UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

MEMORIA DE LICENCIATURA

LAS SOCIEDADES MUSICALES

EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

DURANTE EL SIGLO XIX

Memoria de Licenciatura realizada por María Isabel Carrasco Pino bajo la dirección de la Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez

D DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA

Vº Bº

El Director

Rosario Alvarez

Fdo.: Rosario Álvarez Martínez

La Laguna, Septiembre de 1993

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

1. LAS SOCIEDADES MUSICALES EN EL SIGLO XIX 5

2. LAS SOCIEDADES MUSICALES EN SANTA CRUZ DE TENERIFE: SOCIEDAD FILARMÓNICA 14

2.1. Precedentes: la Orquesta de Cuerda de aficionados de Santa Cruz de Tenerife 14

2.2. Primera etapa 24

2.3. Segunda etapa 31

2.3.1. Los conciertos y su repertorio 38

2.3.2. Gestión administrativa y económica 44

2.4. Extinción definitiva de la Sociedad Filarmónica. Sus causas 46

3. LAS SOCIEDADES MUSICALES EN SANTA CRUZ DE TENERIFE: SOCIEDAD SANTA CECILIA 49

3.1. Fundación 49

3.2. Su primera andadura 52

3.3. Objetivos 55

3.3.1. El edificio 62

3.3.2. La orquesta y sus repertorios 71

3.3.2.1. Configuración de la orquesta 72

3.3.2.2. Músicos que integraban la orquesta 73

3.3.2.3. Repertorios 75

3.3.2.4. Conciertos públicos y privados 80

3.3.2.5. Los bailes 81

3.3.2.6. Participación en funciones religiosas 82

3.3.3. La música vocal y el Orfeón ceciliano 83

3.3.4. Conciertos de artistas foráneos organizados por la Sociedad Santa Cecilia 91

3.3.5. La Academia de Música de Santa Cruz de Tenerife 94

3.4. Gestión administrativa y económica 99

3.5. Causas de la crisis y extinción de la Sociedad 105

3.6. Repercusión posterior de la Sociedad 108

4. PAPEL DE LA MUJER EN LAS SOCIEDADES MUSICALES TINERFEÑAS 112

5. LA INTERPRETACIÓN EN LAS SOCIEDADES MUSICALES 118

CONCLUSIONES 121

BIBLIOGRAFÍA 124

PRENSA 126

DOCUMENTOS DE ARCHIVO 130

APENDICE GRÁFICO 132

ABREVIATURAS 176

INDICE ONOMÁSTICO 177

INTRODUCCIÓN

Además de las actividades musicales que pertenecen al ámbito religioso, la vida musical tinerfeña del siglo XIX estuvo enriquecida por las sociedades filarmónicas, por numerosas bandas de música y por diversas sociedades de índole recreativa y cultural, contribuyendo además a ello las visitas de compañías de ópera y zarzuela que esporádicamente actuaron en el Archipiélago. Con la intención de concentrar los esfuerzos en una investigación lo más completa posible de una pequeña parcela de la historia de la música en Canarias, este trabajo aborda el estudio de las sociedades musicales decimonónicas de Santa Cruz que tuvieron como único objetivo el fomento y difusión de la música, que se constituyeron de forma oficial mediante la elaboración de unos estatutos y que se crearon teniendo como base la organización de una orquesta. Para evitar confusiones con el término «filarmónicas», que frecuentemente se utiliza para referirse a sociedades de distinta entidad musical -orfeones, bandas de música, sociedades de aficionados a la música escénica, sociedades recreativas con actividades musicales diversas e incluso comparsas y murgas de carnaval-, hemos preferido denominar a las sociedades que aquí son objeto de estudio como sociedades musicales, pese a que esta denominación pueda parecer en principio más amplia, pero fija, desde este momento, una terminología que rige para este trabajo como criterio clarificador.

Como ya hemos mencionado, desarrollaron actividades musicales a lo largo del pasado siglo, y aún algunas continúan haciéndolo en nuestra centuria, otras sociedades de Santa Cruz cuyos objetivos eran más amplios que los exclusivamente musicales. Entre ellas figura el Casino de Santa Cruz que, fundado en 1840, ha organizado, ininterrumpidamente hasta nuestros días, conferencias, exposiciones, conciertos y otras muchas actividades, premiando la labor artística e investigadora de cuantos han contruibuido al desarrollo cultural de Tenerife. También es digno de mención el Círculo de Amistad XII de Enero que, organizado con este nombre a

principios de nuestro siglo, se fundaba aglutinando a otras sociedades decimonónicas que forman parte de su historia: El Recreo, El Progreso (luego llamado La Aurora), el Círculo de Amistad y XII de Enero, todas ellas sociedades de la capital, cuyo merecido prestigio se debe a la consecución de fines instructivos y recreativo-culturales, siempre encaminados a impulsar el progreso de la isla[1].

Otras muchas sociedades colaboraron al fomento de la música en Santa Cruz, aunque tampoco ésta fuera su única finalidad, entre ellas el Liceo Artístico y Literario, que contaba con una sección de música dirigida por Carlos Guigou, el Gabinete Instructivo y la Sociedad Dramática. Estas dos últimas cooperaron con las sociedades musicales de la capital, organizando actividades que vincularon estrechamente la literatura y el teatro con la música.

Hemos de hacer también una breve reseña de la colaboración entre la Sociedad Económica de Amigos del País de Santa Cruz y la sociedad musical Santa Cecilia. Esta última ofreció sus salones para la celebración de exposiciones organizadas por la Económica, en las que participaban productos y expositores diversos, y en las que se comtemplaban ampliamente las artes y las ciencias, con la inclusión de obras musicales. Concretamente, sabemos que en 1892 se presentaron a estos certámenes piezas musicales de José Crosa y Costa y de Francisco Guigou[2].

Hasta el momento, las sociedades musicales de Santa Cruz habían sido tratadas sólo en aspectos parciales y dentro de estudios con otro enfoque distinto del musical. Alberto Darias Príncipe en *Arte e Historia en la sede del Parlamento Canario*, proporciona datos relativos a los problemas económicos que supuso para la Sociedad Santa Cecilia la construcción del edificio que convirtió en su sede definitiva; esta contribución nos ha ayudado a esclarecer la trayectoria económica de la Sociedad mencionada y las vicisitudes que la condujeron a su extinción. Otros

---

[1] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *El antiguo Santa Cruz. Crónicas de la capital de Canarias*, La Laguna, 1967, Pgs. 77-84

[2] *La Opinión*, 5-V-1892

autores -Alejandro Cioranescu y José de Olivera- al escribir sobre la historia de Santa Cruz y de La Laguna indican también aspectos generales y noticias sobre la vida musical tinerfeña del siglo XIX.

La consulta de documentos relativa a la fundación y desarrollo de las sociedades -estatutos, memorias, cartas y comunicaciones entre sus miembros, etc.- ha sido de gran utilidad para el ensamblaje de buena parte de este estudio. Sin embargo, toda esta documentación no es lo abundante que hubiéramos deseado y por otra parte se echa en falta una mayor organización en la labor de clasificación y conservación de estos fondos, ya que su pérdida, deterioro y dificultad para acceder a ellos, no facilita la investigación y da prueba de la falta de preocupación existente sobre nuestro patrimonio documental. No obstante, es de agradecer la voluntad de algunas bibliotecas y archivos tinerfeños que, a pesar de la parquedad de medios con los que cuentan, intentan poner a salvo el escaso legado histórico que les ha sido encomendado para su custodia, ya que las propias sociedades musicales con sus traslados de sede, ventas o repartos entre sus asociados después de su extinción y por el hecho de haber sufrido algún que otro incendio, han contribuido a la pérdida y dispersión de este patrimonio.

Por todo ello, las fuentes para elaborar la historia de estas sociedades no han sido ni bibliográficas ni documentales; la mayor aportación la ha proporcionado en cambio, la prensa del siglo XIX, que hemos consultado exhaustiva y sistemáticamente, desde 1827 hasta 1900. De ella hemos extraído la mayor parte de los programas de conciertos, datos biográficos de los compositores y actividades desarrolladas por las sociedades, seleccionando luego aquellas noticias que proyectaban una mayor claridad a nuestra exposición de los hechos.

El enfoque, además de pretender una pequeña incursión en el campo de la historia de la música canaria, plantea aquellos aspectos que desde el punto de vista social inciden en el acontecer de la vida musical, ya que, en un siglo eminentemente asociativo, la unión de grupos de personas con un interés o afición común y la

distinción de la clase burguesa, cambiaron la trayectoria musical de la isla que, de no ser así, tal vez hubiera quedado restringida a las visitas esporádicas de compañías de ópera y zarzuela en Santa Cruz y a la música religiosa en La Laguna. Por otra parte, el estudio de los objetivos, repertorios y actividades musicales de estos grupos se ha dirigido, también, a buscar la vinculación del asociacionismo musical tinerfeño con el movimiento romántico europeo, al mismo tiempo que a poner de relieve una faceta cultural del hombre decimonónico de la isla. Por último, hemos querido descubrir los impulsos que le condujeron a un comportamiento colectivista dentro del panorama musical en el que se insertaban.

1. LAS SOCIEDADES MUSICALES EN EL SIGLO XIX

Si bien puede decirse que en el siglo XVII comienzan a efectuarse de forma tímida los primeros conciertos públicos, es en el siglo XVIII cuando en Europa se notan signos de cambio en las actuaciones orquestales públicas. Paulatinamente, se pasará de la pequeña, íntima, y privada sala de conciertos aristocrática a los teatros y salas de conciertos abiertos a un numeroso público, de educación musical heterogénea, que se convertirá en un ávido consumidor y en un demandante de repertorios variados, ofreciendo al mismo tiempo su protección al músico mediante la aceptación de sus obras. La relación entre el concertista y su auditorio establece un nuevo orden que significa la oportunidad de cambiar de posición social para el compositor, convirtiéndose en un profesional liberal, y un acercamiento a la música por parte del oyente que llegará a ser intérprete aficionado, esgrimiendo esta facultad como signo diferenciador de su educación burguesa[1].

Los primeros pasos en la organización de sociedades de aficionados pueden situarse en la segunda década del siglo XVIII en Inglaterra, pero este movimiento tiene su máximo desarrollo en toda Europa en la primera mitad del siglo XIX[2]. Canarias, equiparándose a Europa, se incorpora a este movimiento con actuaciones orquestales que reúnen a los aficionados de toda la isla de Tenerife a partir de 1839, generándose sociedades musicales en distintas islas del Archipiélago durante esta centuria y principios del siglo XX. Sin embargo, hay que indicar que las primeras reuniones, propiciadas por los aficionados a la música con fines corporativos, ya eran un hecho en 1828 con la Orquesta de Cuerda de Santa Cruz de Tenerife y en 1829 con la Academia de Música de La Laguna.

En este sentido, hay que señalar que Canarias se inserta en el marco de

---

[1] León PLANTINGA, *La Música romántica*, Madrid, 1992, Pgs. 17-23; y Paul Henry LÁNG, *La Música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1979, Pgs. 574-579.

[2] Renato di BENEDETTO, «El siglo XIX», *Historia de la Música*, Vol.VIII, pág 119; y Paul Henry LÁNG, *La Música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1979, Pgs. 576 y 577.

asociación de aficionados que tiene lugar en todo el territorio español desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, prolongándose, en algunos casos, hasta nuestra centuria. En Sevilla, durante las primeras décadas del siglo XIX, la afición a la música es protagonizada por la aristocracia ilustrada, destacando como centro cultural y protector de la música la Sociedad Económica de Amigos del País. A partir de 1833, será la burguesía quien se ocupe del fomento de la música a través de distintas sociedades, entre las que destacan la creación del Liceo Artístico y Literario en 1838, que contaba con una sección de música en la que participaron profesionales y aficionados; la Sociedad Filarmónica de Sevilla, fundada en 1845 y en la que se congregaba tanto la aristocracia como la burguesía; la Sociedad Santa Cecilia, que data de 1850; y la Sociedad Lírica La Sevillana, constituida en 1861[3]. Otras muchas zonas de la Península se incorporaron a este movimiento de aficionados, creándose la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1896 y la de Madrid en 1901[4].

En la isla de Gran Canaria se organizó en 1845 la Sociedad Filarmónica de Las Palmas que, sobreponiéndose a épocas de crisis, continúa desarrollando actividades en la actualidad[5]. Con casi un siglo y medio de existencia, es la sociedad musical de trayectoria más larga del Archipiélago y probablemente no habrá muchas en Europa cuya vida musical haya sido tan extensa. En esta misma isla, se crea La Sociedad Filarmónica de Arucas en 1880, aunque no podemos asegurar si se trataba de una organización instrumental de viento, o de una orquesta. Esta sociedad pasó por una época de crisis económica pocos meses más tarde de su

---

[3] Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO, " Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)", en *Revista de Musicología*, Vol.XIV, Núms. 1 y 2, Madrid, 1991, Pgs. 63-69).

[4] Tomás MARCO, «Siglo XX», *Historia de la música española*, Vol.VI, Madrid, 1989, Pág. 26.

[5] Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*, Sta. Cruz de Tenerife, 1989, Pág. 30.

fundación, y no sabemos si se llegó a superar o fue, por el contrario, la causa de su desaparición[6].

En Santa Cruz de La Palma existió también una sociedad musical de la que tenemos pocas referencias, pero de ella sabemos que, cuando menos, desarrolló actividades musicales en las dos últimas décadas del siglo XIX.

La isla de Tenerife fue escenario durante el pasado siglo de la formación de varias sociedades musicales en las ciudades de mayor vida cultural. En 1859 el Falansterio de Taoro de La Orotava cambió su nombre por el de La Esperanza y modificó sus estatutos, dando cabida en la Sociedad a dos secciones, una de ellas dedicada a la música. Dependiente de esta sección, se creó en 1862 una orquesta, dirigida por Emilio de la Rosa, que ofreció conciertos en el Teatro de la villa y solemnizó los actos religiosos celebrados en las iglesias locales. Esta sección de música y su orquesta se independizaron de la Sociedad La Esperanza en 1883, fundándose entonces la Sociedad Filarmónica de La Orotava. Fue su presidente Fernando Fuentes y su director de orquesta continuó siendo Emilio de la Rosa, contando con músicos y aficionados entre los que destacaron Juan Padrón, Alberto Cólogan, Domingo García y Melchor Ponte. La trayectoria individual de la Sociedad Filarmónica de La Orotava fue muy corta, ya que en 1884 se une de nuevo a La Esperanza, que pasa a denominarse Liceo de Orotava, y, posteriormente, en 1888 Liceo de Taoro. En esta sociedad de fines recreativos y culturales, la orquesta continúa su labor dirigida por Agrícola E. García, creándose al mismo tiempo en el seno de la Sociedad una banda de música[7]. Esta agrupación de viento amenizó en días festivos las plazas públicas de La Orotava y se trasladó en enero de 1888 al

---

[6] *El Memorandum*, 20-III y 1-IX-1880.

[7] Manuel RODRÍGUEZ MESA, *Un siglo de música en la Villa de La Orotava (1842-1942)*, Sta. Cruz de Tenerife, 1976, Pgs. 13-20.

Puerto de La Cruz para ofrecer conciertos en el Jardín Botánico[8].

Durante el siglo XVIII, además de las danzas y cantos tradicionales que estuvieron presentes en las festividades populares, la vida musical de La Laguna se desarrolló en torno a las parroquias y los saraos aristocráticos. Los instrumentos de cuerda o de teclado -órgano, clavichénbalo- se ejecutaban en las iglesias y casas particulares, mientras las flautas, panderos y otros instrumentos populares acompañaban el canto para amenizar las fiestas de la ciudad, propiciando la música en calles y plazas[9].

El siglo XIX continuó la tradición musical circunscrita a los focos en que se había desarrollado en el siglo anterior, pero la creación del Obispado de La Laguna en 1819 provocó la afluencia de organistas y maestros de capilla que, a partir de 1820, impulsaron grandemente la música en torno a la Catedral. Junto a ello, la organización de reuniones musicales de aficionados colaboró a dar una mayor solemnidad a los actos de la Diócesis lagunera.

Entre 1829 y 1835 se organizó en la casa de Alonso de Nava y Grimón, marqués de Villanueva del Prado, lo que podemos considerar como la primera sociedad musical del siglo XIX en La Laguna. Ésta, denominada con el nombre de Academia de Música, tuvo su origen en las reuniones celebradas a principios del siglo en la casa de Montemayor, en la que se ensayaban obras destinadas a ser ejecutadas en la Catedral[10].

En 1829 estas reuniones de amigos se hicieron constantes y convirtieron el jardín de la casa de Nava en lugar de encuentro para algunos laguneros que acudían

---

[8] Manuel RODRÍGUEZ MESA, *Desde el Falansterio al Liceo de Taoro*, Sta. Cruz de Tenerife, 1984, Pág. 95.

[9] Lope Antonio de la GUERRA Y PEÑA, *Memorias*, cuaderno IV, Las Palmas de Gran Canaria, 1959, Pgs. 22, 69, 70 y 71.

[10] José de OLIVERA, *Mi Album (1858-1862)*, La Laguna, 1969, Pgs. 153-156.

a escucharlos[11]. Aunque con un sentido de recreo, las actividades musicales de este grupo de aficionados constituían una forma de aprendizaje autodidacta. Esto, su colaboración en algunos actos litúrgicos celebrados en la Catedral, el esparcimiento que supusieron sus interpretaciones para un reducido auditorio, dentro de la privacidad que significaba la asistencia a la casa de Nava, y la formalización del grupo mediante un director -José Nuñes, profesor de violín[12]- y un recaudador y administrador de fondos -José de Olivera actuó como tesorero[13]-, implican una organización como sociedad, dentro del marco de afición a la música que se produce en el siglo XIX, aunque el punto de partida y las causas que la originan difieren de aquellas que crearon las sociedades musicales de Santa Cruz. En La Laguna es un pequeño sector social elitista, heredero de la aristocracia y la ilustración dieciochescas, quien inicia el movimiento de aficionados; mientras que en Santa Cruz fueron grupos más numerosos, protagonizados por la burguesía, los que impulsaron las sociedades.

Cirilo Olivera fue el organizador de la Sociedad Filarmónica de La Laguna y director de su orquesta. Aunque no sabemos la fecha exacta de su fundación, debió de constituirse en la década de los años cincuenta. En la Catedral y otras iglesias de la localidad, esta orquesta interpretó algunas de las obras religiosas compuestas por su director. Además, tuvo como escenarios el Teatro Viana, el salón de actos del Instituto de Canarias, los salones del Ayuntamiento y los de la Sociedad El Porvenir.

En la capital, durante la primera mitad del siglo, predominó el afán de unión y fraternidad tan propio del romanticismo; en esta etapa se produjo no sólo la reunión de los aficionados de Santa Cruz en la Orquesta de Cuerda creada en 1828

---

[11] *Ibidem*, Pág. 156.

[12] *Ibidem*, Pág. 162.

[13] *Ibidem*, Pág. 154.

por Carlos Guigou, sino la sorprendente congregación de músicos de todas las localidades de la isla que llevaron a cabo conciertos orquestales con cerca de un centenar de participantes. A la muerte de Guigou en 1851 se organizó la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife teniendo como base la Orquesta de Cuerda. Ésta atravesó una fuerte crisis en 1859, siendo las décadas de los años sesenta y setenta una etapa de cierta decadencia de la vida musical, en la que se echó en falta la actividad orquestal y se añoraba la organización de los conciertos públicos anteriores.

En 1879 se dió un nuevo impulso a las sociedades de aficionados, produciéndose casi al mismo tiempo la revitalización de la Sociedad Filarmónica y la creación de la Sociedad Santa Cecilia. Si bien en los reglamentos de ambas sociedades se aprecia una línea de covergencia en sus fines que pudo significar de nuevo la unión de todos los compositores y aficionados, el afán de protagonismo o las divergencias entre algunos músicos supusieron una competencia que mermaría las posibilidades y los medios de las dos sociedades. El propio Teobaldo Power había abogado por una continuidad de la actividad musical y fue uno de los impulsores que por aquellos años defendió la creación de una orquesta como medio de fomentar la música, pero los resultados no fueron los que él había deseado.

> "Sorpresa me causó al encontrar a mi regreso establecidas dos sociedades musicales destinadas a un mismo fin: la «Sociedad Filarmónica». [...] paréceme que dada la situación en que se han colocado y habiendo dividido las fuerzas, el porvenir que les espera no será, seguramente, el más halagüeño. [...] Únanse, pues, y trabajen con un mismo fin, para que todos vean realizados sus nobles deseos, sus justas aspiraciones. Público, aficionados, profesores, todos en fin ganarán en ello [...]"[14].

Aunque no sabemos con certeza qué causas condujeron a la creación de estas dos sociedades por separado, con iguales objetivos y trayectorias parecidas, sí

---

[14] Teobaldo Power, "Las sociedades filarmónicas en Santa Cruz de Tenerife", en *Revista de Canarias*, 23-I-1880.

podemos aproximarnos a los orígenes de esta competitividad en un breve examen de sus forjadores. Francisco Guigou era por su ascendencia y por su formación musical un seguidor de los repertorios y de los gustos que por aquellos años imperaban en París; además, siempre ignoró deliberadamente la zarzuela y las tendencias musicales hacia lo popular. Su educación musical en el Conservatorio de París y la labor de su padre en la organización de los aficionados, le convertían en uno de los candidatos idóneos para la coordinación de las actividades musicales en Santa Cruz. Por otra parte, Juan Padrón, «alma mater» de la Sociedad Santa Cecilia, había recibido su aprendizaje en el contexto de las bandas de música, era más abierto en la elaboración de los repertorios y de hecho la variedad y la inclusión de piezas castizas y populares caracterizaron las actuaciones orquestales de la Sociedad Santa Cecilia. Su actividad continuada como director de distintas bandas de música le hicieron muy popular en toda la isla. Ambos no debieron ponerse de acuerdo en lo que era la planificación artística de una orquesta y tanto uno como otro tendrían sus propios seguidores, lo que acabó por significar una contradicción entre la idea de contribución al fomento y difusión de la música que los dos se planteaban y la creación de dos sociedades que se desarrollarían en una línea de marcada competencia.

Tal vez estas razones explican también el que la sociedad reorganizada por Francisco Guigou en noviembre de 1879 adoptara el nombre de Filarmónica, término que utilizaron la mayor parte de las socidades musicales de aficionados creadas en el siglo XIX en muchas ciudades europeas, ya que, además, contó con la experiencia de algunos de los aficionados de la Sociedad Filarmónica en su etapa anterior. La Sociedad Santa Cecilia, creada en abril de 1880 bajo la iniciativa de Juan Padrón, se vió en la necesidad de buscar un nombre que la distinguiera de la Filarmónica, que, aunque de forma discontínua, había tenido actividad durante buena parte del siglo, y eligió el de la patrona de la música que tenían muchas organizaciones musicales de la segunda mitad de la centuria, entidades que, en la

mayoría de los casos, estaban vinculadas al movimiento ceciliano. Éste, cuya finalidad radicaba en la recuperación y la práctica del canto gregoriano y de la polifonía vocal del siglo XVI, tuvo sus orígenes en el siglo XVIII y, a partir de la fundación en 1869 del *Allgemeine Cäcilien-Verein* (unión Universal Ceciliana), en la ciudad alemana de Regensburg, proliferaron otras sociedades similares en Europa y América del Norte. Aunque todas ellas seguían esta línea purista y romántica de recuperación del pasado[15], la Sociedad Santa Cecilia de Santa Cruz no participó de ninguna manera en los ideales de este movimiento europeo; sus repertorios concertísticos fueron puramente decimonónicos y sólo en ocasiones muy contadas se incluyeron en ellos obras religiosas, pero nunca del período musical que los cecilianistas trataron de recuperar.

Los objetivos de todas las sociedades musicales tinerfeñas coincidían en contribuir al fomento y difusión de la música, manteniendo academias que impartían enseñanza gratuita y organizando orquestas para la celebración de conciertos. Todas estas organizaciones de aficionados trabajaron para contribuir a la cultura con un sentido utópico, en el que se encierran algunos de sus fracasos. Por una parte, sus ideales de alcanzar el progreso y la modernidad europea estaban en desventaja con los medios económicos de los que disponían; por otra parte, en su asunción del movimiento romántico se encuentran muchas de las contradicciones que les hicieron apartarse de una realidad tangible para vivir edificando proyectos sobre una base inestable de sueños e ilusiones.

A pesar de la existencia de dificultades y de épocas de mayor o menor esplendor, algunas instituciones aportaron ayudas económicas mediante el establecimiento de acuerdos que beneficiaban tanto a las sociedades como a los municipios. La construcción de teatros y la proyección de nuevas plazas y jardines, que por impulso de la cultura ilustrada modernizaron las ciudades, logrando el

---

[15] Karl Gustav FELLERER, "Cecilian movement", en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Vol.IV, Londres, 1980, Pág. 47.

aspecto urbano y decoroso tan deseado de aquellos años, crearon los medios necesarios para la potenciación del concierto público. Por último, el desarrollo de la industria tipográfica favoreció la difusión de catálogos de partituras y de métodos musicales, así como la llegada de revistas con las últimas novedades. No obstante, el mayor aporte para el mantenimiento de estas sociedades fueron los propios aficionados y otros amantes del arte musical; éstos últimos, sin practicar la música, se convirtieron en los mecenas de la cultura burguesa.

2. LAS SOCIEDADES MUSICALES EN SANTA CRUZ DE TENERIFE: SOCIEDAD FILARMÓNICA

2.1. Precedentes: la Orquesta de Cuerda de aficionados de Santa Cruz de Tenerife

En la década de los años veinte del siglo XIX, cuando en algunas capitales de la Península tenían lugar los primeros conciertos de aficionados y cuando estaba en auge el movimiento de asociación de éstos en Europa, llegó a Tenerife un joven músico de origen francés que, con la colaboración de músicos de distintas localidades de la isla, convertiría a Santa Cruz de Tenerife en escenario de actuaciones orquestales hasta entonces inusitadas para Canarias. Nos referimos a Carlos Guigou[1] que, desde su llegada en 1827, se convertiría en una figura trascendental para el acontecer musical de Tenerife en el siglo XIX. Sus conocimientos de armonía[2], composición y distintos instrumentos musicales lo convirtieron en profesor y director de gran número de aficionados a la música, así como en el creador de las bases de lo que en 1828 ya era una orquesta formada, en su mayor parte, por instrumentistas de cuerda[3].

Bajo las directrices, constancia y capacidad de organización de Carlos Guigou, el periodo que abarca desde 1827 hasta 1851 puede considerarse como una etapa crucial de instrucción y de coordinación de los aficionados a la música en Tenerife. Éste sería el germen del movimiento de asociación de aficionados que propició en diciembre de 1851 la llamada Sociedad Filarmónica de la capital.

---

[1] Carlos Guigou y Pujol, nacido en Orange el 11 de octubre de 1799 (R.S.F., Pág. 4) y casado con Matilde del Castillo el 17 de mayo de 1829 (A.P.C., Libro 11, f.54)

[2] Escribió *Arte de la fuga*, obra utilizada como texto en los Conservatorios de Madrid y de París.

[3] Rafael MONTESORO, *Comunicación a los aficionados de la Orquesta de Cuerda*, Sta. Cruz de Tenerife, 8-XI-1851, (B.M.)

Aunque en distintas fuentes[4] se habla de la fundación de esta Sociedad en 1828, hay que señalar que no se redactó su base legal estatutaria hasta 1851, después de la muerte de Carlos Guigou, si bien hay que reconocer que debió funcionar como grupo aglutinador de todos los aficionados tinerfeños. Creemos, además, que Carlos Guigou participó directamente en la redacción del proyecto de reglamento de 1851, ya que murió el 8 de noviembre del mismo año y los estatutos fueron aprobados por la autoridad competente al mes siguiente[5].

La organización de la Orquesta de Cuerda puede considerarse como el primer impulso para la vida musical de Tenerife en el siglo XIX. Su actividad, a partir de 1835, estuvo encaminada a potenciar cuantas actividades se desarrollaron en torno al Teatro de la calle de La Marina. La inauguración de este teatro tuvo lugar el 25 de diciembre de 1835 y desde entonces la orquesta colaboró con las compañías de teatro que visitaron la isla, actuando antes de comenzar las obras, en los entreactos y al finalizar éstas.

Este primer Teatro de la capital, con capacidad para cuatrocientas treinta y dos personas, mejoraba las condiciones en que, hasta ese momento, se habían ofrecido las representaciones de las primeras compañías de teatro profesionales que actuaron en Santa Cruz, primero en un almacén de la calle del Castillo y más tarde en un local situado en el número cinco de la calle del Tigre. En ambos locales las condiciones escénicas y las incomodidades del público resultaban lastimeras[6]. El nuevo Teatro se hizo realidad con una suscripción pública, en la que participó todo el municipio, con la colaboración de algunas instituciones y sus representantes y con la ayuda de muchos jóvenes entusiastas y aficionados al arte dramático y musical. El

---

[4] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, Pág. 4, (B.M.); y L.RÍO OSELEZA, *Revista de Canarias*, 8-II-1880.

[5] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, Pág. 5, (B.M.).

[6] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pgs. 19-22.

telón de boca, diseñado y realizado por Cirilo Truilhé, hacía alusión a la estrecha colaboración que entonces existía entre el teatro y la música:

> "El asunto, nos dice el *Boletín*, fue tomado del poema *La Música*, que en 1779 compusiera don Tomás de Iriarte, nuestro gran fabulista, figurando en él un paisaje, y en el centro, un grupo que representaba la unión de la Música y La Poesía, a cuyo pie iban inscritos estos dos versos del poema citado: Música y Poesía / en una misma lira tocaremos."[7].

La inauguración del Teatro fue todo un acontecimiento, la sala se llenó de público y la compañía cómica de Redón comenzó cantando el himno de Isabel II y el de Riego, acompañada por la orquesta, que dirigió Carlos Guigou. Luego, los actores representaron la comedia en cinco actos *No más mostrador* de Larra[8]. En la temporada siguiente continuó actuando la compañía que había inaugurado el Teatro, sumándose a ella actores de mérito reconocido, como José Galindo y su esposa, que por causas políticas abandonaron Madrid y trabajaron en Tenerife en 1836. A partir de 1837 y hasta 1843, los artistas que habían trabajado con Galindo, como Fernando Navarro y Manuela Ramos, además de la compañía Redón, formarían una compañía cómico-dramática más o menos estable en Tenerife, que se trasladaba, en ocasiones, a otras islas del Archipiélago[9].

Esta compañía de teatro, que siempre contó con la colaboración de la Orquesta de Cuerda, estrenó algunas de las óperas escritas por Carlos Guigou, las primeras que se pusieron en escena en Tenerife. *Constantino*, ópera seria en tres actos, se estrenó en marzo de 1841.

> "Para este acontecimiento, decía un periódico que no se escatimaron gastos, siendo presentada la ópera con todo el aparato y lujo que exigía. Y para darle mayor interés y lucimiento, se anunció que en el primer acto aparecería en escena

---

[7] *Ibidem*,Pág. 23.

[8] *Ibidem*,Pág. 23.

[9] *Ibidem*, Pgs.25-30.

un carro tiunfal..."[10].

Posteriormente, se estrenaron otras óperas de Carlos Guigou, *Ópera cómica* y *El Templario*, "cantadas con más o menos fortuna por los modestos artistas de la compañía cómica"[11].

Otras actividades desarrolladas por los aficionados santacruceros en la etapa previa a la formación de la Sociedad Filarmónica fueron las reuniones efectuadas principalmente en Santa Cruz de Tenerife y La Laguna, congregando a grupos de aficionados de toda la isla. Así lo atestiguan los conciertos llevados a cabo entre los años 1839 y 1842 que, bajo las directrices de Carlos Guigou, se convirtieron en espectáculos insólitos que atrajeron la atención de numeroso público; éste acudió desde localidades e islas cercanas, constituyendo incluso para los ingleses afincados en Madeira actuaciones tan novedosas que se trasladaron a Tenerife para asistir a dichos espectáculos[12].

El primero de estos conciertos masivos, que reunió a músicos de Santa Cruz y de la Laguna, tuvo lugar en 1839 en el claustro de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife, cuyo lugar fue acondicionado "[...] se toldó y adornó al efecto"[13] para esta ejecución orquestal. Al año siguiente, se celebró un acto similar, pero de mayor magnitud que convocó a músicos y público de distintas localidades tinerfeñas en Santa Cruz; los ayuntamientos de éstas, dado el carácter benéfico del concierto, recibirían el dinero recaudado para contribuir a solventar las necesidades de las instituciones dedicadas a la caridad. A través de una carta circular[14] se anunciaba la fecha de 15 de marzo como día señalado para la

---

[10] *Ibidem*, Pág.30.

[11] *Ibidem*, Pág.30.

[12] *El Daguerrotipo*, 4-V-1841.

[13] José de OLIVERA, *Mi Album (1858-1862)*, La Laguna, 1969, Pág. 163.

[14] *Concierto de aficionados*, Sta. Cruz de Tenerife, 10-II-1840, (B.M.).

ejecución musical, pero debió retrasarse por inclemencias del tiempo hasta el 16 del mismo mes y repetirse al día siguiente por la gran afluencia de público. Este concierto de 1840, que el propio Carlos Guigou equipara a los celebrados en Europa y en el que puso de manifiesto las aptitudes de los aficionados, animándoles a continuar con otros conciertos similares, es sorprendente por el número de aficionados que lo hicieron posible, por haber congregado a los amantes del arte musical de distintas localidades en una actividad común y por la variedad instrumental que constituyó la unión de orquestas de cuerda y bandas de música. Fueron un total de ochenta y cuatro personas las que colaboraron: cuarenta y cinco pertenecían a la Orquesta de Cuerda y bandas de Santa Cruz, trece a las bandas de La Laguna, trece aportaron también las bandas y sociedades de La Orotava, así como cinco y ocho el Puerto de la Cruz y la Villa de Icod respectivamente[15]. Si comparamos esta participación con las orquestas actuales de profesionales[16] podemos comprender la relevancia que la interpretación adquirió en la vida musical de Tenerife en el siglo XIX y el entusiasmo por el fomento de la música, sin ánimo de lucro, que guiaba al hombre tinerfeño del pasado siglo.

De los ochenta y cuatro músicos, setenta y dos conformaban la orquesta y el resto el coro, hecho que nos sorprende por la escasez de voces que había en estos encuentros multitudinarios. Los instrumentos de cuerda componían la base orquestal con un total de treinta y ocho ejecutantes, mientras que los grupos de la madera y el metal estaban formados por diecinueve y trece músicos respectivamente. Por último, hay que añadir la percusión, de la que formaba parte el tan apreciado instrumento decimonónico que fue el piano[17].

---

[15] Carlos GUIGOU, *Comentario de concierto*, Sta. Cruz de Tenerife, 1840, Pgs. 5 y 6, (B.M.).

[16] La Orquesta Sinfónica de Tenerife está compuesta por 76 músicos de plantilla. Información facilitada por el Patronato Insular de Música, Cabildo Insular de Tenerife, en enero de 1993.

[17] *Concierto de aficionados*, Sta. Cruz de Tenerife, 10-II-1840, (B.M.).

El programa se desarrolló en dos partes. La primera, con la Obertura de *La gazza ladra* de Rossini y algunos fragmentos de *Lucrezia Borgia* de Donizetti, estuvo a cargo de la orquesta, además de contar con la ejecución de solos instrumentales de algunos de los aficionados; las interpretaciones vocales, que siempre integrarían los programas de la Filarmónica, fueron acompañadas por la orquesta. El intermedio fue concebido como otra parte musical, aunque de carácter más distendido, en el que el piano ponía una nota informal con una serie de variaciones interpretadas por José Meana; en este descanso hubo también una parte vocal, con fragmentos de la ópera *Norma* de Bellini, interpretada por María Paz del Mármol. Ésta, junto a Gregorio Álvarez y la participación de un coro, llevaron a cabo la segunda parte del programa con arias, dúos y cavatinas de *Gemma di Vergy* y *Parisina* de Donizetti, y de *Beatrice di Tenda, Norma,* e *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini[18]. Como se ha podido observar en el programa, estos primeros conciertos combinaron la música vocal y la instrumental mostrando predilección por la primera. En esto el público tinerfeño, al igual que ocurría en el resto de Europa en la primera mitad del siglo XIX, se dejaba seducir por la novedad de la orquesta, pero no hasta el extremo de prescindir de piezas vocales; por el contrario éstas formaron parte fundamental de los repertorios habituales durante toda la trayectoria de la Sociedad.

Este concierto de 1840 fue ampliamente comentado y sus intérpretes elogiados por el propio Carlos Guigou, que aunque no pusiera su firma al final del comentario, es fácil deducir que había sido escrito por él, ya que en las mismas fechas los aficionados de Santa Cruz de Tenerife redactaron un comunicado como respuesta y en agradecimiento a Carlos Guigou, haciéndolo público y manifestando en él que la modestia de su director le había impedido firmar el comentario

---

[18] Carlos GUIGOU, *Comentario de concierto,* Sta. Cruz de Tenerife, 1840, Pgs. 3-5, (B.M.).

publicado[19].

En 1841 se reunieron más de cincuenta aficionados para efectuar un concierto con la inclusión de piezas concertantes. La primera parte, vocal y de repertorio operístico, incluía obras de Bellini y Donizetti y fueron interpretadas por los aficionados habituales en estos conciertos de mediados de siglo, María Paz del Mármol y Gregorio Álvarez. La segunda parte del concierto fue más espectacular y variada; después de una introducción con la Obertura de la ópera *Il pirata* de Bellini por la orquesta, se interpretaron piezas en las que intervino la Orquesta de Cuerda, una gran participación de instrumentos de viento y coros, interpretando fragmentos de las óperas de Donizetti *Lucia di Lammermoor y Lucrezia Borgia.* Luego siguieron una polonesa de Kalkbrenner y variaciones de Herz, interpretadas al piano por el músico y compositor canario Rafael Bethencourt, terminando el concierto con intervenciones solistas de clarinete y de cornetín con acompañamiento de orquesta[20].

En 1842, cuando Carlos Guigou dirigía la sección de música del Liceo Artístico y Literario de Santa Cruz de Tenerife, con sede en el antiguo Teatro de la calle de la Marina[21], tuvo lugar otro concierto en el que tomaron parte cien ejecutantes. Tal vez la disponibilidad de un local donde reunirse colaboró a una mejor coordinación de los aficionados a la música por aquellos años, lo que les debió permitir preparar un concierto de tales magnitudes. Carlos Guigou hizo personalmente todos los arreglos que fueron necesarios sobre las partituras para que cada uno de los músicos tuviera un papel dentro de la organización orquestal, dirigió los ensayos de cada grupo de instrumentos y llevó a cabo la coordinación final de

---

[19] *Manifiesto de agradecimiento de los aficionados a Carlos Guigou,* Sta. Cruz de Tenerife, 1840, (B.M.).

[20] *Folletín de Noticias Políticas,* 8-V-1841.

[21] Alejandro CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz de Tenerife,* Vol.IV, Sta. Cruz de Tenerife, 1979, Pgs. 225 y 226.

toda la orquesta, resolviendo cuantos problemas surgieron al poner en marcha "[...] aquella gran máquina."[22]. El Liceo pudo significar el estableciemiento de la Sociedad Filarmónica en el marco de una sociedad que abarcaba un amplio conjunto de aspectos culturales, pero la corta vida de esta sociedad artístico-literaria debió terminar con muchos proyectos, entre ellos las expectativas de Carlos Guigou de establecer una sociedad de conciertos integrada por todos los músicos y aficionados de la isla.

Entre estas actuaciones públicas de gran espectacularidad, a las que acudió siempre un público numeroso y heterogéneo que se congregaba en Santa Cruz procedente de pueblos de toda la isla, e incluso del resto del Archipiélago, se produjeron otras de menor trascendencia que, junto a los ensayos previos y los continuos contactos que unían a todos los aficionados al arte musical, dieron lugar a la llamada Orquesta de Cuerda de aficionados de Santa Cruz de Tenerife, que en 1848 estaba constituida por un total de cuarenta personas: Carlos Guigou y sus tres hijos -Matías, Francisco[23] y Carlos-, Bartolomé y Nicolás Power, José Plácido Sansón, Carlos Caffins, Virgilio y Manuel Ghirlanda, Cirilo Truilhé, Narciso Sansón, Nicolás y Antonio Alfaro, Juan Lentini y Colona, Bernardo Murphy, Federico Ucar, Juan Romero, Juan Aguilar, Nicolás Fuentes, José y Felipe Ravina, Carlos Sansón, Rafael Montesoro, Manuel Rodríguez, Andrés Roselló, Diego Ara, Juan Fernández del Castillo, Rafael Ru[i]z, Bartolomé Saurín, Felipe Sarmiento, Juan Sansón, Domingo Arceo, Cirilo Romero, José Lorenzo Bello, Juan Hernández, Abel y Francisco Aguilar, Ignacio Villalba y Santiago Contreras[24].

Además de los conciertos que hemos comentado, este grupo de aficionados

---

[22] Rafael MONTESORO, *Comunicación a los aficionados de la Orquesta de Cuerda*, Sta. Cruz de Tenerife, 8-XI-1851, (B.M.).

[23] Francisco Guigou del Castillo, nacido en Santa Cruz de Tenerife el 21 de agosto de 1835 (A.P.C., Libro 19, f.33) y muerto el 18 de julio de 1897 (A.P.C., Libro 37, f.167).

[24] *La Aurora*, 9-VII-1848.

amenizó muchos momentos festivos de Santa Cruz, así como solemnizó los actos de carácter público, civiles y religiosos, celebrados desde el año 1828 hasta mediados de siglo. En esta línea de colaboración se cantó, con acompañamiento de la orquesta, una Misa compuesta por Carlos Guigou con motivo de la fiesta del Corpus en 1828. En 1829 la orquesta también participó en los actos festivos del día de la Cruz y a partir de los años treinta cooperó con el Ayuntamiento en todas la fiestas municipales[25].

La existencia de esta orquesta, cuyos primeros cinco componentes citados anteriormente eran compositores canarios de nacimiento o de adopción, se debía sin duda a la iniciativa que tuvo Carlos Guigou desde su llegada e instalación en Santa Cruz de Tenerife. Sobre él recaía la dirección de todas las actuaciones hasta 1844, fecha en la que renunció a este cargo por desacuerdos con el Ayuntamiento[26]. Aunque Carlos Guigou siguió formando parte integrante de esta orquesta, como lo constata su participación en ella en 1848, no sabemos quien ejerció la dirección de la misma hasta el 26 de enero de 1851, día de la inauguración del Teatro Guimerá. Sólo hemos podido averiguar que en esta fecha el gobernador civil Manuel Rafael de Vargas solicitó la dirección orquestal de Carlos Guigou, así como su nueva colaboración como director y coordinador de este grupo de aficionados que tanto habían hecho por el fomento y difusión de la música en Canarias[27]. Suponemos que este cargo fue ejercido indistintamente por él, hasta la fecha de su muerte, o por su hijo Matías. Precisamente éste último actuó como director orquestal el 22 de febrero de 1851 en un homenaje celebrado con motivo de la despedida del gobernador civil citado[28]. Sin embargo, la dirección de la orquesta estuvo a cargo

---

[25] Alejandro CIORANESCU, *Op.cit.*, Pgs. 271 y 358.

[26] *Ibidem*, Pág. 359.

[27] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pág. 48.

[28] *El Avisador de Canarias*, 28-II-1851.

de Carlos Guigou durante el carnaval de 1851 para amenizar algunos bailes que organizaba el Casino, asi como en todas las reuniones que, con carácter musical, organizaba la mencionada sociedad en otros días del año[29].

A pesar de los desacuerdos entre Carlos Guigou y el Ayuntamiento, la Orquesta de Cuerda, que había inaugurado el Teatro de la calle de la Marina dieciséis años antes, no podía faltar al estreno del nuevo Teatro de la capital. Ante un lleno completo, el Teatro Guimerá se inauguraba con una *Sinfonía* de Martí, que fue interpretada por la Orquesta de Cuerda bajo la dirección de Carlos Guigou. A su término

> "fueron arrojadas desde la tronera de la lucerna, infinidad de composiciones poéticas alusivas a la inauguración y en loor al gobernador, a la capital y a sus moradores, y a la comisión del Ayuntamiento. También fueron lanzadas desde la lucerna numerosas palomas"[30].

Después de estos momentos de entusiasmo en los que el público demostró su regocijo, comenzó la actuación de la compañía teatral de Romualdo de Lafuente, con el drama en verso y en cuatro actos *Guzmán el Bueno* de Antonio Gil, seguido de un baile en el intermedio y, a continuación, la obra cómica en un acto *Embajador y Hechicero* de Mariano Pina[31].

Este nutrido grupo de entusiastas amantes de la música, que había llegado a fundar y mantener una orquesta estable en Santa Cruz y que había inaugurado los dos teatros de la capital, temió por su disgregación a la muerte de Carlos Guigou, acometiendo con rápidez la constitución oficial de la Sociedad Filarmónica. La Orquesta de Cuerda de aficionados de Santa Cruz puede considerarse cuando menos como el germen de la fundación de la Sociedad Filarmónica, aunque creemos que

---

[29] *El Avisador de Canarias*, 12-II-1851.

[30] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pág. 49.

[31] *Ibidem*, Pág.49.

sus actividades fueron lo sufientemente relevantes como para equipararse e incluso superar a las sociedades musicales que en la segunda mitad del siglo no hicieron sino continuar su labor.

2.2. **Primera etapa**

Fue 1851 un año de hechos trascendentales para el grupo de aficionados santacruceros a la música. Por una parte, la construcción del Teatro Guimerá ofrecía a la orquesta una sala de conciertos que superaba en gran manera las condiciones en las que hasta el momento se habían efectuado sus actuaciones. Esto debió animarles a organizar la Sociedad de forma más estable. De hecho, ante la falta de un local donde reunirse, la Sociedad Filarmónica no sólo celebró en el Guimerá la mayor parte de sus conciertos, sino que durante algún tiempo ocupó algunas salas de este edificio como sede provisional. Por otra parte, como ya apuntábamos antes, la muerte de Carlos Guigou hizo temer a algunos de sus componentes por la desaparición de la orquesta, lo que precipitó en corto espacio de tiempo el proyecto de Guigou; es decir, la constitución oficial de una sociedad cuyo interés único fuera la música. El mismo día de la muerte de Carlos Guigou, Rafael Montesoro escribía una carta circular para reunir a los componentes de la orquesta y a cuantos quisieran colaborar en la formación de una sociedad musical:

> "No seamos NOSOTROS los que destruyamos por sus cimientos la obra de muchos años de estudio y de constancia. Por el contrario asociémonos; abramos a la música una nueva era de regeneración; reorganicemos nuestra orquesta; establezcamos leyes que fijen su existencia y que den impulso a sus adelantos [...]"[32].

Esta llamada de atención tuvo una pronta respuesta entre los componentes de la Orquesta de Cuerda y entre otros jóvenes aficionados que inmediatamente se

---

[32] Rafael MONTESORO, *Comunicación a los aficionados de la Orquesta de Cuerda*, Sta. Cruz de Tenerife, 8-XI-1851, (B.M.).

volcaron en la realización de un proyecto que tenía su más difícil camino recorrido con la etapa preliminar de organización de un grupo orquestal.

La Sociedad Filarmónica se constituía oficialmente, después de más de veinte años de actividades, el 30 de diciembre de 1851, bajo la presidencia de Rafael Montesoro[33] y con la experiencia musical acumulada de todos los miembros de la antigua orquesta; ésta cobraba nueva vida dentro de una Sociedad que la consideraría uno de sus fines prioritarios. El espíritu y el impulso musical que Carlos Guigou había imprimido a la vida cultural de Santa Cruz estuvo siempre presente entre todos aquellos que le habían conocido, y sobre todo entre aquellos que habían constituido la Sociedad, quienes dejaron constancia de ello en el primer artículo de sus estatutos: "[...] perpetuar la memoria del digno profesor D. Carlos Guigou, a quien debía su existencia"[34].

Al año siguiente tuvo lugar una misa de difuntos que constituyó todo un homenaje de la Filarmónica a su inspirador. A las nueve de la mañana del día 26 de abril de 1852 se congregaron en la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz la familia del músico, los miembros de la Sociedad y muchos amigos del fallecido para manifestar el respeto, el cariño y la admiración que le guardaban. La orquesta de la Sociedad Filarmónica, bajo la dirección de Nicolás Alfaro, ejecutó el *Requiem* que había compuesto para este día Francisco Guigou, quien tenía entonces sólo dieciséis años[35].

Durante los años cincuenta la Sociedad celebró conciertos privados y públicos; mientras la asistencia a los primeros estaba restringida a los socios y a los alumnos, los segundos quedaban abiertos a cuantos quisieran acudir[36]. Tenían

---

[33] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica,* 1879, Pgs. 4 y 5, (B.M.)

[34] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica,* 1879, pág.5, (B.M.)

[35] *El Noticioso de Canarias,* 1-V-1852.

[36] José DUGOUR, "Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife", *El Noticioso de Canarias,* 19-VI-1852.

carácter público los conciertos llevados a cabo para conmemorar algún acontecimiento festivo, como el ejecutado el día de San José de 1854 ante el gobernador civil de la provincia por su onomástica[37], o el ofrecido a los oficiales de la fragata francesa *L'africaine* en la noche del 20 de junio de 1856[38]. También fueron públicos todos los conciertos que se celebraron en el Teatro; entre ellos destacan, por ser una contribución desinteresada de la Sociedad, los que durante el año 1858 y con la colaboración de la Filarmónica, organizó el alcalde Bernabé Rodríguez Pastrana para llevar a término las obras que aún quedaban por realizar en el edificio del Teatro Guimerá[39].

Fue en los conciertos de la década de los cincuenta cuando se estrenaron varias composiciones de Francisco Guigou que habían sido escritas en París; también en aquellos años Nicolás Power expuso por primera vez ante el público algunas de sus obras. Ambos dirigieron la orquesta de la Sociedad en los conciertos de esta primera etapa; uno de ellos tuvo lugar el 16 de mayo de 1858 y en él la Filarmónica colaboró con los aficionados al arte de la declamación en el Teatro, ejecutándose por primera vez una Sinfonía de Nicolás Power, quien dirigía la orquesta en esta ocasión[40]. Aunque sabemos que hasta junio de 1856 la Sociedad había ofrecido veinte conciertos[41], sólo se conservan dos programas completos de esta primera etapa. El primero de ellos se celebró a finales de junio de 1852 y tuvo carácter privado, desarrollando un programa bastante unitario con piezas de repertorio operístico conocidas internacionalmente: *La gazza ladra*, *Il pirata*, *Maria*

---

[37] *El Noticioso de Canarias*, 14-III-1854.

[38] *La Asociación*, 22-VI-1856.

[39] *El Eco del Comercio*, 8-V-1858; y Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pág. 40.

[40] *La Fe*, 25-I-1857; y Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, 1968, Pág. 68.

[41] *La Asociación*, 22-VI-1856.

di Rohan y *Nabucco,* y compositores exclusivamente italianos, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Mercadante. Además de las obras vocales que fueron acompañadas por el piano o la orquesta, completaron el programa, bajo la dirección de Francisco Guigou, composiciones interpretadas por el conjunto orquestal y no faltó alguna obra para solista instrumental, como Variaciones para flauta sobre un tema de *La gazza ladra* que interpretó Rafael Montesoro y un aria de *Il pirata* de Bellini, en un arreglo para cornetín que ejecutó Manuel Sarmiento[42].

El otro concierto a que hacíamos referencia se celebró el 16 de septiembre de 1858 como despedida a Teobaldo Power antes de que se marchara para continuar su formación musical fuera de las islas. A las ocho de la noche se inició el concierto en el Teatro Guimerá con la primera actuación a cargo de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, que interpretó la obra *Il nuovo Figaro* de Luigi Ricci; pero el gran protagonista de aquella noche fue sin duda Teobaldo Power que interpretó tres obras al piano de las cuales dos eran de Thalberg, *Valses*, op.47 y Fantasía sobre motivos de *La sonnambula.* Aunque no sabemos si estas piezas fueron ejecutadas total o parcialmente, ni tampoco en qué condiciones de dificultad se interpretaron, el triunfo de Teobaldo Power aquella noche fue sobradamente merecido, pues con sólo diez años de edad demostró ya cual era su agilidad y técnica en el piano enfrentándose a obras de un compositor conocido por su virtuosismo. Con la *Sinfonía en re*, compuesta por Nicolás Power y dirigida por él aquella misma noche, se inició la segunda parte del concierto que incluía piezas vocales como un dúo de la ópera *L'elisir d'amore* de Donizetti[43].

Muchos fueron los contratiempos a los que la Sociedad hubo de enfrentarse durante esta primera etapa de existencia. Entre ellos habría que mencionar los de orden económico, ya que debieron necesitar un local social donde reunirse para los

---

[42] *El Noticioso de Canarias*, 19-VI-1852.

[43] *El Guanche*, 15-IX-1858; y Francisco MARTÍNEZ VIERA, *El antiguo Santa Cruz. Crónicas de la capital de Canarias*, La Laguna, 1967, Pgs. 157 y 158.

ensayos previos a los conciertos y dar lecciones de música y, aunque no nos consta que llegaran a conseguirlo, estamos seguros que ésta fue una de sus metas trazadas. Por otra parte, si bien la inauguración del Teatro Guimerá había supuesto la disponibilidad de una sala de conciertos bien acondicionada para la Filarmónica, también había aumentado las visitas de artistas profesionales foráneos que, en cierta medida, mermaron durante algún tiempo la atención de las instituciones y del público hacia los músicos de la Sociedad, puesto que la mayor parte de éstos eran meros aficionados. Por último, la dispersión de sus miembros fue inevitable, unos por tener que abandonar Tenerife para completar sus estudios, entre ellos Francisco Guigou que perfeccionaba su formación musical en el Conservatorio de París, y otros por estar absorbidos con responsabilidades profesionales y familiares que les impedían dedicar su tiempo al arte musical[44]. Todos estos problemas condujeron en 1859 a una grave crisis de la Sociedad, que se vió obligada a desprenderse en parte de su patrimonio, tal como se refleja en la prensa con el anuncio de la venta de instrumentos musicales (un piano, dos trompas, un trombón, un oficleide[45], dos clarinetes) y algunas partituras que pertenecían a la Filarmónica[46].

Durante los años sesenta se formaron otras organizaciones musicales de aficionados que en parte llenaron el vacío que había dejado la Sociedad Filarmónica. Entre ellas la Sociedad Nivaria, presidida por Agustín E. Guimerá, que hizo su debut con un concierto en el Teatro el domingo 11 de diciembre de 1864 y colaboró en diversos actos públicos durante los años 1864 y 1865. Aunque algunas fuentes al referirse a ella hablan de «orquesta» debemos considerarla una banda de música, ya

---

[44] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica,* 1879, pág.5, (B.M.)

[45] Instrumento de la familia de los bugles utilizado en el siglo XIX y sustituido en la actualidad por la tuba.

[46] *El Guanche,* 15-VI-1859; 15, 20, 25 y 30- VII-1859; y 5 y 10-VIII-1859.

que el conjunto de sus instrumentos musicales era de viento[47].

Pese al nacimiento de estas otras sociedades, algunos miembros de la Filarmónica continuaron participando activamente en la vida musical santacrucera, contribuyendo sobre todo a la celebración de actos religiosos, como en la liturgia de Navidad[48], Semana Santa[49] y la festividad de Ntra. Sra. de la Concepción[50]. La orquesta se reunía también para acompañar con música actos de gran solemnidad, como la visita al Teatro Guimerá del infante de España don Enrique de Borbón, duque de Sevilla, quien ocupó el palco presidencial el 26 de noviembre de 1864, siendo recibido con las ovaciones del público y la *Marcha Real* interpretada por la orquesta[51]. En su empeño por seguir cultivando la música, los aficionados colaboraron con las nuevas sociedades filarmónicas que se habían establecido recientemente "Así, en el concierto que dió en el teatro municipal en 1866 el violinista Agustín Robbio, colaboraron Agustín E. Guimerá, Nicolás Alfaro y una orquesta de aficionados"[52]. En este concierto participaron miembros de la banda de la Sociedad Nivaria, ya que Agustín E. Guimerá formaba parte de ella, antiguos componentes de la Orquesta de Cuerda, entre ellos Nicolás Alfaro que había sido miembro destacado de ésta desde su formación en tiempos de Carlos Guigou y músicos de la Filarmónica. A pesar de que después de la dispersión de los socios de la Filarmónica, aquellos que se habían quedado en las islas y querían seguir realizando actividades musicales continuaron colaborando con las nuevas sociedades existentes o participando en cualquiera de los espectáculos que se organizaban, con

---

[47] *El Guanche*, 15-IX-1864; 7-II-1865; y 3-III-1865; y Alejandro CIORANESCU, *Op. cit.*, pág.272.

[48] *El Guanche*, 27-XII-1864.

[49] *El Teide*, 22-IV-1862.

[50] *El Guanche*, 11-XII-1864.

[51] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, 1968, pg. 80.

[52] Alejandro CIORANESCU, *Op. cit.*, pág. 270.

motivo de festividades o de visitas de artistas foráneos que necesitaban un apoyo instrumental, la vida musical de Santa Cruz atravesó durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XIX un período de aletargamiento del que no despertaría hasta la reorganización de la Sociedad Filarmónica y la fundación de la Sociedad Santa Cecilia; ambas inauguraron a finales de 1879 una nueva época de esplendor musical para Santa Cruz que duraría hasta final de siglo.

Desde finales de los años sesenta y durante la siguiente década, la Sociedad Filarmónica volvió a ser actualidad en la prensa y participó de nuevo en los acontecimientos musicales más importantes que se produjeron en Santa Cruz. Sin embargo, no tenemos noticias de una reorganización estable de la Sociedad hasta el año 1879. Es evidente que la Filarmónica atravesó largos períodos de crisis, en los que se sumió en un aletargamiento que casi la condujo a su extinción; pero la afición a la música mantuvo a sus miembros abiertos a cualquier proposición que supusiera participación y continuidad en la esfera musical. Su presencia debió verse solicitada cuando las gestiones del empresario Mela para la temporada de teatro de 1870 no fueron las esperadas, pues, las compañías de ópera y zarzuela profesionales que se habían mantenido en cartel desde 1860 estuvieron ausentes en estos años[53].

Entre las últimas citas de los años setenta que se refieren a la Sociedad Filarmónica sin que aún hubiese sido reorganizada, podemos mencionar el concierto benéfico llevado a cabo en el Teatro Guimerá el 19 de abril de 1874. En él participaron miembros de esta Sociedad con piezas orquestales extraídas de las óperas *Zanetta* de Auber y *Giovanna d'Arco* de Verdi, así como algunos músicos que formarían parte de sociedades musicales en los años siguientes, como José Hardisson, miembro destacado posteriormente de la Sociedad Santa Cecilia , que interpretó una Fantasía para piano sobre motivos de *Lucia di Lammermoor* de H. Rosellen, y Mariano Navarrro, músico y compositor zaragozano establecido en

---

[53] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pgs. 68-70, 93 y 94.

Tenerife, que formaría parte de la primera Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica en su segunda etapa, que ejecutó, junto a otros intérpretes, transcripciones para piano de Meyerbeer y de Rossini[54].

2.3. **Segunda etapa**

Francisco Guigou había realizado sus primeros estudios musicales en Tenerife, teniendo como profesor a su padre que lo inició en instrumentos de cuerda, especialmente el violín, armonía y composición; en 1855 continuó su formación en el Conservatorio de París y después de haber pasado algunos años en Madrid y Cuba regresó a Santa Cruz donde decidió continuar la labor de su padre.

A mediados de abril de 1879 aparecieron en la prensa las primeras noticias acerca de la iniciativa de Francisco Guigou de establecer de nuevo la Sociedad Filarmónica. Al mes siguiente, éste se puso en contacto con algunos de los antiguos miembros de la Orquesta de Cuerda de aficionados de Santa Cruz de Tenerife para sentar las bases de la nueva Sociedad Filarmónica, a la que podemos considerar tan sólo como la reorganización de la que decayó en 1859, ya que su reglamento era el mismo del año 1851, pero con algunas modificaciones que lo actualizaban para adaptarlo a la nueva situación, según se comenta en el propio reglamento. El encuentro entre los antiguos miembros de la Sociedad Filarmónica tuvo lugar el 28 de junio de 1879 en la Sociedad Circulo de Amistad; en él se constituyó la primera Junta Directiva de la nueva etapa que iba a ser presidida por Eduardo Calzadilla y compuesta por antiguos aficionados y otros jóvenes que se sumaban ahora al grupo, reuniendo la Sociedad en estos primeros días un total de doscientos cincuenta socios[55].

Francisco Guigou fue elegido director de la orquesta y considerado socio de

---

[54] *Ibidem*, Pgs. 101 y 102.

[55] *La Unión Lagunera*, 17-IV-1879; y *Los Sucesos*, 3-VII-1879.

mérito al igual que sus hermanos Matías y Carlos; con anterioridad, en diciembre de 1851, la Filarmónica les había designado "socios artísticos libres de todo gasto", nombramiento que venía a ser semejante al actual. También fueron considerados socios de mérito los aficionados de la orquesta de La Laguna que colaboraron en el primer concierto público celebrado el 31 de julio de 1879; la cooperación entre Santa Cruz y La Laguna siempre fue muy estrecha, sobre todo entre los socios de La Filarmónica de La Laguna y los de la capital[56]. A las ocho y media de la noche comenzó a sonar la música en la Alameda del Príncipe que había sido iluminada y adornada con farolillos de papel para crear un ambiente festivo, ya que era el escenario elegido para el concierto vocal e instrumental que inauguraría las actividades de la orquesta nuevamente. La orquesta estaba formada por diecinueve músicos de la Sociedad Filarmónica a los que se sumaron trece de la ciudad de La Laguna y doce aficionados más para la interpretación de las piezas vocales. La *Sinfonía en re*, compuesta por Carlos Guigou y dirigida aquella noche por su hijo Francisco, fue la obra escogida para inaugurar este debut como homenaje al creador de la Orquesta de Cuerda; le siguieron otras piezas orquestales: las oberturas de las óperas *La muette de Portici* de Auber y *Semiramide* de Rossini. Luego se interpretó un cuarteto de la ópera *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer y para terminar el *Coro patriótico* con música de Francisco Guigou y letra de Alfonso Dugour[57].

Después de la buena acogida que la Sociedad tuvo en esta presentación pública, comenzó la redacción del reglamento que fue aprobado en Junta General el 1 de noviembre de 1879 y firmado catorce días después por el gobernador civil de la provincia Vicente Clavijo, quedando así establecida nuevamente la Sociedad Filarmónica[58]. Ésta, que albergaba a músicos y aficionados de larga experiencia,

---

[56] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, Pgs. 5, 28 y 29, (B.M.).

[57] *Los Sucesos*, 2-VIII-1879; y *Revista de Canarias*, 8-VIII-1879.

[58] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, pág.29, (B.M.).

aspiraba a convertirse en un centro privado de estudios capacitado para impartir enseñanzas musicales gratuitamente. La falta de una institución pública en las islas que preparara a todos aquellos jóvenes que sentían una especial predilección por la música y que estaban dotados de cualidades artísticas, fomentó la idea de preparar músicos profesionales "[...] procurando señaladamente la instrucción de los jóvenes en dicho arte, que a la vez que a todos sirve de recreo, puede llegar a ser para algunos una profesión lucrativa y honrosa."[59]. Este objetivo se vió sólo en parte desarrollado, pues si bien la enseñanza había sido considerada como uno de los fines prioritarios de la Sociedad, ésta se vería en fuerte competencia con el establecimiento de la Sociedad Santa Cecilia que, con planteamientos similares, llegó a crear en su seno y con el apoyo del Ayuntamiento una Academia de Música en los años noventa.

Durante sus tres primeros años de existencia la Sociedad celebró todos los conciertos en el Teatro Guimerá, donde además es posible que se les cediera o arrendara un salón para sus reuniones y ensayos hasta que tuvieran un local social adecuado para ello:"[...] se ha trasladado a los altos del propio Teatro, la sociedad filarmónica que dirige el Sr. Guigou."[60]. Al igual que en los años cincuenta, su reglamento establecía una distinción entre reuniones privadas y públicas; a las primeras podían asistir los socios, los alumnos y sus familias, admitiendo además como socios a los transeúntes invitados por los anteriores y haciendo extensiva dicha invitación al gobernador civil de la provincia, al capitán general, al alcalde de la capital, al juez de primera instancia, a los directores de periódicos de la localidad y a los presidentes de otras sociedades recreativas y culturales[61]. Sin embargo, este tipo de veladas musicales privadas no debieron tener lugar hasta la consecución de

---

[59] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, pág.7,(B.M.).

[60] *Los Sucesos*, 25-IX-1879.

[61] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica,* 1879, pág.26, (B.M.)

una sede independiente en el año 1882, ya que no tenemos ninguna noticia al respecto y sí son, en cambio, muy abundantes las informaciones referentes a sus actuaciones públicas; entre estas últimas es destacable la intervención de la Sociedad en los actos religiosos que tuvieron lugar el día 8 de diciembre de 1879, festividad de la Concepción, día en que se interpretó en la parroquia matriz de la capital, con asistencia de las autoridades civiles y religiosas, la *Misa* compuesta por Carlos Guigou en 1848, cantada por dieciocho voces con acompañamiento de la orquesta y dirigida por Francisco Guigou[62].

A principios de los años ochenta la colaboración de la Filarmónica con otras sociedades era frecuente, sobre todo en veladas literarias, organizadas conjuntamente con el Gabinete Instructivo, entidad que mantuvo siempre relaciones cordiales con las dos sociedades musicales santacruceras. Participó también en festejos locales de otros municipios, en diversos actos conmemorativos y en actuaciones orquestales con fines benéficos, coincidiendo en varias ocasiones con la Sociedad Santa Cecilia y con la Filarmónica de La Laguna.

Entre los primeros conciertos que la Filarmónica celebró en el Teatro Guimerá durante esta segunda etapa se dió a conocer la ópera *Elvira*, de Francisco Guigou, que escrita en 1859 para el Teatro Real de Madrid no pudo estrenarse por dificultades económicas del empresario Urries. El libreto fue escrito por Pascual Cataldi e inspirado en un drama de José Plácido Sansón. En primer lugar, el público pudo escuchar el Coro y la Romanza de esta ópera, en el concierto benéfico del 7 de enero de 1880. La Romanza fue cantada por Florinda Pérez acompañada por la orquesta, mientras que el coro estaba formado por Mercedes Dugour de Calzadilla, Kenelma Siliuto de Dugour, Sofía Padrón, María Miranda, Luisa García, Candelaria y Luisa Pebrer, Peregrina Dugour y Dolores Guigou. Sin embargo, hasta febrero de 1882, con la representación completa de dos actos de la ópera por la compañía de

---

[62] *El Memorandum*, 10-X-1879.

Ferreti, no se consideró estrenada la obra. El éxito requirió la presencia de Francisco Guigou en el escenario, donde fue aplaudido por un numeroso público y se le hizo entrega de un álbum que contenía poesías alusivas a la música, a *Elvira* y a sus cualidades artísticas[63].

El 28 de junio de 1880, fecha en la que se cumplía un año desde que la Filarmónica celebrara su primera reunión con la intención de reorganizar la Sociedad, tuvo lugar un concierto en el Teatro Guimerá para conmemorar este primer aniversario. El programa, como era costumbre, estaba dividido en dos partes que fueron iniciadas con oberturas de óperas e interpretadas por la orquesta, luego siguieron otros números de óperas con acompañamiento de orquesta y alguna pieza para piano. Por ser éste el programa elegido para la celebración del primer aniversario de la Sociedad y por constituir, además, el modelo de programa que durante el siglo XIX daba a conocer los repertorios habitualmente interpretados, lo reproducimos íntegro a continuación[64].

PRIMERA PARTE

Obertura de la ópera *Otello* ..... Rossini
por la orquesta

Aria de la ópera *Attila* ..... Verdi
por Peregrina Dugour con acompañamiento de orquesta

Recuerdos del teatro italiano, Fantasía para piano ..... Goria
por Alfonsa Padrón

Aria de la ópera *I due Foscari* ..... Verdi
por Matilde Rodríguez con acompañamiento de orquesta

---

[63] *Revista de Canarias*, 23-I-1880; *El Memorandum*, 15, 22 y 25-II-1882; y Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pgs. 123 y 124.

[64] L. RÍO OSELEZA, *Revista de Canarias*, 23-VII-1880.

Aria para barítono ..... Fco. Guigou

por Norberto Roselló con acompañamiento del coro y de la orquesta

SEGUNDA PARTE

Obertura de la ópera *Lodoíska* ..... Cherubini

por la orquesta

Dúo de la ópera *Marino Faliero* ..... Donizetti

por Carlos Baker y Norberto Roselló con acompañamiento de orquesta

Capricho de concierto para piano ..... Fumagalli

por Alfonsa Padrón, Sofía Padrón, Luisa Pebrer y Candelaria Pebrer

Cavatina de la ópera *Parisina* ..... Donizetti

por María de Miranda con acompañamiento de orquesta

Concertante final de *Norma* ..... Bellini

por Florinda Pérez, Peregrina Dugour, Candelaria Pebrer, Luisa Pebrer, Aurea Díaz, María de Miranda, Matilde Rodríguez, Dolores Guigou, Alfonsa Padrón, Eloisa García y la sección de coros de caballeros con acompañamiento de orquesta

El 28 de junio de 1882 fue la conmemoración del tercer aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica en esta segunda etapa. Habían transcurrido tres años desde que la iniciativa de Franciso Guigou reuniera en la primera Junta Directiva a músicos y aficionados dispuestos a reorganizar la Sociedad. El entusiasmo y los esfuerzos invertidos daban ahora frutos con uno de los logros más deseados: la obtención de un local que ofreciera las condiciones adecuadas para reunirse, impartir clases y celebrar conciertos. Así, se festejó el tercer año de fundación de la Sociedad con un concierto en la casa de la calle de Candelaria, que

iba a servir de nueva sede:

> "Cuantas mejoras era posible verificar en el antiguo y extenso edificio que ocupa la Filarmónica, se han llevado a cabo, gracias a la iniciativa de varios socios entusiastas por el progreso de aquel Centro musical, que hoy cuenta con dos espaciosos salones."[65].

No sabemos con exactitud si el local que ocupó en la calle Candelaria fue ampliado con pequeñas reformas arquitectónicas o simplemante mejorado con obras de albañilería y remozado para que reuniera las condiciones necesarias como salón de conciertos. De lo que no cabe duda es de que anteriormente sus veladas musicales habían estado limitadas al Teatro, por la carencia de una sede y que su instalación definitiva en este local le permitió llevar a cabo reuniones, clases y conciertos con una mayor libertad y asiduidad. En algunas fuentes se menciona la posibilidad de que la Filarmónica hubiera estado ubicada en la calle Cruz Verde, sin embargo, toda la prensa de la época al referirse a los conciertos la sitúa sin lugar a dudas en la calle Candelaria[66].

El concierto de aquella noche comenzó con una obra en homenaje al promotor del grupo musical allí reunido y, acertadamente, fue la orquesta la elegida para rendir aquel tributo con la interpretación de la *Fantasía* de Carlos Guigou. Siguieron otras piezas instrumentales como una Fantasía sobre motivos de *La sonnambula* de Leybach, interpretada por Elisa Alemán al piano, completando el programa música vocal con acompañamiento de orquesta o piano: Cavatina de *Semiramide* de Rossini, Dúo de *L'elisir d'amore* de Donizetti, Romanza de *Robert le diable* de Meyerbeer, Aria de *I masnadieri* de Verdi, Aria de *Beatrice di Tenda* de

---

[65] *El Memorandum*, 1-VII-1882.

[66] Alejandro CIORANESCU, (*Op. cit*, Pág. 272) ubica la sede de la Filarmónica en la calle Cruz Verde basándose en la noticia del incendio que acabó con su local. Sin embargo, las reiteradas noticias de la prensa que anuncian los conciertos de esta Sociedad la sitúan en la calle Candelaria. Dicho incendio se originó en una notaría que hacía esquina con la calle Cruz Verde y la calle de La Luz (*Última Hora*, 25-IV-1885) y de allí se propagó a la sede de la Filarmónica que estaba en la calle Candelaria haciendo esquina con la calle de La Luz. Es decir, ambas casas lindaban, compartían la calle de La Luz pero se ubicaban en calles paralelas.

Bellini[67].

A partir de estos momentos y hasta su desaparición, la Sociedad llevó a cabo en sus salones bailes de disfraces con motivo del carnaval y otras fiestas, adoptando la costumbre de celebrar conciertos una vez por semana con un repertorio vocal e instrumental de signo operístico, que analizaremos más adelante.

2.3.1. **Los conciertos y su repertorio**

El concierto de aficionados en el S.XIX estaba concebido como momento de recreo, en el que los intérpretes mostraban sus aptitudes y su adiestramiento en la música como parte integrante de su educación humanística. Las veladas musicales periódicas de la Sociedad Filarmónica tenían lugar los lunes o los jueves de cada semana en su sede y su carácter privado hacía que se desenvolvieran en un ambiente distendido, donde podía surgir un baile improvisado al finalizar las audiciones o, el obsequiar con dulces y flores a los asistentes en los descansos del concierto, que tenían una duración aproximada de media hora, prolongándose incluso las reuniones hasta las doce de la noche. Además, se celebraban conciertos en festividades señaladas o como homenaje a personalidades o artistas invitados, cuyo carácter público los hacía más rigurosos, comenzando alrededor de las ocho de la noche para finalizar no después de las once. Estas actividades musicales cesaban casi por completo en los meses de verano, ya que el calor y las vacaciones dejaban a Santa Cruz un tanto vacío, debido a que muchas familias se trasladaban a veranear a La Laguna, con lo que las lecciones de música y la dinámica de reuniones constantes se aplazaban hasta la entrada del otoño siguiente.

Como ya sabemos, la Sociedad Filarmónica estaba formada por aficionados a la música vocal e instrumental, pero ambas secciones actuaron en estrecha colaboración sin que hubiera ningún tipo de fisura entre ellas, incluso tanto la

---

[67] *El Memorandum*, 1-VII-1882.

orquesta como el coro fueron dirigidos y coordinados siempre por una sola persona: Francisco Guigou. Por el contrario, la Sociedad Santa Cecilia cuya sección coral nació de forma un tanto independiente y siempre estuvo inclinada a cierta libertad de actuación, mantuvo una separación entre su orquesta y el orfeón. La coral de la Sociedad Filarmónica estaba formada por un grupo mixto que en 1880 lo integraban veintisiete aficionados, de los cuales diez eran mujeres, y su orquesta en 1879 la componían diecinueve músicos[68].

Cada programa de concierto estaba formado por dos partes. La orquesta era la encargada de iniciar cada una de ellas y, salvo raras excepciones, siempre lo hizo con la obertura de una ópera. Luego seguían una serie de pequeñas obras vocales, casi siempre números de óperas -arias, dúos, tríos, coros, cavatinas y romanzas- con acompañamiento de la orquesta o el piano. Éste, rivalizando con la orquesta, tenía asignadas un promedio de dos obras en casi todos los conciertos. Como puede apreciarse la variedad y la mezcla de piezas instrumentales y pequeñas piezas vocales era la tónica, aunque siempre existió cierta homogeneidad en la elección de las obras en las que impera un gusto claramente marcado por la ópera. Sin embargo, nunca se ejecutó una ópera completa, porque no disponían de los complejos medios necesarios para montar una obra de esta envergadura: decorados y sus tramoyas, vestuarios, coreografía, etc.

La elección del repertorio debió establecerse en función de los gustos del público que demandaba una música amable, romántica y sentimental, eminentemente cantable, y en función de las posibilidades de ejecución de los intérpretes. Recordemos que no eran músicos profesionales para abordar obras largas y de formas complejas, como sinfonías, conciertos o sonatas[69], repertorios casi nada difundidos en nuestras islas en aquellos años. Pero siempre existían las limitaciones

---

[68] *El Progreso*, 6-VIII-1879; y L. RÍO OSELEZA, *Revista de Canarias*, 23-V-1880.

[69] Aunque en los programas de conciertos puede observarse el término «Sinfonía» hemos de entenderlo como sinónimo de Obertura u otra composición para orquesta.

que imponían las partituras, que eran difíciles de conseguir, así como los problemas de tiempo para ensayar de un concierto a otro, ya que en los repertorios se observa una reiteración marcada de algunas obras, e incluso cada aficionado interpretaba piezas con las que había participado en reuniones musicales anteriores.

Durante la segunda mitad del Siglo XIX España sintió predilección por los compositores italianos y Tenerife siguió esta misma línea. La Sociedad Filarmónica elaboró sus repertorios con números de óperas famosas de autores consagrados o de moda, que fueron aprendidos, ensayados y ejecutados por los aficionados en sus conciertos; Bellini, Rossini y, sobre todo, Verdi y Donizetti fueron los compositores preferidos, sin olvidar que a ello tal vez contribuyó la difusión de sus partituras. Este gusto tan definido por la ópera estuvo también marcado por las preferencias musicales de Francisco Guigou, quien situaba a los compositores de este género en las cotas más altas de la música. Había conocido a Rossini en París recibiendo algunas directrices de éste y, tal vez, por su origen francés y por su formación en el Conservatorio de París, sentía predilección por la figura de Meyerbeer. Sin embargo, la zarzuela que durante el siglo XIX fue defendida por algunos músicos españoles como género que, con inspiración en la tradición musical española, podía equipararse a la ópera y en el contexto musical de Tenerife formó parte de los repertorios de la Sociedad Santa Cecilia, fue rechazada de forma tajante y con cierto desdén por Francisco Guigou, quien "[...] no podía sufrir la audición de las zarzuelas y rehuía ir al teatro cada vez que estas se ponían en escena."[70].

Entre 1879 y 1882 la Sociedad Filarmónica se vió obligada a celebrar sus conciertos en el Teatro por falta de un local adecuado para ello. En estos años Donizetti fue el compositor más interpretado, pasando de la Obertura de su primer gran éxito operístico *Anna Bolena* a la interpretación de arias, dúos, romanzas, cavatinas, coros, etc. de las óperas *L'elisir d'amore*, *Parisina*, *Gemma di Vergy*,

---

[70] *Diario de Tenerife*, 19-VII-1897.

Marino Faliero, *Lucia di Lammermoor*, *La favorite*, *Poliuto* y *Maria di Rohan*. Los números de óperas más repetidos de Verdi fueron los dúos y cavatinas de *Il trovatore*, los de *Ernani*, y el himno final de *I lombardi alla prima crociata*, seguidos de arias de *Luisa Miller*, *Attila*, *I due Foscari*, *Nabucco* y *Macbeth*.

Las óperas *Beatrice di Tenda*, *Norma* y *La sonnambula*, de Bellini, junto a *La gazza ladra*, *Semiramide*, *L'italiana in Algeri* y *Otello*, de Rossini, fueron también objeto de repetidas interpretaciones, aunque nunca comparable al número y frecuencia con que se ejecutaron las obras de Verdi y Donizetti.

Junto a la tendencia de este repertorio romántico, caracterizado por el belcantismo y el rico tratamiento de los acompañamientos instrumentales, se mantenían obras de tono monumental y clasicista como *La vestale* de Spontini. Las escuelas francesa y alemana estuvieron también representadas en el panorama musical dicimonónico tinerfeño; se recurrió a la ópera cómica de Auber con *Fra Diavolo* y a la Gran Ópera de estilo efectista y espectacularidad coral de Meyerbeer con *Dinorah*, *Robert le diable*, *Les Huguenots* y *L'etoile du nord*. Del alemán Friedrich von Flotow la opción fue *Martha*, una ópera de sesgo meridional.

El piano fue el instrumento musical indispensable como elemento diferenciador de la educación burguesa. Congregaba en torno a él a la familia, bien para cantar romanzas e himnos que llenaban los momentos de esparcimiento, bien para exhibir una educación refinada y exquisita. De esta manera se constituyó en un instrumento de uso cotidiano y doméstico en los hogares decimonónicos, así como en rival de la propia orquesta en el marco del movimiento de asociación de la música para aficionados. Pero no fueron las grandes obras para piano de los maestros románticos las idóneas para este sector de intérpretes; los músicos aficionados demandaron pequeñas y variadas obras de dificultad gradual que fueran aumentado su técnica en la medida de sus posibilidades. Este tipo de composiciones podían solicitarse por medio de catálogos dedicados exclusivamente a música de

piano y en los que los editores incluían obras de muy variada dificultad; los periódicos y revistas de la época también publicaban en sus páginas pequeñas obras apropiadas para principiantes. En este período de 1879 a 1882 la Sociedad Filarmónica interpretó al piano piezas de salón, fantasías y caprichos compuestas sobre motivos de óperas muy conocidas. Compositores de variada nacionalidad se incluyeron en los programas de conciertos: el italiano Fumagalli, el español Gabaldá y los franceses Rosellen y Goria entre otros. Alfonsa Padrón figura como uno de los intérpretes habituales de música para piano, su presencia era casi obligada en todos los conciertos y a veces fue acompañada por otros aficionados para ejecutar piezas a cuatro e incluso a ocho manos.

A partir de 1882 y hasta 1884, fecha en la que se publicó el último programa de la Sociedad Filarmónica, el repetorio continúa siendo básicamente el mismo de años anteriores, aunque con algunas novedades. Se produce un paulatino incremento de obras nuevas, si bien siempre en la línea que habíamos analizado: compositores preferentemente italianos y fragmentos de óperas que habían obtenido grandes éxitos en los teatros europeos pocos años antes. Pasan a formar parte de las interpretaciones habituales de la orquesta las Oberturas de *La fille du régiment* y *Don Pasquale* de Donizetti, así como son nuevas para las ejecuciones vocales el Aria y Coro final de la ópera *Fausta*, un dúo de *Belisario*, una cavatina de *Linda de Chamounix*, un aria de *Le duc d'Albe* y una pieza concertante de *Lucrezia Borgia*, todas ellas de Donizetti.

Desaparecen de los programas algunas obras de Rossini, pero son nuevas la Obertura y un aria de *La Cenerentola*, interpretadas por la orquesta y un aria de *Il barbiere di Siviglia* dentro del repertorio de música vocal. Las ejecuciones de obras de Verdi y de Meyerbeer se reducen en más del cincuenta por ciento, sin embargo, son novedosas en los conciertos *La traviata* y *Rigoletto* de Verdi. Tampoco se producen demasiados cambios en las piezas para piano de carácter intrascendente, salvo algunos nombres de compositores como Herz, Leybach y Tulou.

Una aportación más de los últimos años de la Sociedad Filarmónica fue la incorporación a los repertorios de piezas de música religiosa como *Invocación a Dios* del italiano Angel Mariani, la *Salve Regina* de Mercadante, el *Stabat mater* de Rossini, y el Aria "di chiesa" *Pietá Signore*, atribuida a Stradella, obras que no habían figurado en la etapa del Teatro y que ahora se incluyen en varios programas. Salvo el *Stabat mater* de Rossini, que tuvo lugar con motivo de la Semana Santa de 1884, el resto de las composiciones religiosas fueron interpretadas en los conciertos habituales en la sede, junto a las obras acostumbradas en fechas no incluidas en el calendario de festividades religiosas. Estas obras, a pesar de su carácter religioso, no están destinadas a la liturgia, son piezas para concierto que entraban dentro del gusto por la religiosidad edulcorada de la época romántica.

Por último, hemos de incluir en este comentario sobre los repertorios de la Sociedad las obras que se reseñan en los programas de conciertos de los músicos y compositores que impulsaron el desarrollo de la Filarmónica: la *Fantasía* para orquesta de Carlos Guigou y el cuarteto de la opereta *Las vivanderas* de su hijo Francisco Guigou, así como un Aria para barítono y el Coro y Romanza de la ópera *Elvira*, también de Francisco Guigou, que se habían interpretado en el Teatro en 1880. Además de las citadas composiciones, que fueron las más interpretadas por la Sociedad Filarmónica, otras muchas, escritas tanto en Tenerife como en Francia y Cuba, nos dan idea de la cuantiosa producción de ambos músicos, formada en su mayoría, según afirma Rosario Álvarez, por obras de calidad. Algunas de ellas figuraron en el catálogo musical de Santa Cecilia. Las de carácter religioso, se conservan en los archivos parroquiales de Santa Cruz, destacando entre las de Carlos Guigou, diez Misas, dos Stabat Mater y un Aria[71]. De Francisco Guigou también se coservan algunas obras, entre ellas tres Misas, algunos Motetes y una pieza para órgano, escritas mientras fue organista de la Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción

---

[71] Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX", en *Revista de Musicología*, Vol.XIV, Núms. 1 y 2, Madrid, 1991, Pgs. 493 y 494.

de Santa Cruz[72], además de otras muchas para piano, orquesta y música vocal. Otras obras debieron quemarse en el incendio que destruyó la sede de la Sociedad, y por último, las que conservaron sus descendientes fueron donadas al Conservatorio de Tenerife. De esta familia de músicos que significó para Tenerife una ventana abierta hacia Europa, sólo hemos rastreado sus etapas y aportaciones en el campo de la música para aficionados, pero muchas de sus facetas y experiencias en Francia y en Cuba han de quedar pendientes de estudio hasta que la investigación musicológica abra de nuevo el capítulo de la música de la familia Guigou.

2.3.2. **Gestión administrativa y económica**

Dentro del marco de asociacionismo que caracteriza al S.XIX y al margen de los grupos de profesionales, la constitución de la Sociedad Filarmónica suponía la formación espontánea de un grupo que por voluntad de los individuos que la integraban se reunían libremente atraídos por una afición común: la música. Esta Sociedad tenía carácter privado y se regía por unos estatutos que regulaban su funcionamiento de manera democrática. Su gobierno estaba en manos de todos los socios por medio de la Junta General que se reunía de forma ordinaria dos veces al año, en diciembre para nombrar Junta Directiva y analizar el estado de la Sociedad y en enero para reconducir su economía. Además, tenían lugar sesiones extraordinarias a petición de los socios o de la Junta Directiva cuando alguna eventualidad así lo requería.

Todos los acuerdos de vital importancia para la marcha de la Sociedad eran pues tomados en Junta General y por mayoría de votos de los asistentes, incluyendo la elección de la Junta Directiva. Ésta, formada por un presidente, dos vicepresidentes, un tesorero, un contador, un secretario, un vicesecretario archivero y cuatro vocales, asumía las funciones de gestión y administración de todos los

---

[72] *Ibidem*, Pág. 494.

asuntos y de manera especial los económicos y la admisión o expulsión de socios, así como las relaciones con instituciones públicas, civiles y religiosas, dando cuenta de todo ello a la Junta General como órgano supremo. La Junta Directiva tuvo como presidente en 1879 a Rafael Calzadilla[73], en 1882 a Enrique Pérez Mateos[74], en 1883 a Esteban D. Hernández[75] y en 1884 a Darío Cúllen[76]. De su etapa anterior, iniciada en 1851, sabemos tan sólo que su primer presidente fue Rafael Montesoro[77] pero desconocemos si ejerció este cargo hasta el año 1859 o fue sustituido por otra persona para esta labor.

La Sociedad Filarmónica admitía socios y alumnos sin hacer distinción de sexo. Entre los primeros consideraba como socios artísticos a los individuos que formaban la orquesta y la coral, eximiéndolos del pago de cuotas mensuales. Los socios no artísticos eran aquellas personas que por su afición a la música deseaban contribuir a su fomento, impulsando a la Sociedad y sosteniéndola mediante el pago de mensualidades, a lo que también podían sumarse aquellos socios artísticos que lo desearan. Para los socios no artísticos la música tenía solamente un interés recreativo y cultural, ya que no se interesaban por la interpretación de la misma; los estatutos de 1879 establecían la cantidad de dos pesetas y media[78] como primera mensualidad y de una en las mensualidades siguientes, considerando motivo de expulsión la deuda de tres cuotas. Por último, dentro de la categoría de socios se incluían los de mérito, es decir personas a las que por su dedicación especial a la Sociedad se les concedía una distinción de reconocimiento a su labor; por lo demás

---

[73] *El Memorandum*, 10-VII-1879.

[74] *El Memorandum*, 1-I-1882.

[75] *El Memorandum*, 1-I-1883.

[76] *El Memorandum*, 1-I-1884.

[77] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, pág.4, (B.M.).

[78] Aunque hemos encontrado los datos referidos a moneda unas veces en reales de vellón y otras en pesetas, con la intención de unificar los expresamos siempre en pesetas.

el tratamiento en su relación con la Sociedad era igual al de socio artístico.

Eran considerados alumnos aquellas personas que deseaban recibir instrucción musical y tenían aptitudes para ello. Esta enseñanza se impartía gratuitamente, aunque se admitía que el alumno contribuyese al mantenimiento de la Sociedad. Los alumnos debían aportar el instrumento musical que deseaban aprender a ejecutar.

La Filarmónica poseía un patrimonio que no podía "donar, empeñar, enagenar o permutar" sin el acuerdo unánime de la Junta General. Éste lo constituían los instrumentos musicales, las partituras, los muebles, los adornos y el capital en metálico que tuviera en existencia. El mantenimiento económico de la Sociedad tenía su base en las cuotas aportadas por los socios y en las cantidades que por tener carácter voluntario se consideraban donativos; asimismo, colaboraban a sufragar gastos los ingresos procedentes de las funciones que tenían carácter público y no se destinasen al embellecimiento de la ciudad o fondos benéficos[79].

En los años cuarenta el Ayuntamiento había favorecido económicamente a la Orquesta de Cuerda con una subvención de ciento veinticinco pesetas por sus actuaciones en días festivos[80] pero no tenemos constancia de que esto se siguiera efectuando después de 1879[81].

2.4. **Extinción definitiva de la Sociedad Filarmónica. Sus causas**

La causa fundamental de la desaparición definitiva de la Sociedad Filarmónica fue un incendio. El 25 de abril de 1885 se produjo este siniestro en la notaría de Francisco Suárez Rodríguez, lindante a la sede de la Sociedad, quedando

---

[79] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, Pgs. 24 y 25, (B.M.).

[80] Alejandro CIORANESCU, *Op.Cit*, pág.271.

[81] Todos los aspectos organizativos de la Sociedad referidos en este capítulo han sido redactados a partir del R.S.F. de 1879. Aunque existió otro en 1851, que es fuente de inspiración de los estatutos de 1879, no nos ha sido posible encontrar su paradero.

su casa reducida a escombros y la sede de la Filarmónica en su mayor parte destruida[82]. Aunque este hecho supuso la pérdida del lugar de reunión y de algunos instrumentos, partituras, mobiliario, etc., hemos de sopesar otros hechos que de una forma más o menos latente estuvieron siempre presentes en la vida de esta sociedad musical e hicieron peligrar su estabilidad. La solidez de este grupo se vió quebrantada en muchas ocasiones y su trayectoria estuvo llena de continuos avatares que la hicieron decaer y renacer en diversas ocasiones. Hay que tener en cuenta que en su última consolidación como Filarmónica nació casi al mismo tiempo que la Sociedad Santa Cecilia y que ésta representó siempre una fuerte competencia difícil de superar. La prensa deja traslucir en diversas ocasiones ciertas desavenencias producidas por protagonismos personales que impidieron probablemente una mayor colaboración entre ambas sociedades[83]. Teobaldo Power, en un artículo publicado en la *Revista de Canarias*, había aconsejado la conveniencia de la unión de estos dos grupos que sentían afición por el mismo arte y que se habían planteado fines tan semejantes, perdiendo en su disgregación la posibilidad de crear una extraordinaria orquesta y la de unir a elementos muy valiosos en el campo musical[84]. Por otra parte, nos consta que las relaciones con el Ayuntamiento favorecieron a la Sociedad Santa Cecilia dándole cierto protagonismo e impulsando su desarrollo, lo que mermaría las posibilidades de la Filarmónica[85].

El incendio que acabó con los pocos medios materiales que debía poseer la Sociedad, quizás sólo fue el final de un estado agónico mantenido durante varios meses, ya que el último concierto que la Filarmónica había celebrado se ejecutó el 5

---

[82] Alejandro CIORANESCU,*Op. cit*, pág.272; y *Última Hora*, 25-IV-1885.

[83] *El Cronista*, 6-II-1880.

[84] Teobaldo POWER, "Las Sociedades filarmónicas en Santa Cruz de Tenerife", en *Revista de Canarias*, 23-I-1880.

[85] Alejandro CIORANESCU, *Op. cit.*, Pgs. 272 y 273.

de abril de 1884 en sus salones[86]. Por lo tanto, transcurrió un año entre esta noticia y la del incendio, tiempo durante el que el silencio de la prensa nos parece lo suficientemente significativo como para preguntarnos si esto respondía a una actitud de indiferencia hacia la Filarmónica por parte de la sociedad santacrucera o, lo que es más probable, se debía a un lamentable deterioro interno de la Sociedad que tarde o temprano la hubieran hecho desaparecer.

A finales de la década de los ochenta el nombre de algunos de los aficionados de la Sociedad Filarmónica y el de la familia Guigou figuraban en programas de conciertos benéficos o de festividades de otras localidades tinerfeñas, junto al de miembros de la Sociedad Santa Cecilia[87]. Eran ya sólo contribuciones personales a la música que nada tenían que ver con la definitivamente extinguida Sociedad Filarmónica o, en todo caso, el rescoldo de la antigua Orquesta de Cuerda de aficionados que siempre se había negado a desaparecer completamente de la esfera musical. Al extinguirse la Sociedad Filarmónica varios de sus socios artísticos se vincularon a las actividades musicales de la Sociedad Santa Cecilia, como fue el caso del compositor zaragozano Mariano Navarro y el de los aficionados Norberto Roselló y Coriolano Martí. Otros como Julio Vázquez y Genoveva Escuder actuaron indistintamente con ambas sociedades en los años en que éstas tuvieron existencia paralela, por lo que al desaparecer la Filarmónica quedaron definitivamente unidos a la Sociedad Santa Cecilia, cooperando no sólo en sus actividades musicales sino también en la gestión de la Sociedad; con relación a ello, Julio Vázquez llegaría a desempeñar el cargo de vicepresidente en la Junta Directiva de la Sociedad Santa Cecilia en 1891.

---

[86] *El Memorandum*, 5-IV-1884.

[87] *La Opinión*, 29-II-1888; y 10-IX-1889.

3. LAS SOCIEDADES MUSICALES EN SANTA CRUZ DE TENERIFE: SOCIEDAD SANTA CECILIA

3.1. Fundación

El 15 de marzo de 1879 se celebró en el Teatro Guimerá un concierto en homenaje a Teobaldo Power. En él intervinieron algunos de sus amigos junto a músicos y aficionados tinerfeños. En este encuentro la necesidad de crear una orquesta en Tenerife fue sugerida por Power; su opinión como músico profesional y las reuniones de los propios aficionados que ya habían planteado con anterioridad la necesidad de impulsar el fomento de la música en Tenerife, cristalizarían en la creación de una sociedad que puso en la orquesta todas sus expectativas[1].

El día 2 de marzo de 1879 ya había tenido lugar en Santa Cruz de Tenerife la primera reunión para constituir la sociedad musical Santa Cecilia. El proyecto, iniciativa del músico y compositor canario Juan Padrón Rodríguez, fue apoyado por los que podemos considerar sus treinta y siete primeros socios, entre ellos José Sierra, su primer presidente[2]. El 16 de noviembre del mismo año, bajo la presidencia del mencionado José Sierra y con asistencia del secretario Rosendo Gaspar Guerín, quedó aprobado en Junta General el reglamento por el que se había de regir la Sociedad, enviando un ejemplar al Gobierno Civil de la provincia para su constitución legal. El documento fue firmado en Santa Cruz de Tenerife el 30 de abril de 1880 por Ricardo Gutiérrez, gobernador de la provincia en aquellas fechas[3].

Desde sus inicios, el objetivo primordial de la Sociedad fue la organización de una orquesta, instrumento a través del cual se potenciaría la difusión de la música

---

[1] Francisco MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968, Pág. 109; y Teobaldo POWER, "Las Sociedades Filarmónicas en Sta.Cruz de Tenerife", en *Revista de Canarias*, 23-I-1880.

[2] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pgs. 3 y 4, (B.M.).

[3] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 19, (B.M.).

y se fomentaría la enseñanza musical; prueba de ello es la carta enviada a la prensa por José Sierra con fecha 18 de abril de 1879:

> "En vista de la necesidad de que en esta Ciudad exista una orquesta que esté a la altura que corresponde a una Capital de la importancia de Santa Cruz, varios jóvenes concibieron la idea de crear una sociedad filarmónica"[4].

Antes de poseer una base legal estatutaria, el pequeño grupo organizado comenzó sus primeras actividades con una "reunión de confianza"[5], que había de tener lugar todos los jueves y que sería el precedente de otras muchas veladas musicales hasta la extinción de la Sociedad. La primera de ellas se celebró el día 26 de junio con la ejecución de dos piezas pianísticas: el Capricho *La pasquinade* de Gottschalk y una Fantasía sobre motivos de *Fausto* de Cerimelli[6]. Ambas obras encabezan el elenco de piezas para piano que la Sociedad iría reuniendo y que, junto a otras muchas, engrosarían más tarde sus repertorios musicales[7]. Éstas, sin embargo, no figuran en el catálogo de partituras que en estos primeros años conformaba su archivo musical[8], de lo que deducimos que algunas de las obras ejecutadas procedían de aportaciones de alguno de sus socios o bien de préstamos de otras sociedades filarmónicas de Santa Cruz o de La Laguna.

Después de cuatro meses de singladura el número de socios había ascendido a doscientos cincuenta y la Sociedad decidió efectuar su primera presentación pública escogiendo para ello el día 25 de julio, festividad de Santiago, en el que Santa Cruz conmemora la derrota de Nelson. Por la mañana, la orquesta participó en

---

[4] *El Memorandum*, 20-IV-1879.

[5] Se llamaban así las reuniones periódicas que tenían lugar en los salones de las sociedades musicales y a las que normalmente asistían sólo los socios. Comenzaban en torno a las siete u ocho de la tarde con audiciones de obras vocales e instrumentales y se solían prolongar hasta la media noche, ofreciéndose a veces consumiciones a base de vino, ponche, té, chocolate, pastas...

[6] *Los Sucesos*, 28-VI-1879.

[7] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pág.23, (B.M.).

[8] *Archivo musical de la Sociedad Santa Cecilia*, Catálogo de 1881, (B.M.)

la función religiosa que tuvo lugar en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, con una Misa compuesta expresamente para dicho acto y un Te Deum al término de la ceremonia[9]. En la tarde del mismo día tendría lugar un concierto en el local que había ocupado el Gabinete Instructivo y que, probablemente, se trataba sólo de una habitación donde se realizaron tertulias musicales y se forjaron los primeros proyectos. Este local fue adecuadamente preparado para el acontecimiento: "Al elegante decorado del salón se habían añadido los nombres de célebres maestros, coronas de laurel, atributos musicales y algunas flores: estaba adornado con sencillez y gusto"[10]. El programa musical se desarrolló en dos partes, destacando en la segunda de ellas una tanda de valses compuesta por el propio director de la orquesta, Juan Padrón, con un intermedio en el que se leyeron poesías dedicadas a la música, escritas por Angela Mazzini y Ramón Gil Roldán[11].

PRIMERA PARTE

Obertura de la ópera *Leicester* ..... Auber
por la orquesta.

Marcha china ..... Stern
interpretada al piano por M. Navarro y J. Hardisson.

Il sogno ..... Mercadante
melodía interpretada por Oliver con acompañamiento de piano y clarinete, ejecutados por A. Guimerá y Alós respectivamente.

---

[9] *Los Sucesos*, 12 y 27-VII-1879.

[10] *Revista de Canarias*, 8-VIII-1879.

[11] *Revista de Canarias*, 8-VIII-1879.

Un número de *I puritani* ..... Bellini

por J. Hardisson, F. Hardisson, M. Martí, M. Sansón y E. Bethencourt.

Fantasía para piano sobre motivos de *Fausto* ..... [?]

por A. Guimerá y E. Bethencourt

SEGUNDA PARTE

Obertura de *Le domino noir* ..... Auber

por la orquesta.

Serenata ..... Gounod

interpretada en el cornetín por Juan Padrón, con acompañamiento de piano de A. Guimerá y Armendariz.

Tanda de valses ..... J. Padrón

por la orquesta.

Este concierto puede considerarse como el debut oficial de la Sociedad Santa Cecilia, pese a que ésta no estuviese aún legalmente constituida. De hecho, así lo ponía de manifiesto su presidente aquella misma tarde con un discurso inaugural en el que anunciaba que las intenciones y proyectos inmediatos de la Sociedad eran acrecentar el número de aficionados e impartir gratuitamente la enseñanza musical a los jóvenes[12].

3.2. **Su primera andadura**

En 1880, el número de socios había aumentado y el local que ocupaba la Sociedad se había quedado pequeño para reunir en las sesiones musicales a los miembros de la Santa Cecilia y a sus familias. Por esta razón se comenzó a

---

[12] *Revista de Canarias*, 8-VIII-1879; y *Los Sucesos*, 29-VII-1879.

proyectar el traslado a una segunda sede[13] y la dotación a la Sociedad de una serie de muebles, instrumentos musicales y objetos de adorno "[...] la compra de un gran piano de cola de la fábrica *Gaveau*, un armonium, cinco aparatos de luces, atriles para la orquesta, estatuas, jarrones, sillas y demás objetos [...]"[14], que proporcionaran un ambiente cómodo y agradable.

Poner en marcha este proyecto supuso cambiar las condiciones económicas en las que la Sociedad se desenvolvía, pasando de una a cinco pesetas la cuota de ingreso -aunque se mantuvo en una peseta la mensualidad- y solicitando un crédito bancario de cinco mil pesetas con un interés anual del diez por ciento, cantidad que fue hecha efectiva en los ingresos del mes de mayo. Además, algunos integrantes de la Sociedad -Juan Padrón y Manuel Massieu- aportaron dos mil pesetas en calidad de préstamo, que les serían devueltas en un breve plazo de tiempo. Estas cantidades sufragaron los gastos habidos por compras y decoración del local hasta diciembre de ese año; no obstante, la gestión económica de los próximos años habría de hacer frente a una deuda de casi siete mil quinientas pesetas[15].

La Sociedad Santa Cecilia se trasladó a una segunda sede en la calle del Castillo, situada en el solar que hoy ocupa el Círculo de Bellas Artes, que tenía capacidad para albergar cómodamente a cuatrocientas ochenta y seis personas, mientras en la primera apenas podían reunirse cien[16]. Para su inauguración se eligió el día 25 de julio de 1880, fecha del aniversario de su primera presentación pública[17], pero los preparativos del local, o bien algún imprevisto con respecto a la orquesta, hicieron que esta celebración se retrasara hasta el día 5 de agosto. Una vez

---

[13] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pgs. 4, 5 y 8.

[14] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pág.7, (B.M).

[15] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pgs. 6, 7 y 17, (B.M.).

[16] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pgs. 4 y 8, (B.M.).

[17] *El Memorandum*, 20-VI-1880.

terminadas cuantas mejoras se habían previsto para poner de relieve los fines musicales de la Sociedad, y con la sala de conciertos atestada de público, comenzó la proyectada velada musical que inauguraría el local,

> "[...] decorado con el mayor gusto y elegancia. Por encima de las columnas que sirven de principal adorno al interior, corre una faja en la que se leen en letras de oro los nombres de grandes maestros, y entre ellos -justo tributo al genio- está el de Power, [...]. Al fondo del salón se lee el nombre de la Sociedad y fecha de su fundación, y al frente, sobre dos pequeñas puertas, aparecen algunos atributos de la música."[18].

Todas las piezas que integraron aquella noche el programa eran instrumentales, con gran protagonismo del piano y de la orquesta; ésta, bajo la dirección de Juan Padrón, abrió el concierto con una obra de este compositor y director orotavense, la *Sinfonía en Do*, encargándose también de cerrar la primera parte con la Obertura de la ópera *Mignon* de Thomas. Además, Mariano Navarro y José Hardisson ejecutaron el Dúo para piano sobre motivos de *Les Huguenots* de Wolff y Manuel Martí interpretó la Fantasía para violín sobre motivos de *Norma* de Bériot, con el concurso del piano. Comenzó la segunda parte con la orquesta dirigida por Teobaldo Power, que estrenaba en aquella ocasión sus famosos *Cantos Canarios*. El éxito fue tan extraordianario que la pieza hubo de repetirse y enardeció tanto los ánimos del público que continuaría ejecutándose en numerosos conciertos de la Santa Cecilia. Después de esta obra de Power, que puede insertarse en el nacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XIX, Mariano Navarro y José Hardisson interpretaron *Nocturno* para armonium y piano de Oberthür y Lorenzo Padrón ejecutó una Fantasía para flauta sobre motivos de la ópera *Dinorah*, con acompañamiento de piano. Cerró el concierto la intervención nuevamente de la orquesta interpretando el *Ave María* de Gounod[19].

---

[18] *Revista de Canarias*, 23-VIII-1880.

[19] *Revista de Canarias*, 23-VIII-1880.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA

La Sociedad se sentía satisfecha de su trayectoria y preveía nuevamente, desde finales de 1881 y ante la cuantía y aumento imparable de sus socios, el traslado a un edificio de mayores dimensiones. A los once conciertos que se habían efectuado en la primera sede, además de las colaboraciones prestadas en el Teatro para acompañar a los artístas de renombre internacional que habían actuado en él -Césare Augusto Casella, Esmeralda Cervantes y Teobaldo Power- y otras intervenciones socilitadas por el Ayuntamiento, se añadían ahora siete conciertos más, algunos actos musicales benéficos y los encuentros o colaboraciones con otras sociedades[20].

3.3. **Objetivos**

Ya nos hemos referido a la creación de una orquesta como el propósito primordial que se planteó la Sociedad Santa Cecilia cuando apenas contaba con una pequeña habitación donde se pudieran reunir sus miembros. Desde esos primeros y difíciles años, sus actividades -clases de música, conciertos, bailes, colaboración en solemnidades religiosas y actos conmemorativos, etc.- estuvieron encaminadas a la consecución de fines sociales y culturales, como lo fueron la beneficencia, la enseñanza musical, la difusión de la música y, en última instancia, la contribución al desarrollo cultural de Santa Cruz con la recepción de artistas que, a través de la Sociedad, visitaron Tenerife trayendo con ellos los repertorios musicales que en esos momentos estaban de moda en los teatros europeos.

Después de la organización y potenciación de la orquesta, el desarrollo acelerado de la Sociedad Santa Cecilia desembocó en el otro gran objetivo que ésta se marcaría en su trayectoria: la construcción de un edificio de nueva planta, con capacidad para un número mayor de socios y para albergar las diversas actividades

---

[20] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pgs. 4, 5 y 8, (B.M.). La mayor parte de estos programas de conciertos se han recopilado a través de la prensa y se comentarán en parágrafos posteriores.

que la Sociedad llevaba a cabo hasta el momento. Éste representó un signo de distinción burguesa y al mismo tiempo constituyó una manifestación de los progresos conseguidos como sociedad o grupo organizado de iniciativa privada.

Tanto la consecución del edificio como la orquesta y la enseñanza musical son aspectos que, por su importancia, habrán de ser ampliamente desarrollados en páginas posteriores. En cuanto a las principales actividades desarrolladas por la Sociedad Santa Cecilia que requirieron su presencia pública -conciertos benéficos, amenización de festejos, etc.-, hemos de precisar que éstas habían sido protagonizadas en los primeros años de la década de los cincuenta por la Sociedad Filarmónica y compartidas por ambas entidades entre 1879 y 1884, pasando a ser asumidas en su totalidad por la Santa Cecilia a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Desde 1879 hasta su extinción, la Sociedad Santa Cecilia colaboró con instituciones públicas y privadas -Ayuntamiento, Cruz Roja, asilos, hospitales, Junta de damas de la caridad, etc.- recabando fondos asistenciales que intentaban paliar situaciones de indigencia provocadas por inundaciones, ciclones, incendios, guerras, epidemias, etc. ocurridas en las islas, así como en zonas de la península Ibérica e incluso en Baleares, Cuba y Filipinas. Generalmente estas actividades consistían en actuaciones artísticas musicales, teatrales, gimnásticas o de prestidigitación que, organizadas por distintas sociedades de aficionados, se celebraban al aire libre en las alamedas de la localidad o en el Teatro municipal. El precio para asistir a ellas no estaba sujeto a una cantidad fija, se confiaba a la voluntad y recursos del público que siempre fue muy numeroso y espléndido, contribuyendo con largueza a estas colectas.

En algún caso, la Sociedad llegó a organizar con su orquesta, una pequeña gira de conciertos por distintas localidades tinerfeñas, desplazándose en octubre de 1898 a La Laguna, La Orotava y Puerto de la Cruz, colaborando así económicamente con la Cruz Roja en la asistencia a los heridos y otras necesidades

producidas por las campañas bélicas que por aquel entonces acontecían en Cuba[21].

Espectáculos musicales parecidos ofrecían la posibilidad de repatriar a cantantes de ópera que, buscando fortuna y fama en escenarios americanos, intentaban volver a sus países natales después de fracasos artísticos o de haber sufrido alguna enfermedad. En estas circunstancias llegó a Tenerife el barítono italiano Fausto Mola después de haber pasado una grave enfermedad en Brasil. Restablecido en las islas, acudió a la Sociedad Santa Cecilia que le prestó apoyó con su orquesta en una serie de conciertos que financiarían su vuelta a Italia. De aquí nacería, además, una relación contractual en la que se establecían los primeros acuerdos para su regreso al año siguiente, junto a un sexteto de ópera, ofreciendo actuaciones en el teatro de dicha Sociedad por un período de dos meses[22].

Una peculiaridad de estas actuaciones benéficas era la variedad del espectáculo. Junto a la orquesta de la Sociedad Santa Cecilia se aplaudieron en 1889 los juegos de magia del prestidigitador Herman, que por entonces había obtenido grandes éxitos en el Teatro de la capital, y los recitales de poesías de Tabares Bartlett y Gil Roldán[23]. Otro aspecto que conviene destacar por su particularidad es la colaboración, sin distinciones o protagonismos en los repertorios, de artistas profesionales y aficionados, como ocurrió en el concierto organizado por la Sociedad Santa Cecilia el día 7 de febrero de 1889. En él participó la orquesta de dicha Sociedad, compuesta en su mayor parte por aficionados, intervinieron, además, Francisco Guigou, que en pocas ocasiones se había sumado a estos conciertos después de la extinción de la Filarmónica y que en aquella ocasión acompañó al piano algunas de las piezas vocales, y la violinista Gabriela Amann Neusser que,

---

[21] *La Opinión*, 26-X-1898.

[22] *Diario de Tenerife*, 1-VIII-1887; y *La Opinión*, 15-X-1887.

[23] *La Opinión*, 10-II y 20-XI-1889.

junto a José Hardisson y Antonio Bonnín en el piano interpretaron otras obras[24]. Los repertorios eran tan variados como sus intérpretes, alternando unas veces obras para orquesta y solos instrumentales con números (arias) de óperas y zarzuelas, y otras veces sesiones literarias con obras *a cappella* o piezas para voz y piano, junto a composiciones de aire castizo para pulso y púa. No obstante, dentro de esta diversidad de participación artística e instrumental hay que hacer notar la existencia en algunos conciertos de cierta unidad de conjunto en la selección de las obras. Pongamos como ejemplo el espectáculo celebrado en el Teatro Viana de La Laguna en octubre del año 1895, destinado por la Cruz Roja a socorrer a los heridos en la guerra de Cuba, cuya primera parte fue íntegramente literaria y su parte musical recogía mayoritariamente obras de autores españoles, como Granados, Reventós, Power y Chueca[25].

En esta línea de participación social, aunque con cierta retribución económica por parte del Ayuntamiento, pueden incluirse también las veladas musicales que la Sociedad celebraba anualmente en el Teatro Guimerá para contribuir a las obras urbanísticas, asistenciales o de embellecimiento de la ciudad. Con la recaudación de estos conciertos se terminaron las obras de la Alameda Weyler[26], se reformó y acondicionó el Lazareto[27] y se reconstruyó parte del Hospital de Ntra. Sra. de los Desamparados después del incendio de marzo de 1888[28]. Otras colectas de cara al municipio lograron la conservación del patrimonio arquitectónico eclesiástico, como fueron las reformas y pavimentación de la iglesia de San Francisco en el año

---

[24] *La Opinión*, 10-II-1889.

[25] *Diario de La Laguna*, 26-X-1895; y *La Opinión*: 10-II y 20-XI-1889.

[26] *La Ilustración de Canarias*, 15-IX-1882.

[27] *La Opinión*, 15-VII-1890.

[28] *La Opinión*, 10-II-1889.

1897[29]. Los repertorios en estos programas mezclan, como en los anteriores, la música vocal y la instrumental, pero siempre con una importante participación de la orquesta, en atención a un público cada vez más integrado en la música de grandes grupos instrumentales. Algunas de estas piezas orquestales que por su inspiración despertaron el sentimiento popular, fueron utilizadas como verdaderos reclamos musicales que atraían a numeroso público; podemos poner como ejemplo los conocidos *Cantos Canarios* de Teobaldo Power, que tantas veces se interpretaron y han llegado a nuestros días provocando en los canarios la misma emoción.

Los grandes acontecimientos siempre fueron recibidos en Tenerife con celebraciones y en ninguna de ellas la música estuvo ausente. Dos son los sucesos históricos que en el Santa Cruz del siglo XIX con mayor fuerza se conmemoraron; en ambos casos se convirtieron en días festivos por disposición de la autoridad civil y en grandes solemnidades por su implicación religiosa. Uno es el día de La Cruz, celebración de la implantación de este símbolo cristiano al ser conquistada la isla de Tenerife por el Adelantado Alonso Fernández de Lugo y el otro es el día 25 de julio, conmemoración de la derrota de Nelson y festividad de Santiago.

En las tres últimas décadas del siglo la fiesta de La Cruz experimentó su mayor dimensión con la participación de numeroso público y un completo programa de festejos: iluminación y decoración de calles, plazas y jardines, fuegos artificiales, juegos y competiciones populares, bailes, desfiles, pasacalles de las bandas de música, actos civiles, religiosos y benéficos -las llamadas «comidas para pobres»-. Junto a ello la participación de las sociedades privadas con actividades literarias, dramáticas y musicales era casi preceptiva. El 25 de julio se celebraba con actividades similares aunque tal vez no alcanzó la relevancia y la acogida popular del día de La Cruz. La Sociedad Santa Cecilia solemnizó los actos religiosos de ambas festividades cumpliendo la obligación adquirida con el Ayuntamiento el 15 de

---

[29] *El Liberal de Tenerife*, 17-II y 17-XII-1897.

julio de 1879, fecha en que esta corporación municipal se comprometió a subvencionarla con cinco mil pesetas anuales[30]. Por ello cada año la orquesta y su sección de canto acompañaron las misas -de Calahorra, Concone, Eslava y Domingo Crisanto Delgado- que se celebraban en la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife con motivo de ambas festividades.

En éstas y otras fiestas locales la colaboración voluntaria y desinteresada de la Sociedad se hizo notar con diversas actividades musicales, como conciertos en sus salones, amenización del llamado «paseo»[31] y serenatas nocturnas a las autoridades civiles.

Su participación sobrepasó el aspecto musical contribuyendo al ambiente festivo de la ciudad con pequeñas muestras de arte efímero, como fue su presencia en las cabalgatas callejeras de 1894 que, con motivo del cuarto centenario de la fundación de Santa Cruz de Tenerife, efectuaron Felipe Verdugo, Antonio Pintor y Diego Crosa[32]. Otros ejemplos fueron las confecciones de los arcos decorativos elaborados artísticamente a base de ramas, flores, musgo, etc. sobre maderas y cartones, uno para las fiestas de mayo de 1892 "casi a las puertas del local de la Sociedad: notas sueltas, pentagramas, instrumentos, papeles de música [partituras]; todo lo referente a este sublime arte, admirablemente pintado, constituía el cuerpo del arco"[33] y el otro en diciembre de 1883 para celebrar la inauguración del cable telegráfico que unía Cádiz con Tenerife y del que incluso nos ha quedado un dibujo que publicó en sus páginas *La Ilustración de Canarias*[34].

Como una contribución más en su deseo de impulsar el desarrollo cultural de

---

[30] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pgs. 4 y 5, (B.M.).

[31] Las alamedas del Principe y de la Marina se convertían en recintos de aire verbenero con música, bailes, quioscos y bazares, etc.

[32] *Diario de Tenerife*, 3-V-1894.

[33] *La Opinión*, 5-V-1892.

[34] *La Ilustración de Canarias*, 6-XII-1883.

la ciudad, los salones de la Sociedad Santa Cecilia se cedieron en múltiples ocasiones para los primeros encuentros de sociedades aún no constituidas, para las exposiciones realizadas por la Sociedad Económica de Amigos del País y para las entregas de premios que el Ayuntamiento distribuía el día de Santiago entre los alumnos de primera y segunda enseñanza de escuelas públicas y privadas que sobresalían académicamente y por su buena conducta. En estas entregas intervenía normalmente una sección de la orquesta que acompañaba a los propios alumnos en sus canciones infantiles. Algunas de ellas fueron *A la Virgen de la Almudena, No tengo un pajarillo que me acompañe, Honrar al maestro* -ésta última con música de Juan Padrón y letra de Ramón Gil Roldán-[35].

A partir del año 1896 comienzan a notarse los primeros síntomas de crisis de la Sociedad, pero ésta, como ya había hecho en otras ocasiones para paliar sus problemas, adopta una postura de flexibilidad y apertura ampliando sus fines hacia otras metas no estrictamente musicales. Esta decisión supuso no sólo diversificar sus actividades en otras artes e incluso plantearse el fomento de las ciencias, sino también remodelar su organigrama y principios como sociedad. Las modificaciones comenzaron con la redacción de otro reglamento, que sustituiría al de 1880 y admitía proyectos y objetivos hasta ese momento impensables, e inmediatamente se produjo la creación de nuevas actividades: sesiones literarias, funciones teatrales, la formación de una agrupación de instrumentos de pulso y púa y la novedad de una sección de esgrima[36]. Con estas medidas se perseguía aumentar el número de socios y, por lo tanto, los ingresos económicos, pero no cabe duda de que ello iba en detrimento del cultivo de la música o cuando menos restaría medios y atenciones al aspecto musical, en el que hasta esos momentos se habían concentrado todos los esfuerzos. Esto debió originar fuertes discrepancias entre los componentes de la

---

[35] *Diario de Tenerife*, 24-VII-1888.

[36] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, (B.M.).

Sociedad, en las que probablemente tuvo su origen la independencia del Orfeón que se había creado en 1890.

3.3.1. El edificio

A partir de 1886 la prensa tinerfeña alude a una «segunda época» de la Sociedad Santa Cecilia para referirse a los años de mayor acogida y popularidad que ésta tuvo entre los aficionados a la música santacruceros, poniendo de manifiesto el esplendor y prosperidad que llegó a alcanzar a partir de 1882. Desde este año el aumento de los socios fue continuo, la presencia de la Sociedad era constante en los festejos y actos públicos de Tenerife y sobre todo se permitió proyectos de gran envergadura y a largo plazo, como fue la construcción de un edificio pensado para sus fines musicales y para acoger a la Sociedad como sede definitiva.

La Sociedad Santa Cecilia se creó sobre una base de intereses puramente musicales. Éstos tenían dos líneas de desarrollo diferentes, una la constituía la enseñanza y otra el recreo de sus asociados mediante la celebración de conciertos; ambos aspectos terminaban por confluir en un mismo punto: el cultivo y difusión de la música. A diferencia de otras socidades de la época los bailes no habían sido incluidos entre sus actividades. Pero la falta de medios económicos ante el crecimiento de la Sociedad y los grandes proyectos que ésta se proponía la obligaron a prescindir de esta pureza y a trazar líneas de apertura que, dentro del campo musical, le permitieran hacer frente a los contínuos gastos que se le presentaban. Por ello la Junta General de 29 de diciembre de 1880 había aprobado la realización de bailes en la temporada de carnaval, que en el transcurso de un año habían reportado la cantidad de mil seiscientas setenta y cinco pesetas, y preveía para el año 1882 arrendar un local contiguo para utilizarlo como almacén[37].

Durante los meses de verano de 1882 y 1883 la Alameda de la Marina fue

---

[37] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, pág.8, (B.M.).

cedida por el Ayuntamiento a la Sociedad Santa Cecilia para la celebración de una serie de conciertos que tuvieron lugar todos los jueves. La finalidad de estas veladas musicales al aire libre fue la recaudación de fondos para devolver los créditos contraídos y la creación de capital para la construcción de un nuevo edificio que se proyectaba en la calle del Pilar (hoy Teobaldo Power). Estos jardines públicos, lugar de paseo, encuentro y tertulia, donde la sociedad santacrucera se distraía y mitigaba el calor de las tardes veraniegas, fueron amenizados con música una vez por semana. Sin embargo, no todos aceptaron de buen grado que un lugar público hubiera de ser visitado mediante el desembolso de dinero destinado a una sociedad musical, pese a que ello ofreciera mayores distraciones y creara un ambiente más agradable y festivo[38].

En este recinto se instaló, además, un bazar que reunía objetos de variada índole y valor. Donados en su mayor parte por socios numerarios de Santa Cecilia, podían ser adquiridos para regalos o como recuerdo de aquellas noches que para muchos debieron ser inolvidables. Desde adornos, juguetes, vinos y conservas hasta pequeños muebles y objetos de uso doméstico, libros, cosmética, etc., fueron depositados en esta pequeña tienda que abría de forma periódica e intermitente. Nos llaman la atención algunos de ellos por ser propios de este pasado que tratamos de recrear: una maquinilla para hacer cigarros, una licorera de cristal pasmado con filetes dorados, una caja para rapé, un frasco de brillantina, una polvera con borla...[39]. La recaudación de estas ventas también contribuyó a una más satisfactoria gestión económica durante los primeros años de la década de los ochenta. Ésta y otras actividades hacían el proyecto del nuevo edificio cada vez más viable.

El día 24 de julio de 1882 tuvo lugar el primero de los conciertos en la

---

[38] *El Memorandum*, 5-VII-1882.

[39] *La Democracia*, 27-VII-1882.

Alameda de la Marina que, como mencionabamos antes, servirían para financiar a la Sociedad Santa Cecilia. El programa estuvo integrado por piezas que, por su melodía y ritmo, producían un indudable efecto en el público, como las danzas -valses, polonesas, polkas-, piezas animadas por su viveza, como el *scherzo*, y sobre todo obras de sabor popular, como las frescas y alegres melodías para zarzuela de Barbieri y las tan apreciadas composiciones de autores tinerfeños: *Polka y Cuadrilla* de Juan Padrón y *Cantos Canarios* de Power. Todo un repertorio pensado para llamar la atención del numeroso público, entretenerlo y divertirlo[40].

Como contraprestación a la cesión de la Alameda por parte del Ayuntamiento, la Santa Cecilia se comprometía a efectuar en la misma un concierto anual cuyos beneficios se destinarían a cubrir los gastos ocasionados por deterioro o limpieza de estos jardines. En 1883 hubo algún enfrentamiento con la autoridad municipal por considerar ésta que el día elegido por la Sociedad para recaudar fondos destinados a dicha corporación municipal no era el idóneo, ya que muchas familias estaban ausentes por el calor y las festividades estivales de La Laguna[41]. Este problema debió resolverse favorablemente y no enturbió las buenas relaciones que la Sociedad mantenía con el Ayuntamiento de Santa Cruz, que la apoyaría posteriormente en otros proyectos encaminados al desarrollo cultural del municipio.

A finales de 1883 Juan Padrón colaboró de nuevo en la financiación de la Sociedad con la composición de doce piezas para piano que, propiedad de la Santa Cecilia, fueron vendidas en la imprenta «La Isleña» al precio de siete pesetas con cincuenta céntimos el cuaderno[42]. Éste, con el título *Ecos de Tenerife*, recogía diversas clases de danzas: *Los cecilianos*, lanceros; *El chinguirito*, *La rumbosa* y *Conchita*, danzas; *Las camelias*, rigodones; *Consuelo*, *Esmeralda* y *Recuerdos de La*

---

[40] *La Ilustración de Canarias*, 31-VII-1882.

[41] *La Democracia*, 20-IX-1883.

[42] *La Iniciativa*, 6-X-1883.

Matanza, mazurcas; *Recuerdos de La Orotava* y *Siempre solo*, valses; *¡A cazar!* y *¿Qué?*, polkas[43].

En el mes de julio de 1885 el violinista canario Dionisio Martín Fernández, que había actuado con éxito en Las Palmas -Sociedad Filarmónica y Teatro Cairasco- y en La Laguna, ofreció su colaboración con varios conciertos, siendo destinada la mitad de las recaudaciones para el edificio en construcción. Participaron, además, Mariano Navarro, Carmen y Eloísa Martínez, Genoveva Escuder y Julio Vázquez. Los acompañamientos de piano fueron ejecutados por José Hardisson y la orquesta fue dirigida por Juan Padrón[44].

Los bailes, los conciertos públicos, la venta de partituras y el aporte de los socios constituyeron una ayuda para la construcción del nuevo edificio, pero fueron insuficientes para una obra de tal entidad. En 1883 fue necesaria una hipoteca a la que, una vez liquidada en 1886, le seguiría otra por valor de treinta y cinco mil pesetas. Las deudas fueron aumentando hasta llegar a ser insalvables y la Sociedad se vió envuelta en débitos que la condujeron a la ruina, saliendo el edificio a subasta en 1900[45].

El 19 de febrero de 1883 la Sociedad Santa Cecilia había adquirido por valor de doce mil quinientas pesetas el solar donde levantaría su nueva sede y el 26 del mismo mes se firmaría la realización del proyecto con el arquitecto Manuel de Oráa[46]. La idea que regía el edificio era su función musical y así se puso de manifiesto en la configuración y distribución de amplios espacios diseñados para acomodar al nutrido público que asistiría a los conciertos, como también en la

---

[43] *La Ilustración de Canarias*, 31-VIII-1883; y *El Memorandum*, 10-IX-1883.

[44] *La Opinión*, 10-VII-1885; y *Última Hora*, 15-VII-1885.

[45] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Arte e Historia en la sede del Parlamento Canario*, Sta. Cruz de Tenerife, 2ª ed., 1990, pgs.46-48.

[46] *Ibidem.*, Pág.38.

creación de un lugar protagonista para la música: el salón principal y su escenario[47]. En este salón tendría lugar el 27 de enero de 1886 el concierto inaugural que constituyó todo un espectáculo apoteósico para la población: "Apiñada multitud invadía y casi impedía el paso por la calle del Pilar, entre la del Castillo y la de San Lorenzo, presenciando la entrada [...]"[48]. Desde las siete de la tarde la banda de música de la Sociedad de Trabajadores daba la bienvenida a los asistentes a esta velada con una recepción musical desde el pórtico del edificio. El lujo, la elegancia, la coquetería femenina y el dandismo se dieron cita aquella noche para solemnizar acto tan deseado por la Sociedad Santa Cecilia. Las estimaciones acerca del número de asistentes a los conciertos fueron sobrepasadas aquella noche hasta tal punto que, vendidas las entradas con derecho a asiento -dos pesetas-, se permitió escuchar el concierto de pie[49].

Habían transcurrido casi seis años desde que la Sociedad emprendiera sus primeros proyectos de ensueño con sólo algunos instrumentos musicales y sin un lugar acondicionado donde reunirse. Como si de un símil se tratara, la orquesta abrió el concierto inaugural del edififio con *La Cenerentola* de Rossini, ópera inspirada en el cuento de Cenicienta; sus esfuerzos, con el paso del tiempo, se habían convertido, como en la ficción, en una quimera hecha realidad. En esta primera parte, a excepción de la Fantasía para piano que fue interpretada por Antonio Bonnín, todas las piezas corrieron a cargo de la orquesta, como la *Sinfonía en Do* de Teobaldo Power -no podía faltar en este concierto la música de uno de los inspiradores de la creación de esta Sociedad- o estuvieron acompañadas por ella. Es de destacar la inclusión en el programa de una romanza de la zarzuela *Jugar con fuego* de Barbieri, por ser este drama musical de gusto muy español y porque, como ya

---

[47] *Ibidem*, pág.73.

[48] *Última Hora*, 2-II-1886.

[49] *Última Hora*, 26-I-1886; y *La Opinión*, 1-II-1886.

comentamos anteriormente, fue un género excluido en los repertorios de la otra Sociedad musical santacrucera de la época, la Sociedad Filarmónica.

La segunda parte del concierto estuvo más equilibrada que la primera entre el grupo orquestal y el piano. Comenzó con una Fantasía sobre motivos de *Un ballo in maschera* para orquesta, y finalizó con una interpretación ligera y brillante, como pueden calificarse los valses de Waldteufel, también por la orquesta. A lo largo de todo el concierto, el piano fue ejecutado unas veces por Antonio Bonnín y otras por José Hardisson, salvo una pieza para piano a cuatro manos, *Réminiscences* de R. de Vilbac, que interpretaron Carmen y Eloísa Martínez. La mayoría de las obras de canto fueron fragmentos de óperas de Meyerbeer -*L'africaine y Robert le diable*- con acompañamiento de la orquesta; la predilección por este compositor para el primer concierto en el edificio está sobradamente justificada, se debe sin duda a los efectos orquestales con que Meyerbeer supo concebir sus obras, ya que el lucimiento de la orquesta en este día sería uno de los elementos prioritarios a la hora de elaborar el programa.

Desde el punto de vista arquitectónico la sala de conciertos, de estilo ecléctico, se caracterizaba por su marcada tendencia vertical, coseguida a través de la sucesión, desde el suelo hasta el techo, de pilastras, columnas de las tribunas y pilares pintados en la escocia, remarcando esta perperdicularidad la bóveda esquifada plana que la cubre. Algunas molduras y la balaustrada de la tribuna contrarrestaban, en parte, la línea ascensional. El salón estaba jalonado por dos galerías, que en su parte alta se transforman en una tribuna con función de palcos, y precedido por un vestíbulo para el acceso. El proyecto contemplaba, además, dos secciones laterales, situadas a ambos lados de las galerías que, divididas desigualmente, debieron albergar las aulas para las clases de música, la biblioteca y archivo, salas de reuniones, despachos para las funciones burocráticas y habitaciones de almacenaje

para los instrumentos musicales y otros usos.[50]

La inauguración del edificio se había efectuado sin haber llevado a término su acabado, faltaban múltiples detalles tanto interior como exteriormente que irían acometiéndose en los meses e incluso en los años siguientes. Hasta julio de 1886, seis meses después del concierto inaugural, no se colocó la verja de hierro que cerraba el recinto[51]; en octubre del mismo año se recibieron las butacas del salón traídas desde Alemania[52] y hasta febrero del año siguiente no se terminó el patio ajardinado que se anteponía a su fachada clasicista[53]. La colocación del telón de boca pintado por Arturo Eusevi y de las decoraciones traídas desde Milán se retrasó hasta el año 1888[54].

La decoración del techo del salón realizada por Francisco Bonnín, Diego Crosa y Angel Romero, coordinados por Felipe Verdugo, también se efectuó muchos años después de inaugurarse el edificio, finalizándose en 1894[55]. Si intentáramos establecer una relación entre la decoración del techo y el gusto musical de la Sociedad o la música consumida por los músicos y aficionados cecilianos, no encontraríamos grandes connotaciones, porque si bien el signo romántico de final de siglo se deja vislumbrar a través de los compositores más ejecutados, algunos de cuyos nombres forman parte de la decoración del techo del salón principal -Meyerbeer[56], Verdi, Gounod, Rossini, Bretón, Eslava, Arrieta y Power-, no figuran, sin embargo, en las cartelas otros románticos sobradamente conocidos y

---

[50] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op. cit.*, pgs. 71-74.

[51] *El Semanario*, 18-VII-1886.

[52] *El Semanario*, 2-XI-1886.

[53] *El Semanario*, 6-II-1887; y Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op. cit.*, pág.72.

[54] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op.cit.*, pág.39.

[55] *Ibidem*, pgs. 40 y 41.

[56] Beer cambió su nombre por Meyerbeer. Se empleó Beer -como apunta Alberto Darias, *Op. cit.*, Pág. 75.- por el escaso espacio que permitía utilizar la cartela.

ejecutados en los conciertos de la Sociedad, como Bellini, Donizetti, Suppé, Waldteufel, Strauss o Caballero.

Habían transcurrido quince años desde la constitución de la Sociedad y, a lo largo de ellos, ésta había ido estableciendo un repertorio variado cuya elección, abarcando la música vocal y la instrumental, estuvo sometida a los gustos diversos de sus numerosos socios, limitada a obras que no presentaran grandes dificultades técnicas y pudieran ser interpretadas por los aficionados y condicionada por la dificultad de conseguir las partituras. Contando con estos elementos que actuaban de manera restrictiva, podemos admitir que el romanticismo es la única conexión posible entre el gusto musical de la Sociedad, la elección e interpretación de determinadas piezas y esta decoración. Pero salvo en este aspecto nos inclinamos a considerar que la relación es inexistente; es decir, los nombres de músicos consagrados por la Historia, y cuya fama, consolidada por las ovaciones y aplausos del público europeo, era indiscutible, figuran en las cartelas del techo meramente como parte de la decoración de un edificio con fines musicales, y, aunque la elección no es arbitraria, en tanto éstos se han agrupado bajo las dos grandes tendencias interpretativas musicales de la Sociedad que con sus nombres magnifican -por un lado los grandes talentos de géneros dramáticos musicales y por otro los genios de la composición instrumental-, la opción de Bach, Haendel, Haydn y Mozart es sólo un homenaje a los grandes hitos del Barroco y el Clasicismo musical, ya que sus obras jamás figuraron en los repertorios, porque la música que se interpretaba en la Sociedad era preeminentemente decimonónica, nunca hubo un interés historicista que intentara recuperar la música del pasado. Además, no todos los compositores románticos que se incluyen en las cartelas fueron interpretados, pues hay que señalar que las obras de Wagner, Glinka y Berlioz no formaron parte de la música habitualmente ejecutada.

Entre todos los músicos que se elegieron para decorar esta sala de conciertos, dos de ellos ocupan un lugar preferente como símbolos de las directrices a seguir

por aquellos que accedían al campo de la música. Uno es Beethoven, que situado como centro en torno al cual gira todo el desarrollo iconográfico de la alegoría del techo[57], representa con la energía, la furia y la expresión personal de su música, al maestro y precursor de la eclosión romántica, aunque hay que decir de cara a la interpretación que sólo se ejecutaron, de forma fragmentaria, dos de sus sonatas. El otro músico destacado es Teobaldo Power que, ubicado en el lado opuesto al escenario para ser contemplado desde éste y frente a las siglas de la Sociedad Santa Cecilia que sobre el escenario decoraban parte del testero opuesto, presidió simbólicamente cuantas actuaciones musicales tuvieron lugar en el salón de conciertos. Teobaldo Power merecía este homenaje de la Sociedad, pues no en vano fue en 1879 uno de los impulsores en la formación de la orquesta de Santa Cecilia y además era el ejemplo de un músico canario que, atravesando las barreras de la lejanía insular, había obtenido éxitos en Europa. Su vida y su música románticas, su preocupación por el desarrollo musical de las islas que su condición de canario le había hecho enfatizar y la facilidad para obtener algunas de sus partituras, establecieron razones de peso para que su nombre presenciara el devenir musical de la Sociedad, que de hecho incluyó reiteradamente los *Cantos Canarios*, la *Sinfonía en Do* y el *Capricho romántico* en las interpretaciones de la orquesta.

La disolución de la Sociedad era un hecho en mayo de 1899 y en los meses que siguieron se planteó la transmisión de la propiedad del edificio y la función que realizaría en el futuro. La prensa sugirió que continuara ejerciendo una función educativa, como recuerdo a sus enseñanzas musicales que ya pertenecían al pasado, mientras que el Ayuntamiento celebró varias sesiones estudiando la posibilidad de su adquisición por parte de esta institución[58].

Transcurría el mes de noviembre de 1899, el siglo XIX estaba finalizando y

---

[57] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op.cit.* Pág. 74.

[58] *Diario de Avisos*, 2-V y 16-X-1899.

con él nuevas modas y nuevos gustos invadían el escenario del divertimento social que hasta el momento habían ocupado las sociedades musicales. Desde hacía dos años el cinematógrafo atraía a numeroso público que se congregaba ante la novedad del nuevo invento; como si de una ficción visual se tratara, el salón de la ya extinguida Sociedad Santa Cecilia fue durante algunos días escenario de exhibición del cine de Francisco Carbonell[59] y las ovaciones y aplausos que meses anteriores recibiera la orquesta serían en esta ocasión para el maravilloso espectáculo de la imagen que revolucionaría la cultura del siglo que estaba a punto de nacer.

A lo largo del siglo XX el edificio ha sido ocupado por diversas instituciones públicas -Diputación de Canarias, Mancomunidad de Cabildos y Gobierno Autónomo de Canarias- y sólo entre 1946 y 1984 retornó a su función musical, albergando al Conservatorio de Música. Las nuevas actividades a que fue destinado exigieron cambios y transformaciones parciales del interior, tales como la fragmentación de sus espacios y la sustitución de materiales deteriorados por otros más modernos. Sin embargo, fueron las reformas de principios de siglo las que simbólicamente enclaustraron a la Sociedad Santa Cecilia. Las alegorías musicales del tímpano de su fachada se sustituyeron por el escudo de la provincia y el escenario y el foso de la orquesta fueron tapiados, enmudeciendo los ecos musicales de un pasado no lejano[60]. No obstante, la decoración de la bóveda del salón de plenos con su alegoría, ya carente de significado, y los nombres de grandes maestros de la música, que como sombras espectrales la rodean, continúan presidiendo el acontecer de la vida y de la sociedad canaria un siglo más tarde.

3.3.2. **La orquesta y sus repertorios**

El capitulo I del Reglamento redactado por la Sociedad Santa Cecilia en

---

[59] Alejandro CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Vol.IV, Sta. Cruz de Tenerife, 1979, pág.265.

[60] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op. cit.*, pgs. 49-57.

1879, dedicado a establecer sus objetivos, iniciaba su artículo primero, como signo de prioridad y distinción, con el propósito fundamental de crear una orquesta para conseguir los fines de recreo y enseñanza que en el orden musical habían conducido a la organización de esta Sociedad[61]. La orquesta fue sin duda el resorte que motivó la formación de la Sociedad Santa Cecilia y la que guió durante años sus ideales en una línea de pureza que apuntaba a la práctica del arte musical, deslindándolo de otras actividades artísticas, recreativas, etc. que ideológicamente se alejaran o pudieran alterar la faceta puramente musical. Esto constituyó durante algunos años, exactamente hasta la muerte de Juan Padrón, lo que podemos denominar como un culto a la orquesta. Es por ello que en el transcurso de los veinte años que la Sociedad disfrutó de actividad, el grupo orquestal se viera sometido a las fluctuaciones que sucedieron, unas veces por problemas de índole económica y otras por variaciones en los planteamientos direccionales o troncales que mantenían sus cimientos, y que se tradujeron en falta de coordinación, discrepancias entre sus asociados y momentos de crisis. La orquesta se vió afectada incluso por la ausencia de algunos de sus socios puntales, como fue el caso de la enfermedad y muerte de Juan Padrón, su primer director, que ocasionaría la suspensión de conciertos con actuaciones orquestales durante el año 1896 y, posteriormente, el consiguiente giro de la mano de un nuevo director hacia una orquestación diferente, más apoyada en la cuerda.

3.3.2.1. **Configuración de la orquesta**

No tenemos datos suficientes para establecer la plantilla de la orquesta, ya que sólo disponemos de un listado que expone de forma sucinta el instrumental que la Sociedad poseía al término de 1881[62]. A la vista de éste se observa un total de

---

[61] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, pág. 3, (B.M.).

[62] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, (B.M.).

28 instrumentos que, agrupados por familias, forman en su mayor parte las secciones de madera y metal; la percusión está presente, aunque con un papel discreto y la cuerda, que es la base orquestal, sólo está representada por tres instrumentos -una viola, un violonchelo y un contrabajo-, notándose la ausencia de violines. Además, se incluyen en este elenco un piano de cola «Gaveau» y un armonium. De ello se deduce una orquesta bastante completa, si exceptuamos la aparente carencia de cuerda, ya que tenemos constancia a través de los programas de conciertos de la participación de la cuerda en las actuaciones musicales desde 1880. Fueron interpretados con orquesta de cuerda solos, dúos y cuartetos -obras de Chaîne, Herman, Casella, Ascher, Alard, Vogel y Lefort entre otros-[63] por lo que podemos deducir que en obras para pequeña y gran orquesta, donde su presencia era necesaria, también intervinieron aunque los programas en estos casos no lo especificaran. Es pues evidente que, independientemente de los instrumentos musicales que aportaba la Sociedad como integrantes de su patrimonio, la mayor parte de los instrumentos, al ser especialmente costosos y requerir una práctica constante para alcanzar la suficiente habilidad técnica, eran propiedad de los ejecutantes y aportados en los momentos de ensayos y actuaciones de la orquesta. Con el paso del tiempo y el aumento de aficionados que se fueron sumando, que en la mayoría de los casos aportarían el instrumento que ejecutaban, es lógico pensar que fueran aumentando las posibilidades de variedad y riqueza tímbrica del grupo orquestal, de la misma manera que sabemos ocurrió con la sección de canto.

3.3.2.2. **Músicos que integraban la orquesta**

El personal de la orquesta estaba constituido por un director, un subdirector, varios profesores y los aficionados que, una vez demostradas sus aptitudes musicales, formaban el grueso de la catergoría de socios artísticos y que, en algunos

---

[63] *Revista de Canarias*, 8-XI-1880; 8-XI-1881; 8-I-1882; y *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, Pág. 22, (B.M.).

casos, si tenían la preparación necesaria, podían desempeñar cargos de maestros y auxiliares en el campo de la enseñanza. El director de la orquesta ejercía el cargo de profesor de música y nombraba a los que, junto a él, iban a ejercer esta misma función. Su papel en la orquesta era la de coordinador de todas las actividades relativas a ensayos y actuaciones musicales del grupo, teniendo además capacidad para elegir los instrumentos y la música que debían adquirirse. Para esto contaba con el asesoramiento del presidente de la sección de recreo, transmisor de los gustos y demandas de todos los socios. Así pues, el director de orquesta tomaba cuantas decisiones eran necesarias con respecto a la organización de las secciones de enseñanza y del grupo orquestal, siempre mediante previa exposición a la Junta Directiva, como miembro integrante de ésta, que a su vez lo transmitía a la Junta General para su aprobación[64].

A partir 1896 las funciones de la orquesta y de su director siguen siendo las mismas pero su papel, protagonista hasta entonces, se diluye entre el resto de las agrupaciones que se crearon en la Sociedad, no todas ellas musicales. Esto se evidencia en la diversidad de actividades que Santa Cecilia desarrolló en sus cuatro últimos años de existencia y también a través del nuevo reglamento, redactado en 1896, en el que no se hace mención especial de la orquesta y su director; éstos quedan incorporados dentro de un amplio capítulo que señala, de forma general, las directrices a seguir por las distintas agrupaciones y sus directores respectivos[65].

Juan Padrón fue director de la orquesta desde el momento de la fundación de la Sociedad hasta su muerte el 2 de noviembre de 1896. Su ausencia por enfermedad durante buena parte de 1895[66] fue deteriorando el funcionamiento del grupo

---

[64] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, pgs. 5, 13 y 14, (B.M.).

[65] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, pgs. 28 y 29, (B.M.).

[66] *La Opinión*, 19-XII-1895; y *El Heraldo de Canarias*, 23-I-1897.

orquestal que caería en una desidia total a causa de su muerte[67]. De hecho, en algunas ocasiones Lorenzo Padrón hubo de sustituir a su hermano por encontrarse éste imposibilitado para el ejercicio de la dirección[68]. Desde marzo de 1896 el compositor José Barcia había fijado su residencia en la isla[69] y en mayo fue nombrado director interino [70], aceptando el cargo definitivo en enero del año siguiente[71], después de una labor que había conseguido poner de nuevo a la orquesta en condiciones de actuar. Sin embargo, su línea de trabajo estuvo lejos de ofrecer al grupo orquestal el protagonismo que había tenido en tiempos de Padrón. Desde su creación y hasta la muerte de Juan Padrón, la orquesta intervino con tres o cuatro piezas habitualmente en todos los conciertos, abriendo y cerrando cada una de las partes en que se dividía la actuación y, además, acompañó frecuentemente los números de música vocal. Los años de dirección de Barcia se caracterizaron por intervenciones orquestales laxas y de poca frecuencia, en las que se potenció sobre todo al grupo de cuerda y se eligió al piano para los acompañamientos, instrumento que en estos últimos años fue ejecutado por el propio Barcia.

3.3.2.3. **Repertorios**

La actividad concertística de Santa Cecilia, con su amalgama y su naturaleza variada, examinada bajo la faceta de entretenimiento que ésta constituía para la burguesía en el plano social, y valorando los ideales y utopías que supusieron la constitución de una sociedad que consideraba -al menos en sus orígenes y durante gran parte de los años de su existencia- a la música como la cúspide de las artes y

---

[67] *El Liberal de Tenerife*, 2-XI-1896.

[68] *Diario de Tenerife*, 1-V-1895.

[69] *El Liberal de Tenerife*, 12-III-1896.

[70] *La Opinión*, 26-V-1896.

[71] *La Opinión*, 16-I-1897.

de las aficiones que podía practicar el hombre, queda enmarcada dentro de los postulados del más puro romanticísmo musical, si bien éste se presenta, a través de los repertorios, sencillo y limitado, es decir, las obras elegidas siempre fueron cortas, fragmentadas y técnicamente asequibles para su ejecución, dado que ésta se efectuaba por aficionados e iba dirigida a un público heterogéneo y, en su mayoría, poco instruído en cuestiones musicales. La variedad y la música intrascendente o de salón eran la tónica, ya que un repertorio denso u homogéneo hubieran provocado el cansancio de un público que buscaba la distracción. Tanto la música de cámara como la música sinfónica estuvieron ausentes de los repertorios; las grandes formas concertísticas cuyo desarrollo se genera a partir de ideas o temas musicales que terminan por configurar una estructura definida y compleja, no atrajeron la atención de los músicos y aficionados cecilianos, con la excepción de alguna obra sinfónica ocasionalmente ejecutada, como fue la Misa, interpretada además como parte de una ceremonia religiosa y no de un concierto[72].

Si la Sociedad Filarmónica ofrecía un repertorio variado, cuyo denominador común era la ópera, con preferencia la de origen italiano, la música interpretada por la Sociedad Santa Cecilia se caracterizó por la pérdida de ese denominador común. A veces creemos encontrar un hilo conductor, una línea definitoria del gusto musical, pero ésta se difumina, se desdibuja con autores, obras e interpretaciones tan diversas que conducen a la variedad como única conclusión al análisis de conjunto. Tal vez la fórmula más eficaz para determinar las aportaciones de esta Sociedad de aficionados al establecimiento de un *corpus* de piezas, siempre válidas para la ejecución en el contexto decimonónico tinerfeño, sea el análisis de su trayectoria

---

[72] Los maestros de las grandes formas sinfónicas estuvieron presentes en los repertorios pero de ellos se eligieron obras con esquemas de más fácil captación. Algunas obras sinfónicas escritas por compositores canarios sí fueron interpretadas, pero en general no entrañaban grandes dificultades técnicas, como por ejemplo podemos afirmar de la *Sinfonía en Do* de Teobaldo Power, que aunque aún no ha sido analizada con detenimiento, sabemos que, como su nombre indica, se trata de una Sinfonía compuesta en cuatro movimientos, pero su interpretación puede ser abordada por músicos de técnica no muy depurada.

orquestal.

Los cambios sufridos por la orquesta se constatan no sólo por las crisis que se atisban a través de breves noticias de prensa y de las nuevas normas que van guiando su desarrollo, sino también por medio de los repertorios ofrecidos a lo largo de los veinte años de existencia de la Sociedad. Para el estudio del total de las obras que nos ha sido posible reunir y que presumiblemente fueron una gran parte de las ejecutadas, ha sido pues necesario establecer tres grandes bloques en orden cronológico cuyos límites quedan definidos por los avatares de la orquesta. El primero de ellos abarca desde su fundación en 1879 hasta 1885; el segundo se inicia con la inauguración de la sede definitiva, levantada en la calle del Pilar, y concluye en 1896 con la muerte de Juan Padrón; el último comienza con la dirección orquestal de Barcia y termina con la extinción de la Sociedad.

La orquesta dominó por completo los programas de conciertos efectuados hasta 1885. En primer lugar porque ella era el germen del nacimiento de la Sociedad y en segundo porque esta primera época estuvo caracterizada por la adhesión de gran número de aficionados que potenciaron la organización de la orquesta, dotándola progresivamente de una instrumentación variada. Entre las obras más frecuentemente ejecutadas por el grupo orquestal figuran las oberturas de las óperas *Isabella, Poet and Peasant* y *Pique Dame* de Suppé; *Zanetta, Le cheval de bronze, Leicester* y *Le domino noir* de Auber y *L'etoile du nord* de Meyerbeer, seguidas de *Norma* e *Il Pirata* de Bellini y *Tancredi* y *Mosè in Egitto* de Rossini.

Con la misma asiduidad las piezas de danza -Gavotas, Polkas, Polonesas y Valses- fueron objeto de una gran atención por parte de la orquesta. La riqueza melódica y rítmica del vals straussiano ocupó buena parte de los repertorios, sumándose a él la brillantez y ligereza de los valses de Waldteufel. En el apartado del vals debemos también mencionar dos tandas de ellos de Juan Padrón, cuyas obras para orquesta -siete en esta época- fueron tan interpretadas como las de los grandes maestros europeos; todas ellas son obras poco densas, piezas de salón,

bailables e intrascendentes, nunca de grandes pretensiones, aunque en lo que a su calidad se refiere hemos de mantener la reserva hasta que se haga un estudio de sus partituras.

Las obras para piano de Liszt, junto a las de otros compositores tal vez menos conocidos como Campano, Gottschalk, Prudent, Ritter y Vilbac, garantizaron la ejecución de piezas de un solo movimiento, caracterizadas por la libertad formal, el lirismo, la línea melódica o su aparente improvisación; la Rapsodia, el Capricho y la Fantasía sobre motivos de óperas eran obras casi obligadas en los repertorios habituales. En esta misma línea de pieza breve[73] se sitúa la elección de obras para otros instrumentos solistas e incluso para dúos, tríos y cuartetos, destacando el violín como solista y como elemento fundamental de pequeños grupos intrumentales en los que se incluyen el clarinete, la flauta, el cornetín y, con menor frecuencia, el violonchelo, el contrabajo e incluso el armonium.

Desde 1886 a 1895 no se producen grandes novedades con respecto a la etapa anterior, salvo en lo referente al apartado de música para piano cuyo repertorio llega a equipararse al orquestal. Las ejecuciones para pequeña o gran orquesta continuaron siendo las mismas, apreciándose sólo pequeños cambios o novedades como la inclusión del Andante de la *Sinfonía en Do* de Teobaldo Power. Sin embargo, las actuaciones de piano se vieron enriquecidas por un gran número de obras y de autores que aportaron piezas no ejecutadas anteriormente por la Sociedad; la mayor parte de los compositores de la etapa anterior -Liszt, Gottschalk, Prudent y Vilbac- continuaron interpretándose pero se añadieron Rinaldi, Ascher, Thalberg, Dupont, Espadero, Goria, Moszkowski y Chopin en el repertorio de piezas de salón. No obstante, la innovación más destacada fue la ejecución de algunos conciertos y sonatas para piano que por su forma y duración presentan mayor dificultad tanto

[73] Hemos utilizado este término no por la duración de las piezas en un solo movimiento sino para distinguirlas de obras de mayor entidad y esquema formal más riguroso. Algunos autores las denominan obras menores.

para el intérprete como para el auditorio; pongamos como ejemplos la *Sonata en Re menor* para piano y el *Concertsstück* en Fa menor de Weber, escrito para piano y orquesta pero interpretado en estos conciertos en una versión para piano solo, el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn, los *Conciertos núm.5 y núm.6* de Herz, y la *Patética* de Beethoven. Con relación a este aspecto tan novedoso hemos de precisar que dada la cuantía de obras que se insertaban en cada actuación -entre ocho y diez-, era prácticamente imposible la ejecución completa de un concierto y que sólo debió interpretarse una parte o movimiento del mismo; de hecho algunas veces esto se especifica en el programa. Aunque fueran interpretadas parcialmente, la elección de obras de cierta solidez es sobresaliente ya que pudieron constituir un precedente de cambio en el gusto musical, giro tal vez frustrado por la crisis que se avecinaba y que culminaría en la extinción de la Sociedad.

Puede calificarse como un año crítico y de cambio radical para la Sociedad Santa Cecilia el de 1896. No hemos encontrado ningún programa de concierto perteneciente a dicho año que verifique la continuidad de la actividad orquestal. Este vacío debió en parte llenarse con actuaciones que se llevaron a cabo en los salones de Santa Cecilia a cargo de algunos artistas que habían formado parte de una compañía de zarzuela ya disuelta[74] y con la compañía de ópera italiana dirigida por el empresario conocido como Antón[75].

A partir de 1897, la orquesta integrada por las cuatro familias de instrumentos, tal y como la configurara Juan Padrón, dejó de existir, reduciéndose prácticamente al grupo de cuerda. Lorenzo Padrón, hermano del citado Juan Padrón, fue profesor de instrumentos de viento -madera y metal- en la Academia de Música de Santa Cecilia durante el curso 1895-96[76], pero a la muerte de Juan y con la

---

[74] *El Cronista de Tenerife*, 7-IV-1896.

[75] *La Opinión*, 2-VII-1896.

[76] *El Liberal de Tenerife*, 3-X-1895.

reorganización que sufrió la Sociedad en este año, debió abandonar sus colaboraciones y actividades cecilianas al igual que había hecho el Orfeón y otros socios. La falta de enseñanza en las secciones de madera y metal, verificada en las posteriores clases impartidas por la Academia de Música[77], debió reducir la orquesta de forma notable, con la consiguiente transformación en otra más pequeña basada en la cuerda. Junto a este cambio tan radical hay que señalar la inclusión en todos los programas de conciertos, a partir de 1897, del entonces recientemente constituido grupo de pulso y púa. Estas trasformaciones instrumentales dieron lugar a la consiguiente reforma de los repertorios, que tendieron por una parte a la Romanza, la Barcarola y otras canciones melódicas y sentimentales para ser interpretadas por el grupo de cuerda con intervención del piano y por otra al Pasacalle, la Jota, el Chotis, la Serenata, el Popurrí, etc., generalmente extraídos de las zarzuelas *El tambor de granaderos* de Chapí, *Cádiz* de Chueca y de la ópera *La Dolores* de Bretón, para ser interpretados por el grupo de pulso y púa, constituido por bandurrias y guitarras. Esto se traduce en una música popular, de índole castiza y limitada por los medios instrumentales, muy alejada de la variedad y del amplio espectro musical que había presentado la orquesta en años anteriores.

3.3.2.4. **Conciertos públicos y privados**

Las actuaciones de la orquesa que tenían carácter público por participar en los eventos del municipio ya han sido ampliamente comentadas en los comienzos de este parágrafo. Entre aquellas que la Sociedad efectuaba en su sede establecía diferencias para organizar las llamadas reuniones de confianza o reuniones musicales y los conciertos. A las primeras, a pesar de su carácter privado, invitaba a las más altas autoridades civiles y militares -gobernador civil de la provincia, capitán general de Canarias y alcalde de la capital- mientras que a los conciertos, aún manteniendo

---

[77] *El Cronista de Tenerife*, 6-VII-1897.

el carácter privado, por ser actuaciones extraordinarias de la orquesta celebradas en la sede de la Sociedad, la asistencia por invitación se extendía además al juez de Primera Instancia, al comandante de Marina, a los presidentes de otras sociedades privadas y a los directores de periódicos de la localidad[78]. Durante el verano la vida musical en Santa Cecilia se aletargaba, al igual que ocurría en todas las actividades de Santa Cruz; salvo actuaciones muy singulares en conciertos benéficos o en festejos públicos, la temporada de conciertos y otras actividades de la orquesta comenzaba en el mes de noviembre, teniendo lugar los primeros ensayos en el mes anterior.

3.3.2.5. **Los bailes**

Además de las reuniones musicales y los conciertos, la orquesta amenizaba los bailes que, desde 1881, fueron aceptados como una actividad más a desarrollar. Se celebraron bailes de máscaras en carnavales, fin de año y noche de Reyes. De forma aislada, podían organizarse bailes en cualquier momento del año, como lo fueron los benéficos que recabaron fondos destinados a los soldados que regresaban de Cuba y Filipinas[79] o como el baile de trajes organizado en mayo de 1894, al que las mujeres asistieron vestidas, según sus deseos e imaginación, con trajes de época, aldeanas, adivinadoras, damas famosas, pescadoras, fantasías orientales, etc.[80]. La asistencia se ampliaba en muchas ocasiones, con independencia de la distinción de socio, y aunque en estos casos se cobrara una pequeña entrada a los hombres, siempre fue gratis para las mujeres.

Los bailes comenzaban generalmente con un número de canto, que a partir de 1890 estuvo a cargo del Orfeón ceciliano. En ellos tuvieron lugar costumbres de

---

[78] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 19, (B.M.).

[79] *La Opinión*, 27-I-1897.

[80] *La Opinión*, 10-V-1894.

la época como la elección del Rigodón -pieza que inauguraba el baile-, el carné de baile y las rifas de objetos de tocador y complementos del vestuario femenino. Se podía bailar hasta la madrugada y a lo largo de la noche se tomaban refrescos, vinos, ponches, pastas, chocolates y, en algunos casos, abundantes y variados menús que incluían caldos, entremeses, carnes, pescados y postres. Todo esto se efectuó con mayor asiduidad y esplendor a partir de 1886, cuando la Sociedad dispuso en su sede de un completo servicio de café, restaurante y guardarropa.

3.3.2.6. **Participación en funciones religiosas**

La orquesta, asociada casi siempre a música vocal, desempeñó un papel digno de considerar en funciones religiosas. Generalmente solemnizó con una Misa y un Te Deum la celebración en Santa Cruz de Tenerife de las festividades de Ntra. Sra. de la Concepción y de Santa Bárbara. Asimismo, se traladó a otras localidades con la misma finalidad, como por ejemplo en 1894 con motivo del día de San Juan Degollado, patrono de Arafo[81] y, durante varios años, a Tacoronte el día del Cristo de los Dolores.

El acompañamiento musical también estuvo encomendado a la orquesta en los actos religiosos y cortejos fúnebres efectuados tras la muerte de alguno de sus socios. Se ejecutó el *Ave María* de Gounod a la muerte de Rosendo Gaspar Guerín, uno de los socios fundadores[82] y se solemnizaron los funerales del acuarelista Felipe Verdugo, socio que había ejercido el cargo de vicepresidente en 1894[83], coordinador de la decoración del salón principal del edificio construido por la Santa Cecilia y miembro de colaboración incondicional de la Sociedad en todo momento,

---

[81] *Diario de Tenerife*, 28-VIII-1894.

[82] *La Opinión*, 5-III-1898.

[83] *La Opinión*, 28-II-1894.

con un Requiem celebrado en la iglesia de Ntra. Sra. del Pilar[84].

La participación de la orquesta en los días de Semana Santa se limitó a la interpretación de algunas obras religiosas -el *Stabat Mater* de Rossini, el *Stabat Mater* de Carlos Guigou y el *Miserere* de Domingo Crisanto Delgado- en diferentes iglesias de la localidad. Sólo en 1886 se organizó un concierto con gran aportación de música vocal, que tuvo carácter excepcional, pues el programa estaba íntegramente elaborado con música religiosa y las obras elegidas pertenecían a compositores de los siglos XVII y XVIII, Stradella y Pergolesi. El público no acudió en la medida que se esperaba y, a pesar de los elogios de que fue objeto la interpretación, el concierto puede calificarse de fracaso por no ser del gusto del auditorio. No volvieron a repetirse conciertos de música exclusivamente sacra, muy al contrario estas piezas, de manera salpicada, formaron parte de algunos programas como las demás obras de los repertorios[85].

3.3.3. **La música vocal y el Orfeón ceciliano**

El tenor catalán Ramón Torrás tuvo sus primeros contactos con la Sociedad Santa Cecilia poco después de su llegada a Tenerife en 1882 y en octubre de ese mismo año, con motivo de la celebración del día de San Francisco de Asís, cantó en la parroquia del mismo nombre la *Misa* de Concone acompañado por la orquesta[86]. Durante el año 1883 mantuvo relaciones con las dos sociedades musicales santacruceras -Filarmónica y Santa Cecilia- colaborando con ambas pero sin dejar constancia de su pertenencia como socio a ninguna de ellas. Además, fundó un orfeón denominado Clavé, cuya primera presentación pública en el Círculo de

---

[84] *Diario de Tenerife*, 27-V-1895.

[85] *Última Hora*, 16 y 19-IV-1886.

[86] *La Ilustración de Canarias*, 15-X-1882.

Amistad en abril de 1883 se hizo con la Barcarola *Al mar* del propio Clavé[87]. Su dedicación a la música vocal parece haber estado más inclinada hacia la mejora educativa y moral de la clase social obrera que al aspecto propiamente artístico. Prueba de ello fue su intención de formar un grupo coral con individuos de clases trabajadoras sin aceptar retribución económica alguna por su labor didáctico-musical, propósito del que tenemos noticias a través de anuncios de la prensa[88], aunque no sabemos si llegó a ser un hecho. Estos planteamientos de Torrás parecen estar en la línea de los ideales desarrollados por el también catalán Josep Anselm Clavé sobre la influencia del canto en las personas como medio de superación, no ya por su aprendizaje puramente musical sino por el espíritu de fraternidad y asociacionismo que tal actividad fomenta entre ellas[89].Estas hipótesis sobre la vinculación de Torrás al movimiento claveriano han de quedar pendientes porque no disponemos del aporte documental necesario y porque éste no es el tema preciso que nos ocupa, pero dejan planteada la posibilidad de una relación entre el movimiento orfeonista catalán y esta actividad musical en Canarias.

La figura de Torrás nos interesa sobre todo por la influencia que pudo ejercer en la creación del Orfeón ceciliano. Ésta se hizo manifiesta tanto por su participación personal en los conciertos de Santa Cecilia como por las enseñanzas musicales que recibieron algunos de sus alumnos que al mismo tiempo eran miembros artísticos de la Sociedad; tal es el caso de Manuel Batista, uno de los aficionados de mayor participación en todos las actividades musicales. Junto a la presencia de este profesor, la extinción de la Filarmónica hizo que aumentara la asiduidad a la Sociedad Santa Cecilia de algunos de los hasta entonces colaboradores de ambas sociedades; entre ellos podemos citar a Genoveva Escuder,

---

[87] *El Memorandum*, 25-IV-1883.

[88] *El Memorandum*, 25-II-1883.

[89] María NAGORE FERRER, "Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX", en *Revista de Musicología*, Vol.XIV, Núms.1 y 2, Madrid, 1991, pgs. 126 y 127.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA

Matilde Rodríguez y Julio Vázquez para quienes la única posibilidad de practicar el canto en reuniones sociales públicas de cierta relevancia la constituía ahora la Sociedad Santa Cecilia. Al mismo tiempo algunos aficionados de Las Palmas de Gran Canaria -Cristina y Dolores Caubín- que esporádicamente participaron en conciertos entre los años 1885 y 1887, propiciaron también con su presencia un gusto cada vez más patente por la música vocal en el seno de esta Sociedad.

Dadas las buenas facultades que tenían algunos de los aficionados a la música vocal y el aumento del número de ellos a lo largo de los años ochenta, se decidió crear un orfeón en el seno de la propia Sociedad Santa Cecilia en una línea de colaboración con la orquesta. Hasta entonces habían actuado como una sección dentro de la organización orquestal, pero poco a poco se transformaría en un grupo coral de cierta entidad. El Orfeón ceciliano, bajo la dirección de Diego Fernández Rubiás, hizo su primera presentación pública el 17 de mayo de 1890 acompañando a Genoveva Escuder[90]. Pocos meses más tarde Rubiás, que ejercía la medicina en el Ejército, hubo de trasladarse a la Península y abandonar momentáneamente sus aficiones musicales que le habían permitido incluso componer algunas obras. La marcha del organizador y primer director del Orfeón de Santa Cecilia fue lamentada por todos sus discípulos, quienes le despidieron obsequiándole con una pintura de Diego Crosa y Costa[91]. Inmediatamente la dirección del Orfeón fue asumida por el compositor canario José Crosa y Costa que continuó con los proyectos y línea de trabajo ya establecidos por Rubiás[92].

Las actuaciones del Orfeón consistieron en música *a cappella* o con acompañamiento instrumental, aunque la música vocal sin instrumentos fue más propia de pequeñas actuaciones en los conciertos. Además de su participación en

---

[90] *La Opinión*, 21-V-1890.

[91] *La Opinión*, 21-VII-1890.

[92] *La Opinión*, 25-VII-1890.

éstos, el orfeón intervenía en otras actuaciones de carácter desenfadado, como fueron las alegres estudiantinas que recorrían las calles determinados días del año con el objetivo de amenizar festejos locales o recabar fondos con fines benéficos, en éstas el Orfeón era acompañado con algunos instrumentos musicales: de percusión, de viento o de pulso y púa. También animó con sus canciones casi todos los bailes de carnaval, llegando a efectuar en 1892 un número de travestismo en el que se interpretó el coro de los abanicos de la zarzuela *Coro de señoras*. El público respondió primero con sorpresa aunque complacido ante aquel gesto de humor y broma propia del carnaval y luego aplaudió la actuación haciendo elogios de los disfraces y del uso artístico de los abanicos que llevaban las máscaras como parte importante del número[93].

La composición del Orfeón plantea dudas a la hora de discernir si se trataba de un coro masculino o mixto. Sabemos que estuvo integrado por treinta individuos en 1895[94], pero desconocemos los mombres de todos ellos. En principio, algo deja traslucir al respecto el hecho de que la música vocal estuviera interpretada por dos grupos diferenciados, uno femenino y otro masculino, a los que hace alusión la prensa. Sin embargo, las referencias específicas de los nombres y apellidos de las intérpretes femeninas y la mención de «señores del Orfeón» como un grupo más compacto, nos hace inclinarnos a creer que la constitución del Orfeón ceciliano tuvo un carácter masculino, pero que se complementaba con las voces femeninas cuando las obras que interpretaban así lo requerían. Dentro del Orfeón destacaron los nombres de Julio Vázquez, Manuel Batista y Celso Caraveo, así como entre las voces femeninas llegan a ser familiares los nombres de Genoveva Escuder, Soledad y María del Pino Calzadilla, Carmen Martínez y Matilde Rodríguez. Todos ellos fueron intérpretes solistas habituales a los que unas veces acompañó el piano o la

---

[93] *El Liberal de Tenerife*, 1-II-1892.

[94] *Diario de La Laguna*, 21-I-1895.

orquesta, en canciones, romanzas, cavatinas, serenatas, barcarolas, etc. y otras veces intervinieron junto a los coros, el masculino, del que ya hemos dicho que desconocemos la mayoría de sus nombres, o el femenino, integrado por las voces ya mencionadas y las de Mercedes y Aurora Izquierdo Azcárate, Luz Siliuto, María Crosa, María José Álvarez Gil, Peregrina Dugour y Carmen Sánchez[95]. En ocasiones, aunque muy raramente, ambos coros se fusionaron en uno mixto para interpretar determinadas piezas, como por ejemplo para la ejecución del Aria y Coro de los pescadores de la ópera *Marina* de Arrieta[96].

Poco después de la redacción del nuevo reglamento de la Sociedad Santa Cecilia en 1896, los rumores sobre las discrepancias, dimisiones y falta de cohesión entre el Orfeón y la Sociedad fueron aumentando hasta producirse una separación definitiva entre ambos en julio de 1896[97]. Después de un tiempo de reorganización y ensayos, el 4 de julio de 1897 el Orfeón se constituyó como sociedad independiente con la aprobación de su reglamento por el gobernador civil de la provincia y la aceptación de su nueva denominación, Orfeón de santa Cruz de Tenerife[98]. De las ochenta voces que llegaron a intergrarlo[99] sólo conocemos los nombres de su director, José Crosa, y los de Luis Durango, Carlos La-Roche, Diego Crosa, Juan Bonnet, Francisco Trujillo y Rafael Calzadilla, que probablemente formaban parte de la directiva[100]. En torno a estas fechas José Crosa realizó algunos arreglos para ser interpretados *a cappella* por el Orfeón como los *Cantos Canarios* de Power y la marcha *Cádiz*, con letra del poeta Leopoldo Cano. Además

---

[95] *La Opinión*, 20-IV-1891.

[96] *La Opinión*, 26-VI-1891.

[97] *El Cronista de Tenerife*, 30-VII-1896.

[98] *La Opinión*, 22-VII-1897.

[99] *La Opinión*, 29-IV-1897.

[100] *La Opinión*, 10-VI y 5-VII-1897.

compuso un *Te Deum* y la melodía *El sueño del niño*, también música *a cappella* para el grupo vocal que dirigía[101].

Aunque ya hemos aludido a ello al hablar de los intérpretes, dentro de los repertorios de música vocal hay que distinguir entre la participación en los conciertos de piezas vocales para solista con acompañamiento de orquesta o piano y las obras corales. A través del estudio de los programas de conciertos, se pueden establecer los cambios que se refieren a la frecuencia y elección de obras vocales entre 1879 y 1898. Desde la creación de la Sociedad Santa Cecilia en 1879 y hasta 1883, la mayor parte de los programas eran casi exclusivamente de música instrumental y sólo alguno de ellos incluía uno o dos fragmentos de obras vocales para solista. Desde 1883 hasta 1889 la participación de la música vocal fue aumentado por las causas que ya hemos apuntado anteriormente -influencia de Torrás, extinción de la Filarmónica y participación de aficionados de Las Palmas de Gran Canaria- y durante los dos primeros años de la década de los noventa se vió incrementada en los programas, llegando a veces a representar más del cincuenta por ciento de las obras ejecutadas. En el resto de la década su participación se fue estabilizando entre tres o cuatro piezas por actuación de la Sociedad, dos de las cuales pertenecían habitualmente a las intervenciones del Orfeón.

Los repertorios de música vocal no presentan grandes diferencias entre la época anterior a la formación del Orfeón y la posterior a la constitución de éste. Los mismos autores y las mismas obras fueron elegidos en ambos períodos. La diferencia entre la música vocal anterior a 1890 y la interpretada a partir de ese año, fecha de constitución del Orfeón, radica en la elección de arias, dúos y cavatinas en lo que podemos considerar la primera época para la música vocal, y, junto a estos números, el aumento de coros en la época del Orfeón. Formaron, pues, parte de los repertorios arias dúos o coros de óperas y zarzuelas. Dentro del campo operístico

---

[101] *La Opinión*, 10-V, 9 y 20-VII-1897.

escogieron obras de autores italianos; las óperas *Norma, I Puritani, Beatrice di Tenda, I Capuleti e i Montecchi* y *La sonnambula* de Bellini; *Lucrezia Borgia, Linda di Chamounix, Lucia di Lammermoor* y *La favorite* de Donizetti; *Otello* de Rossini; *Ernani, Il trovatore, Rigoletto, Nabucco, Les vêpres siciliennes* y *Un ballo in maschera* de Verdi; y *Pagliacci* de Leoncavallo fueron las preferidas. Representante de una ópera de efectos, Meyerbeer fue tal vez el compositor más popular en Tenerife, por su destacado gusto en el empleo de la melodía italiana, por la brillantez de su orquestación y porque era el representante de la ópera francesa y Tenerife siempre vió en París uno de los focos musicales que debía tenerse como punto de referencia; por ello *Robert le diable* y *L'africaine* se interpretaron hasta la saciedad.

La música española estuvo representada por un repertorio de sabor popular e incluso de aire ligero y castizo, con jotas, arietas, romanzas y coros de las zarzuelas *Jugar con fuego* de Barbieri, *Las hijas de Eva* de Gaztambide, *El molinero de Subiza* de Oudrid, *Cádiz* de Chueca, *La Gran vía* de Chueca y Valverde, *El salto del pasiego* y *Chateau Margaux* de Fernández Caballero y *La tempestad* y *El milagro de la Virgen* de Chapí que fueron de ejecución muy frecuente. Además de los géneros dramáticos musicales, tuvieron gran relevancia todas aquellas piezas -la mayoría de ellas de carácter popular e incluso anónimas- destinadas a canto solista en las que la melodía es el elemento principal y más expresivo de la composición y que podemos incluir bajo el término de «canción»: la romanza de salón, entendida como pieza independiente de carácter amoroso o sentimental, con obras de Campana, Gastaldon, Mattei y Tosti; melodías varias, barcarolas, serenatas, cánticos napolitanos, etc.; y canciones españolas, como *La espumita de la sal* de Antonio de la Cruz y *En la playa* de Chapí.

Fueron obras exclusivamente interpretadas por el Orfeón los coros de: *Marina* de Arrieta y *La bruja* de Chapí; así como melodías o piezas corales independientes:

Bonanza de Crosa, *El lenguaje de las flores* de Clavé, *El amanecer* de Eslava, *Pepita* de Müller, *La aurora* de Reventós, *Las campanas* de Rogel, *Alborada* de Veiga y la versión *a cappella* efectuada por José Crosa de los *Cantos Canarios* de Power.

Es destacable no sólo la inclusión en los programas de una música con esquemas de fácil captación para el público y en general con pocas dificultades de interpretación, sino también la aceptación de la zarzuela en sus dos vertientes, zarzuela grande y género chico. En este sentido y de forma comparativa, hemos de señalar que el género zarzuelístico estuvo siempre ausente en los repertorios de la Sociedad Filarmónica, mientras que los fragmentos de óperas eran piezas obligadas. Probablemente esto se debe a un gusto más definido y a una férrea dirección por parte de Francisco Guigou, de quien ya hemos dicho que sentía un fuerte desdén hacia la zarzuela. En contraposición la Sociedad Santa Cecilia estuvo fuertemente inclinada hacia un repertorio variado, español e incluso castizo y popular.

El nombre de Orfeón de Santa Cruz de Tenerife, como grupo ya independiente de la Sociedad Santa Cecilia, se fue diluyendo en el transcurso del año 1897 con pocas y contadas actuaciones en el Teatro Guimerá, intervenciones en fiestas benéficas, serenatas y otras actividades que no tuvieron mucha trascendencia, como la organización de una fiesta musical de trajes para niños. A pesar de esta escisión del Orfeón, la Sociedad Santa Cecilia mantuvo algunos aficionados a la música vocal cuyos nombres comenzaron a darse a conocer en los programas de conciertos -Angel Delgado Herrera, Sergio Logendio, Miguel Feria, Antonio Ledesma y Gabriel Gómez Landero- con un repertorio muy similar al de los años ochenta; es decir, fragmentos de zarzuelas, arias de óperas y un abundante número de romanzas, todas ellas piezas para solista con acompañamiento al piano de Barcia. No obstante, es evidente que la ruptura fue en detrimento de ambos grupos y que colaboró a la lenta disolución tanto de la Sociedad como del Orfeón.

Al mismo tiempo que se producía la independencia del Orfeón, las voces

femeninas se organizaron como grupo bajo la dirección de la profesora Genoveva Escuder, que actuó de forma también independiente a partir de finales de 1897[102]. Esto no significó un obstáculo para que las colaboraciones con la Santa Cecilia continuaran en conciertos benéficos o en aquellos en que se reunían aficionados de sociedades recreativas, bandas de música, etc. con motivo de algunas festividades.

Otra novedad que se produjo en los repertorios de música vocal al independizarse el Orfeón fueron las obras interpretadas por la sección de canto de la Academia de Música creada en 1892, cuyos alumnos, después de cinco años de estudios, ya estaban preparados para cantar piezas como la jota de la ópera *La Dolores* de Bretón, la melodía *Simple aveu* de Thomé y *El 25 de julio de 1797*, obra que destaca por haber sido escrita por Barcia con el objeto de ser ejecutada en julio de 1897, con motivo del centenario de la derrota de Nelson[103].

3.3.4. Conciertos de artistas foráneos organizados por la Sociedad Santa Cecilia

La Sociedad Santa Cecilia no sólo colaboró al enriquecimiento de la vida musical tinerfeña con sus actuaciones sino también posibilitando las visitas de concertistas foráneros con renombre internacional, estableciendo de esta manera un vínculo con Europa y realizando una labor difusora de los gustos y de las novedades que en Europa y en América imperaban.

La compositora y concertista de arpa Esmeralda Cervantes, que había efectuado giras visitando los teatros europeos y americanos, actuó el 26 de julio de 1880 en el Teatro Guimerá, ejecutando la *Danza de las sílfides*, de Godefroid y varias piezas escritas por ella misma -*Adiós a las golondrinas*, Fantasía sobre motivos de *La sonnambula* y *El carnaval de Venecia*-. La orquesta de la Santa Cecilia fue copartícipe del mismo concierto con obras de Bellini, Meyerbeer y

---

[102] *El Liberal de Tenerife*, 29-XII-1897.

[103] *El Liberal de Tenerife*, 20-VII-1897.

Rossini[104]. Esmeralda Cervantes efectuó en ese mismo año una pequeña gira con actuaciones en La Laguna y La Orotava, además del concierto organizado junto a la Sociedad Santa Cecilia y cuyos beneficios sufragaron, en parte, las obras de la Alameda Weyler[105].

En diversas ocasiones el violonchelista italiano Césare Augusto Casella actuó en el Teatro de la capital. En mayo de 1880 encontró la acogida de las dos sociedades musicales santacruceras y ejecutó obras escritas por él mismo -*La romanesca*, Fantasía sobre motivos de *La sonnambula*, *El canto del cristiano* y *Ricordo di Palma*-[106]. En 1882, Casella visitó de nuevo Tenerife, siendo acompañado en sus actuaciones por Teobaldo Power y la orquesta de la Sociedad Santa Cecilia[107].

En enero de 1888 la Sociedad Santa Cecilia gestionaba los últimos detalles con el ya citado barítono, ahora empresario, Mola para contratar una compañía de ópera italiana. Una vez se hubo llegado a un acuerdo por ambas partes y después de un largo viaje en el vapor *Bourgonne*, llegó al puerto de Santa Cruz el grupo milanés compuesto por las tiples Clotilde Accardo y María Bosi, la contralto Emilia Vianelli, el tenor Simoni, el barítono Calvi y el bajo Orbanis para actuar por primera vez en el escenario del salón de la Sociedad Santa Cecilia, que estrenó tres de sus nuevas escenografías traídas desde Milán. La actuación de este sexteto el día 4 de abril incluía en su programa fragmentos de óperas de consagrados maestros: Auber, Donizetti, Rossini, Verdi, Marchetti y Ponchielli. Como era acostumbrado, la orquesta introdujo las dos secciones en que se dividían las actuaciones de la noche

---

[104] *Programa de concierto*, 26-VII-1880, (B.M.).

[105] *Revista de Canarias*, 8-IX-1880; y *El Memorandum*, 1-VIII-1880.

[106] *Revista de Canarias*, 23-V-1880.

[107] *El Memorandum*, 25-III-1882.

con oberturas, y el piano acompañó todas las piezas de canto[108]. El día 12 del mismo mes se estrenó el resto de las escenografías junto al esperado telón de boca

> "[...] dos cortinajes de raso escarlata elegantemente recogidos por gruesos cordones de oro, tras de los cuales pende otra cortina gris, en cuyo centro aparecen perfectamente destacadas las cifras [siglas] de la Sociedad rodeadas de atributos musicales [...]. La guardamalleta representa un paño carmín con adornos de gusto griego, como el resto de la tela, cuyo centro es un círculo con la fecha de la fudación de la Sociedad"[109].

Este telón fue elogiado y aplaudido por el público al dejar paso, con los rojos y los dorados de los emblemas de la Sociedad, a una obra de amor y venganza que había conmovido al público en los teatros europeos con su famosa aria "*La donna è mobile*".

Hasta finales del mes de mayo de 1888 este grupo de cantantes profesionales italianos permaneció en Tenerife y colaboró al lucimiento de algunas festividades locales a las que fueron invitados, pero su dedicación estuvo dirigida a cumplir el contrato que la vinculaba al teatro de la Santa Cecilia. Esta sociedad abrió sus puertas por aquellos meses a cuantos quisieran acudir a los espectáculos, obteniendo como respuesta la presencia de un numeroso público que, mediante el pago de abonos, acudió puntualmente no sólo para dejarse fascinar por los artistas italianos y por la orquesta de la Santa Cecilia, sino también para admirar las escenografías, el tan celebrado telón de Eusevi y el amplio salón que por aquellos días fue un verdadero teatro, en cuyo escenario se llegaron a representar actos completos de óperas. El repertorio en su mayoría fue verdiano, incluyó el acto tercero de *Rigoletto* y el cuarto de *Il trovatore*, además de arias, dúos, romanzas, etc. de *Un ballo in maschera*, *Macbeth*, *I lombardi alla prima crociata* y *Nabucco*. No obstante, otros grandes maestros italianos ya muy conocidos por el público también estuvieron

---

[108] *Las Canarias*, 3-IV-1888; y *La Opinión*, 5-IV-1888.

[109] *La Opinión*, 15-IV-1888.

presentes: *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, y las famosas *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* y *La favorite* de Donizetti. Además, se cantó un aria de la última obra de Meyerbeer, *L'africaine*, y unos fragmentos de *Il Guarany*, ópera que, aunque con características de la escuela italiana, fue compuesta por el brasileño Carlos Gomes. Por último, se puso una nota de humor con la intrigante y divertida obra de Rossini *Il barbiere di Siviglia*.

En enero de 1889, acompañada por la orquesta, actuó en el Teatro Guimerá y en la sede de la Sociedad la violinista Gabriela Amann Neusser, que interpretó obras de Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Bizet y Chopin[110]. En noviembre del mismo año se organizó un espectáculo compartido entre el pianista portugués Felix Moreira Da Sá y la orquesta de Santa Cecilia, con piezas para piano de Gottschalk y Rubinstein y obras de Strauss, Stasny y Suppé interpretadas por la orquesta[111].

3.3.5. **La Academia de Música de Santa Cruz de Tenerife**

La enseñanza musical en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX tuvo dos vertientes. Una fue la ofrecida gratuitamente por las bandas de música, sociedades musicales y la iniciativa de algunos particulares que se comprometieron en esta labor por considerarla una mejora de la condición humana -ésta última fue la propuesta de Ramón Torrás, quien se brindó a impartir clases de canto en su domicilio de la calle San Francisco a los trabajadores que desearan formar parte de un orfeón[112]- y la otra posibilidad de aprendizaje radicó en el establecimiento de academias privadas que podían ser atendidas por uno o varios músicos, aunque la mayor parte de las veces no debieron pasar de meras clases particulares. En la primera mitad del siglo, Carlos Guigou tuvo como alumno a Eugenio Domínguez,

---

[110] *El Memorandum*, 20-I-1889.

[111] *La Opinión*, 30-XI-1889.

[112] *El Memorandum*, 25-II-1883.

quien aprendió con él armonía y composición en 1840 y llegó a ser un prometedor músico cuyo futuro profesional se vió truncado por una muerte muy temprana. También recibió sus clases el músico Isidoro Domínguez, hermano del citado Eugenio, Cirilo Olivera[113], posteriormente organista de la Catedral de La Laguna y director de la Sociedad Filarmónica de la misma localidad[114], y posiblemente Domingo Crisanto Delgado.

Los hijos de Carlos Guigou, Matías y Francisco, continuaron la labor musical de su padre en la segunda mitad del siglo. Matías dirigió una academia de música en 1878[115] y Francisco impartío en 1881 clases de solfeo y práctica de varios instrumentos en el número seis de la calle Robayna[116].

A pesar de estas aportaciones, la educación musical carecía del apoyo institucional necesario en la formación de músicos y compositores lo suficientemente preparados y experimentados como para hacer de la música su carrera profesional. Buena prueba de ello son los músicos y compositores canarios Teobaldo Power, Eugenio Domínguez y Francisco Guigou, que hubieron de ausentarse durante años del Archipiélago para completar sus estudios en distintos conservatorios de música europeos. Otros con menos medios a su alcance, como Manuel Martí -primer violín de la orquesta de Santa Cecilia-, con la colaboración de artistas y sociedades privadas recurrieron a la organización de conciertos para intentar sufragar sus estudios en la Península[117]. Esta necesidad llegó a plantearse desde la prensa tinerfeña que veía en las dos sociedades musicales establecidas en la capital una probabilidad de paliar esta falta:

---

[113] José de OLIVERA, *Mi Album (1858-1852)* La Laguna, 1969, pág.161; y *El Eco de la Juventud*, 6-I-1848.

[114] *La Fe*, 18-I-1857.

[115] Alejandro CIORANESCU, *Op. cit.*, pág.211.

[116] *El Memorandum*, 20-XI-1881.

[117] *Última Hora*, 13-II-1885.

"[...] una súplica a los señores Presidentes de las dos sociedades filarmónicas, [...]. ¿Por qué, cuando vean cubiertos ya sus gastos de instalación, no instituyen pensiones, para que puedan completar sus estudios en el conservatorio nacional, aquellos jóvenes cuyas disposiciones sean tan notorias como su carencia de medios materiales para hacerlo así?."[118].

En la última década del siglo la Sociedad Santa Cecilia, con la colaboración del Ayuntamiento capitalino, intentó dar un cariz de oficialidad a los estudios musicales que ya impartía desde su fundación. Este esfuerzo supondría un acceso a la educación musical de un más amplio sector social, pero en modo alguno cubrió la carencia de estudios superiores de música. Hubo que esperar hasta 1931 para ver hecha realidad la creación del Conservatorio Provincial de Música[119].

El 9 de febrero de 1892 quedó aprobado el reglamento orgánico de la denominada Academia de Música de Santa Cruz de Tenerife, que establecía sus objetivos y organización, así como un reglamento de régimen interior que determinaba el sistema de clases, las funciones del director y de los profesores, los derechos y obligaciones de los alumnos y los métodos de evaluación. Ambos documentos fueron firmados por Marcos Peraza y Angel Crosa y Costa, presidente y secretario respectivamente de la Junta Directiva de esta Academia de Música que con este acto se fundaba[120].

La Academia de Música asumía el fomento y enseñanza de la música como los objetivos generales planteados en 1879 por la Sociedad Santa Cecilia. La enseñanza musical fue impartida de forma gratuita, dado que la mitad de los alumnos que accedieron a ella tenían la condición de socios o familiares de socios

---

[118] Fulgencio MELO Y NOVO. "Concierto de la Sociedad Santa Cecilia", en *Revista de Canarias*, 23-IV-1881.

[119] *Reglamento orgánico del Conservatorio Provincial de Música de Sta. Cruz de Tenerife*, 1931, pág.28, (A.G.C.).

[120] *Reglamento orgánico de la Academia de Música de Santa Cruz de Tenerife*, 1892, Pág. 9, (B.M.); y *Reglamento de régimen interior de la Academia de Música de Sta. Cruz de Tenerife*, 1892, Pág. 16, (B.M.).

de la Santa Cecilia y la otra mitad fueron elegidos por el Ayuntamiento de entre los solicitantes que no contaban con medios económicos para recibir instrucción musical. Un acuerdo entre el Ayuntamiento y la Sociedad comprometía al primero con una subvención anual de mil pesetas, que percibiría la Sociedad en doce mensualidades, y la presencia de dos concejales que desempeñarían los cargos de vocales en la Junta Directiva de la Academia; la Sociedad proporcionaría el local, los materiales y el profesorado, estando el resto de la Junta Directiva formada por un presidente -el mismo que lo fuera de la Sociedad en esos momentos-, un secretario -socio artista de la Santa Cecilia- y un inspector -cargo ejercido por el director de la orquesta-. Dicha Junta se reuniría una vez al mes de forma ordinaria y cuantas veces fuera necesario de manera extraordinaria para la buena gestión administrativa y económica de la Academia y para efectuar aquellas reformas o innovaciones que supusieran una mejora para la enseñanza de la música[121].

El director de la Academia tenía bajo su responsabilidad el buen funcionamiento de las clases, siendo el enlace entre la Academia y su Junta Directiva a través del inspector[122], así como éste lo era entre la Academia de Música y la Sociedad[123]. El cargo de inspector de la Academia debió recaer en Juan Padrón desde la creación del Centro hasta su muerte en 1896, ya que dicho cargo correspondía al director de la orquesta. Pero, además, nos consta que fue también su presidente entre 1894 y 1896[124], aunque en teoría esta función tenía que ser desempeñada por el presidente de la Sociedad. Ello corrobora una vez más que Juan Padrón ejerció una gran influencia en el funcionamiento de cuantas

---

[121] *Reglamento orgánico de la Academia de Música de Sta. Cruz de Tenerife*, 1892, pgs. 3, 4, 5 y 6, (B.M); y *El Cronista de Tenerife*, 28-II-1898.

[122] *Reglamento de régimen interior de la Academia de Música de Sta. Cruz de Tenerife*, 1892, pgs. 3 y 4, (B.M.).

[123] *Reglamento orgánico de la Academia de Música de Sta. Cruz de Tenerife, 1892*, pgs. 7 y 8, (B.M.).

[124] *La Opinión*, 28-II-1894 y 11-III-1896; y *El Liberal de Tenerife*, 2-I-1895.

actividades musicales desarrolló la Santa Cecilia y que su figura trascenció más allá de la contribución requerida por los cargos que desempeñó. No tenemos noticias acerca de quíen ejerció como director de la Academia , pero sí sabemos que Antonio Bonnín y José Siliuto fueron secretarios entre 1894 y 1896[125]. Colaboraron como profesores de solfeo Antonio Bonnín y José Crosa y Costa, las clases de cuerda estuvieron a cargo de Braulio Gonzálvez y las de viento -madera y metal- fueron impartidas por Lorenzo Padrón[126].

En 1896 la Academia de Música, al igual que la propia Sociedad, se vió afectada por la muerte de Juan Padrón. A este hecho hay que sumar los contínuos problemas económicos que el aumento del número de alumnos iban provocando. En este año se dejaron de impartir clases de instrumentos de viento, probablemente por la dimisión de Lorenzo Padrón, y hemos de suponer que la enseñanza del solfeo también se viera minimizada o sufriera algunos cambios por la falta de José Crosa y Costa, que se dedicó en este mismo año a la organización del Orfeón de Santa Cruz de Tenerife. La Academia, que había comenzado su primer curso en 1892 con un total de cuarenta alumnos -veinticuatro de solfeo, diez de cuerda y seis de madera-, había atendido cada nuevo curso a un mayor múmero de ellos, con lo que vió aumentar sus gastos hasta límites insostenibles. En 1898 la situación era tan crítica que José Barcia, segundo director de la orquesta e inspector de la Academia, ofrecía su colaboración como profesor, sin retribución alguna, en un esfuerzo por evitar la desaparición de las enseñanzas musicales en la Sociedad tal como se habían establecido hasta ese momento[127]. En 1899, ante la falta de profesorado y la agravante situación económica, la Sociedad decidió solicitar un aumento de la

---

[125] *La Opinión*, 28-II-1894 y 11-II-1896; y *El Liberal de Tenerife*, 2-I-1895.

[126] *El Liberal de Tenerife*, 3-X-1895.

[127] *El Cronista de Tenerife*, 4-XI-1898.

subvención que recibía del Ayuntamiento, pero éste le fue denegado [128]. Así la Academia, ante el aumento de alumnos, se convirtió en otro peso económico y, como bien apunta Cioranescu, en una de las causas que aceleraron su desaparición[129].

El siglo tocaba a su fin y con él morían los sueños de una sociedad burguesa que sólo en parte había visto hechos realidad algunos de sus proyectos. Santa Cecilia se extinguía y con ella el apéndice que había significado la Academia. Con el nuevo siglo se forjaron otras iniciativas de enseñanza, en algunos casos por parte de los antiguos profesores de la Sociedad Santa Cecilia, como la Academia organizada por José Crosa, Braulio Gonzálvez y Felipe Viera cuyas enseñanzas abarcaron el solfeo, el canto y algunos instrumentos -cuerda y madera- en un local situado en la calle Jesús Nazareno, esquina a la calle Robayna[130]. A excepción del Conservatorio Provincial, las enseñanzas musicales que continuaron en el siglo XX la labor de la Santa Cecilia fueron de gestión privada y tuvieron carácter efímero.

3.4. **Gestión administrativa y económica**

Las directrices de la Sociedad estuvieron marcadas por dos reglamentos. El primero redactado el 16 de noviembre de 1879, firmado por José Sierra y Rosendo Gaspar Guerín, presidente y secretario, respectivamente, de la Sociedad, y aprobado el 30 de abril del año siguiente por el gobernador de la provincia, Ricardo Gutiérrez. En estos primeros estatutos se observa la línea purista que en su primera época se marcó la Santa Cecilia, cuyo único interés era la música y su instrumento de fomento y enseñanza de ésta lo constituía la orquesta. El segundo fue redactado el 18 de abril de 1896, firmado por el presidente, Anselmo de Miranda, y el secretario,

---

[128] Alejandro CIORANESCU, *Op. cit.*, Pág. 211.

[129] *Ibidem*, Pág. 211.

[130] *La Opinión*, 28-IX-1899.

Gundemaro Baudet y Gámez, y aprobado el mismo día por el gobernador civil A. Castañón y Faes. En él se evidencian los cambios aperturistas que a lo largo de veinte años había experimentado la Sociedad, muchos de ellos encaminados a superar la crisis económica por la que atravesaba la Santa Cecilia, y que además de no ser efectivos, pues la Sociedad continuó deteriorándose, minimizaron el papel protagonista que en años anteriores se le había otorgado a la orquesta.

Desde 1879 hasta 1896 la gestión administrativa y económica de la Sociedad Santa Cecilia estuvo restringida al gobierno de los socios honorarios y artísticos que, con voz y voto, componían la Junta General. Carecían de esta participación activa los socios de número, que podían asistir a las Juntas pero su papel estuvo limitado al de meros espectadores. Esta Junta se reuniría dos veces al año de manera ordinaria, en diciembre para la elección de Junta Directiva y en febrero para trazar las líneas generales de su gestión económica anual. Las Juntas Generales extraordinarias podían ser convocadas, previa petición de cinco de sus socios honorarios o artísticos, para la toma de decisiones sobre cualquier asunto de carácter urgente[131].

La Junta Directiva, compuesta por un presidente, un vicepresidente, un contador, un tesorero, un secretario, un vicesecretario, un archivero, tres vocales y el director de la orquesta, era el brazo ejecutivo de cuantas decisiones había tomado la Junta General y tenía poder para distribuir los fondos ya autorizados y adoptar cuantas medidas encontrara oportunas para el buen desarrollo y progreso de la Sociedad[132]. El primer presidente fue José Sierra, quien ejerció este cargo hasta 1882, año en que por su avanzada edad tuvo que abandonarlo y recibió por su labor como uno de los fundadores el nombramiento de presidente honorario y vitalicio; en

---

[131] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 8, (B.M.).

[132] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pgs. 9 y 10, (B.M.).

este mismo acto se nombró nuevo presidente a Eduardo Bethencourt[133]. Entre 1887 y 1893 fue presidente Marcos Peraza, siendo la persona que mayor número de años se mantuvo en este cargo. A partir de 1894 la función de presidente fue desempeñada cada año por una persona diferente, recayendo en Rafael Hardisson, Carlos Jaacks, Anselmo de Miranda y Ezequiel Mandillo Benvenuty, sucesivamente. Estos cambios contínuos en la presidencia y algunos otros que se produjeron incluso interrumpiendo el año de mandato de la Junta, preludiaban ya la crisis que no tardaría en declararse.

LLama la atención por una parte el papel pasivo de los socios numerarios y por otra la inclusión del director de orquesta en la Directiva, sobre todo si comparamos este esquema de organización con el de la otra sociedad musical santacrucera y con el que la propia Sociedad Santa Cecilia adoptó a partir de 1896, mostrándose más abierta y democrática. Los primeros años de gestión demuestran la gran relevancia del factor artístico en la singladura de esta Sociedad, que nació bajo el signo de la orquesta, y cómo los problemas de organización, con el aumento del número de socios, la condujeron a una apertura y a una orientación cultural de objetivos más amplios que los exclusivamente musicales planteados en un primer momento.

Los socios estaban agrupados en cuatro categorías según su actividad o aportación a la Santa Cecilia. Se consideraban socios honorarios a los que hubieran prestado una colaboración especial a la Sociedad, como Juan Padrón, Teobaldo Power, Césare Augusto Casella, Esmeralda Cervantes, Rafael Bethencourt Mendoza y José Sierra entre otros; se denominaban socios artistas a todos los componetes de la orquesta y sección de canto; eran alumnos, antes de constituir la Academia, los socios que se encontraban en período de formación y asistían a clases de solfeo, instrumentos o canto -generalmente recibían instrucción de solfeo al mismo tiempo

---

[133] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, Pág. 4, (B.M.); y *El Memorandum*, 25-XII-1881.

que aprendían la ejecución de un instrumento o el canto-; y los que sólo contribuían económicamente al mantenimiento de la Sociedad eran socios numerarios. El número de asociados era indefinido, salvo el de alumnos de solfeo que podía elevarse como máximo a veinticinco. A excepción de los socios honorarios y aquellos que por falta de medios acordase la Junta Directiva a instancias del director de orquesta, todos contribuían económicamente al mantenimiento de la Sociedad[134].

Hasta 1896 la Sociedad se componía de dos secciones, la de enseñanza y la de recreo; al frente de cada una de ellas había un presidente cuya función era encomendada a un socio artístico para el apoyo y asesoramiento de la Junta Directiva[135]. A partir de dicho año y con la elaboración del nuevo reglamento, las secciones integrantes de la Sociedad fueron tres, ciencias, artes y literatura, que a su vez podían estar integradas por varias subsecciones o agrupaciones. De esta forma tuvieron cabida cuantas actividades quisieran realizarse que estuvieran dentro de los principios de desarrollo y fomento culturales establecidos por la Sociedad y siempre que no constituyeran una manifestación de ideologías políticas o religiosas[136].

Estos cambios en el esquema organizativo modificaban el sistema de gobierno de la Sociedad, que en este esfuerzo de apertura para evitar su extinción admitía en su Junta General a todos los socios, sin excepciones, y reformaba la Junta Directiva que debía estar formada de la siguiente manera: un presidente, tres vicepresidentes -uno por cada sección-, un contador, un vicecontador, un tesorero, un secretario, un vicesecretario, un archivero-bibliotecario, seis vocales -dos por cada sección y uno de ellos secretario de dicha sección- y cuantos directores fuesen

---

[134] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, pgs. 5 y 7, (B.M.); y *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, Pág. 11, (B.M.).

[135] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 4, (B.M.).

[136] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, pgs. 3, 4 y 5, (B.M.).

necesarios en función de las subsecciones o agrupaciones que se crearan[137]. El director de orquesta ya no se menciona como figura expresa de la Junta Directiva; su papel y el de la propia orquesta se diluyen en la diversidad de agrupaciones que podían crearse y constituyen una agrupación y un director más en la amalgama de subsecciones que, en potencia, configuraba ahora la Sociedad Santa Cecilia.

Otros cambios estimables que se observan en el nuevo reglamento son la pérdida de la condición de socio de los alumnos, que pasan a ser considerados estudiantes de música de la Academia, y la admisión de socios de ambos sexos, con lo que la mujer podía participar en cuantas actividades se desarrollaran como familiar de un socio, tal como había ocurrido hasta 1896, o podía figurar como miembro integrante de la Sociedad, hecho que sólo se había producido con anterioridad en casos excepcionales -Esmeralda Cervantes- y siempre con carácter honorífico[138]. Fue también a partir de 1896 cuando los socios honorarios pasan a ser denominados socios de mérito, mención que pierde un tanto su carácter extraordinario para convertirse en signo de antigüedad, ya que eran nombrados socios de mérito todos los individuos que hubiesen pertenecido a la Sociedad durante diez años bajo la consideración de socios artísticos[139].

Los ingresos económicos de la Sociedad Santa Cecilia procedían en gran parte de la aportación de sus socios, que contribuían en el momento de su inscripción con cinco pesetas, además de satisfacer la cuota mensual de una peseta, a excepción de los componentes de la orquesta que sólo pagaban la cuota mensual[140]. Estas aportaciones fueron aumentando hasta llegar a duplicarse en el año 1896 la cantidad por ingreso en la Sociedad y ampliarse el pago mensual a

---

[137] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, pgs. 4 y 5, (B.M.).

[138] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, Pág. 6, (B.M.).

[139] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, Pág. 7, (B.M.).

[140] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 7, (B.M.).

todos los socios, que contribuían con una peseta y veinticinco céntimos, excepto los que, previa propuesta del director de orquesta y perteneciendo a ésta, no contasen con medios económicos[141]. A estas cantidades hay que sumar las subvenciones por parte del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife que ascendían a quinientas pesetas anuales, según el acuerdo de 15 de julio de 1879, a cambio de la colaboración de la Sociedad en las funciones religiosas de las fiestas de la Cruz y del día del apóstol Santiago y de un concierto anual en beneficio del municipio[142]. A partir de 1892 la creación de la Academia de Música incrementó la cantidad que la Sociedad recibía del Ayuntamiento en mil pesetas más anuales[143]. Otros ingresos procedían de las actividades musicales desarrolladas, como fueron los bailes celebrados en la propia sede, los conciertos y los bazares de la Alameda de la Marina. La actuación de la orquesta en la amenización de festejos dejaba una cuarta parte del total percibido a la Sociedad, repartiéndose el resto entre los componentes de la orquesta que hubiesen asistido a dicha actuación[144]. Esta misma distribución de fondos por actuaciones siguió vigente a partir de 1896 para cualquiera de las agrupaciones que pertenecían a la Sociedad, aunque podía ser modificada en algún caso si la Junta Directiva lo estimaba conveniente[145].

Dentro de la gestión económica habría que aludir a los préstamos a los que la Sociedad se vió obligada a recurrir para continuar desarrollando sus proyectos. En relación a ello hay que señalar la colaboración desinteresada de algunos socios para trasladar la sede a la calle del Castillo y adquirir nuevos enseres e instrumentos musicales. Este es el caso de Manuel Massieu y Juan Padrón que facilitaron

---

141 *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, Pág. 9 y 10, (B.M.).

142 *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, Pág. 4, (B.M.).

143 *El Cronista de Tenerife*, 28-II-1898.

144 *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 13, (B.M.).

145 *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, Pág. 29, (B.M).

quinientas y mil ochocientas setenta y cinco pesetas respectivamente, y de Eduardo Bethencourt, Rosendo Gaspar Guerín, Miguel Sansón y Barrios y Manuel Massieu que fueron avalistas para garantizar el préstamo de cinco mil pesetas que la Sociedad solicitó con un interés anual del diez por ciento[146]. Con la construcción de la sede definitiva en la calle del Pilar ya hemos comentado que se sucedieron los préstamos hasta llegar a la hipoteca de los bienes muebles e inmuebles de la Sociedad, las deudas se acumularon hasta no poder hacer frente a ellas y provocaron la subasta del edificio en 1900[147].

3.5. **Causas de la crisis y extinción de la Sociedad**

Aunque a lo largo de todo el capítulo se han apuntado las causas que motivaron la desaparición de la Sociedad, es necesario un examen de conjunto que ponga de relieve la crisis de los últimos cuatro años. Al mismo tiempo es preciso valorar los esfuerzos que se hicieron en ese período intentando superar un estado agónico sin alternativas, así como es también imprescindible que establezcamos algunas conclusiones al respecto.

En 1896 asistimos a lo que podemos considerar como la auténtica extinción de la Sociedad Santa Cecilia. En este año se arrinconaron los proyectos y líneas de desarrollo de un grupo de músicos que vieron en la organización de una orquesta el instrumento idóneo para el fomento y difusión de la música en Tenerife. La elaboración del segundo reglamento, en 1896, no supuso una reforma de los postulados anteriores para adaptarlos a las nuevas exigencias, sino casi la creación de una nueva Sociedad que surgía sobre los rescoldos dejados por la agrupación anterior. Las nuevas propuestas, abiertas a opciones culturales diversas -ciencias, artes y literatura- comtemplaban el papel de la música como una elección más en el

---

[146] *Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, Pág. 7, (B.M.).

[147] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op. cit.*, pgs. 46-48.

ambicioso proyecto que se planteaba[148] y que no sólo fue irrealizable sino que condujo al fatal desenlace que se vislumbraba desde que comenzó la crisis.

Dentro del ámbito musical se permitió la creación de un grupo de pulso y púa que formó parte de las actividades concertísticas de la Sociedad junto a la orquesta -reducida a la cuerda-, a las actuaciones vocales y a las intepretaciones solistas. Desde septiembre de 1896 comenzó la organización de esta agrupación de guitarras y bandurrias que, iniciada bajo la dirección de Braulio Gonzálvez, debutó en un concierto benéfico que tuvo lugar en el Teatro Guimerá el 21 de noviembre de 1896[149]. Durante el año 1897 pasó a ser dirigida por Gundemaro Baudet[150], del que interpretó la Mazurca *Adela* en un concierto en honor del general Weyler en noviembre del mismo año[151]. Poco sabemos del desarrollo de esta agrupación, pero su trayectoria parece ser muy breve debido a la ausencia de gran parte de sus componentes que se unieron a la lucha por las últimas colonias españolas en América[152].

En diciembre de 1896 se aprobó el proyecto de establecer una sección de esgrima como deporte y entretenimiento que se inauguró en enero del año siguiente, teniendo como instructor a Domingo Álvarez. Los alumnos ingresaban con una matrícula de dos pesetas y mensualmente pagaban la cuota de dos pesetas y media. Las demostraciones de sus progresos se verificaban en los mismos salones de la Sociedad[153].

Una prueba más de la diversidad de aspectos culturales a los que la Sociedad

---

[148] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, Pág. 3, (B.M.).

[149] *El Heraldo de Canarias*, 3-IX-1896; y *Diario de Tenerife*, 18-XI-1896.

[150] *El Heraldo de Canarias*, 23-I-1897; y PERALES, *La Opinión*, 11-XI-1897.

[151] *La Opinión*, 8-XI-1897.

[152] *La Opinión*, 28-IV-1898.

[153] *Diaro de Tenerife*, 5-XII-1896; y *La Opinión*, 12-I y 28-VII-1897.

proyectaba dedicarse fue la edición de un periódico llamado *Los Lunes Ilustrados* que incluía artículos sobre música, literatura, artes plásticas, moda y noticias nacionales e internacionales y que se repartió semanal y gratuitamente entre los socios, enviando un ejemplar a los periódicos de la capital[154].

Pero 1896 no fue sólo un año aperturista y lleno de novedades, en él se produjeron hechos tan importantes que podemos considerarlos como algunas de las causas del fin de la Sociedad. En este año tuvieron lugar la escisión del Orfeón y la muerte de su director de orquesta, Juan Padrón. Con respecto al Orfeón hemos de presisar que nunca fueron esclarecidas las verdaderas causas de su separación, pero incluso la prensa actuó como eco de los problemas internos que deterioraban a la Sociedad y de los cuales se derivó claramente la organización del Orfeón como grupo independiente[155].

Podemos acercarnos a comprender la figura del director de orquesta en el siglo XIX a través de un artículo escrito por Teobaldo Power:

> "[...] la orquesta se oscurece y parece pálida si a su frente no figura un artista de verdadero talento, un director hábil y concienzudo. Este es su alma y su espíritu; quien le hace sentir, quien le da vida."[156].

Juan Padrón fue efectivamente una figura insustituible en la Sociedad por varias razones. Había sido el forjador de su creación, el impulsor de la orquesta y un organizador activo e incansable de cuantos proyectos y actividades se realizaron en la Sociedad. Su función como director de orquesta y su labor en las directrices de la enseñanza musical fueron siempre incuestionables. Tal vez si algo hay que reprochar a la labor de Juan Padrón es su excesivo celo y dedicación que lo convirtieron en una persona insustituible para la Sociedad, pero si hicieramos esto estaríamos

---

[154] *El Liberal de Tenerife*, 10-XI-1896; *Diario de tenerife*, 9-XII-1896; y Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op. cit.*, Pág. 37.

[155] *Diario de Tenerife*, 28-IV-1897.

[156] Teobaldo POWER, "La orquesta", en *Revista de Canarias*, 23-II-1880.

analizando los hechos desde la perspectiva de nuestro siglo XX, que se define por la labor de funciones y no por las personas que realizan éstas. Bien es verdad que Juan Padrón tal vez no se preocupó por ejercer un magisterio que preparara a otros para seguir su liderazgo, pero también es cierto que los hombres del siglo XIX idealizaron la figura del artista para convertirla muchas veces en el genio, el creador independiente encerrado en su mundo y en este caso, como nos recordaba Teobaldo Power, en el «alma» de la orquesta, en el principio vital de la Sociedad Santa Cecilia.

A estos hechos que originaron la crisis hay que añadir otros incuestionables y ya estudiados por Alberto Darias y Alejandro Cioranescu[157], como fueron los continuos e infranqueables problemas económicos que originaron la construción del edificio y la creación de la Academia de Música.

Como ya apuntábamos anteriormente, los últimos años del siglo estuvieron marcados por una constante preocupación que ponía todas las miradas en la guerra de Cuba, en la que algunos canarios murieron y de la que otros regresaban heridos; entre ellos sabemos que se contaban algunos aficionados de la orquesta y del grupo de pulso y púa.

No podemos finalizar este parágrafo sin recordar que hemos definido a esta Sociedad por sus objetivos y gustos románticos, para concluir que posiblemente en sus primeros planteamientos, la gratuidad en el fomento, difusión y enseñanza de la música, su cooperación desinteresada en fines sociales y su actitud de diletantes, ya se encerraba el signo utópico y autodestructor del propio romanticismo.

3.6. **Repercusión posterior de la Sociedad**

En las dos primeras décadas del siglo XX se crearon algunas sociedades musicales que pretendieron continuar la labor realizada por la Sociedad Santa

---

[157] Alberto DARIAS PRÍNCIPE, *Op. cit.*, pp.46-48; y Alejandro CIORANESCU, *Op. cit.*, Pág. 211.

Cecilia, recuperando en parte sus sueños e ideales. Sin embargo, estas asociaciones fueron efímeras y tan sólo representaron la añoranza de un pasado irrecuperable.

Esta nostalgia se hizo patente entre 1900 y 1901 con las actividades concertísticas, bailes y enseñanza musical que llevó a cabo la Sociedad de Conciertos[158]. En 1904 se constituyó otra sociedad musical denominada Filarmónica que se organizó en torno a la figura de Esmeralda Cervantes. Ésta había visitado como profesional la isla en varias ocasiones y decidió fijar su residencia en Tenerife. La nueva Sociedad Filarmónica estuvo presidida durante sus dos primeros meses de existencia por Gundemaro Baudet, pasando luego a ejercer la presidencia Braulio Gonzálvez y la dirección orquestal Ricardo Sendra; a partir de 1907 este grupo comenzó a deteriorarse y se extinguió en 1909. Éstas son las dos únicas orgnanizaciones musicales de principios de siglo que intentaron mantener vivo el espíritu de la Sociedad Santa Cecilia en los años críticos y de decadencia que atravesaba la música en Tenerife y aunque no pueden parangonarse con la labor realizada por las sociedades musicales decimonónicas, sí llenaron en parte el vacío musical que éstas habían dejado[159]. Estas sociedades, a imitación de la Sociedad Santa Cecilia, buscaron el apoyo institucional en el Ayuntamiento quien, siempre en la línea de colaboración mantenida con las sociedades decimonónicas, concedió becas de estudios para la Academia de Música de la Sociedad de Conciertos y cedió la Alameda de la Marina en 1904 a la Sociedad Filarmónica para la celebración de las actuaciones musicales de su orquesta[160].

Hubo otros intentos de organizar sociedades musicales, como la Sociedad Bretón, la Unión Musical (1910) o la Sociedad de Fomento Artístico (1913), pero

---

[158] Carlos CASTRO BRUNETTO, *La música en Tenerife después de la sociedad musical Santa Cecilia (1900-1931)*, Memoria de Licenciatura inédita, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, 1990, Pág. 9.

[159] *Ibidem*, pgs. 9, 10 y 16.

[160] *Ibidem*, pgs., 11 y 16.

sólo hemos encontrado de ellas sus estatutos o intenciones por escrito de contribuir al fomento y difusión del arte musical sin ninguna prueba que constate sus actividades realizadas al respecto[161].

Todas estas tentativas fracasaron por varias razones: en primer lugar porque las sociedades puramente musicales fueron en Tenerife un fenómeno típicamente decimonónico y romántico, y la irrupción de ellas en el siglo XX se hizo sólo desde la perspectiva de rememorar a las ya extinguidas; en segundo lugar porque para continuar la trayectoria anterior hubieran sido necesarias figuras tan relevantes y entusiastas en la dirección y mantenimiento de una orquesta como Juan Padrón y con formación musical tan integral como la de Carlos y Francisco Guigou; y en tercer lugar porque la labor de enseñanza musical en la isla estaba llamada a ser asumida por instituciones públicas, como lo fue años más tarde el Conservatorio Provincial de Música de Santa Cruz de Tenerife. Por último, y como apunta Carlos Castro Brunetto, porque las sociedades musicales del siglo XX se volcaron más en la celebración de actividades puramente recreativas que culturales, como por ejemplo fue el caso de la Sociedad de Conciertos que tendió más a la organización de bailes que de conciertos[162].

La evocación de los cecilianos tinerfeños se prolongó hasta bien entrado el siglo XX como recuerdo de un pasado mejor para la música y así lo demuestra el artículo de Rafael Hardisson Pizarroso que, bajo el suedónimo de Amaro Lefranc, denota cierta melancolía y a la vez complacencia al ver que el edificio construído por la Sociedad se convertía en un legado para la música, al ser éste utilizado como sede del Conservatorio[163].

Nosotros desde finales del siglo XX debemos hacer mención del considerable

---

[161] *Ibidem*, Pág. 24; y *Reglamento de la Sociedad de Fomento Artístico*, 1913, Pág. 14, (B.M.).

[162] Carlos CASTRO BRUNETTO, *Op. cit.*, Pág. 15.

[163] Amaro LEFRANC, "A Santa Cecilia vuelve la música", en *La Tarde*, 14-I-1948.

patrimonio que reunió la Sociedad Santa Cecilia, en el que destacó la construcción de su propia sede; hoy este edificio pone de relieve las cotas a las que pudo llegar como grupo social aficionado a la música. Sin embargo, esta obra, remodelada y acondicionada para albergar a las distintas instituciones que la ocuparon después de su subasta, representa sólo un legado para la historia de la arquitectura, aunque en ella se conserven pequeños detalles que recuerdan los ecos musicales del pasado siglo. Hubiera sido muy importante para la historia de la música de Canarias conservar aquellos bienes que poco a poco fueron engrosando la biblioteca y archivo musical de la Sociedad, así como el grupo de instrumentos de la orquesta. A través de todo ese patrimonio podríamos haber accedido a los métodos y tratados musicales utilizados para la enseñanza, probablemente a un mayor número de programas de conciertos efectuados, que sin duda conservarían, y sobre todo a las partituras que formaron parte de su repertorio habitual. Éstas últimas habrían sido de suma utilidad para el estudio, no sólo de los arreglos que efectuaban sobre ellas, sino también para completar los trabajos de investigación que hoy se acometen por parte de los musicólogos sobre la música que escribían los compositores canarios y los artistas foráneos que, instalados en Santa Cruz, trabajaban para la Sociedad. Toda esta herencia musical debió esparcirse y perderse para la historia en los años de crisis y extinción, quedando breves retazos de ello en algunos archivos y bibliotecas, cuya custodia nos ha sido útil para escribir una breve página de la historia, y en anticuarios que apenas aprecian de tales vestigios su valor mercantil.

4. PAPEL DE LA MUJER EN LAS SOCIEDADES MUSICALES TINERFEÑAS

La educación de la mujer burguesa en el siglo XIX estuvo encaminada a proporcinarle las habilidades necesarias para ser una buena madre y una buena esposa. De ella se esperaba la resolución de todos los problemas domésticos y la creación de un ambiente hogareño y confortable donde los hijos se educaran según los modelos de moralidad y orden que de su clase social se esperaba y siempre acordes con los roles masculinos o femeninos establecidos.

Aunque pocas de estas mujeres accedieron al mundo del trabajo, se consideraban propias de su feminidad ciertas cualidades o habilidades que constataran su sensibilidad y la dotaran de un trato agradable y social. Por esta causa la mayor parte de las mujeres que en el siglo XIX, tanto en Europa como en América, tuvieron acceso al mundo del arte fueron burguesas. Sin embargo la práctica de la pintura, de la música o del teatro, ámbitos a los que quedaba restringida esta participación de la mujer en el arte, no estuvo del todo bien vista si estas actividades eran ejercidas profesionalmente y sobre todo quedaban bastante limitadas al aspecto interpretativo, ya que la creación era reservada al hombre quien tenía mayores facilidades para acceder a centros de estudios y mayor libertad de participación en cualquier actividad realizada fuera del hogar[1].

Un sector de la prensa de Tenerife de la época es reflejo de lo que se esperaba de las mujeres. *El Instructor y Recreo de las Damas*, dirigido a la mujer como su nombre indica, dedica sus páginas a pequeñas narraciones, lecciones de gramática, recetas de cocina, dibujos para bordar, alguna partitura muy sencilla para interpretar al piano, etc.; otras publicaciones periódicas dedicadas a la enseñanza de ambos sexos, como *El Instructor*, dedican secciones dirigidas a la educación de la mujer con artículos sobre la historia del bordado, dibujos apropiados para bordar y

---

[1] Anne HIGONNET," Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", «El siglo XIX», *Historia de las mujeres*, Vol. IV, pgs. 276, 278 y 279.

sus puntos, lo que no nos llama demasiado la atención porque sabemos que esa labor minuciosa y delicada ha sido una parcela cultivada casi exclusivamente por la mujer, no sólo para llenar sus ratos de ocio sino para enriquecer la artesanía. Lo que sí nos sorprende es que las niñas fueran las protagonistas de pequeños problemas de aritmética donde se suman y restan flores o han de dar dinero a la criada para hacer la compra de varios productos, para llegar a la solución de cuánto tendrá que devolver ésta, mientras que los niños eran más comunmente protagonistas de los ejercicios de física y química.

Esta mujer delicada, sensible y hogareña a la que se agasajaba en los bailes con flores y bombones y se le concedía en ellos el privilegio de no pagar entrada, fue calificada como «bello sexo» y su papel social estuvo restringido a organizar fiestas benéficas destinadas a la caridad:

> "Su vida es sedentaria y su participación en la vida social es totalmente pasiva; sus principales preocupaciones parecen ser la ventana, la siesta y el descanso. [...], la mujer de hace un siglo no se concebía a sí misma de otro modo."[2]

No dudamos que en el siglo XIX habría excepciones a lo que exponemos pero en líneas generales la mujer tenía asumido este rol que brevemente aquí hemos bosquejado. Con ello no pretendemos hacer una crítica ni defender los derechos de la mujer, sólo mostrar el contexto social en el que ésta se desenvolvía para hacer ahora un breve análisis de su papel en las sociedades musicales, ya que a la vista de su marco social y familiar se comprende fácilmente que en en estos grupos de recreo con planteamientos de fomento cultural el rol de la mujer tuviera sus limitaciones.

Si tocar el piano había sido un signo de distinción burguesa tanto para el hombre como para la mujer, para ella era además un adorno que formaba parte de su atractivo. El piano llenó sus momentos de esparcimiento en el hogar y fue de

---

[2] Alejandro CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Vol. IV, Sta. Cruz de Tenerife, 1979, pgs. 115 y 116.

hecho el único de los instrumentos musicales con el que pudo sentirse protagonista en las sociedades de aficionados. Aunque en escasas ocasiones sabemos que fue también intérprete de violín, ignoramos si tuvo otro papel dentro de la música instrumental pero nos inclinamos a pensar que el resto de los instrumentos de la orquesta eran ejecutados por hombres. Dentro de la música vocal formó parte importante de los coros y también actuó como solista en romanzas, arias, arietas y cavatinas con acompañamiento del piano o de la orquesta. En 1898, cuando las voces femeninas habían formado un grupo en torno a Genoveva Escuder, se echaba en falta la presencia de la mujer en las actuaciones de la Sociedad Santa Cecilia y se recordaban los nombres de Celina Pérez, María Sanchez, Carmen Zamorano, Genoveva Escuder, María Crosa, Carmen Hamilton, Remedios Lázaro y otras, sugiriendo la participación nuevamente de ellas y manifestando que la presencia exclusiva de los hombres resultaba un poco tediosa "Hombres tras hombres, frac tras frac, pantalones tras pantalones, sino mucho, cansan un poquito"[3].

La prensa, que siempre se deshizo en elogios sin hacer una labor de crítica, nos ha hecho sonreir en algunas ocasiones contando anécdotas ocurridas a la salida del teatro o de las sedes de las sociedades, o con las impresiones recibidas por los periodistas como ésta que exponemos a continuación insertada por el comentarista Río Oseleza en una reseña de concierto de la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz, aludiendo a la belleza femenina de las intérpretes.

> "Si yo fuera crítico pasaría ahora grandes apuros. ¿Cómo atreverme a decir si tal nota ha sido mal dada, oyéndola salir de pechos que la emoción agita y escaparse de bocas dignas de entusiasmar, no ya a un poeta, sino al mortal más prosaico?. A crítico más veterano lo pongo ante quien yo me sé, y de seguro rompe la pluma, quedando mudo a la vista de tanta hermosura"[4].

Si a nivel de interpretación el papel de la mujer estuvo restringido, en otros

---

[3] *La Opinión*, 12-XII-1898.

[4] L. RÍO OSELEZA. *Revista de Canarias*, 23-II-1881.

órdenes ni tan siquiera figuró. Sabemos que el mundo de la composición era por aquellos años parcela casi exclusiva de los hombres, e incluso a ellos el acceso les resultaba dificultoso dadas las pocas posibilidades de estudio en Conservatorios de Música que por aquel entonces existían. Sólo Esmeralda Cervantes, que en realidad hay que considerarla como una artista foránea aunque luego llegara a convertirse en miembro honorario de la Sociedad Santa Cecilia y por último se estableciera en la isla, fue una de las mujeres que pisaron los escenarios de las sociedades tinerfeñas interpretando obras escritas por ella misma.

La gestión de la sociedades de aficionados fue exclusivamente una función desempeñada por los hombres; no hay una sola Junta Directiva donde aparezca el nombre de alguna mujer. Sin embargo, su papel como miembro de las sociedades osciló entre ser considerada esposa, madre o hermana de un socio o admitirse que se convirtiera ella misma en socia. La Sociedad Filarmónica admitía indistintamente socios de ambos sexos[5]. La Santa Cecilia pasó de considerar a la mujer como un familiar de socio en su reglamento de 1880[6] a admitir socios de ambos sexos en los estatutos de 1896, aunque las mujeres podían acogerse si lo deseaban a la posibilidad de participar de las actividades de la Sociedad como familiar de algún socio[7]. De hecho en sus primeros años de existencia sólo concedió a Esmeralda Cervantes el título de socia y fue de forma honorífica y en 1885 otro caso excepcional fue el nombramiento de socias artísticas, por su colaboración con la Sociedad Santa Cecilia, de las hermanas Caubín[8], que en realidad pertenecían a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas. En 1889 se entregó el título de socia a una niña de nueve años llamada Celina por considerar que sus cualidades y preparación

---

[5] *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 1879, Pág. 7, (B.M.).

[6] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1880, Pág. 6, (B.M.).

[7] *Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia*, 1896, pgs. 6 y 8, (B.M.).

[8] *La Opinión*, 10-VI-1885.

a su edad eran un caso especial[9]. A partir de 1896 la situación cambió radicalmente en la Sociedad Santa Cecilia con la redacción de los estatutos que ya hemos nombrado, siendo frecuente el nombramiento de socias, sobre todo de mérito.

En 1884 la Sociedad Filarmónica de La Orotava admitió mujeres al organizar una coral mixta en su seno[10]. Pero fue a partir de 1894 cuando la mujer toma parte activa en la Sociedad orotavense -aunque ésta se había convertido en una sección del Liceo de Taoro, con fines recreativos y culturales más amplios- incorporando un suplemento en el periódico *La Orotava*, editado por el Liceo, que se publicó cada quince días con el nombre *El Porvenir de la Mujer*; desde sus páginas escritas por mujeres se aconsejaba a éstas que mejoraran su instrucción, preparándose las casadas para ser colaboradoras de los trabajos de sus maridos y las solteras para valerse por sí mismas. Este mensaje instando a la mujer a incorporarse activamente al mundo laboral y a disfrutar de una mayor independencia, estuvo complementado por una serie de tertulias y conferencias en las que se trataban temas en defensa del desarrollo intelectual de la mujer[11]. A principios del siglo XX la Sociedad de Fomento Artístico especificaba la condición de socias de la siguente manera: "Los socios serán de número o de mérito; pudiendo también formar parte de la Sociedad en ambos conceptos las Señoras"[12].

Como puede observarse, el papel de la mujer en las sociedades musicales del siglo XIX estuvo restringido a la interpretación del piano, de la música vocal, y en menor medida a la ejecución del violín. Sin embargo, en las últimas décadas decimonónicas y a comienzos de nuestro siglo, se aprecian pequeños cambios que, poco a poco, la van integrando en el acontecer social y artístico de distintas

---

[9] *La Opinión*, 6-III-1889.

[10] Manuel RODRÍGUEZ MESA. *Desde el Falansterio al Liceo Taoro*, Sta. Cruz de Tenerife, 1984, Pág. 87.

[11] *Ibidem*, pgs. 118-120.

[12] *Sociedad de Fomento Artístico*, 1913, pgs. 4 y 5, (B.M.).

entidades musicales. En nuestros días forma parte de las orquestas y coros en igualdad con el hombre y ha accedido al campo de la investigación y de la enseñanza musical. Sólo la composición y la dirección orquestal son campos que no elige con frecuencia, aunque tampoco son muchos los hombres que hoy en Canarias se deciden por estas facetas musicales.

5. LA INTERPRETACIÓN EN LAS SOCIEDADES MUSICALES

El romanticismo potenció la figura del divo, el genio creador que componía y, luego, daba vida a sus obras en conciertos ejecutados ante un numeroso público. De la relación establecida entre el músico y sus oyentes surgió el deseo de imitación, el anhelo de la interpretación musical no profesional, que se convirtió con el paso del tiempo en un acto social.

Durante el siglo XIX, el diletantismo musical llegó a imponerse como práctica habitual de reuniones familiares y grupos de amigos. Este entretenimiento proliferó entre la burguesía hasta convertirse en faceta imprescindible de la educación de hombres y mujeres, en pasatiempo favorito y signo distintivo de las llamadas clases acomodadas. De esta manera, el cultivo desinteresado de la música, que no persiguió el rendimiento económico de tal actividad, fue el impulso motor de la formación de sociedades con fines exclusivamente musicales y de otras que, con intereses recreativos y culturales, incluyeron la música entre sus actividades favoritas.

En Tenerife todas las sociedades musicales se crearon con un gran número de aficionados cuyas actuaciones giraban en torno a la figura del director de orquesta, que en todos los casos tenía una sólida formación musical adquirida por medio de profesores particulares o mediante la asistencia, durante algunos años, a los Conservatorios de Música de Madrid o París. Estos directores también tuvieron en algunas ocasiones el papel de intérpretes, como fue el caso habitual de acompañar al piano a cantantes. Nos referimos concretamente a Francisco Guigou, José Barcia y Cirilo Olivera, directores de la Sociedad Filarmónica, Santa Cecilia y Filarmónica de La Laguna, respectivamente.

El piano fue, de cara a la interpretación, uno de los instrumentos favoritos, no sólo de los directores, sino también de otros músicos, como Mariano Navarro, Rafael Bethencourt y Antonio Bonnín. Sin embargo, el papel de intérprete de piano fue en muchas ocasiones llevado a cabo por las mujeres, ya que era considerado

como un signo de refinamiento y de buena educación del que pocas jóvenes burguesas se privaron. Destacaron en su ejecución las hermanas Carmen y Eloísa Martínez, que generalmente interpretaban juntas piezas a cuatro manos, Celia Bethencourt, Florinda Salguero, María Sánchez, Leocadia Adriaensens, Celina Pérez Quintero, Francisca Martínez Roldán, Carmen Martínez, Carmen Zamorano y Fanny Edwards, en la Sociedad Santa Cecilia. En la Sociedad Filarmónica la gran protagonista del piano fue Alfonsa Padrón, seguida de otras intérpretes habituales: Sofía Padrón, y Elisa y Antonia Alemán.

Además del papel que cada uno de los instrumentistas debieron tener en la orquesta, pero que nosotros desconocemos, destacaron como solistas en la Sociedad Santa Cecilia José Crosa y Lorenzo Padrón en la ejecución de la flauta, Juan Padrón en el cornetín, G. Alós y Tomás García Castro en el clarinete, Genoveva Escuder, Eva Baker, María Teresa García del Castillo, Manuel Martí, Braulio Gonzálvez y Francisco Hardisson en el violín, José Hardisson y Luis Durango en el piano. En la Sociedad Filarmónica el papel de los solistas fue menos importante que en la Santa Cecilia, por ello, además de las intérpretes de piano ya mencionadas, sólo figura el nombre de Fulgencio Melo.

En la música vocal, que en ambas sociedades jugó un importante papel, destacaron las tiples Soledad y Pino Calzadilla, y Matilde Rodríguez, las contraltos Alice Edwards y Carmen Martínez, los barítonos Manuel Batista, Sergio Logendio, y el tenor Miguel Feria, todos ellos pertenecientes a la Sociedad Santa Cecilia. En la Sociedad Filarmónica fueron voces femeninas que sobresalieron las de María Miranda, Florinda Pérez, la mezzosoprano Matilde Rodríguez, Dolores Guigou, Florinda y Peregrina Dugour, la contralto Consolación G. de Ara, y Luisa y Candelaria Pebrer, éstas dos últimas tocaban además el piano; entre las voces masculinas despuntaron las del tenor Juan Lentini y el barítono J. Baker. Hubo algunos intérpretes en la música vocal que deben subrayarse especialmente y que pertenecieron a las dos sociedades santacruceras, sus nombres son: Norberto Roselló

(bajo), Julio Vázquez, Coriolano Martí y Genoveva Escuder.

No cabe duda de que los intérpretes han sido los protagonistas de estas páginas, por ello hemos querido hacer una reseña especial de ellos, sobre todo de los puramente aficionados; es decir, de aquellos que formaron el grueso de las sociedades musicales y que fuera de ellas no realizaron actividad musical profesional alguna. Sin su empeño estas sociedades no hubieran tenido existencia, y además, colaboraron a que los compositores canarios escribieran música para las orquestas y orfeones que dirigían, elaborando un *corpus* de obras que, conservadas o no sus partituras en la actualidad, sabemos que fueron interpretadas en su época, formando parte de los repertorios del momento. Éstas eran unas veces obras cortas, fáciles de interpretar, didácticas y asequibles para el aficionado, otras fueron más complejas y exigían a los intérpretes una mayor dedicación. En estos casos, el gusto por la música ayudaba a salvar las dificultades y, además, había entre ellos algunos aficionados que podían hacer gala de una gran habilidad técnica.

Por último, hay que decir de cara a la interpretación musical que se echa en falta una labor de crítica de la prensa. Ésta se limitó a ser mero eco de los aplausos, ovaciones y buena acogida del público. En los periódicos de la época sólo se menciona a los aficionados para decir que fueron elogiados, a excepción de algún caso en el que su falta de preparación fue justificada con el escaso tiempo de formación en la práctica como intrumentista o con alguna dolencia que afectaba temporalmente a la voz. De la mayoría de los intérpretes sólo hemos podido averiguar sus nombres, y en algunos casos éstos ni tan siquiera se mencionan, siendo, así, aportaciones verdaderamente anónimas al enriquecimiento de la vida musical de la época.

CONCLUSIONES

Varias razones justifican que consideremos al siglo XIX, comparativamente con sus límites, como una época floreciente para la música en Tenerife. El siglo XVIII fue musicalmente importante para Canarias aunque restringido al ámbito religioso, su centro lo constituyó la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, quedando la actividad musical en Tenerife restringida a pequeños círculos ilustrados. El siglo XX, desde su inició hasta la década de los setenta, estuvo marcado por el establecimiento de sociedades que intentaron seguir la estela dejada por las decimonónicas -Filarmónica y Santa Cecilia- y continuar su labor, pero éstas siempre fueron organizaciones efímeras y de poca trascendencia.

El auge de la vida musical de Tenerife durante la pasada centuria fue motivado:

- Durante la primera mitad del siglo por la iniciativa de Carlos Guigou, al que consideramos el fundador de la Orquesta de Cuerda, el precursor de la Sociedad Filarmónica, el impulsor del movimiento de asociación de aficionados a la música en la isla de Tenerife y el iniciador de los conciertos públicos en Canarias.
- En la segunda mitad del siglo, el fomento de la música fue promovido por la Sociedad Filarmónica y por la Sociedad Santa Cecilia. Ambas nacieron bajo el signo utópico de pretender difundir la música sin ánimo de lucro y ambas se eclipsaron con el fin de siglo. Su desarrollo hizo posible:
    - En el campo orquestal: la organización de dos grupos de instrumentitas, perfectamente organizados y dirigidos.
    - En la interpretación de música vocal: la creación de dos orfeones, que durante años actuaron en estrecha colaboración con las orquestas.
    - En las actuaciones solistas se potenciaron figuras (cantantes, pianistas, violinistas, etc.) que oscilaban entre el diletante y el músico semiprofesional.

- En la creación musical: la configuración de repertorios, en los que se incluían obras nuevas de músicos canarios y multitud de arreglos sobre composiciones de artistas de renombre internacional. En este aspecto la Sociedad Filarmónica se caracterizó por repertorios bastante homogéneos con una clara tendencia de gusto operístico, mientras que la Sociedad Santa Cecilia organizó sus conciertos con obras muy variadas en las que se incluían números de óperas, zarzuelas, piezas para piano y obras de sesgo popular.
- En el campo de la enseñanza: el mantenimiento de academias gratuitas, que supusieron para la isla el preámbulo del aprendizaje musical sistemático, continuado a finales de la tercera década de nuestro siglo por la Academia de Música del Círculo de Bellas Artes, en cuyo seno se gestaría la creación del Conservatorio Provincial de Música de Santa Cruz de Tenerife (1931).

Para finalizar apuntamos algunas cuestiones que trascienden este trabajo y que por tanto no han quedado aquí resueltas: Si la idea del asociacionismo de aficionados a la música es un fénomeno principalmente desarrollado en el siglo XIX y protagonizado por la clase burguesa ¿Cómo la Sociedad Filarmónica de Las Palmas ha pervivido en nuestro siglo XX, siendo éste eminentemente práctico, tecnológico y nada utópico? ¿Impregna todavía nuestra época una estela de romanticismo soterrado o por el contrario la gestión de esta Sociedad ha sido enfocada desde un punto de vista pragmático? Queda también planteada la hipótesis de la relación entre la figura de Torrás y el movimiento coral en Canarias, así como un estudio del desarrollo de la música vocal más amplio que el abordado en este trabajo, ya que ésta ha sido tratada sólo como elemento vinculado al concierto público orquestal. La sección de bandurrias y guitarras creada en la Sociedad Santa Cecilia a las puertas de su extinción fue una de las muchas agrupaciones de pulso y púa que por aquellos años se crearon en la isla; su estudio pertenece al desarrollo de

otra faceta interpretativa de la música en la isla de Tenerife, aún por tratar. Por último, queda pendiente averiguar si el gusto por la ópera y la zarzuela tan marcado en los repertorios de las sociedades musicales de la época, además de las causas que ya hemos apuntado, pudo estar potenciado por la actuaciones de compañías de estos géneros que visitaron frecuentemente la isla en su paso desde la Península hacia América.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, "Academias, sociedades musicales y filarmónicas, en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)", en *Revista de Musicología*, Vol. XIV, Núms. 1 y 2, Madrid, 1991.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, "Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX", en *Revista de Musicología*, Vol. XIV, Núms. 1 y 2, Madrid, 1991.

BENEDETTO, Renato di, «El siglo XIX», *Historia de la Música*, Vol. VIII, Turner Música, Madrid, 1987.

CASTRO BRUNETTO, Carlos, *La música en Tenerife después de la sociedad musical Santa Cecilia (1900-1931)*, Memoria de licenciatura inédita leída en 1990 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

CIORANESCU, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Vol. IV, C. E. C. A., Sta. Cruz de Tenerife, 1979.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, *Arte e Historia en la sede del Parlamento Canario*, Parlamento de Canarias, Sta. Cruz de Tenerife, segunda edición, 1990.

FELLERER, Karl Gustav, "Cecilian movement", *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Vol. IV, Londres, 1985.

GUERRA Y PEÑA, Lope Antonio de la, *Memorias*, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1959.

HIGONNET, Anne, "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", «El siglo XIX», *Historia de las mujeres*, Vol. IV, Taurus, Madrid, 1993.

LÁNG, Paul Henry, *La Música en la civilización occidental*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, tercera edición, 1979.

MARCO, Tomás, «Siglo XX», *Historia de la música española*, Vol. VI, Alianza

Música, Madrid, segunda edición, 1989.

MARTÍNEZ VIERA, Francisco, *Anales del Teatro en Tenerife*, Sta. Cruz de Tenerife, 1968.

---------- *El antiguo Santa Cruz. Crónicas de la capital de Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1967.

NAGORE FERRER, María, "Origenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX", en *Revista de Musicología*, Vol. XIV, Núms. 1 y 2, Madrid, 1991.

OLIVERA, José de, *Mi Album (1858-1862)*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1969.

PLANTINGA, León, *La Música romántica*, Akal, Madrid, 1992.

RODRÍGUEZ MESA, Manuel, *Desde el Falansterio al Liceo de Taoro*, Sta. Cruz de Tenerife, 1984.

---------- *Un siglo de música en la villa de La Orotava (1842-1942)*, Sta. Cruz de Tenerife, 1976.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sta. Cruz de Tenerife, 1989.

PRENSA

La Abeja (Sta. Cruz de Tenerife, 1887)

La Actualidad (Sta. Cruz de Tenerife, 1895)

El Adalid (Sta. Cruz de La Palma, 1894-1895)

El Adelantado (La Laguna, 1893-1894)

Aguere (La Laguna, 1897)

La Alborada (Las Palmas de Gran Canaria, 1899)

El Amigo del País (Sta. Cruz de Tenerife, 1866-1873)

La Asociación (Sta. Cruz de Tenerife, 1856)

El Atlante (Sta. Cruz de Tenerife, 1837-1839)

La Aurora (Sta. Cruz de Tenerife, 1847-1848)

El Auxiliar (Sta. Cruz de Tenerife, 1860-1862, 1866-1891, 1897-1900)

El Avisador de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1850-1851)

Las Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1888-1889)

El Canario (Las Palmas de Gran Canaria, 1854-1855, 1860)

La Candelaria (La Laguna, 1889)

El Centinela (La Laguna, 1884-1885)

El Conservador (Sta. Cruz de Tenerife, 1839)

El Constitucional (Sta. Cruz de Tenerife, 1875-1878)

El Correo (Sta. Cruz de Tenerife, 1880)

La Crónica (Las Palmas de Gran Canaria, 1897)

El Cronista (La Laguna, 1879-1880)

El Cronista de Tenerife (Sta. Cruz de Tenerife, 1895-1898)

El Daguerrotipo (Sta. Cruz de Tenerife, 1841)

La Defensa (La Laguna, 1892)

La Democracia (Sta. Cruz de Tenerife, 1881-1884)

El Despertador Canario (Las Palmas de Gran Canaria, 1854)

Diario de Avisos (Sta. Cruz de Tenerife, 1897-1899)

Diario de Avisos de Las Palmas (Las Palmas de Gran Canaria, 1897)

Diario de La Laguna (La Laguna, 1894-1896)

Diario de Tenerife (Sta. Cruz de Tenerife, 1886-1897)

El Eco (Sta. Cruz de La Palma, 1884-1885)

El Eco de la Juventud (Sta. Cruz de Tenerife, 1847-1848)

El Eco de La Laguna (La Laguna, 1877-1879)

El Eco del Comercio (Sta. Cruz de Tenerife, 1854-1864, 1869)

El Ensayo (Sta. Cruz de Tenerife, 1877)

La Fe (Sta. Cruz de Tenerife, 1856-1857)

El Fénix (Sta. Cruz de Tenerife, 1863-1864)

Folletín de Noticias Políticas (Sta. Cruz de Tenerife, 1841)

Gente Nueva (Sta. Cruz de Tenerife, 1900)

El Grito del Pueblo (Sta. Cruz de La Palma, 1897)

El Guanche (Sta. Cruz de Tenerife, 1858-1866, 1868)

El Heraldo de Canarias (La Laguna, 1896-1898)

El Horizonte (Arrecife de Lanzarote, 1887-1889)

La Ilustración de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1882-1884)

El Imparcial (Sta. Cruz de Tenerife, 1895)

La Iniciativa (La Laguna, 1883)

El Instructor (Sta. Cruz de Tenerife, 1852-1856)

El Instructor y Recreo de las Damas (Sta. Cruz de Tenerife, 1857-1858)

Iriarte (Puerto de La Cruz, 1897-1899)

El Isleño (Sta. Cruz de Tenerife, 1840)

El Liberal de Tenerife (Sta. Cruz de Tenerife, 1891-1897)

La Libertad (Sta. Cruz de Tenerife, 1892-1893)

El Memorandum (Sta. Cruz de Tenerife, 1879-1884, 1888-1889)

El Mencey (Sta. Cruz de Tenerife, 1848-1849)

El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria, 1901)

Las Noticias (Sta. Cruz de Tenerife, 1888-1892)

Las Noticias de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1896)

El Noticiero (Sta. Cruz de La Palma, 1894-1895)

El Noticioso de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1851-1854)

El Omnibus (Las Palmas de Gran Canaria, 1855-1865)

La Opinión (Sta. Cruz de Tenerife, 1885-1894, 1898-1899)

La Opinión Lagunera (La Laguna, 1896)

El País (Sta. Cruz de La Palma, 1897-1899)

El Pigmeo (La Laguna, 1837)

El Pito (Sta. Cruz de La Palma, 1866)

El Popular (La Laguna, 1880)

El Porvenir de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria, 1852-1853)

El Progreso (La Laguna, 1879)

El Progreso de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1868-1869)

La Propaganda (La Laguna, 1902)

La Propaganda (Sta. Cruz de Tenerife, 1871-1872)

El Propagandista (La Laguna, 1881-1882, 1884)

El Radical de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1872-1873)

La Reforma (Sta. Cruz de Tenerife, 1886)

El Reformista (La Laguna, 1887, 1890-1891)

Revista de Canarias (Sta. Cruz de Tenerife, 1878-1882)

Revista Isleña (Sta. Cruz de Tenerife, 1842)

El Semanario (Sta. Cruz de Tenerife, 1886-1887)

El Semanario de La Orotava (La Orotava, 1897-1898)

Los Sucesos (Las Palmas de Gran Canaria, 1898)

Los Sucesos (Sta. Cruz de Tenerife, 1879)

El Teide (Sta. Cruz de Tenerife, 1841, 1862)

El Tribuno (Sta. Cruz de Tenerife, 1837)

Última Hora (Sta. Cruz de Tenerife, 1884-1886, 1888)

La Unión Lagunera (La Laguna, 1879)

El Valle de La Orotava (La Orotava, 1887-1888)

La Voz de Icod (Icod, 1895-1897)

La Voz Icodense (Icod, 1897-1899)

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

Inscripción del matrimonio de Carlos Guigou y Matilde del Castillo, 1829, *Archivo parroquial de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Sta. Cruz de Tenerife*, Libro 11, f. 54.

Inscripción del nacimiento de Francisco Guigou, 1835, *Archivo parroquial de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Sta. Cruz de Tenerife*, Libro 19, f. 33.

GUIGOU, Carlos; *Comentario de concierto*, Sta. Cruz de Tenerife, 1840, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Manifiesto de agradecimiento de los aficionados a Carlos Guigou, Sta. Cruz de tenerife, 1840, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Concierto de aficionados, Sta. Cruz de Tenerife, 10-II-1840, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

MONTESORO, Rafael; *Comunicación a los aficionados de la Orquesta de Cuerda*, Sta. Cruz de Tenerife, 8-XI-1851, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Reglamento de la Sociedad Filarmónica, 1879, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia, 1880, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Programa de concierto de Esmeralda Cervantes y la Sociedad Santa Cecilia, 26-VII-1880, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Memoria de la Sociedad Santa Cecilia, 1881, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Archivo musical de la Sociedad Santa Cecilia, Catálogo de 1881, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Programa de concierto de la Sociedad Santa Cecilia, 26-V-1882, Biblioteca

Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Reglamento orgánico de la Academia de Música de Santa Cruz de Tenerife, 1892, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Reglamento de régimen interior de la Academia de Música de Santa Cruz de Tenerife, 1892, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Programa de concierto de la Sociedad Santa Cecilia, 30-IV-1895 Archivo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

Programa de concierto de la Sociedad Santa Cecilia, 25-XI-1895 Archivo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

Reglamento de la Sociedad Santa Cecilia, 1896, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

Inscripción del fallecimiento de Francisco Guigou, 1897, *Archivo parroquial de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Sta. Cruz de Tenerife,* Libro 37, f. 167.

Reglamento de la Sociedad de Fomento Artístico, 1913, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

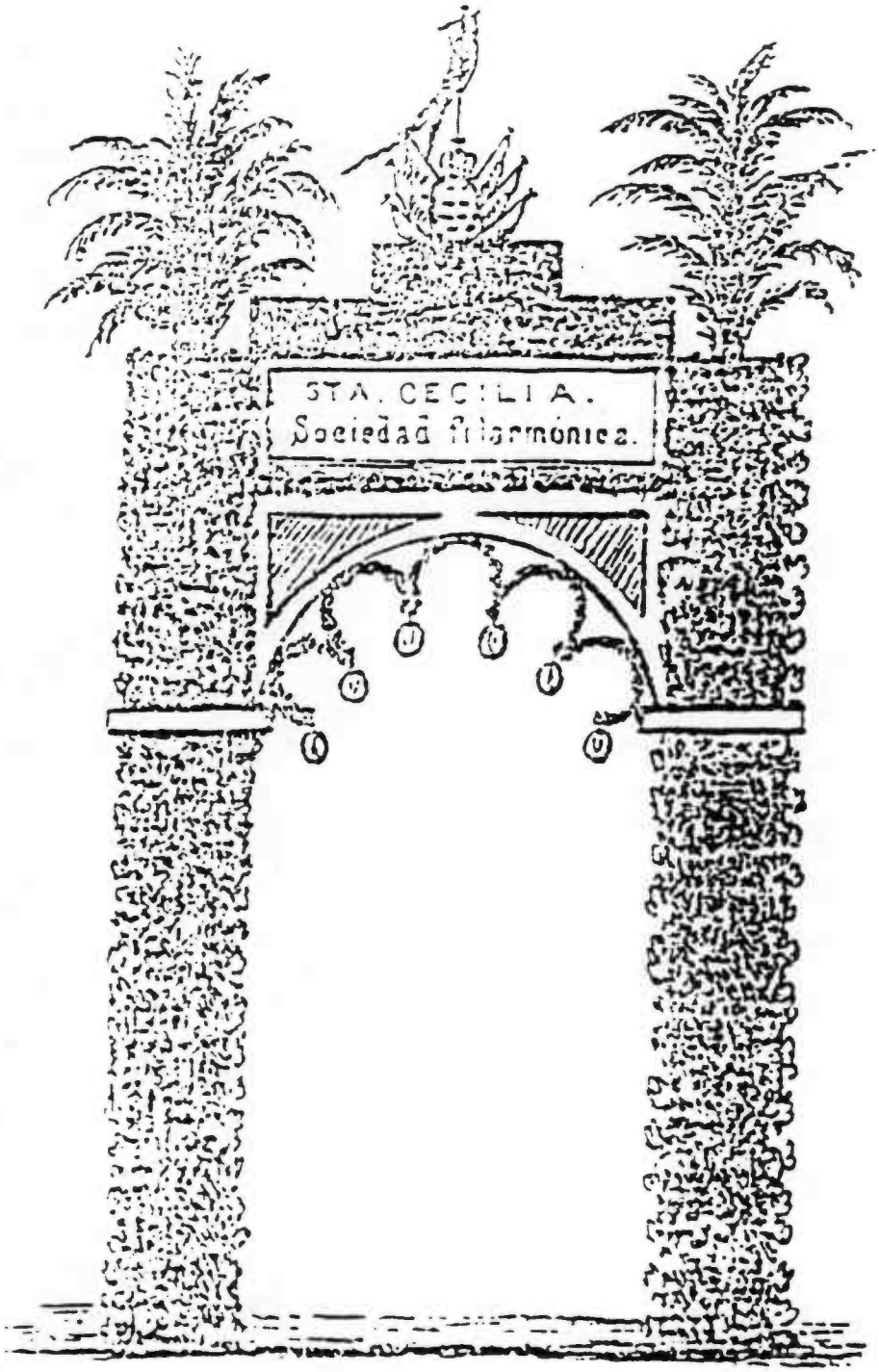
Reglamento orgánico del Conservatorio Provincial de Música de Santa Cruz de Tenerife, 1931, Archivo del Gobierno Civil de Sta. Cruz de Tenerife.

APENDICE GRÁFICO

ALAMEDA DE LA MARINA. Lugar de paseo y encuentro para la sociedad santacrucera, en el que la Sociedad Santa Cecilia celebró conciertos al aire libre todos los jueves, durante 1882 y 1883 (*La Ilustración de Canarias*, 15-VII-1883)

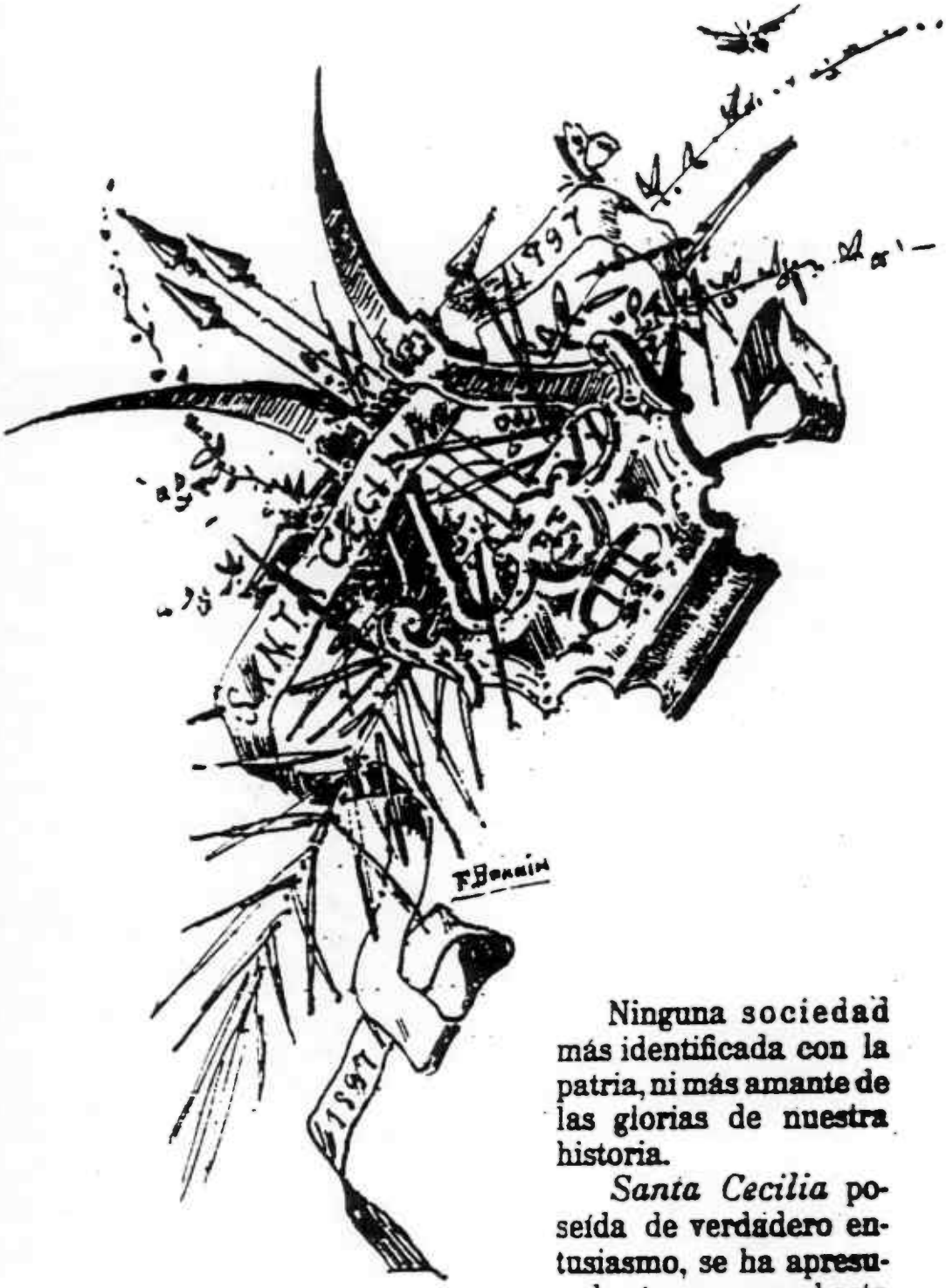
SANTA CRUZ DE TENERIFE.— ALAMEDA DE LA MARINA, VISTA DESDE EL MUELLE.--DETALLE DE LA ALAMEDA. LA FUENTE --OBJETOS DEL BAZAR --EL PASEO.--EL DIRECTOR DE LA ORQUESTA, D. J. PADRÓN.--PASEO LATERAL.--TRIBUNA DE LA ORQUESTA.(COMPOSICIÓN Y DIBUJO DE ERNESTO MELÉNDEZ.)

ARCO DECORATIVO. Confeccionado en diciembre de 1883 con motivo de la inauguración del cable telegráfico que unía Cádiz con Tenerife (*La Ilustración de Canarias*, 6-XII-1883)


STA. CECILIA.
Sociedad filarmónica.

DIBUJO DE FRANCISCO BONNÍN Y NOTA DE ANSELMO DE MIRANDA.

Enviados a la prensa con motivo del centenario de la derrota de Nelson (*La Opinión*, 25-VII-1897)



Ninguna sociedad más identificada con la patria, ni más amante de las glorias de nuestra historia.

Santa Cecilia poseída de verdadero entusiasmo, se ha apresurado á cooperar hasta donde han alcanzado sus fuerzas, para conmemorar el glorioso centenario del 25 de Julio de 1797.

Todos sus socios han demostrado, con palmarias muestras de actividad, que anhelan ardientemente dar la mayor ostentación posible á los festejos.

Yo, que me honro con estar al frente de esa pléyade de entusiastas hijos de Tenerife, lo hago así constar con verdadera satisfacción.

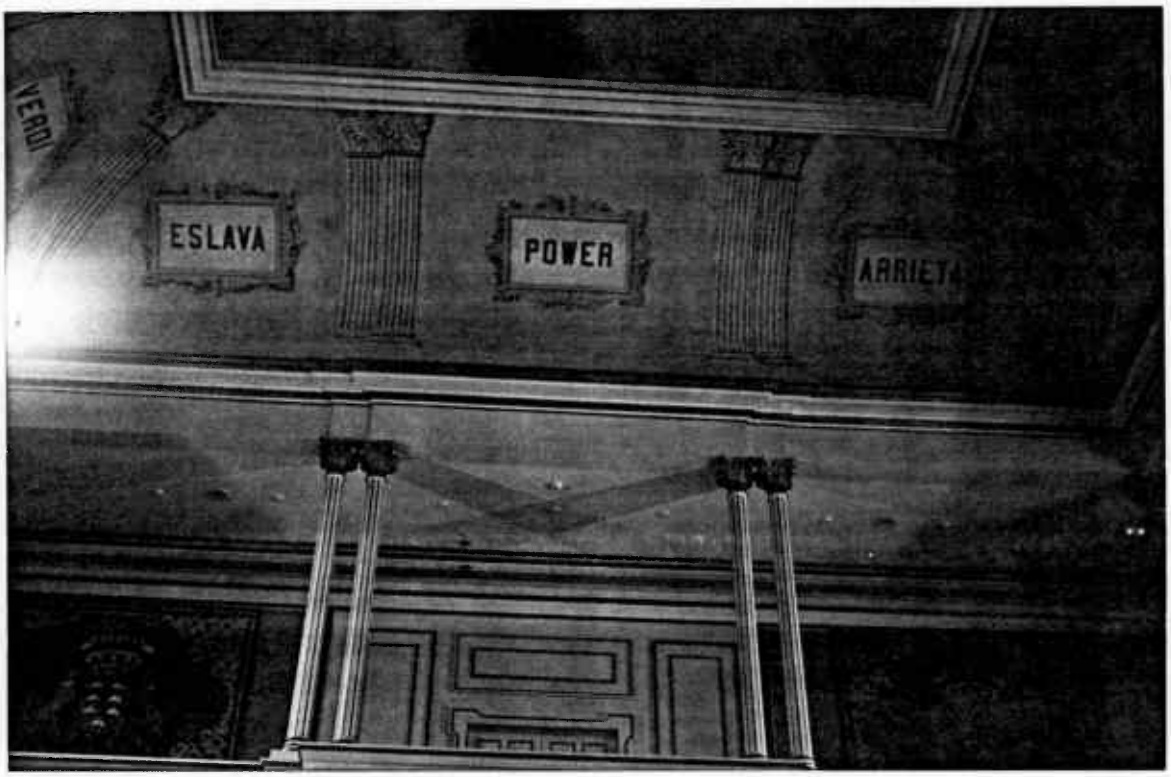
A. DE MIRANDA.

FACHADA DE LA SOCIEDAD SANTA CECILIA (Gilberto ALEMÁN, *Santa Cruz musical. Fiestas de mayo 1993*, Ayuntamiento de Sta. Cruz de Tenerife, 1993)

Santa Cruz—„Santa Cecilia“. Philarmonic Society.

SIGLAS Y CARTELAS QUE DECORARON EL TECHO DEL SALÓN DE LA SOCIEDAD SANTA CECILIA

BACH


VERDI
ESLAVA
POWER
ARRIETA

PROGRAMA DE CONCIERTO. Anunció la actuación de Esmeralda Cervantes y de la Sociedad Santa Cecilia en el Teatro Guimerá el 26 de julio de 1880 (Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife)

1881

Biblioteca P. Municipal Cruz de Tenerife

UNICO CONCIERTO

DE

ESMERALDA CERVANTES

EN EL TEATRO

DE SANTA CRUZ DE TENERIFE,

para el Lúnes 26 de Julio de 1880, con el concurso

de la Sociedad Filarmónica

SANTA CECILIA.

PRIMERA PARTE.

1.º Fantasia sobre motivos de la ópera EL PIRATA, ejecutada por la orquesta de la Sociedad . . . . . **Bellini.**

2.º EL ADIOS DE LAS GOLONDRINAS, por Esmeralda Cervantes. **Esmeralda Cervantes.**

3.º Sinfonia de la ópera NORMA, por la orquesta de la Sociedad . . **Bellini.**

4.º La danza de las SILFIDES, ejecutada por ESMERALDA CERVANTES **Godefroid.**

SEGUNDA PARTE.

1.ª Sinfonía de la ESTRELLA DEL NORTE, por la orquesta de Santa Cecilia . . . . . **Meyerbeer.**

2.º Fantasia sobre motivos de la ópera la SONÁMBULA, compuesta y ejecutada por . . . . . **Esmeralda Cervantes.**

3.º Obertura de TANCREDO, por la Orquesta . . . . . **Rossini.**

4.º EL CARNAVAL DE VENECIA, por . . . . . **Esmeralda Cervantes.**

A las 8 1/2 de la noche.

PRECIOS.

Plateas principales sin entrada....	60	Rvn.
Palcos principales .....id.....	50	»
Plateas bajas .....id.....	50	»
Palco de luto .....id.....	30	»
Butaca .....con entrada....	16	»
Delantera de paraiso...id.....	5	»
Entrada general	4	»
Entrada al Paraiso	3	»

4965

NOTA.—Á los señores abonados de la última temporada se les reserva sus localidades hasta el Domingo 25 del corriente á las 12 del dia.

Imp. de José Benítez, S. Francisco, 8

PROGRAMAS DE CONCIERTOS. Celebrados en los salones de la Sociedad Santa Cecilia en 1882 y 1895 (Archivo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna y Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife)

F 55-9
1 1

SANTA CECILIA

SOCIEDAD FILARMÓNICA
DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

BIBLIOTECA P. MUNICIPAL Sta. Cruz de Tenerife

Reunion Musical

que celebrará esta Sociedad, en sus salones,
el viérnes 26 de Mayo de 1882,
bajo la direccion del maestro D. Juan Padron

Sr. D. Anselmo Benítez

6102

PROGRAMA.

BIBLIOTECA P. MUNICIPAL Cruz de Tenerife

PRIMERA PARTE

1.º *Le Roman d'Elvire*, sinfonía por la orquesta . . . . . THOMAS.
2.º *Los Correos*, capricho para piano por la Srita. Cármen Martinez. TH. RITTER.
3.º *Serenata*, para cornetin con acompañamiento de piano, por los Sres. Padron y Guimerá . SCHUBERT.
4.º *Capricho melódico*, por la orquesta . . . . . RUIZ DE VELAZCO.

SEGUNDA PARTE

1.º *Zampa*, sinfonía por la orquesta. HEROLD.
2.º *La Stella di Nizza*, romanza para canto con acompañamiento de piano por las Srtas. Matilde Rodriguez y Celia Bethencourt. T. MATTEI.
3.º *Las alegres comadres de Windsor*, obertura para piano á 4 manos por las Sritas. Eloisa y Cármen Martinez. . . . . E. CAMPANO.
4.º *Adios á la Alhambra*, cántiga morisca para violin con acompañamiento de piano por los Sres. Marti y Bethencourt. . J. DE MONASTERIO.
5.º *Le Bal des Roses*, tanda de valses por la orquesta. . . . . J. DOCKER.

A LAS 8.

NOTA.—Los señores socios que deseen proveerse de localidades se les facilitarán desde las 9 de la mañana del mismo dia.

A. J. Benit[illegible]grafo, Tenerife.

SANTA CECILIA

SOCIEDAD FILARMÓNICA

DE

SANTA CRUZ DE TENERIFE.

Concierto

que celebrará esta Sociedad en sus Salones en la noche del 30 de Abril de 1895.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.º Retreta austriaca . . . . . Keler-Bela
Orquesta.

2.º *Concert Stück*, para piano. Weber.
Por la Srita. María Sánchez Real.

3.º *Musica proibita*. . . . . Gastandon.
Melodía para canto. Por la señorita Florentina Salguero.

4.º *Melodia húngara* para piano Dupont.
Por la Sra. D.ª Leocadia Adriaensens de Rodríguez.

5.º *Adios á Granada* . . . . Gaztambide
Orfeón.

SEGUNDA PARTE

1.º Preludio de la zarzuela *El Anillo de Hierro* . . . . Marquez.
Orquesta.

2.º *Recitativo é Aria*. . . . . Verdi.
Cantada por el Sr. Don Manuel Batista.

3.º Capricho brillante para piano . . . . . Chopin.
Por la Srita. Florentina Salguero.

4.º *Cantos Canarios* de Power.
Arreglo para voces solas. Crosa.
Orfeón.

5.º *Toujours fidèle*. Valses. . Waldteufel.
Orquesta.

A LAS 8.

NOTA.—Los señores socios que deseen proveerse de localidades se les facilitarán desde las 9 de la mañana del mismo dia.

SANTA CECILIA

SOCIEDAD FILARMÓNICA

DE

SANTA CRUZ DE TENERIFE.

Concierto

que celebrará esta Sociedad en sus Salones en la noche del 25 de Noviembre de 1895.

Sr. D. Teodomiro Robayna

Imp. A. J. Benítez.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.º *Moraima*. Fantasia morisca. **Espinosa.**
Orquesta.

2.º *Prova mi dai lo sento* . . . **Donizetti.**
Aria cantada por Mrs. Alfred Williams.

3.º Ballada para piano . . . . . **Espadero.**
Por la Srita. Marina Arozena.

4.º *Mia sposa sarà la mia bandiera* . . . . . **Rotoli.**
Melodía para canto. Por el Sr. D. Sergio Logendio.

SEGUNDA PARTE

1.º *Myosotis*. Valses . . . . . **Lowthian.**
Orquesta.

2.º *O mio Fernando* . . . . . **Donizetti.**
Recitativo y aria cantada por Mrs. Alfred Williams.

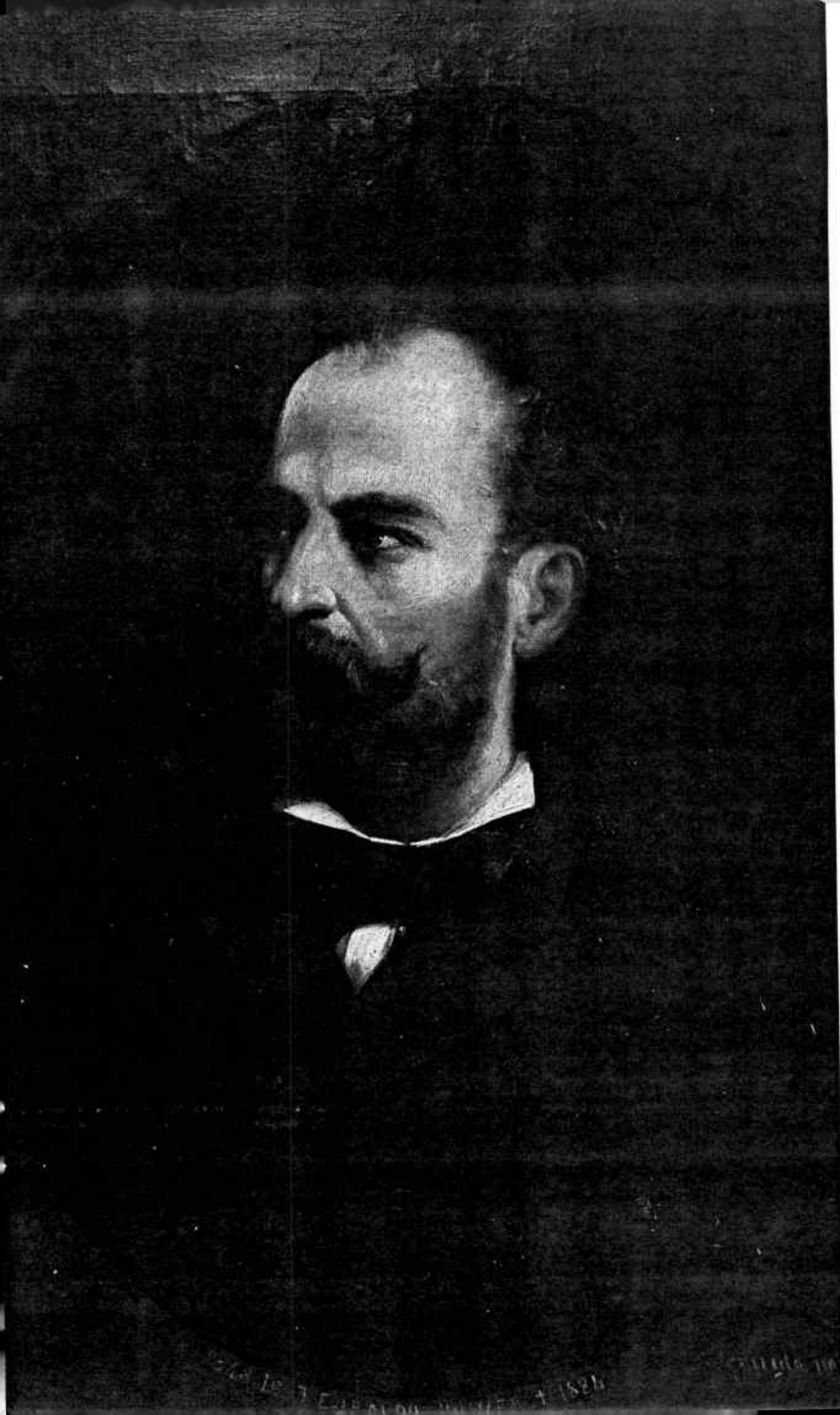
3.º *Tarantella* para piano . . **Gottschalk.**
Por la Srita. Florentina Salguero.

4.º *Ti Rapirei* . . . . . **Tosti.**
Aria cantada por el señor D. Sergio Logendio.

A LAS 8.

JUAN PADRÓN (Manuel RODRÍGUEZ MESA, *Un siglo de música en la villa de La Orotava*, Sta. Cruz de Tenerife, 1976)

TEOBALDO POWER (*Fiestas de mayo 1993*, Ayuntamiento de Sta. Cruz de Tenerife, 1993)



CATÁLOGO DEL ARCHIVO MUSICAL DE LA SOCIEDAD SANTA CECILIA EN 1881 (Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife)

CATÁLOGO

DE LAS PIEZAS DE MÚSICA QUE COMPONEN EL ARCHIVO.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Aria de la Straniera	Bellini	Papeles para orquesta.
Aria de iglesia	Stradella	Id. id.
Andante trágico	Schubert	Partitura y papeles para orquesta.
Aria Don Giovanni		Piano y canto.
Id. Ipermestra	Mercadante	Id. id.
Cavatina, Simon Boca Negra	R. Navarro	Partitura para pequeña orquesta.
Coro La Caridad	F. Brisson	Piano, violin y órgano.
Id. La Caridad	Rossini	Piano y tres voces
Cuadrilla Nini Printemps	O. Metra	Papeles para orquesta.
Id. Château Thierrey	J. Arnaud	Id. id.
Id. La Belle Hélene	J. Strauss	Id. id.
Id. La Quêteuse	Musard	Id. id.
Id. Phophete	Id.	Id. id.
Id. Suzon	Metra	Id. id.
Id. Les Turcs	J. Strauss	Id. id.
Id. L'œil Crevé	Id.	Id. id.
Id. La Grande Duchesse	Arban	Id. id.
Id. Les Brigands	J. Strauss	Id. id.
Id. La vie de Château.	Marx	Id. id.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Cuadrilla Les canards Tyroliens.	Marx	Papeles para orquesta.
Id. Croquefer	Musard	Id. id.
Id. L'invalide	Marx	Id. id.
Id. Les tambours de la Garde	Musard	Id. id.
Id. Cenfel	E. Strauss	Id. id.
Cavatina Sonámbula	Bellini	Piano y canto.
Id. Norma	Id.	Id. id.
Id. Il Macbeth	Verdi	Id. id.
Coro La Caridad	Rossini	Id. violin, flauta, cornetin y contrabajo.
Id. de la campana, Guillermo Tell	Id.	Piano y cuatro voces.
Cavatina Atila	Verdi	Piano y canto.
Cuarteto Rigoletto	Id.	Id. id.
Dueto, Caritea	Mercadante	Piano y canto.
Duo	Kalkbrenner	Piano y violin.
Entre-acto Philemon et Baucis	Gounod	Papeles para orquesta.
Fantasía La forza du Destino	R. Navarro	Partitura para pequeña orquesta.
Id. Il Pirata	Bellini	Papeles para orquesta.
Id. L'elixire d'amore	Gallay	Cornetin y piano.
Id. Sonámbula	E. Cavallini	Clarinete, piano y pequeña orquesta.
Id. Sonámbula	Gattermann	Cornetin y piano.
Id. Norma	Gallay	Id. y orquesta.
Id. Nabuco	Arban	Id. y piano.
Id. Cantos Canarios	T. Power	Partitura y papeles para orquesta.
Id. Ana Bolena	R. Viscor	Piano
Final, Lucía	Arr. Padron	Papeles para orquesta.
Fantasía Robin des Bois	T. Domergué	Id. id.
Id. Le Reve	Kalkbrenner	Papeles para pequeña orquesta.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Gran duo Fausto	E. Cavallini	Flauta, clarinete y piano.
Gran solo	F. Berr	Cornetin y orquesta.
Gavotte	Ch. Constantin	Papeles para orquesta.
Gran polonesa	Kalkbrenner	Id. para pequeña orquesta.
Grand pot-pouri	Moschelles.	Piano y flauta.
Galod, Les farfadets	Gregh	Papeles para orquesta.
Himno Santa Cecilia	Gounod	Piano y violin.
Invitatorio y Responso Qui Lazarum	M. Navarro	Partitura para canto y piano y papeles para orq.
Intermezo de la sinfonía en Do menor	Power	Papeles para orquesta.
Jota Nueve de la noche	Caballero y Casares	Papeles para orquesta.
Juego bailables	Arr. Padron	Para pequeña orquesta.
Melodía Les échos du passe	C. de Sidorowitch	Piano, violoncelo y órgano.
Id. La primera lágrima	J. Perez	Partitura para pequeña orquesta.
Misa en mí bemol	Eslaba	Id. y papeles para orquesta.
Meditacion Misa de Rossini	Brisson	Piano, violin, violoncelo y organo.
Id. Misa de Rossini	Gounod	Id. id. id. id.
Misa á dos voces	J. Concone	Partitura para piano y papeles para orquesta.
Id. á dos voces	Crisanto	Id. id. id. id.
Método de oboe	»	»
Id. de fagot	F. Berr	»
Id. de contrabajo	B. Hsiofi	»
Mazurka Kriegrs Liebchen	J. Strauss	Papeles para orquesta.
Motete al Santísimo	Hugalde	Id. para pequeña orquesta.
Miserere á tres voces	F. Caballero	Id. para orquesta.
Id. á tres voces	R. Jimeno	Partitura y papeles para orquesta.
Misa á una voz	M. H. E.	Organo.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Meditacion Ave María	Gounod	Partitura y papeles para orquesta.
Misa á tres voces	M. Courtie	Papeles para orquesta.
Id. á dos voces	R. Cabahorra	Organo.
Miserere	Eslaba	Partitura.
Motete para la fiesta de un Santo	Lambillotte	Organo y canto.
Misas (cuatro)	Bach	Partitura
Motete Seiens Jesus	Bethencourt	Organo y canto.
Miserere	Crisanto	Cuarteto y dos voces.
Id.	M. Navarro	Cuarteto y piano.
Id.	P. Hernandez	Partitura.
Misa		Piano y canto.
Id. á una voz	M. Aliaga	Organo y papeles para orquesta.
Motete á dos voces	Fondevilla.	Piano y canto.
Marcha	Suppé	Partitura y papeles para orquesta.
Melodía La primera lágrima	Marques	Papeles para orquesta.
Mazurka	Ketterer	Piano á cuatro manos.
Motete al S. S.	Hugalde	Papeles para orquesta.
Obertura la Marquesa de Pompadour	L. Fossey	Papeles para orquesta.
Id. Paragraph	Suppé	Piano.
Id. Gustave	Auber	Papeles para orquesta.
Id. La couronne de Marie	R. Navarro	Partitura para pequeña orquesta.
Id. Pique Dame	Id.	Id. id. id.
Id. L'Etoile du Nord	Meyerbeer	Id.
Id. Le Philtre	Auber	Papeles para orquesta
Id. El Guitarrero	Haleby	Id. id.
Id. Le Pré aux Clercs	F. Herold	Partitura y papeles para orquesta.
Id. Dominó negro	Auber	Papeles para orquesta.
Id. Leicester	Id.	Id. id.
Id. Tancredi	Rossini	Id. id.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Obertura Norma	Bellini	Papeles para orquesta.
Id. La Estrella del Norte	Meyerbeer	id. id.
Id. Mignon	A. Thomas	Partitura para id. y papeles
Id. Pique Dame	Arr. Padron	Papeles para orquesta.
Ovoz omnes (Motete)	»	Cuarteto y dos voces.
Obertura Las alegres comadres	Winsor	Piano y papeles para orquesta.
Id. Párrafo 3.°	Suppé	Papeles para orquesta.
Id. Poet and Peasant	Id.	Id. id.
Id. Le Roman d'Elvire	Thomas	Partitura y papeles para orquesta.
Id. Isabella	Suppé	Papeles para orquesta.
Polka Mazurka Gruss aus Oesterreich	J. Strauss	Papeles para orquesta.
Id. id. Ein Herz ein Sinn	Id.	Id. id.
Id. Le printemps	Marx	Id. id.
Id. Alida	Id.	Id. id.
Preludio Anillo de hierro	Marques	Id. id.
Polka Les horreurs de la Guerre	J. Costé	Id. id.
Id. La vie Parisienne	J. Strauss	Id. id.
Id. Mascarade	Id.	Id. id.
Id. Schneider	Roques	Id. id.
Id. Lut'ger Rath	J. Strauss	Id. id.
Id. Elle et lui	H. Strobl	Id. id.
Id.	Wallerstein	Id. id.
Id.	Padron	Id. id.
Id. Auf freimfusse	J. Strauss	Id. id.
Polonesa Waiser Wilhelm	Id.	Id. id.
Id.	Ruiz de Velazco	Partitura para pequeña orquesta.
Id.	V. Sanchez de Madrid	Id. y papeles para orquesta.
Preludio Anillo de hierro	J. Hernandez	Piano.
Polka Ballstransschen	J. Strauss	Papeles para orquesta.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Polka J. Cipfrt	J. Strauss	Papeles para orquesta.
Id.	Padron	Id. id.
Plegaria del Moises	Arr. Padron	Id. id.
Pange lingua	Id.	Cuarteto ampliado.
Polka Dora		Papeles para orquesta.
Pas Redoublé	Herz	Piano
Quinteto Sonámbula	Bellini	Piano y canto.
Id. La Caridad	Arr. Power	Violin, flauta, cornetin, contrabajo y piano.
Id.	Hummel	Pequeña orquesta.
Redowa Un primer amor	Wallerstein	Papeles para orquesta.
Romanza, Martha		Id. id.
Rondó	Hummel	Piano.
Rapsodia Húngara	Liszt	Papeles para orquesta.
Salve á dos voces	Eslaba	Id. id.
Id. id.	Calahorra	Organo y canto.
Sinfonía Guglielmo Tell	Rossini	Partitura.
Id. Anillo de hierro	Marques	Id. y papeles.
Id. n.° 3 Escossaise	Mendelssohn	Piano, violoncelo y violin.
Id. Gazza ladra	Rossini	Partitura.
Schottisch Georgitte	E. Marie	Papeles para orquesta.
Stabat Mater	»	Id. id.
Sinfonía n.° 1	Mozart	Partitura.
Id. n.° 2	Id.	Id.
Id. en do	Padron	Id. y papeles para orquesta.
Stabat Mater	L. Bordesse	Piano y voces
Sinfonía Le Parden de Ploermel	Meyerbeer	Partitura
Serenata	Gounod	Piano y cornetin.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Sinfonía n.º 1	Haydn	Partitura.
Id. n.º 2		
Id. n.º 3		
Id. n.º 5	Beethoven	Id.
Id. Amoll Symphonie	Mendelssohn	Id.
Id. Campanone	Mazza	Id. y papeles para orquesta.
Serenata	Gounod	Piano y cornetin en La.
Sinfonías (quince)	Schubert	Partitura.
Id. Párrafo 3.º	Suppé	Papeles para orquesta.
Stabat Mater	C. Guigou	Pequeña orquesta.
Sinfonía Zarzuelas	Barbieri	Papeles para orquesta.
Id. Si j'etais Roi	Adam	Id. id.
Stabat Mater	Eslaba	Partitura.
Scena et aria Il Trovatore	Verdi	Piano y canto.
Id. Beatrice di Tenda	Bellini	Id.
Id. Nabuco	Verdi	Id.
Tantumergo	Eslaba	Papeles para orquesta.
Tanda valses Weibund Gesary	J. Strauss	Id. id.
Id. Oschoner Mai!	Id.	Id. id.
Id. Wiener Blut	Id.	Id. id.
Te Deum	C. J. del Benito.	Partitura y papeles para orquesta.
Tanda valses Le pardon de Ploermel	J. Strauss	Papeles para orquesta.
Id. Le Corsaire	Id.	Id. id.
Id. Dos letras	Padron	Id. id.
Id. La Amistad	Id.	Id. id.
Id. Ilita y Mario	Ruiz de Velazco	Partitura para pequeña orquesta.
Id. Homenage aux dames	Waldtenfel	Papeles para orquesta.
Id. Morgemblatter	J. Strauss	Id. id.
Id. Cagliostro	Id.	Id. id.

Título de la obra.	Autor.	Observaciones.
Tanda valses Geschichten	J. Strauss	Papeles para orquesta.
Trio	C. Hummer	Flauta, violin y violoncelo.
Tanda de valses Le Tour du Monde	O. Metra	Papeles para orquesta.
Id. L'Inmensité	Gregh	Id. id.
Id. Le Bal des roses	J. Docker	Id. id.
Trio n.º 2	Kalkbrenner	Piano, violin y violoncelo.
Valse Chilperic	J. Strauss	Papeles para orquesta.
Id. Rosane	Hervé	Id. id.
Id.	»	Id. id.
Variaciones	Kalkbrenner	Pequeña orquesta.

NOTA.

De las 196 piezas que componen el archivo, han sido compradas por la Sociedad	45
Regaladas por el Director de orquesta D. Juan Padron	68
Id. por varios sócios	83
	196

OBRAS EJECUTADAS POR LA SOCIEDAD SANTA CECILIA HASTA 1881

(*Memoria de la Sociedad Santa Cecilia*, 1881, Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife)

PIEZAS DE MÚSICA

EJECUTADAS DESDE LA FUNDACION DE ESTA SOCIEDAD

ORQUESTA

Aria de la ópera «Straniera»	Bellini
Ave Maria	Eslaba
Entre-acto «Philemon et Baucis»	Gounod
Fantasia, sobre motivos de «Zarzuelas»	Barbieri
«Gavotte», favorita de María Antonieta	Constantin
Meditacion, «Ave Maria»	Gounod
Misa en mi bemol	Eslaba
Id.	Concone
Id.	Crisanto
Id.	Calahorra
Id.	Aliaga
Id. de Requiem	Guigou
Miserere	M. Navarro
Motete al Santísimo Sacramento	Hulgalde
Miserere	Crisanto
Obertura «Leicester»	Auber
Id. «Dominó negro»	id.
Id. «Pirata»	Bellini
Id. «Tancredi»	Rossini
Id. «Norma»	Bellini
Id. «Estrella del Norte»	Meverbeer
Id. «Guitarrero»	Haleby
Id. «Le Pré aux clercs»	F. Herold
Id. «Mignon»	A. Thomas
Id. «L' Roman d' Elvire»	id.
Id. «Paragraph 3.°»	Suppe
Pange lingua	Bethencourt
Plegaria «Moisés»	Arr. Padron
Polonesa	Sanchez de Madrid
Polka	Padron
Id.	Wallerstein
Id. «Ballstransschen»	Strauss

Polka «Lut' ger Rath». . . . . Strauss
Preludio «Anillo de Hierro» . . . . . Marqués

Sinfonía «En do» . . . . . Padron
Id. «Cantos Canarios» . . . . . Power
Id. «Pique Dame» . . . . . Suppé
Id. «Campanone». . . . . Mazza
Id. «Poete et Paysan» . . . . . Suppé
Id. «Si j'etais Roi» . . . . . A. Adan
Stabat Mater . . . . . Guigou

Te Deum. . . . . Benito
Tantum ergo . . . . . Eslaba
Tanda de valses «L' inmensité» . . . . . Gregh
Id. «Cagliostro» . . . . . Strauss
Id. «La Amistad» . . . . . Padron
Id. «Wiener Blut» . . . . . Strauss
Id. «Dos Letras» . . . . . Padron

Invitatorio y Responso. . . . . M. Navarro

CUARTETO.

Cuarteto n.° 1 sobre motivos de «Ana Bolena». . Beriot
Id. n.° 2 sobre id. id. . . Id.
Id. sobre id. de «I Puritani» . . Id.
Meditacion sobre la «Misa de Rossini». . . . . Brisson
Coro «La Caridad» de Rossini. . . . . Id.
Adagio y Bolero de la ópera «Sans-paroles» . . . Beriot
Galop. . . . . Ascher
Melodía «La primera lágrima». . . . . Marqués

TRIO.

Trio sobre motivos de «Beatrice du Tenda» . . . Beriot

DUOS.

Fantasía sobre motivos de «Fausto» para clarinete y flauta . . . . . Cavallini
Duo de violin y piano «Los Dragones de Villards». Herman
Id. de id. id. sobre motivos de «Romeo et Juliette» . . . . . Vogel y Lefort
Id. de violin y piano sobre motivos de «Martha». Chaine

SOLOS.

«Ricordo di Palma» para violoncelo. . . . . Casella
Fantasía sobre motivos de «Sonámbula» para id. Id.
Id. sobre id. id. para clarinete. Cavallini

Fantasia sobre motivos de «L'Elixire d'amore» para cornetin. . . . . Gallay
Variaciones sobre motivos de «Lucrecia» para flauta . . . . . Brichialdi
Fantasia sobre id. de «El Trovador» para clarinete. . . . . Cavallini
Id. sobre id. de «Norma» para violin. Beriot
Id. sobre id. de «Dinorah» para flauta. Galli
Id. sobre id. de «Hernani» para violin. Herman
Id. sobre id. de «Martha» . . . . Somma et Echaine
Id. sobre id. de «Sonámbula» para cornetin . . . . . Gattermann
Id. sobre id. de «Lucrecia» para clarinete . . . . . Cavallini
«Primer solo» original. . . . . A. Romero
«La Romanesca» para violin . . . . . Casella
Fantasia sobre motivos de «Rigoletto» para clarinete. A. Parra

PIEZAS DE CANTO.

«Il Sogno». . . . . Mercadante
Aria de la ópera «Favorita» . . . . . Donizetti
Cavatina de «Lucía» . . . . . Id.
Romanza de «Dinorah». . . . . Meyerbeer
«La mendiga» romanza de baritono. . . . . Schubert
Romanza de tenor de «Martha» . . . . . Flotow
Cavatina de Fígaro, del «Barbero de Sevilla». . Rossini
Id. de la ópera «Linda» . . . . . Donizetti
Aria de tenor de «El Trovador» . . . . . Verdi
Romanza de tenor de «El Molinero de Subiza». . Barbieri

PIANO.

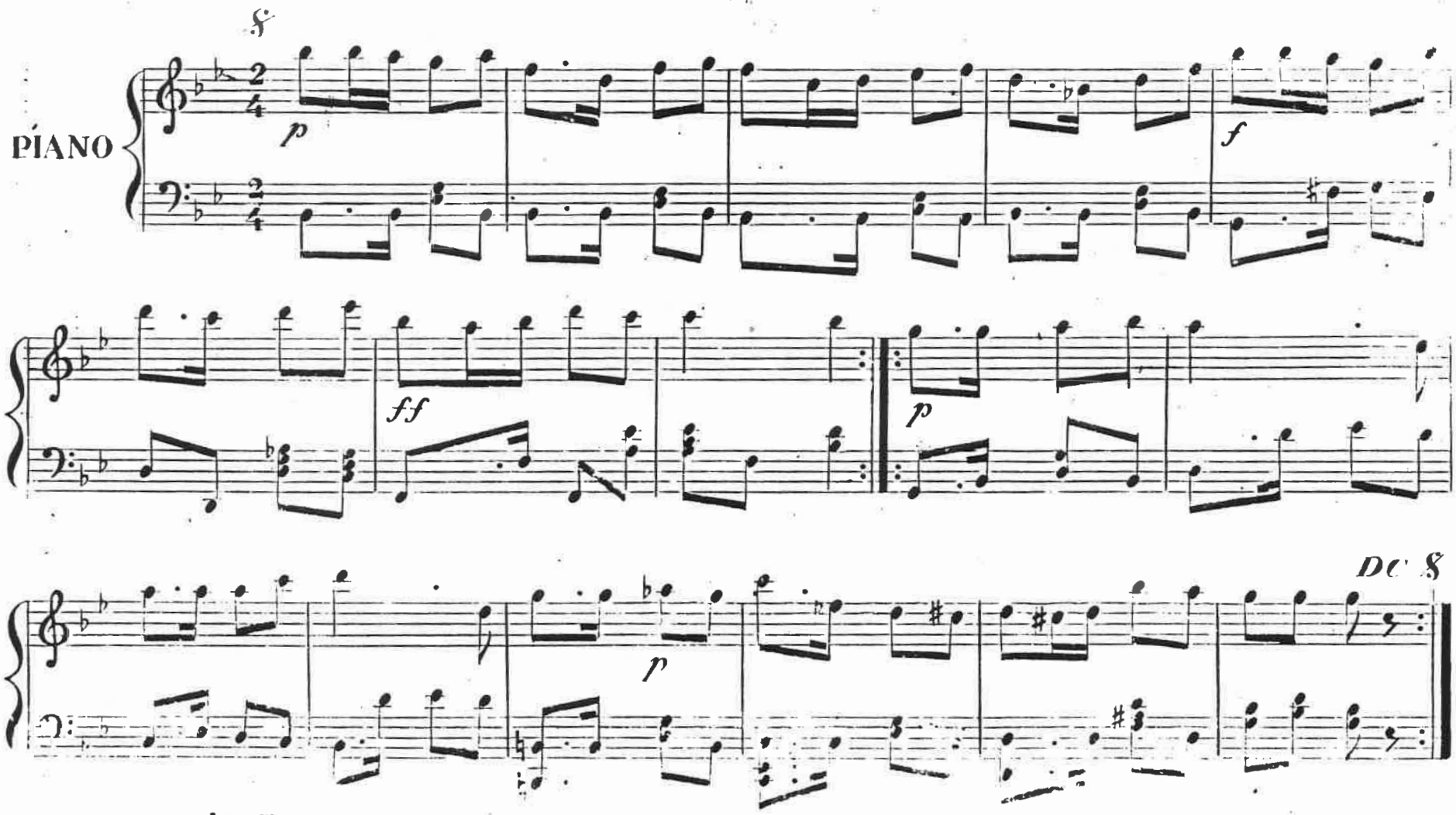
Fantasia á 4 manos sobre motivos de «Fausto» . Cerimelli
Pasquinade . . . . . Goltscharik
Marcha china . . . . . Stern
Miserere de «El Trovador». . . . . Goltscharik
Gran duo de «Los Hugonotes». . . . . Wolf
Tercera marcha de las antorchas. . . . . Meyerbeer
Obertura «Estrella del Norte». . . . . Id.
Gran capricho húngaro á 4 manos. . . . . Ketterer
«El adios de las Golondrinas» . . . . . E. Cervántes
Rapsodia húngara á 4 manos. . . . . Liszt
Bellezas de «Los Hugonotes» . . . . . R. de Bilvac

PARTITURAS DE ALGUNOS DE LOS MÚSICOS QUE FORMARON PARTE DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y SANTA CECILIA. (*El Instructor y Recreo de las Damas*, 1857 y 1858; y *La Ilustración de Canarias*, 1883)

Danza

por

B. POWER.



Imp. y litografía Isleña de J. N. R.

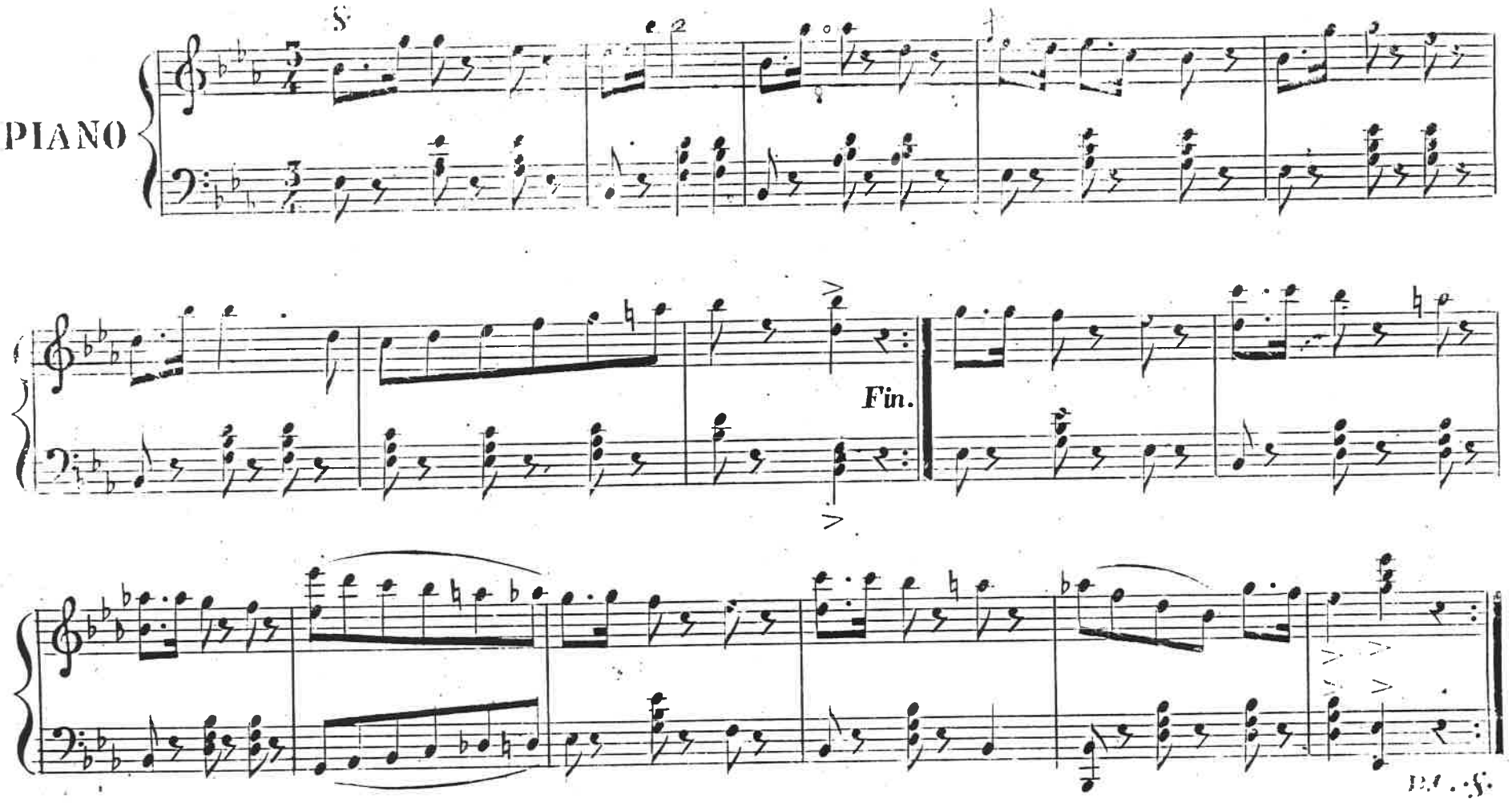
1º de Abril de 1892.

C. Romero, grabó.

Mazurca

por

B. POWER.

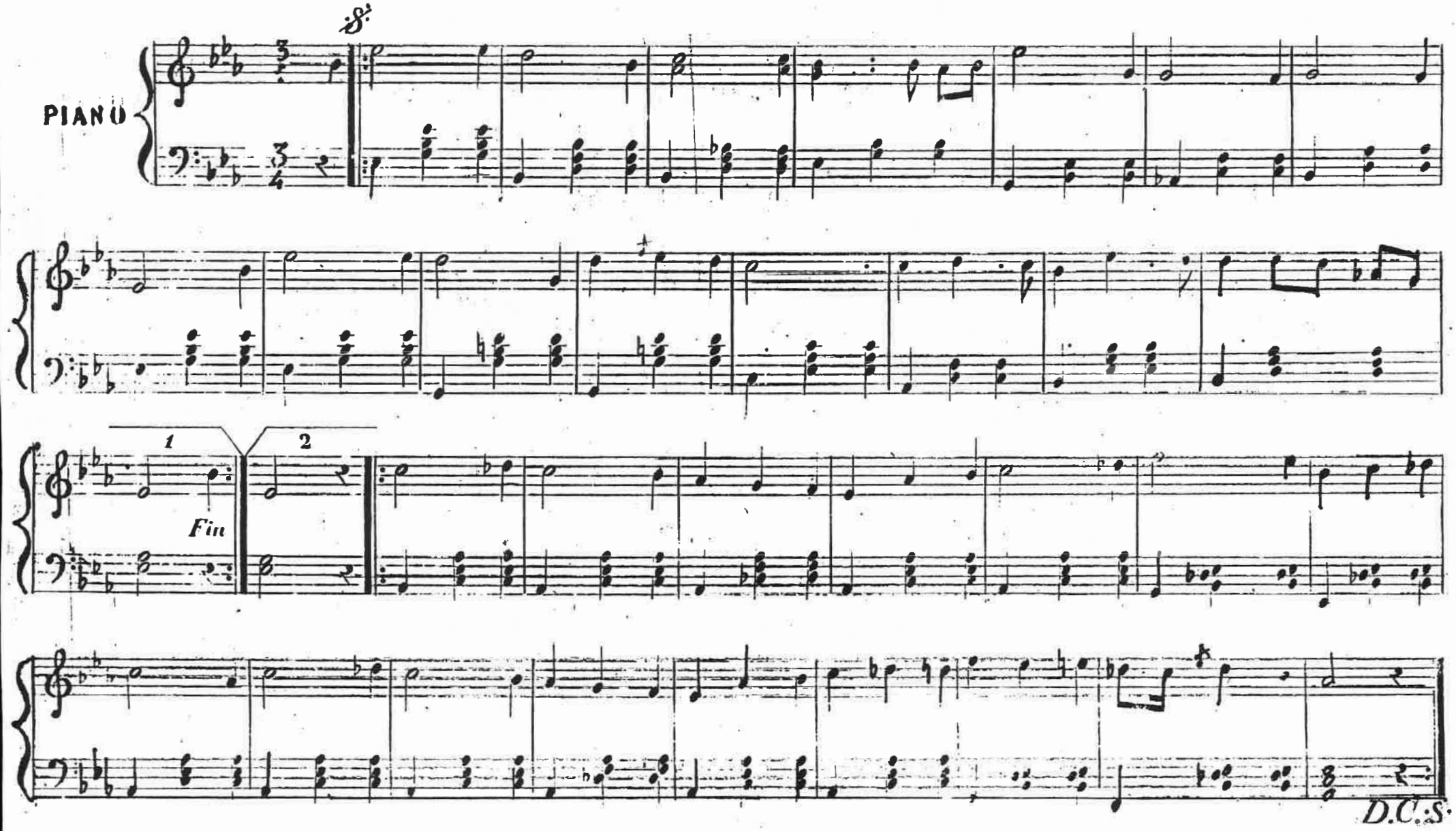


Imp. Litografía Isleña de Juan N. Romero.

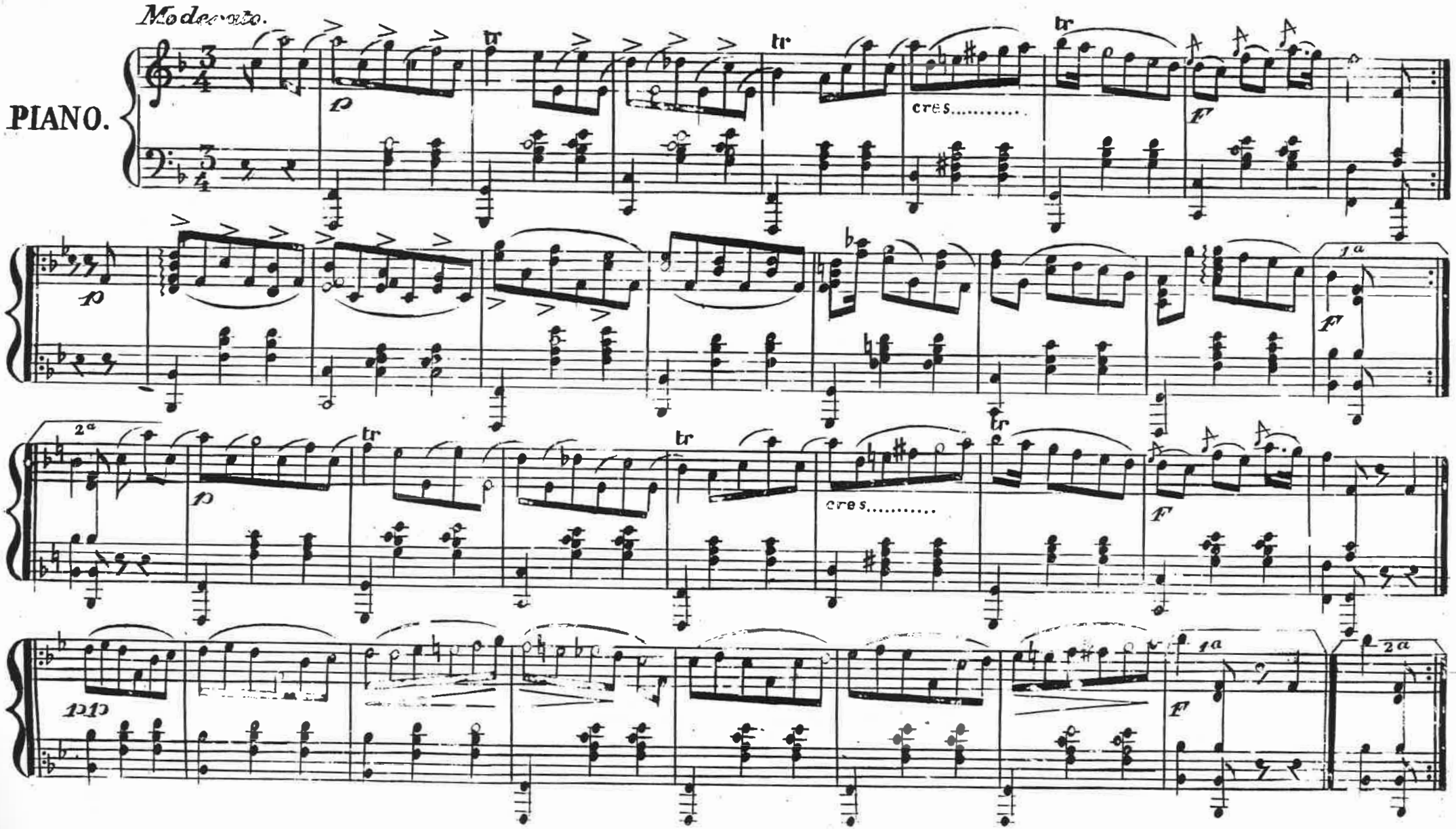
Santa Cruz de Tenerife 10 de Mayo de 1888.

C. Romero, grab.

Vals por B. Power.



POLKA MAZURKA POR N. POWER.



Imp. y litog. isleña de Juan N. Romero.

Espresamente escrita para el periódico EL INSTRUCTOR Y RECREO DE LAS DAMAS.

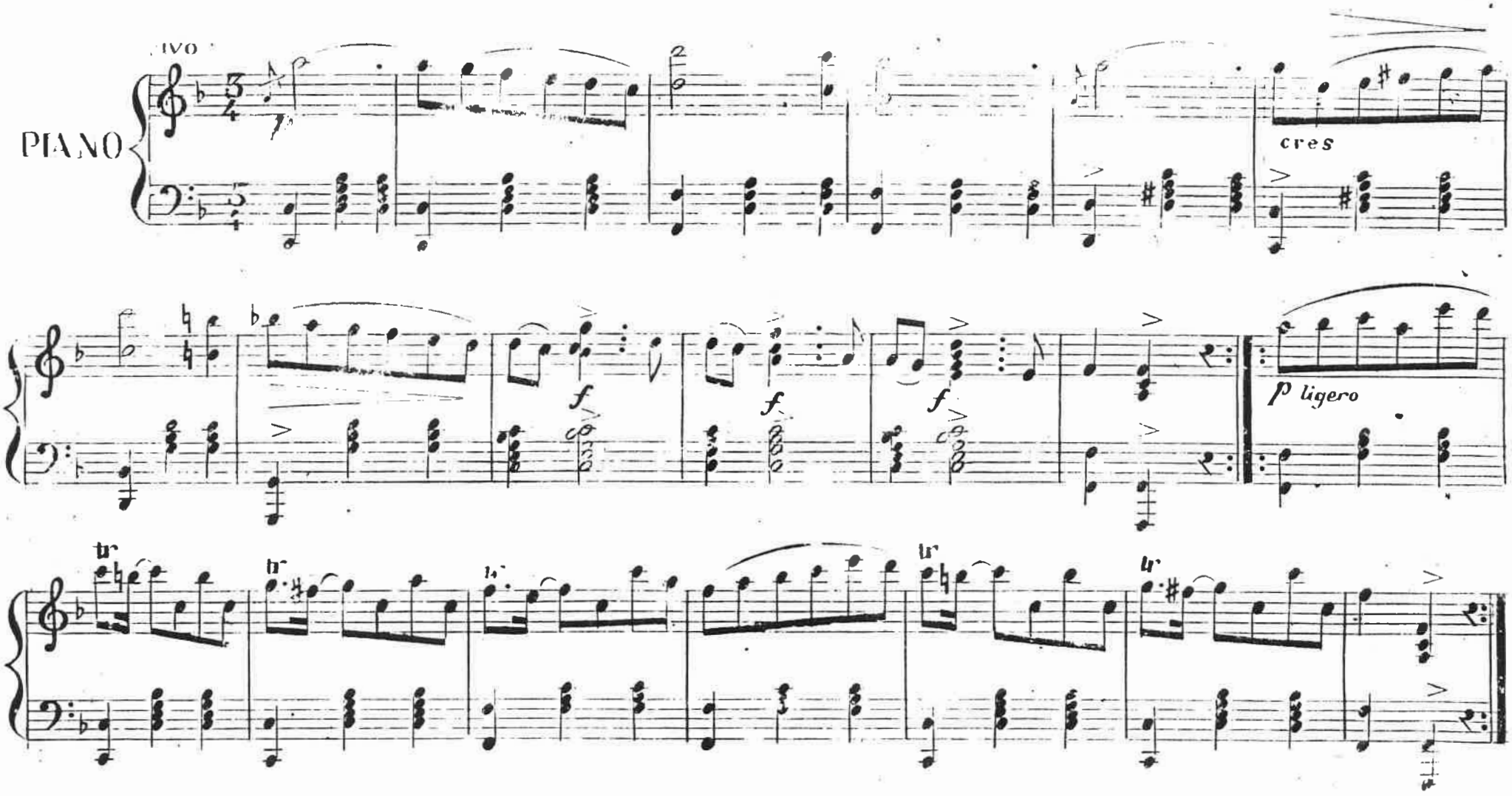
C. Romero, grabó.

Es propiedad.– Santa Cruz de Tenerife 10 de Diciembre de 1857.

Wals

por

N. POWER.



Imp. y litografía Isleña de J. N. R.

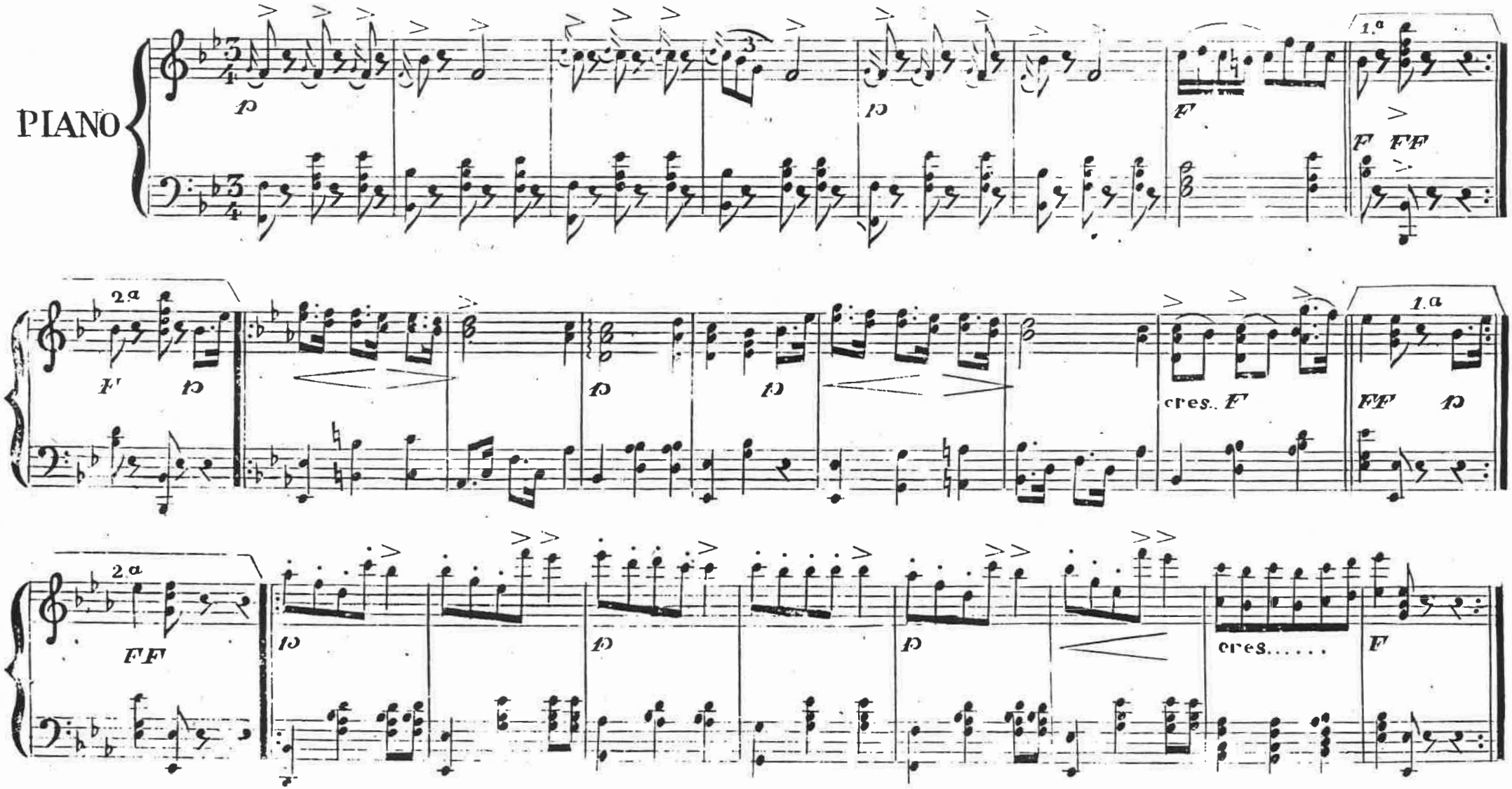
20 de Marzo de 1858.

C. Romero, grabó.

Polka Mazurka para Piano

por

TEOBALDO POWER, (de edad de diez años).

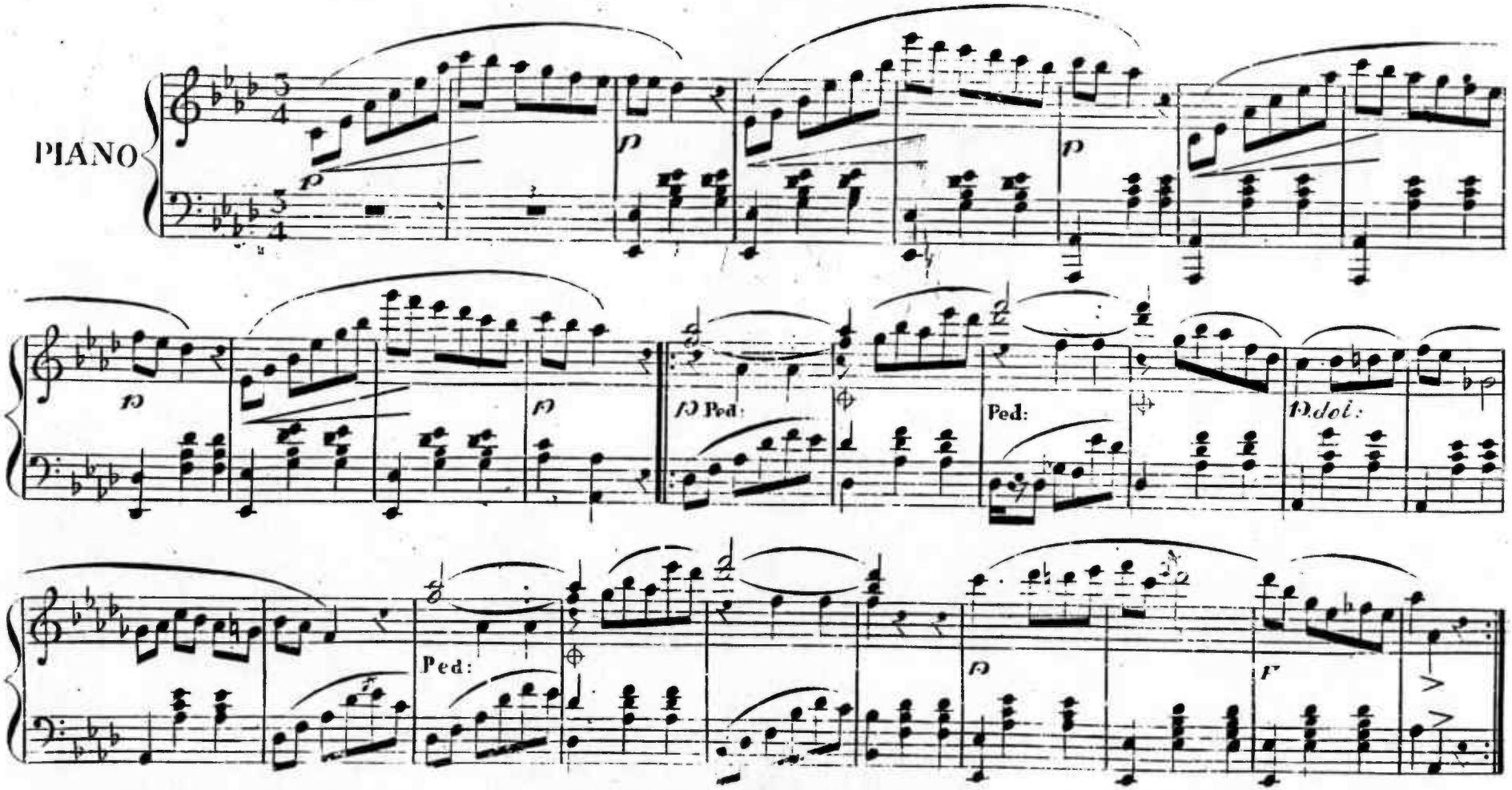


Imp. y Hog. Isl. ña de Juan N. Romero.

Santa Cruz J. Tenerife 27 de Enero de 1888.

C. Romero, grabó.

Vals para piano por F. Puigcerdá



Imp. y litog. isleña de Juan N. Romero.

Es propiedad.—Santa Cruz de Tenerife 10 de noviembre de 185[illegible].

C. Romero, grabó.

A Patricio Estévanez.

Poesia de A Dugour. Música de P. Guigou.

Fenor

Und.tino assai sostenuto.

dol:

Piano

Junto á tu reja trovas de amor canta en su lira tu tro.va...dor. Duerme tran...

Ritenuto

Rall:

quila, duerme fe.liz entre tus sueños divina hu.ri.

Ritenuto

tranquillo

Rall:

duer.me feliz entre tus sueños di.vina hu.ri. divina hu

Con la voz

Rall:

perdendosi

Rall:

ri di.vina hu ri

Rall:

A. Dugour

Meditacion.

Andte.

Armonium.

alargando.

Morendo

PP

Sta. Cruz de Tenerife, Diciembre 3 del 1883.

Juan Padron

El camino que salva el inmenso abismo que media entre la tierra y el cielo se denomina el progreso. Siempre lo encontramos hermoso; mas nunca tanto como cuando marcha por él nuestra patria.

Bernardo Benitez de Lugo

Si el pensamiento humano no fuera un destello de la Divinidad, el genio seria un Dios.

José Habanes y Bartlett

ABREVIATURAS

A.G.C.: Archivo del Gobierno Civil de Sta. Cruz de Tenerife.

A.P.C.: Archivo parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción de Sta. Cruz de Tenerife.

B.M.: Biblioteca Municipal de Sta. Cruz de Tenerife.

R.S.F.: Reglamento de la Sociedad Filarmónica, 1879.

INDICE ONOMÁSTICO

ACCARDO,Clotilde 92
ADRIAENSENS,Leocadia 119
AGUILAR,Abel 21
AGUILAR,Francisco 21
AGUILAR,Juan 21
ALARD 73
ALEMÁN,Antonia 119
ALEMÁN,Elisa 37,119
ALEMÁN,Gilberto 139
ALFARO Antonio 21
ALFARO,Nicolás 21
ÁLVAREZ,Domingo 106
ÁLVAREZ,Gregorio 19,20
ÁLVAREZ CAÑIBANO,Antonio 6,124
ÁLVAREZ GIL,María José 87
ÁLVAREZ MARTÍNEZ,Rosario 43,124
ALÓS,G. 51,119
ANTÓN 79
ARA,Diego 21,119
ARCEO,Domingo 21
ARMENDARIZ 52
ARRIETA,Emilio 68,87,89
ASCHER,J. 73,78
AUBER,Daniel 30,32,41,51,52,77,92
BACH,Johann Sebastian 69
BAKER,Carlos 36
BAKER,Eva 119
BAKER,J. 119
BARBIERI,Francisco 64,66,89
BARCIA,José 75,77,90,91,98,118
BATISTA,Manuel 84,86,119
BAUDET,Gundemaro 100,106,109
BEETHOVEN,Ludwig van 70,79,94
BELLINI,Vicenzo 19,20,26,27,36,37,40,41,52,69,77,89,91,94
BENEDETTO,Renato di 5,124
BÉRIOT,Charles 54
BERLIOZ,Louis Hector 69
BETHENCOURT,Celia 119
BETHENCOURT,Eduardo 52,101,105
BETHENCOURT,Rafael 20,101,118
BIZET,Georges 94
BONNET,Juan 87
BONNÍN,Antonio 58,66,67,98,118
BONNÍN,Francisco 68,137
BORBÓN,Enrique de 29
BOSI,María 92
BRAHMS,Johannes 94
BRETÓN,Tomás 68,80,91

CAFFINS,Carlos 21
CALAHORRA 60
CALVI 92
CALZADILLA,Eduardo 31
CALZADILLA,Pino 86,119
CALZADILLA,Rafael 45,87
CALZADILLA,Soledad 119
CAMPANA,Fabio 89
CAMPANO,Enrique 78
CANO,Leopoldo 87
CARAVEO,Celso 86
CARBONELL,Francisco 71
CASELLA,Césare Augusto 55,73,92,101
CASTAÑÓN Y FAES,A. 100
CASTRO BRUNETTO,Carlos 109,110,124
CATALDI,Pascual 34
CAUBÍN,Cristina 85,115
CAUBÍN,Dolores 85,115
CERIMELLI 50
CERVANTES,Esmeralda 55,91,92,101,103,109,115,130,138,143
CHAÎNE,E. 73
CHAPÍ,Ruperto 80,89
CHERUBINI,Luigi 36
CHOPIN,Frédéric 78,94
CHUECA,Federico 58,80,89
CIORANESCU,Alejandro 3,20,22,28,29,37,46,47,71,95,99, 108,113,124
CLAVÉ,Josep Anselm 84,89,90
CÓLOGAN,Alberto 7
CONCONE,José 60,83
CRISANTO DELGADO,Domingo 60,83,95
CROSA,María 87,114
CROSA Y COSTA,Angel 96
CROSA Y COSTA,Diego 60,68,85
CROSA Y COSTA,José 2,85,87,90,98,99,119
CRUZ,Antonio de la 89
CÚLLEN,Dario 45
DARIAS PRÍNCIPE,Alberto 2,65,68,70,71,105,107,108,124
DELGADO HERRERA,Ángel 90
DÍAZ,Aurea 36
DOMÍNGUEZ,Eugenio 94,95
DOMÍNGUEZ,Isidoro 95
DONIZETTI,Gaetano 19,20,27,36,37,40-42,69,89,92,94
DUGOUR,Alfonso 32
DUGOUR,Florinda 119
DUGOUR,José 25
DUGOUR,Mercedes 34
DUGOUR,Peregrina 34-36,87,119
DUPONT 78
DURANGO,Luis 87,119

EDWARDS,Alice 119
EDWARDS,Fanny 119
ESCUDER,Genoveva 48,65,84-86,91,114,119,120
ESLAVA,M.Hilarión 60,68,90
ESPADERO 78
EUSEVI,Arturo 68,93
FELLERER,Karl Gustav 12,124
FERIA,Miguel 90,119
FERNÁNDEZ CABALLERO,Manuel 68,89
FERNÁNDEZ DEL CASTILLO,Juan 21
FERNÁNDEZ RUBIAS,Diego 85
FERRETI 34
FLOTOW,Friedrich von 41
FUENTES,Fernando 7
FUENTES,Nicolás 21
FUMAGALLI 36,42
G. DE ARA,Consolación 119
GABALDÁ 42
GALINDO,José 16
GARCÍA,Domingo 7
GARCÍA,Eloísa 36
GARCÍA,Luisa 34
GARCÍA CASTRO,Tomás 119
GARCÍA DEL CASTILLO,María Teresa 119
GASPAR GUERÍN,Rosendo 49,82,99,105,106
GASTALDÓN,E. 89
GAZTAMBIDE,Joaquín 89
GHIRLANDA,Manuel 21
GHIRLANDA,Virgilio 21
GIL,Antonio 23
GIL ROLDÁN,Ramón 51,57,61,87
GLINKA, Mikhail Ivanovich 69
GODEFROID,J. 91
GOMES,Carlos 94
GÓMEZ LANDERO,Gabriel 90
GONZÁLVEZ,Braulio 98,99,109
GORIA,A. 35,42,78
GOTTSCHALK,Louis Moreau 50,78,94
GOUNOD,Charles François 52,54,68,82
GUIMERÁ,Agustín 28,29
GRANADOS,Enrique 58
GUERRA Y PEÑA,Lope Antonio de la 8,124
GUIGOU,Dolores 34,36,119
GUIGOU DEL CASTILLO,Carlos 21,32
GUIGOU DEL CASTILLO,Francisco 2,11,21,25-28,31,36,39,40,43,
57,90,95,110,118,130,131
GUIGOU DEL CASTILLO,Matías 21,22,32,95
GUIGOU PUJOL,Carlos 2,10,14-25,29,37,43,83,94,95,110,121,130
GUTIÉRREZ,Ricardo 49,99
HAENDEL,Georg Friedrich 69

HAMILTON,Carmen 114
HARDISSON,Francisco 52,119
HARDISSON,José 30,51,52,54,58,65,67,119
HARDISSON,Rafael 101,110
HAYDN,Franz Joseph 69
HERMAN 57,73
HERNÁNDEZ,Esteban 45
HERNÁNEZ,Juan 21
HERZ,Henri 20,42,79
HIGONNET,Anne 112,124
IRIARTE,Tomás de 16,127
IZQUIERDO AZCARATE,Aurora 87
IZQUIERDO AZCARATE,Mercedes 87
JAACKS,Carlos 101
KALKBRENNER,Frédéric 20
LA-ROCHE,Carlos 87
LAFUENTE,Romualdo 23
LÁNG,Paul Henry 5,124
LÁZARO,Remedios 114
LEDESMA,Antonio 90
LEFORT 73
LENTINI,Juan 21,119
LEONCAVALLO,Ruggiero 89
LEYBACH,I. 37,42
LISZT,Franz 78
LOGENDIO,Sergio 90,119
LORENZO,José 21,54,66,75,79,98,119
MANDILLO,Ezequiel 101
MARCHETTI,F. 92
MARCO,Tomás 6,124
MARIANI,Angel 42
MÁRMOL,María Paz del 19,20
MARTÍ,Coriolano 48,120
MARTÍ,Manuel 23,52,54,95,119
MARTÍN FERNÁNDEZ,Dionisio 65
MARTÍNEZ,Carmen 65,67,86,119
MARTÍNEZ,Eloísa 65,67,119
MARTÍNEZ ROLDAN,Francisca 119
MARTÍNEZ VIERA,Francisco 2,15,22,23,26,27,29,30,35,49,125
MASSIUE 53,104,105
MAZZINI,Ángela 51
MEANA,José 19
MELA 30
MELO,Fulgencio 96,119
MENDELSSOHN,Félix 79,94
MERCADANTE,Giuseppe 27,42,51
MEYERBEER,Giacomo 31,32,37,40-42,67,68,77,89,91,94
MIRANDA,Anselmo de 99,101,137
MIRANDA,María 34,36,119
MOLA,Fausto 57,92

MONTEMAYOR 8
MONTESORO,Rafael 14,21,24,25,27,45,130
MOREIRA DA SÁ,Felix 94
MOZART,Wofgang Amadeus 69
MÜLLER,Adolf 90
MURPHY,Bernardo 21
NAGORE FERRER,María 84,125
NAVA Y GRIMÓN,Alonso de 8
NAVARRO,Fernando 16
NAVARRO,Mariano 48,51,54,118
NEUSSER Gabriela 57,94
NUÑES,José 9
OBERTHÜR,C. 54
OLIVER 51
OLIVERA,Cirilo 8,9,95,118
OLIVERA,José de 3,8,17,95,125
ORÁA,Manuel de 65
ORBANIS 92
OUDRID,Cristobal 89
PADRÓN,Alfonsa 35,36,42,119
PADRÓN,Juan 7,11,49,51-53,61,64,65,72,74,75,77,79,97,
98,101,104,107,108,110,119,149
PADRÓN,Lorenzo 54,75,79,98,119
PADRÓN,Sofía 34,36
PEBRER,Candelaria 34,36,119
PEBRER,Luisa 34,36,119
PERAZA,Marcos 96,101
PÉREZ,Florinda 34,36,119
PÉREZ MATEOS,Enrique 45
PÉREZ QUINTERO,Celina 114,119
PERGOLESI,Giovanni Battista 83
PINA,Mariano 23
PINTOR,Antonio 60
PLACIDO SANSÓN,José 21,34
PLANTINGA,León 5,125
PONCHIELLI,Amilcare 92
PONTE,Melchor 7
POWER,Bartolomé 21
POWER,Nicolás 21,26
POWER,Teobaldo 10,27,47,49,54,55,58,59,63,64,66,68,70,76,
78,87,90,92,95,101,107,151
PRUDENT,E. 78
RAMOS,Manuela 3,16,68
RAVINA,Felipe 21
RAVINA,José 21
REDÓN 16
REVENTÓS,José 58,90
RICCI,Luigi 27
RINALDI,Mario 78
RÍO OSELEZA,L. 15,35,39,114

RITTER,T. 78
ROBBIO,Agustín 29
RODRÍGUEZ,Manuel 21
RODRÍGUEZ,Matilde 35,36,85,86,119
RODRÍGUEZ MESA,Manuel 7,8,116,125,149
RODRÍGUEZ PASTRANA,Bernabé 26
ROGEL,José 90
ROMERO,Angel 68
ROMERO,Cirilo 21
ROMERO,Juan 21
ROSA,Emilio de la 7
ROSELLEN,H. 30,42
ROSELLÓ,Andrés 21
ROSELLÓ,Norberto 36,48,119
ROSSINI,Gioacchino 19,26,31,32,35,37,40-43,66,68,77,83, 89,92,94
RUBINSTEIN,Artur 94
RUIZ,Rafael 21
SALGUERO,Florinda 119
SÁNCHEZ,Carmen 114
SÁNCHEZ,María 114
SANSÓN,Carlos 21
SANSÓN,Juan 21
SANSÓN,Narciso 21
SANSÓN Y BARRIOS,Miguel 52,105
SARMIENTO,Felipe 21
SARMIENTO,Manuel 27
SAURÍN,Bartolomé 21
SENDRA,Ricardo 109
SIEMENS HERNÁNDEZ,Lothar 6,125
SIERRA,José 49,50,99,101
SILUITO,José 98
SILIUTO,Kenelma 34
SILIUTO,Luz 87
SIMONI 92
SPONTINI,Gaspare 41
STASNY,Luis 94
STERN,J. 51
STRADELLA,Alexandro 42,83
STRAUSS,Johann 69,94
SUÁREZ RODRÍGUEZ,Francisco 46
SUPPÉ,Franz von 69,77,94
TABARES BARTLETT 57
THALBERG,Sigismond 27,78
THOMAS,Charles 54
THOMÉ,François 91
TORRÁS,Ramón 83,84,88,94,122
TOSTI,P. 89
TRUILHÉ,Cirilo 16,21
TRUJILLO,Francisco 87

TULOU,Jean 42
UCAR,Federico 21
URRIES 34
VALVERDE 89
VARGAS,Manuel 22
VÁZQUEZ,Julio 48,65,85,86,120
VEIGA IGLESIAS,Pascual 90
VERDI,Giuseppe 27,30,35,37,40-42,68,89,92
VERDUGO,Felipe 60,68,82
VIANELLI,Emilia 92
VIERA,Felipe 99
VILBAC,R. de 67,78
VILLALBA,Ignacio 21
VOGEL,Vladimir 73
WAGNER,Richard 69
WALDTEUFEL,E. 67,69,77
WEBER,Carl M. F. E. von 79
WOLFF,Hugo 54
ZAMORANO,Carmen 114,119