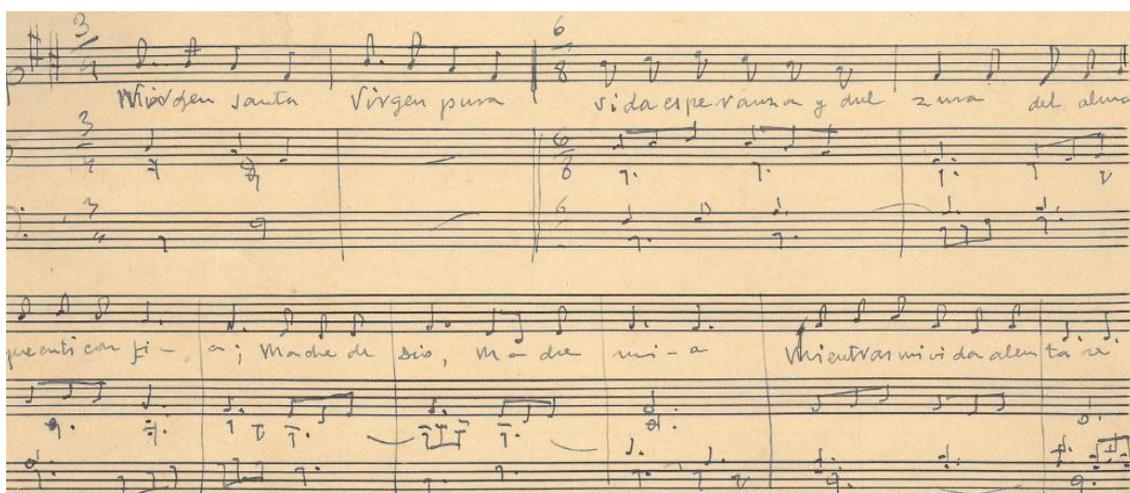


Ilustración 15. Fragmento del himno *Salve Madre*. Signatura A1/C-536

3.2.3. Obras vocales no religiosas

Como ya se ha comentado, Eduardo Torres también ejerció su labor compositiva en diversos géneros no religiosos, como la zarzuela o los pasodobles, obras que firmaba bajo el pseudónimo de Matheu. Si bien es cierto que la abrumadora mayoría de títulos que contienen los manuscritos analizados se corresponden con obras religiosas, se han identificado una serie de obras que representan esa otra parcela de la producción de Eduardo Torres.

En primer lugar, una de las obras que más ha llamado la atención en nuestro catálogo, al suponer una excepción en todo el conjunto, se localiza la signatura A1/C-517-01. Se trata de *La petite chanteuse, zarzuelita para niñas*, obra completa con texto en francés y plantilla de voz y piano, fechada en Tortosa el 26 de abril de 1906. Al intentar identificar esta obra, a priori de dudosa autoría del compositor valenciano, se realizó una búsqueda del título y del texto en francés, localizando una serie de piezas con el mismo título y plantilla, pero con distinta música y texto a la del manuscrito de Torres:

- *La petite chanteuse*, con música de Francesco (François) Masini (1802-1863) y texto de M. Eugène, publicado por J. Meissonnier en París, sin fecha, de la que se conserva un ejemplar en la Bibliothèque National de France bajo la signatura VM7-7927.
- *La petite chanteuse*, con música de Adolphe Adam (1803-1856) y texto de M. Audran, publicada por Ph. Maquet en París, sin fecha, un ejemplar de la cual hemos podido adquirir.
- *La petite chanteuse*, con música de Edmond Nickelmann (18.-1913) y texto de Charles d'Avray (1878-1960), sin lugar de impresión ni fecha (1911?), un ejemplar de la cual se conserva en la Bibliothèque National de France bajo la signatura FOL-VM7-6468.
- *Froufrou, la petite chanteuse*, compuesta por Emile Gouget (1841-1923) y publicada en París por Aug. Boyer y Cia en 1884, un ejemplar de la cual se conserva en la Bibliothèque National de France bajo la signatura VM5-2568(7).

De igual modo, se han podido localizar algunas pistas sobre el origen y costumbres interpretativas de esta obra. En concreto, el crítico musical Jules Lemâitre menciona en sus *Impressions de théâtre* de 1891 una versión de la obra debida a Eugène Manuel (1823-1901), en estos términos:

“*La Petite Chanteuse* est une pièce devenue classique, et que les enfants apprennent dans toutes les écoles. Le sentiment en est délicieux...”.

En efecto, la composición *La petite chanteuse* figura en el *Répertoire general de pieces, chansons et monologues. Enfants, hommes et jeunes gens, jeunes filles, roles mêlés* publicado por Editions Spes en París (s.f.) y que contiene “la liste méthodique et complète des pieces, monologues et chansons à succès, d'une moralité parfaite, susceptibles de rendre service aux organisations théâtrales les plus diverses”.

En este repertorio, la pieza se relaciona entre las de un acto para “fillettes”, presenta el título *Froufrou* (ou *La petite chanteuse*), se atribuye la autoría a E. Gouget y se estima su duración en 35 minutos.

Al no coincidir la pieza de Torres con ninguna de las versiones mencionadas, queda abierta la hipótesis de que se trate, efectivamente, de una obra compuesta por el compositor valenciano sobre una de las versiones del texto en francés. En apoyo de esta posibilidad, hay que decir que la copia está fechada y firmada como el resto de los autógrafos descritos previamente en nuestro estudio.



Ilustración 16. Fragmento de *La petite Chanteuse*. Música de F. Macini, texto de M. Eugène



Ilustración 17. Fragmento de *La petite Chanteuse*. Manuscrito de Eduardo Torres. Signatura A1/C-517-01

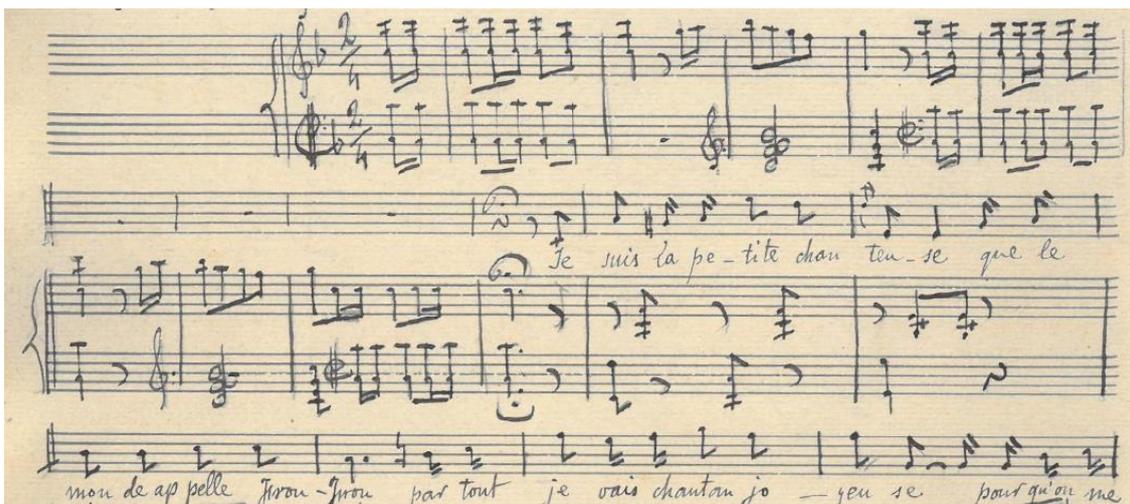


Ilustración 18. Fragmento de *La Petite Chanteuse*. Manuscrito de Eduardo Torres.
Signatura A1/C-517-01

Además de *La petite chanteuse*, se han localizado en la signatura A1/C-541-13 los fragmentos de otras dos obras no religiosas, tituladas *Nº Tirapié* y *Los mocitos de la Esquina*, que podrían corresponder a apuntes para alguna zarzuela.

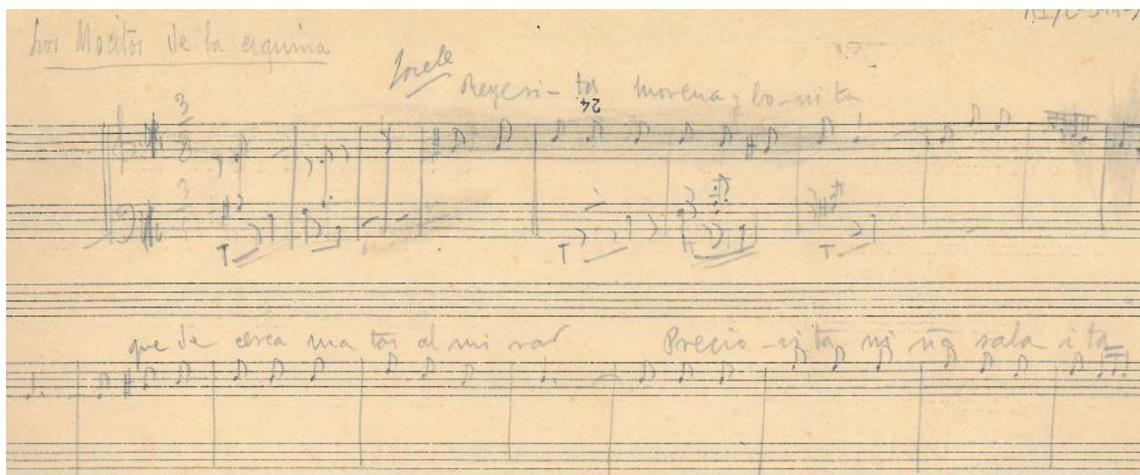


Ilustración 19. Manuscrito en borrador *Los mocitos de la esquina*. Signatura A1/C-541-13

3.2.4. Obras y apuntes orquestales

Finalmente, dentro de la colección de manuscritos del Fondo Almandoz que hemos analizado, se ha podido localizar un *Preludio instrumental* para las coplas a la Hermandad de la Salud de San Isidoro, completo, bajo la signatura A1/C-541-01. También, un apunte en *keyboard score* para una obra orquestal sin título, bajo la signatura A1/C-541-3.

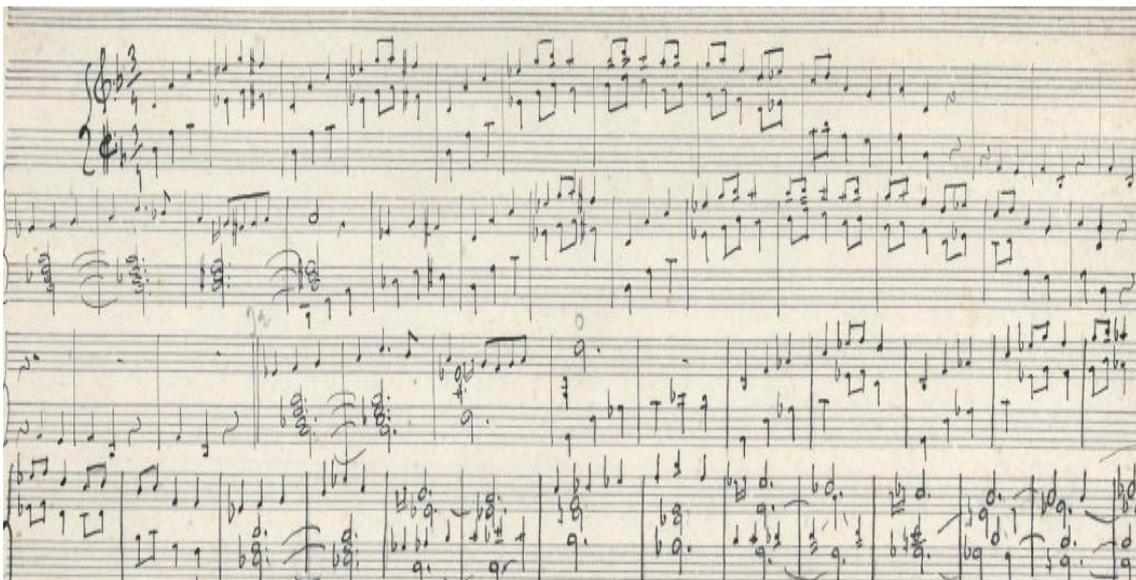


Ilustración 20. Apunte orquestal. Signatura A1/C-541-3

Se conserva, igualmente, un apunte orquestal para una *Salve Regina*, en la signatura A1/C-541-06, así como otro apunte breve de una obra sin identificar, con anotaciones de “glissando”, “arpa”, “canto” y “voz”, en la signatura A1/C-542-01.

Pero quizás el material más sugerente de este tipo que hemos podido localizar es un apunte muy incompleto, ya que contiene sólo el *Preludio instrumental* y apenas el enunciado de los temas “La Iglesia triunfante” y “Magdalena”, para el *Oratorio sinfónico “La Resurrección”*, conservado bajo la signatura A1/C-517-01.



Ilustración 21. *La resurrección*, Oratorio Sinfónico. Signatura A1/C-517-01

Los restos conservados de este *Oratorio sinfónico* parecen sintetizar las aspiraciones de Eduardo Torres por alcanzar a componer obras de cierta envergadura sobre temática religiosa, más allá de los límites impuestos por el repertorio destinado a la liturgia. Desgraciadamente, un material de este tipo encontraría difícil salida en el contexto musical y cultural de su tiempo, de modo que Torres no parece haber tenido más remedio que utilizar otros géneros para explorar su vertiente compositiva a mayor escala. Así, la zarzuela, en su vertiente profana, pero sobre todo las coplas con acompañamiento orquestal para hermandades de penitencia que se conservan en otros archivos sevillanos. Todo ello, además del repertorio para órgano, en el que Torres parece haber podido desenvolver su estilo compositivo con mayor libertad de movimientos.

Conclusiones

Este trabajo de investigación presenta por primera vez un catálogo de los manuscritos originales de Eduardo Torres clasificados como “Apuntes de órgano” o como “Manuscritos sin título”, sin mayor concreción, conservados en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil de Rentería, un material destacado de la producción musical del compositor que había pasado prácticamente inadvertido hasta ahora para musicólogos e intérpretes.

La colación crítica de las fuentes musicales localizadas en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil, junto al catálogo identificado de su producción, ha permitido identificar un total de 26 copias autógrafas de piezas para órgano de Eduardo Torres que aparecerían editadas tanto en las colecciones *Cantos Íntimos* y *El organista español* como en otras publicaciones. El hallazgo de estos manuscritos originales no sólo resulta de interés por su valor histórico. Su localización posibilitará también la realización, en un futuro, tanto de estudios específicos sobre aspectos de la producción musical de Eduardo Torres como, sobre todo, la realización de una nueva edición crítica del conjunto de su obra para órgano.

Además, se han podido identificar los manuscritos autógrafos de dos obras inéditas para órgano de Torres, así como numerosos apuntes y esbozos de piezas para este instrumento. Las dos piezas inéditas en cuestión, una con título *Elevación* y otra sin título en el manuscrito, representan una aportación significativa a su catálogo de obras para el instrumento que convendría poner en valor de forma inmediata, mediante su presencia en conciertos y en grabaciones discográficas. Mientras tanto, el resto del material se presenta como una enorme colección de ideas musicales que resultarán esenciales para comprender de una forma más completa el universo sonoro de Torres. Futuros estudios podrán explorar adecuadamente el indudable potencial de esa colección de fragmentos.

Por otro lado, respecto al corpus misceláneo de piezas vocales autógrafas, debe ponerse en valor la identificación de un total de 48 composiciones de Eduardo Torres, en latín y en castellano, junto a una gran cantidad de obras incompletas y apuntes. Debido a la falta de un catálogo verdaderamente razonado de la obra de Torres, apenas ha sido posible identificar cuáles de esas piezas aparecieron impresas ni las posibles concordancias existentes con otras obras conocidas por otras fuentes. Todo ello es algo que sólo será posible cuando se pueda trabajar en la catalogación sistemática y

coordinada de las copias de obras de Torres diseminadas por los diferentes archivos y bibliotecas.

También ha podido ser localizado un grupo de esbozos y apuntes para obras orquestales o de piezas vocales con orquesta. Aunque su presencia resulta discreta en este fondo, este conjunto de esbozos resulta de gran interés, por pertenecer a una parcela bastante menos conocida de la producción musical de Eduardo Torres. En cualquier caso, tal como ocurre con el conjunto de apuntes para órgano, el potencial de esta colección de fragmentos tendrá que ser explotado mediante futuros trabajos de investigación, en aras de ofrecer un mejor conocimiento y mayor comprensión de su estilo compositivo.

La realización de este estudio también ha permitido identificar algunas problemáticas asociadas al estudio de la obra de Eduardo Torres. En primer lugar, hay que hacer notar la dispersión sufrida por el legado del compositor tras su muerte en 1934. Los que parecen ser los dos bloques principales pasaron a manos de Norberto Almandoz y de Enrique González Boví, acabando respectivamente en el archivo Eresbil de Rentería y en el archivo del Colegio del Corpus Christi de Valencia. Todo ello con independencia del resto de manuscritos localizados en otros archivos y bibliotecas, cuyo peso e importancia en el conjunto de la producción de Eduardo Torres está aún por valorar adecuadamente.

Por otra parte, se ha podido constatar la frecuente asignación de diferentes títulos a una misma pieza en publicaciones diversas o la presencia de títulos diferentes en los impresos con respecto a los manuscritos autógrafos. Todo ello dificulta la localización de concordancias y provoca errores en las catalogaciones disponibles. Tras la localización del corpus de obras cuyos autógrafos no se conocían hasta la fecha y que se presentan en este trabajo, resulta necesario realizar, por tanto, un estudio sistemático del catálogo de obras de Eduardo Torres.

La realización de dicho catálogo necesita como tarea previa la catalogación de todos y cada uno de los fondos existentes por separado y de forma coordinada. En especial, resultará indispensable revisar el resto de manuscritos de Eduardo Torres conservados en el Fondo Almandoz del archivo Eresbil, pues representan probablemente la colección más importante de los existentes, con el fin de avanzar en la identificación de las posibles concordancias con el resto de obras presentes en otros archivos y bibliotecas.

Con relación a las posibles concordancias, queda abierta la cuestión sobre la autoría de Eduardo Torres en el caso de la zarzuelita para niñas *La petite chanteuse*, localizada en esta investigación. La obra, para voz y piano y con texto en francés, resulta absolutamente única dentro de la producción conocida de Torres, pero su música no se ha podido identificar con ninguna de las otras cuatro versiones de la obra, de autores franceses, que ha sido posible localizar.

Igualmente, la localización en el Fondo Almandoz de fragmentos manuscritos de Eduardo Torres del *Oratorio sinfónico "La resurrección"*, abre sugerentes vías de investigación para el futuro. El hallazgo no sólo muestra una faceta hasta ahora desconocida en el catálogo compositivo de Torres, sino que alienta, sobre todo, la esperanza de un posible hallazgo del manuscrito de la obra terminada.

En definitiva, con el presente trabajo se realiza una aportación significativa al conocimiento de la obra de Eduardo Torres y, en especial, al catálogo de sus composiciones musicales. En este sentido, al quedar este trabajo a disposición del archivo Eresbil, se espera poder favorecer un mejor conocimiento del legado de este compositor, así como facilitar la realización en un futuro de otras investigaciones sobre su vida y su obra.

Bibliografía

ADAM FERRERO, Bernardo: *1000 músicos valencianos*, Valencia, Ed. Sound of Glory, 2003.

ALONSO FERNÁNDEZ, Ángeles: *El órgano en la generación española del Motu Proprio (1903-1954)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

ÁLVAREZ REY, Leandro: *Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera. La Unión Patriótica (1923- 1930)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1987.

ANSORENA MIRANDA, José Antonio: *Norberto Almandoz Mendizábal Astigarragan (1893- Sevilla 1970): Sacerdote y compositor*, Guipúzcoa, Astigarragako Udala, 1993.

AYARRA JARNÉ, Enrique: "El maestro Don Eduardo Torres en Sevilla", en *Temas de estética y arte*, nº 12, 1998, pp. 87-89.

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

BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis: *La música española para órgano en el contexto Motu Proprio (1903)*. Trabajo fin de grado en Historia del Arte, Universidad de la Laguna, 2016.

BARBERÁ SOLER, José Miguel: "Eduardo Torres Pérez- Historia de su amistad con Manuel de Falla y Matheu", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ISSN 0567-560X, nº 70, 1990, pp. 273-316.

BEJARANO PELLICER, Clara: *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.

BERMÚDEZ MEDINA, Rafael: "Las coplas del Padre Eduardo Torres para las hermandades sevillanas", en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 494, 2000, pp. 169-173.

BRAJOS GARRIDO, Alfonso; PARIAS SAINZ DE ROZAS, María; y ÁLVAREZ REY, Leandro: *Sevilla en el Siglo XX*, Tomo I (1868-1950), Sevilla, Editorial Universidad, 1990.

CÁCERES PIÑUEL, María: *Musicología, nacionalismo y activismo social en la España de entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882-1980)*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014.

CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.

CARRDANO, Consuelo: "Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical", en *La Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, nº. 84, 2004, pp. 119-144.

CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: “Torres Pérez, Eduardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Fundación Autor SGAE, vol.10, 2002, pp. 415-417.

CASARES RODICIO, Emilio; GALBIS LÓPEZ, Vicente; DÍAZ GÓMEZ, Rafael: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2006.

CASARES RODICIO, Emilio: “Falla y la gravitación de su magisterio (La música española hasta 1939, o la restauración musical)”, en *España en la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 296-303.

CLIMENT BARBER, José: *Historia de la Música valenciana*, Valencia, Rivera Mota, 1989, pp.76-78.

DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban: “La obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)” en *Revista de Musicología*, vol. 31, nº 1, 2008, pp. 151–169.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban: *La música para órgano en el País vasco y Navarra desde 1880 hasta 1980: catálogo de obras y biografía de autores; Aquilino Amezua y Jaúregui (1847-1912): la vida y obra de Aquilino Amezua a través de las publicaciones aparecidas en su época; el órgano de la catedral de Bogotá*, País Vasco, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2014.

FALLA, Manuel de: *Cartas a Segismundo Romero*, Edición y estudio P. Pascual Recuero, Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1976.

GARCÍA LÓPEZ Olimpia: “Eduardo Torres (1872-1934), de Valencia a Sevilla. Apuntes para una biografía”, en *Congreso Internacional MIMV “Paseo por la Valencia musical”*, Valencia, 2015.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: “De Luis de Rojas a Norberto Almandoz: El amor brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)”, en *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, Elena Torres, Francisco J. Giménez, Cristina Aguilar y Dácil González (eds.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp.335-368.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: “Eduardo Torres (1872-1934) y su producción musical: una primera aproximación a su catálogo compositivo”, en *Intersecciones - Congreso de Historia de la música en el País Valenciano*, Valencia, Universidad de Valencia, 2016.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: “El compositor Norberto Almandoz (1893-1970), figura central de la vida musical sevillana”, en *Archivo Hispalense, Revista Histórica, Literaria y Artística*, Sevilla, vol. 99, nº 300-302, 2016, pp. 367-390.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La interpretación musical en Sevilla durante la Edad de Plata: prácticas interpretativas, repertorios, pedagogía y propaganda a través de los críticos locales", en *V Congreso Internacional "La prensa como fuente para la historia de la interpretación musical"*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2017.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La labor pedagógica de Eduardo Torres en Sevilla (1910-1934): de la Catedral al Conservatorio", en *IV Congreso Nacional "Prensa y formación musical (1800-1950)"*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla", en *Diferencias, Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 3ª época, nº 4, 2014, pp. 119-150.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)", en *Asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, Palacios Nieto María; Queipo Gutierrez, Carolina (eds.), Logroño, Calanda Ediciones Musicales.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "Los conciertos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa", en *Imagen, Escenografía y Espectáculo en la Exposición Iberoamericana. Testimonios, artistas y manifestaciones*, Graciani García, Amparo; Barrientos Bueno, Mónica (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp.155-183.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "Música, cultura y ocio en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): gestión, programación y recepción de los espectáculos músico-teatrales", en *II Congreso de Jóvenes Historiadores y Humanistas*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2019.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: "Norberto Almandoz (1893-1970) y el entramado musical sevillano desde los años veinte al inicio de la Guerra Civil" en *Comunica, Coneuta, Coneix: VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, Madrid, Joven Asociación de Musicología, 2015.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur*, Sevilla, Libargo, 2015.

GARCÍA SÁNCHEZ, Albano: "La música religiosa en España (1903-1922): mecanismos de censura durante la implantación del Motu Proprio" en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, SEDEM, 2018, pp. 223-234.

GARCÍA, Juan Alfonso. "Manuel de Falla y la música eclesiástica", en *Tesoro Sacro-Musical*, vol. III, (julio-septiembre 1977), pp. 80-84.

GARCÍA, Juan Alfonso. "Manuel de Falla y la música eclesiástica", en *Tesoro Sacro-Musical*, vol. IV, (octubre-diciembre 1977), pp. 99-104.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Ed. Castillejo, 1992.

GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: “La fundación de la Orquesta Bética de Cámara (1922-1924): de los ideales a la vanguardia musical española”, en *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, Alcalá de Henares (Madrid), nº 64, 2017, pp. 33-69.

GONZALEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.

GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo: “El órgano en el "Motu Proprio y las tendencias estéticas de su contexto histórico” en *Revista de musicología*, vol. 27, nº 1, 2004, pp. 295-312.

ISUSI FAGOAGA, Rosa: “El gremio musical en Valencia entre los siglos XIX y XX y el legado Enrique Domínguez Boví” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, 2011, pp. 99-122.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel: *La aplicación del Motu Proprio sobre la música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2014.

MENA DE, José María: *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Alpuerto, 1984.

NAGORE FERRER, María: “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al Motu Proprio” en *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, pp. 211-236.

NAGORE María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena: *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

OTAHÑO, Nemesio: “En el 25º aniversario del Motu Proprio de Pío X sobre música sagrada. Estudios eclesiásticos”, en *Revista de investigación e información teológica y canónica*, vol. 7, nº. Extra 27, 1928, pp. 127-150.

OTERO NIETO, Ignacio: *La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1997.

PALACIOS, María; QUEIPO GUTIERREZ, Carolina: *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Madrid, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 139-184.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-25)”, en *Anuario Musical*, Barcelona, nº 51, 1996, pp. 203-216.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”, en *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, 1997, pp. 655-668.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, Madrid, nº 8- 9, 2001, pp. 323-336.

ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1904.

RUIZ CARBAYO, Ángela: *El compositor Luis Leandro Mariani González: ecos de la Sevilla musical a caballo entre los siglos XIX y XX*. Trabajo fin de máster, Universidad de Granada, 2012.

RUIZ CARBAYO, Ángela: "Nuevas fuentes para el estudio de la música sevillana: el archivo musical de Luis Leandro Mariani González (¿1858? - 1925)", en *Musicología global, musicología local*, Marín López, Javier; Gan Quesada, Germán; Torres Clemente, Elena; y Ramos López, Pilar (eds.), Madrid, SEDEM, 2013, pp.1637-1652.

SALAS, Nicolás: *Sevilla. Crónicas del siglo XX*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *La música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2004.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: "Torres Pérez, Eduardo" en *Diccionario de Ateneístas de Sevilla*, Sevilla, Ateneo, vol. 2, 2002-04, pp. 351-353.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *José María Izquierdo, de la música y la palabra*, Sevilla, Ateneo de Sevilla, 2009.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: "Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española", en *Revista de musicología*, Madrid, vol. 16, nº 6, 1993, pp. 3510-3518.

TORRES MULAS, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical Española, 1991.

Catálogo

Por razones prácticas, y de acuerdo con el archivo Eresbil, la catalogación se ha realizado en un fichero Excel que recoge diferentes campos descriptivos de los manuscritos objeto de interés. Estos se ordenan según la signatura asignada por el archivo, en sentido creciente. Para cada entrada, la tabla asigna un número correlativo.

Tras la signatura, se indica la página donde se encuentra el apunte. En el caso de apuntes o piezas que abarquen varias páginas, se indica la primera y la última. En caso de que en una página aparezca más de una pieza o apunte, estos se diferencian mediante un número de entrada diferente.

Se especifica el título de la pieza si figura en el manuscrito, de forma literal. Los títulos entre paréntesis son los que figuran en la edición de la obra, si ésta ha podido ser localizada. En las obras con texto se especifica el incipit, tomado del primer verso de la primera sección.

En el caso de piezas en varias secciones, partes o movimientos, cuando éstos aparecen nítidamente separados o cuando cambia su plantilla vocal o instrumental, se ha dado un número de entrada diferente a cada uno, señalando en las observaciones la relación entre ellos.

En cuanto a la fecha, la información se ha especificado sólo cuando aparece explícita en la partitura, casi siempre al final de la copia. Algunas signaturas se corresponden con colecciones o cuadernos cuya portada contiene una fecha que no siempre es ratificada en las obras que reúne.

En lo que respecta a la plantilla, su descripción se mostrará utilizando las siguientes abreviaturas:

VOCES

Soprano, tiple	S
Alto, contralto	A
Tenor	T
Barítono	Bar
Bajo	B
Coro	Co

INSTRUMENTOS

Órgano	Org
Orquesta	Orq
Acompañamiento	Ac

El orden descriptivo de la plantilla es el que aparece en la partitura, siempre separados por coma. La designación de Coro (Co) se emplea cuando en la obra no se especifican las voces o cuando se corresponden con una melodía para interpretar al unísono. Por su parte, los denominados acompañamientos (Ac) se consideran relativos al órgano, a no ser que existan pistas sobre su posible destino orquestal, bien por indicación de instrumentos o secciones de la orquesta (“cuerdas”, por ejemplo) o por indicaciones instrumentales (como “trémolo”, entre otras).

En este sentido, hay que decir que los apuntes orquestales generalmente aparecen en formato de *keyboard score* y no se diferencian de la plantilla para instrumento de teclado. Si se especifica que es orquesta (orq) es porque existen indicaciones de orquestación en el manuscrito (“cuerdas”, “maderas”, “clarinete”, “flauta”, etc.) o porque la textura resulta imposible o improbable para un instrumento de teclado.

Se consigna la armadura que aparece en el manuscrito, utilizando los signos convencionales de bemol y sostenido. Se evita entrar así en los problemas de definición de la tonalidad o la modalidad, ambiguas en muchos casos.

A continuación, se detalla el compás o compases que figuran en el manuscrito. Se emplean los paréntesis cuando el compás no viene expresamente escrito y tiene que ser deducido.

Se recogen las indicaciones de tempo que aparecen anotadas al inicio del manuscrito, de forma literal.

En la columna dedicada a “escritura”, se especifica el instrumento de escritura empleado en cada entrada: tinta, lápiz o bolígrafo.

Por último, en el campo de observaciones se anotan determinadas particularidades de la copia. En primer lugar, se indica si se trata de una pieza completa o de un apunte incompleto. También se hace referencia a las posibles concordancias localizadas, tanto dentro del fondo catalogado como a ediciones de las piezas identificadas.

Las abreviaturas CI y EOE reflejadas en este espacio se emplean para designar las colecciones de piezas orgánicas publicadas bajo los títulos Cantos íntimos y El organista español, respectivamente. En el caso de Cantos íntimos, se da el número de volumen y el número de pieza de la edición Boileau de Barcelona. En el caso de El organista español, el número de pieza de la edición Erviti de San Sebastián.

Adicionalmente se ofrecen otros datos de interés, como anotaciones o dedicatorias, así como nombres de copistas, cuando es el caso.

Los signos de interrogación representan siempre una duda sobre el concepto que acompañan.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
A1/C-517-01	1-4	1	Ave verum corpus	Tortosa, 15-20 de julio de 1905	T, T, B, Org	#	C		Tinta	Pieza completa.
	4	1			Org	bb	2/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	5-9	1	Justus germinavit sicut lilium	Tortosa, 28 de diciembre de 1905?	T, T, B, Org, Orq	b	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	9-14	1	Justus germinavit sicut lilium	Tortosa, 28 de diciembre de 1905	T, T, B, Org	##	C	All ^o moderato	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	15-39	1	La Petite Chanteuse. Zarzuelita para niñas	Tortosa, 26 de abril de 1906	S, Piano		C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. Contiene varios fragmentos en borrador.
	40	1	La resurrección. Oratorio Sinfónico						Tinta/Lápiz	Apunte incompleto. Sólo temas "La iglesia triunfante" y "Magdalena"
	41-43	1	Preludio instrumental		Orq	b	6/8	Moderato/Tranquilo	Tinta	¿Copia en limpio incompleta de la entrada anterior?
	44	1			Orq		3/4		Lápiz	Apunte incompleto de la obra anterior.
	44	2			¿Orq?		C		Tinta	Apunte incompleto.
	45	1			¿Org?	#####/b	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	45	2	Temas para fuga		¿Org		C/		Tinta	Apunte incompleto.
	46	1			T, T, B, Org					En blanco
	47-62	1	Quem terra pontu	Tortosa, 24 de enero de 1907	T, T, B, Org	##	C	Allegro	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	62	1			Org		3/4?		Lápiz	Apunte incompleto.
	63	1			Org	##	3/4		Lápiz	Apunte incompleto, ¿con la entrada anterior?
	63-64	2			Org	##	2/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	65-70	1	Credidi de 3º tono	26/30 de noviembre de 1906	T, T, B, Org	#	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	71-77	1	Credidi de 6º tono	5 de diciembre de 1906	T, T, B, Org	b	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. Contiene varios apuntes.
	78-79	1			S, Org	bb	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	80	1			Org	bb	9/8		Tinta	Apunte incompleto.
	80	2			Org	b	6/8		Lápiz	Apunte incompleto.
	80	3	¿A la Verge de la Peña?		S, Org	##	C		Tinta	Apunte incompleto.
	81-94	1	Lauda Jerusalem. A solo y coro	Tortosa, 7 de mayo de 1907	T, T, Bar, B, Org	##	3/4		Tinta	Pieza completa. Contiene algún apunte.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	95	1			Org	b	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	96-100				Org				Lápiz	Varios apuntes incompletos.
	101-103	1	Ofertorios para las Dominicas de Adviento	15 de mayo de 1907	S, A, T, B		C	Despacio	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	104	1	Dominica 2ª		S, A, T, B		4/2		Lápiz	Apunte incompleto.
	105	1	Gozos a la Virgen del Remedio		Org	b	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	105	2			¿Org?	##	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	106	1	Gozos		Org	##	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	106	2	Gloria		Org	##	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	107	1			Org	####	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	108	1	Dominica 3º		S, A, T, B		C		Lápiz	Apunte incompleto.
	109	1	Misa		T, T, B, Org	bb	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	109	2			Org	#	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	110	1			Org	bb	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	110	2	¿Criste?		Org		C		Lápiz	Apunte incompleto.
	110	3	Cum sancto		Org	#	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	111-115	1	Misa a 3 voces	27 de diciembre de 1907	S, S, Bar, Org	bb	C		Tinta	Sólo Kirie.
	116	1			Org	bbb	C		Tinta	Apunte incompleto.
	116	2			Org	bb	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	116	3			Org	##	(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
	117	1			Org		3/4	Moderato	Lápiz	Apunte incompleto.
	117	2			Org	bbbb	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	118-122	1	Sub tuum Praesidium		S, S, B, Org	####	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	123	1			Org	##	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	123	2	¿Polu?		¿Org?	##	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	124	1	Gozos		Org	#	C	Lento	Lápiz	Apunte incompleto.
	124	2			Org	#	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	124	3	Gozos		Org	bbb	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	125	1	Gozos		Org	####	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	125	2			Org	###	C/	Allegro	Tinta	Apunte incompleto.
	125-126	3	Gozos		Org	##	C		Lápiz	Varios apuntes incompletos.
	127	1			Org	###	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	128	1	Dios te salve		Org	b	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	128	2	Padre nuestro		Org	b	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	128	3			Org	b	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	129-130	1	Dios te salve María		S, Org	b	C		Tinta/Lápiz	Apunte incompleto.
	131-134	1	Gozos al Sto. Cristo		S, ¿Org?	b	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	134-137	1	(Gozos)?		Orq?		C		Tinta	Apunte incompleto.
	138	1	2º		Org	####	2/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	139	1	1º		Org	####	2/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	140	1	Dios te salve		Org	##	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	140	2			Org	####	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	141	1			Org	####	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	141	2	Gloria		Org	bbb	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	142	1			Org		(3/4)		Tinta	Apunte incompleto.
	142	2			Org	#	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	143	1	Misterios		Org	b	3/4		Tinta	¿Pieza completa?
	144	1	Rosario		Org	#	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	144-145	2			Org	#	6/8		Lápiz	Apunte incompleto.
	145	1	Misterios dolorosos		Org	b	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	146	1			Org	##	3/4	Allegreto	Lápiz	Apunte incompleto.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	146	2	Misa		Org	#	C		Tinta/Lápiz	Apunte incompleto.
	147	1			Org	#	(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
	147	2	Electa		Org	#	(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
	147	3			Org	###	C	Allegro	Lápiz	Apunte incompleto.
	148	1			Org		(3/4)		Tinta	Apunte incompleto.
	148	2			Org	##	3/4	Allegro ma non troppo	Lápiz	Apunte incompleto.
	149	1			¿Org?	##	3/4		Tinta/Lápiz	¿Pieza completa?
	150	1			Org	b	C	Despacio	Lápiz	Varios apuntes incompletos.
	151	1			Org	bb	3/4		Tinta/Lápiz	Varios apuntes incompletos.
	152-153	1			Org	##	C/		Lápiz	Varios apuntes incompletos.
	154	1	Ave verum corpus		S, A, T, B	###	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	154	2			Org				Tinta	Varios apuntes incompletos.
	155	1			¿Org?		(3/4)		Tinta	Pieza incompleta.
	156	1	Misterio		Org?	#	C		Tinta/Lápiz	Varios apuntes incompletos.
A1/C-517-02	Portada		Por D. Eduardo Torres, Mto. de Capilla de la Catedral de Sevilla							
	1	1	I.- Viendo encinta a tu esposa		S, Org	#	2/4	Moderato	Tinta	Pieza completa con las seis coplas que siguen. Gozos a San José.
	1	2	II.- Cuando a Cristo naciendo		S, Org	#	2/4	Moderato	Tinta	Pieza completa.
	1	3	III.- A Jesús cuando viste circuncidarle		S, Org	b	3/4	Adagio	Tinta	Pieza completa.
	2	1	IV.- Si sentiste el presagio		S, Org	b	2/4	Moderato	Tinta	Pieza completa.
	2	2	V.- Porque Herodes a Cristo		S, Org	bbbb	2/4	Andante	Tinta	Pieza completa.
	3	1	VI.- Si al volver a Judea		S, Org	b	3/4	Adagio	Tinta	Pieza completa.
	3	2	VII.- Si os causó gran tristeza		S, Org		3/4	Moderato	Tinta	Pieza completa. Copia de Rafael Cano.
A001-C-524	1-3	1	I (Stella matutina)		Org	#	3/4	Allegreto	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº2
	3-7	1	2º In modo antico		Org		C/	Andante moderato	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	7-9	1	3 (Andante)		Org	##	3/4	Andante	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº 15.
	10-12	1	4 (Cantus mysticus)		Org	#	2/4	Andantino	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº 10
	13-15	1	5 (Meditación a Manuel de Falla)		Org	#	3/4	Allegreto	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº 5
	16-19	1	6 (Epifanía-Ofertorio)		Org	b	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº 6
	20	1			Org	#####	(6/8)		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-536	1	1	Aunque mi amor te olvidare		S, Org	(##)	6/8, 3/4		Tinta	Final de Salve Madre Comienza en p.24
	1	1	"Apuntes de órgano 1923. Eduardo Torres"							
	2	1			Org		C		Tinta	Apunte incompleto
	3-4	1			Org		9/8		Tinta	Pieza completa.
	5	1			¿Org/ Orq?		C		Tinta	Apunte incompleto. ¿Obra orquestal?
	6	1			Org	bbbb	2/4		Tinta	Breve apunte incompleto.
	6-8	2	Kirie eleyson		S, T, Org	b	3/4		Tinta	Letania Lauretana. Verso 1
	8-13	1	Santa María, sancta Dei		S, ¿Org/Orq?	b	2/4		Tinta	Letania Lauretana. Verso 2.
	13-15	1	Agnus Dei	Sevilla, 5 de septiembre 1927	S, Org	b	2/4		Tinta	Letania Lauretana. Verso 3
	16-17	1	Santa Virgo virginum		S,Org	##	3/4		Tinta	Letania. Apunte incompleto
	18-19	1			B, ¿Org/ Orq?	bbbbbb	4/4		Tinta	Apunte incompleto.
	20	1			Org	##	3/4		Tinta	Apunte incompleto
	21	1	(Anagrama de María)		Org	###	3/4		Tinta	Apunte incompleto. Pieza anterior transportada
	22	1	(Anagrama de María)		S, Org	##	2/4, 3/4		Tinta	Apunte para <i>Salve Madre</i>
	23	1			S,Org		2/4		Tinta	¿Apunte para Salve?
	24	1	Virgen Santa, Virgen pura		S, Org	##	3/4		Tinta	Apunte para <i>Salve Madre</i> . Termina en p. 1
A1/C-540	1									En blanco.
	2	1	Alabado sea el santísimo sacramento		S (solo), Org	###	C		Tinta	Pieza completa con el verso siguiente.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	3-4	1	En el primer instante	10 de marzo de 1931	S, S, B, Org	(###)	C		Tinta	Pieza completa.
	4-5	1	Alabado a solo y coro unisono	10 de marzo de 1931	S (Co), Org	bb	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	6-8	1	Alabado sea el santísimo sacramento	12 de marzo de 1931	S, B, Org	bb	C		Tinta	Apunte incompleto.
	8-10	1		17 de marzo de 1931	S, B, Org	bb	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	11	1					3/2			¿Ejercicio de contrapunto? En claves antiguas.
	12-13	1	Dumpebat		S, Org	bbb	C		Tinta	Apunte incompleto.
	14-15	1	Christus Christus factum est	12 de diciembre de 1932	S, Org	###	C		Tinta	Pieza completa.
	16	1	Christus Christus factum est		S, Org	b	C		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-1	1	1			Orq				Tinta	Apunte incompleto, para entrada siguiente.
	1	2			Org?				Tinta	Apunte incompleto.
	2-4	1			Orq	#	C		Tinta	Introducción orquestal para las entradas siguientes.
	4-6	1	Fuente dulce que inunda		T, B, Orq	(#)	C		Tinta	Apunte incompleto. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	6-7	1	Fuiste, Virgen fecunda		S, B, Orq	(#)	(C)		Tinta	Fragmento completo. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	7-10	1	Madre Dios quiso hacerte		T, Orq	(#)	(C)		Tinta	Fragmento completo. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	10-11	1	Fuiste, Virgen fecunda		S, Orq	(#)	(C)		Tinta	Fragmento completo. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	11-14	1	Noches de horribles luchas		T, B, Orq	(#) / bb	(C)		Tinta	Fragmento completo. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	14	1	Fuiste, Virgen fecunda		S, Orq	(#)	(C)		Tinta	Fragmento completo. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	14-20	2			¿S?, Orq	(#)	(C)		Tinta	Apuntes incompletos.
A1/C-541-2	1-5	1	¿María?		Orq		2/4		Tinta	Apuntes incompletos.
A1/C-541-3	1-2	1		Sevilla, 4 de marzo de 1911?	¿Orq?	b	3/4		Tinta	Pieza completa.
	2	1			¿Orq?		(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto, para la pieza anterior.
A1/C-541-4	1-3	1			¿Orq?	bb	2/4		Lápiz	Apunte incompleto.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	4	1				bbbb	(2/4)		Tinta	Apuntes incompletos.
A1/C-541-05	1	1			Org		C		Lápiz	Apunte incompleto.
	2-3	1	Trisagio. Santo Santo		S, T, B, Org	bbb	3/2		Tinta	Apunte incompleto.
	4	1			S, Org	bbb	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	5	1	Nobis datus		S, ¿Org?		3/2		Tinta	Apunte incompleto.
	6	1			Org		C		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-06	1-17	1	Salve Regina		¿Org/Orq?	b	C, 3/4, 2/4, etc.		Tinta	Apunte incompleto.
	18-25	1	Acordaos	6 de octubre de 1931	S, Org		C		Tinta	Apunte incompleto.
	26	1			Org		(3/4)		Tinta/Lápiz	Apunte incompleto, para la entrada nº 150
	27	1			Org		(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
	28	1	1 (Elevación)		Org	####	3/4		Lápiz	Apunte incompleto. CI-2, nº 4
	29-30	1	2 (Impresión fúnebre)		Org	#	3/4		Lápiz	Apunte incompleto. CI-2, nº 6
	30-31	1	Nº 3 (Alleluia)		Org		C		Tinta	Apunte incompleto. CI-2, nº 10
	32	1	4		Org	##	C		Tinta	Apunte incompleto.
	33	1	5 (Intermedio)		Org	bbb	3/8		Tinta	Apunte incompleto. CI-3, nº 7
	34	1	6		Org	####	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	35	1	7		Org	bb	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	36-39	1	8 (Ofertorio)		Org	##	C		Lápiz	Apunte incompleto. CI-3, nº 3
	39	2			Org	###	(2/4)		Tinta	Apunte incompleto.
	40-42	1	(Cantinelas)		Org	###	C		Tinta/Lápiz	Apunte incompleto. CI-2, nº 5
	43	1	(Ofertorio)		Org	##	3/4		Lápiz	Apunte incompleto. CI-2, nº 9
A1/C-541-07	1	1			Org	bbbb	C		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-08	1	1			Orq		(2/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
A1/C-541-09	1-4	1	+M		¿Co, Org?	#	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	4	1	¿Lento?		Co?	####	C		Tinta	Apunte incompleto.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	4	2			¿Org?		(C)		Tinta	Apunte incompleto.
	5	1	¿Christe?		Org	#	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	5	2			Org	####	(3/4)		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-10	1-2	1	Alabado		S, Org	###	3/4		Tinta	Pieza completa.
	2	1	Gloria al Padre		¿Co?	bbb	C		Tinta	Apunte incompleto. Anotación a lápiz: José Luis Sadiago Castillo. Calle Efebo 255.
A1/C-541-11	1	1	Creator alme siderum		Co, Org	b	4/2		Tinta	Apunte incompleto.
	1	2	Credo final		Org		C		Tinta	¿Pieza completa?
	2	1	Agnus.		S, S, Org	bbbb	C		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-12	1	1			¿Org?		2/4		Tinta	Apunte incompleto. Solo melodía.
	2	1			¿Org?	bb	2/4		Tinta	Apunte incompleto. Solo melodía.
A1/C-541-13	1-3	1	Los mocitos de la esquina				3/8		Lápiz	Apunte incompleto, ¿para zarzuela?
	4-5	1	Nº Tirapié				6/8		Lápiz	Apunte incompleto, ¿para zarzuela?
A1/C-541-15	1	1	Monstra te esse matrem?		¿Co, Org?	bb	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	2-3	1	Regina caeli		¿Co, Org?	###	3/4		Tinta	Apunte incompleto, con las dos entradas siguientes.
	3	1			¿Co, Org?	b	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	3-4	3	Quia quem meruisti portare		¿Co, Org?	b	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-16	1-2	1	Benedictus qui venit		S, A, T, B	b	3/2		Lápiz	¿Ejercicio de oposición? Sello: comisión diocesana de música sacra. Sevilla.
A1/C-541-17	1-6	1	Si quis sitit veniat ad me		T, Orq	###	C	Lentamente	Tinta	Copia en limpio incompleta.
A1/C-541-18	1	1							Tinta	Apunte incompleto. Solo melodía.
	2	1	... por la gracia de las mujeres		S	##	2/4		Tinta	Apunte incompleto. Solo melodía.
	3	1	Nº 3 A Jesús cuando viste circuncidarle		S, Org	b	3/4		Tinta	Pieza completa. Ver entrada nº 129.
	4	1	4º Si sentiste el presagio		S, Org	b	2/4		Tinta	Pieza completa. Ver entrada nº 130.
A1/C-541-19	1	1	(Cuatro cadencias en Re M)		Org	##	C		Tinta	Ejemplos.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	1	2			Org	#	C		Tinta	Apunte incompleto.
	1	3			Org	bbbb	C		Tinta	Apunte incompleto.
	1-2	4	Virgen, madre de Dios		S, Org		(3/4)		Tinta	Apunte incompleto.
	3	1			¿Org?	b	(3/4)		Tinta	Apunte incompleto. Final.
	3	2			Org?				Tinta	Apunte incompleto.
	4	1			Org	###	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	4	2			Org	bb	(2/4)		Tinta	Apunte incompleto.
	4	3			Org	bb	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-20	1	1	(Stella matutina)		Org	#	3/4		Tinta	Pieza completa. EOE, nº2
	2-3	1	Ofertorio		Org		C/		Tinta	Pieza completa. In modo antico
	3	2			Org	##	(3/4)		Tinta	Apunte incompleto. EOE, nº 2
	4	1			Org	#	2/4		Tinta	Apunte incompleto. EOE, nº 10
	5-7	1	Aquí tu nombre		S, Org	bbb	3/4		Tinta/Lápiz	Apunte incompleto.
	7	2			Org	###	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	7	3	(Tres ejemplos de acorde de 7ª disminuida)						Tinta	Ejemplos.
	8	1			¿Org?		(2/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
	8	2			B, Org	#####	C		Tinta	Apunte incompleto.
A1/C-541-21	1	1			Org		(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
A1/C-542-01	1		"H-M. octubre 1934. Apuntes de órgano de Eduardo Torres"							
	2	1	Entrada		Org	##	C/		Lápiz	Apunte incompleto
	3	1	Victimae Paschalis		Org	##	C	Allegro	Tinta	Apunte incompleto.
	3	2	¿O quam?		S, Org	bbb			Tinta	Apunte incompleto.
	4									En blanco
	5	1			Org	b	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	6	1	Lección de solfeo		S	b	2/4		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	6	2	Popule meus		S, Ac	?	C		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	7	1	Vexilla Regis		S, Ac	b	2/4		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	7	2	¿Miserere?		S, Ac		2/4		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	7	3	Fuga		Org	bb	2/4		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	7	4	Regem qui omnia vivunt		S, Ac	b	C		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	8	1			S, B, Org	####	4/2		Tinta	Apunte incompleto.
	9	1	Sortez Garbia		S, Org	####	2/4		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	9	2	O sacrum		S	bb	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	10	1							Tinta	Apuntes varios.
	11	1							Bolígrafo	Apuntes varios.
	12	1	Sortez Garbia		S, Ac		2/4		Lápiz	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	12	2	Refecte?						Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	13	1			¿Org?	##	2/4		Tinta	Apunte incompleto.
	13	2	Sortez Garbia		S, Org	###	2/4		Bolígrafo	Apunte incompleto. Escritura diferente a la de Torres.
	14	1							Bolígrafo	Apuntes varios. Escritura diferente a la de Torres.
	15	1			Orq	##	6/8		Tinta	Apunte incompleto. "Glissando arpa", "canto", "voz".
	16									En blanco
A1/C-542-02	Portada		"1934. Apuntes de órgano. Eduardo Torres"							
	1-3	1	Exulta et Lauda-Ofertorio	23 de abril 1934	Org	##	3/4	Allº	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº 8
	4-5	1	Comunión	24 de abril 1934	Org	bb	3/4		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. EOE, nº 9
	6-7	1	Elevación (3)	27 de abril 1934	Org	####	3/4		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. CI-2, nº 4
	8-9	1	Alleluia (12)	27 de abril 1934	Org		C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. CI-2, nº 10
	10-11	1	Porticum (6)	2 de mayo 1934	Org	bb	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. CI-3, nº 3

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	12-13	1	Suavis Dominus (4)	3 de mayo 1934	Org	b	3/4	Andante	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. CI-3, nº 1
	14-15	1	Cantilena (11)	5 de abril 1934	Org	###	C	Andante	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. CI-2, nº 5
	15-16	2	(Intermedio)		Org	bbb	3/8	Allº	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio. CI-3, nº 7
	16	2	(Cantilena)							Inicio de la pieza de p. 14
	17-18	1	Victimae- Gradual surrexit Christus spes mea (5)	8 de abril 1934	Org		C	Andante	Tinta	Pieza completa. CI-3, nº 2
	18-20	2	Ofertorio (10)	18 de mayo 1934	Org	##	3/4	Allº	Tinta	Pieza completa. CI-2, nº 9
	21-22	1	Gradual - Lauda Sion (2)		Org		C		Tinta	Pieza completa. CI-2, nº 2
	22	2			Org	#	3/4		Tinta	Apunte incompleto.
	23-24	1	Elevación (7)	15 de mayo 1934	Org	##	3/4	Adagio	Tinta	Pieza completa.
	24	2	Pentecostés						Tinta	Sólo melodía.
	24	3							Tinta	Sólo melodía.
	25-26	1	Elevación (15)	21 de mayo 1934	Org	b	C		Tinta	Pieza completa. CI-3, nº 6
	26-27	2	Comunión (8)		Org	#	C		Tinta	Pieza completa. CI-3, nº 4
	28-30	2	Gabriel Angelus locutus et Maria (9)	26 de mayo 1934	Org	##	6/4	Tranquilo	Tinta	Pieza completa. CI-3, nº 5
	30	2	Kirie Altissime/Firmator sancte/ O Pater excelse/Alleluia							Sólo melodía. Temas de la pieza siguiente.
	30-32	3	Entrada festiva (1)	27 de mayo 1934	Org	b	C	Allº	Tinta	Pieza completa. CI-2, nº 1
	33-34	1	(Impresión teresiana) (14)	30 de mayo 1934	Org	bbbb	C		Tinta	Pieza completa. CI-3, nº 8
	35-36	1	Pieza funebre		Org	#	3/4		Tinta	Pieza completa. CI-2, nº 6
	37-38	1	(Impresión funebre)		Org	###	C		Lápiz	Pieza completa. CI-2, nº 7
	39-41	1	(Plegaria)		Org	###	6/8		Lápiz	Pieza completa. CI-3, nº 9
	41-46	2	Kirie Eleyson, Christe eleyson		S, S, Org	##	C		Tinta	¿Pieza completa? Con correcciones.
	47									En blanco
A1/C-542-03	1	1	Luz de vida		S, Org	?	¿3/4?		Lápiz	Apunte incompleto, sin principio ni final. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
	2-15	1	En la cruz clavado	4 de febrero de 1931	S, S, B, Org	bbb	C		Lápiz	Apuntes para obra con orquesta.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	16-24	1	Fuente dulce que inunda		S, S, Orq	#	C		Lápiz	Apuntes para obra con orquesta. Coplas para la hermandad de la Salud de San Isidoro.
A1/C-542-04	Portada		Año 1932							
	2-6	1	Florete flores quasi liliium	Sevilla, 5 de agosto de 1932	Bar, Co (S, T, B), Org		C	Moderato	Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	6-13	2	Unam petii a Domino	17 de agosto de 1932	S, B, Org	#	C		¿Tinta, Lápiz?	Pieza completa.
	14	1			Org	##			Lápiz	Apunte incompleto.
	15	1			Org		C/		Tinta	¿Verso? Completo.
	15	2			Org	b	C/		Tinta	¿Verso? Completo.
	15	3			Org	b	2/4		Tinta	¿Verso? Completo.
	15	4			Org	b	C/		Tinta	¿Verso? Completo.
	16-19	1	Vocem jucanditatis		Bar, Orq	##	C		Lápiz	Pieza completa.
	20	1	Inter vestibulum		¿Org?	####	C		Lápiz	¿Apunte incompleto para obra coral?
	21									En blanco
	22-23	1	Una aurora nuestras frentes		S, Org	####	3/4		Tinta	Pieza completa.
	23-25	2	Estudiamos la ciencia sagrada		S, Org	####	2/4		Tinta	Pieza completa.
	26-28	1	Qué ideal tan divino y sublime. Copla a solo.		T, Org	###	9/8	Andante Quasi Adagio	Tinta	Pieza completa.
	28-30	2	De ese hermoso ideal.	Sevilla, 18 de septiembre de 1932	S, T, B		2/2	Allegretto con motto	Tinta	Pieza completa.
	31-32	1	Himno a Sn. Estanislao de Kostka		S (Co), Org	###	2/4		Tinta	Pieza completa, con las dos entradas siguientes.
	33-34	1	De Polonia el ángel puso ardiendo		S (Co), Org	####	6/8		Tinta	Pieza completa.
	35	1	Oh Angelito patrono		S (Co), Org	###	C		Tinta	Pieza completa.
	36-38	1			Org	bb	2/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	39-41	1			Org	b	2/4		Tinta/Lápiz	Apunte incompleto.
A1/C-542-05	Portada		Apuntes de 1934. Eduardo Torres							

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	2-3	1	Credidi propter	1 de abril de 1934	Co (S, A, T, B), Org	b	C		Tinta	Pieza completa, con las cuatro entradas siguientes. Copia en limpio.
	3-4	2	Quid retribuam		Co (S, A, T, B), Org,	b	C		Tinta	Pieza completa.
	5-6	1	Vota mea Domino		Co (S, A, T, B), Org	b	C	Andante	Tinta	Pieza completa.
	6-8	2	Dirupisti vincula mea		Co (S, A, T, B), Org	b	C		Tinta	Pieza completa.
	8	2	Gloria Patri et Filio	3 de abril de 1934	Co (S, A, T, B), Org	b	C		Tinta	Pieza completa.
	9-14	1	Sub tuum Praesidium	11 de abril de 1934	T, T, B, Org	####	C	Andante con motto	Tinta	Pieza completa.
	15-16	1	Credidi a 3, 8º tono		T, T, B, Org	#	C		Tinta	Pieza completa, con las dos entradas siguientes. Copia en limpio
	16-17	1	Quid retribuam		T, B, Org	#	C		Tinta	Pieza completa.
	17-18	1	Vota mea Domino		T, T, B, Org	#	C		Tinta	Pieza completa.
	20	1				##	3/4		Lápiz	Apunte incompleto. Solo melodía.
	21	1	María de gracia llena		S (Co), Org	#	(3/4)		Lápiz	Apunte incompleto.
	22	1			S, ¿Org?	b	6/4		Tinta	Apunte incompleto. Solo melodía.
	23	1			Org		(3/4)		Tinta	Apunte incompleto. ¿Final?
	23	2			Org		(9/8) (2/4)		Tinta	Apunte incompleto.
	24									En blanco
	25-26	1	Trisagio a la SSma Trinidad. Señor Dios de los ejércitos.		S, T, B, Org	bbb	3/4		Tinta/Lápiz	Pieza completa.
	26	1	Santo, Santo, Santo		S, Org	bbb	(3/4)		Tinta	Pieza completa.
	27	1	Santo, Santo, Santo		S, B, Org	bbb	C		Lápiz	Pieza completa.
	28-29	1	Gloria al espíritu		S, T, B, Org	bbb	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	29	1			S, T, B, Org	bbb	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	30	1	Trisagio		S, S, B, Org	#	3/4		Lápiz	Apunte incompleto.
	31-32	1	Santo, Santo, Santo		S, S, B, Org	#	C		Lápiz	Apunte incompleto.

Signatura	Página	Entrada	Título	Fecha	Plantilla	Armadura	Compás	Tempo	Escritura	Observaciones
	32-33	2	Gloria, Gloria al Padre		S, S, B, Org	#	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	33	1	Gloria al Padre		S, S, B, Org	#?	6/8		Lápiz	Pieza completa.
	34	1			¿Co, Org?	b	C		Lápiz	Apunte incompleto.
	35	1			Org	b	C		Lápiz	¿Apunte incompleto?
	35	2			S, B, ¿Org?		(C)		Tinta	Apunte incompleto.
	36									En blanco
	37-38	1	Dirupisti vincula mea		S, S, B, Org	#	C	Allegro	Tinta	Pieza completa, con el verso siguiente. Copia en limpio
	38	1	Gloria Patri et Filio	19 de abril de 1934	S, S, B en unís, Org	#	C		Tinta	Pieza completa. Copia en limpio.
	39-40	1			¿Co?		C		Lápiz	Apunte incompleto.
	41	1			S, Org		C		Lápiz	Apunte incompleto.