

Obras gallegas en el Archivo Berea. La aportación a la vida musical coruñesa desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX y el patrimonio musical gallego de la saga Berea

Autor: Nilo Jesús García Armas

Tese de doutoramento UDC / 2022

Directoras: Dra. Dña. Rosa Consolación Martín Vaquero e Dra. Dña. Rocío Chao Fernández.

Programa de doutoramento¹ Programa Oficial de Doutoramento en Novas Perspectivas en Documentación, Comunicación e Humanidades.



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

¹ Programa regulado polo RD 185/1985 ou RD 778/1998: nome do Departamento/Instituto Universitario

Programa regulado polo RD 1393/2007 ou RD 99/2011: nome do programa

Obras gallegas en el Archivo Berea. La aportación a la vida musical coruñesa desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX y el patrimonio musical gallego de la saga Berea

Autor: Nilo Jesús García Armas

Tese de doutoramento UDC / 2022

Directoras: Dra. Dña. Rosa Consolación Martín Vaquero e Dra. Dña. Rocío Chao Fernández.

Programa de doutoramento² Programa Oficial de Doutoramento en Novas Perspectivas en Documentación, Comunicación e Humanidades.



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

² Programa regulado polo RD 185/1985 ou RD 778/1998: nome do Departamento/Instituto Universitario

Programa regulado polo RD 1393/2007 ou RD 99/2011: nome do programa



AUTORIZACIÓN DE LAS DIRECTORAS DE LA TESIS

Dra. D^a Rosa Consolación Martín Vaquero, profesora del Área de Historia del Arte de la Universidad de A Coruña y Dra. D^a Rocío Chao Fernández, profesora del Área Didáctica de Expresión Musical de la Universidad de A Coruña, en calidad de Directoras de la Tesis Doctoral de D. Nilo Jesús García Armas, titulada *Obras gallegas en el Archivo Brea. La aportación a la vida musical coruñesa desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX y el patrimonio musical gallego de la saga Brea*

AUTORIZAMOS

Su presentación para que pueda ser defendida por el doctorando, considerando que reúne los requisitos exigidos por el reglamento de Estudios de Doctorado de la UDC para optar al Grado de Doctor

Para que así conste, se firma y data en Ferrol, a 29 de abril de 2022

Fdo.: Rosa Consolación Martín Vaquero y Rocío Chao Fernández



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

He recibido la Tesis Doctoral realizada por Nilo J. García Armas, que lleva por título “Obras gallegas en el Archivo Berea. La aportación a la vida musical coruñesa desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX y el patrimonio musical gallego de la saga Berea”.

Como Tutor suyo en el Programa de Doctorado “Nuevas perspectivas en Documentación, Comunicación y Humanidades”, informo favorablemente para el depósito y la defensa, según lo establecido en el artículo 34 del Reglamento de los Estudios de Doctorado de la Universidad de A Coruña.

Todo lo cual comunico a los efectos oportunos.

Ferrol, 22 de abril de 2022

**GONZALEZ FERNANDEZ
WENCESLAO JOSE - DNI
50415695V**

Firmado digitalmente por
GONZALEZ FERNANDEZ
WENCESLAO JOSE - DNI 50415695V
Fecha: 2022.04.22 10:17:55 +02'00'

Fdo.: Wenceslao J. González

Catedrático de Universidad

Agradecimientos

Agradecimientos

Este trabajo parte de mi pasión por la música, vocación que fue apoyada desde el principio por mis padres y mi familia y que me han acompañado en los buenos momentos y los que no lo fueron tanto. A ellos se lo debo todo.

En este camino son numerosos nombres a los que les debo agradecimientos, para empezar todos aquellos investigadores que me precedieron en alguna temática relacionada con la música gallega de los siglos XIX y XX y han sido citados a lo largo de este trabajo, especialmente con los que he contactado en este tiempo.

Por otra parte, esto no sería posible sin agradecer al personal de la biblioteca de la Diputación de A Coruña su espectacular trabajo, en especial a su directora María Dolores Liaño Pedreira, jubilada desde febrero de 2022, por toda su amabilidad y comprensión. También agradezco a todo el personal de diferentes archivos que he visitado in situ y de otros archivos que he accedido a través de recursos digitales.

Debo dar mi agradecimiento a la Universidad de A Coruña por la oportunidad que me ha brindado al poder realizar la siguiente investigación que ha sido tratada con pasión, esfuerzo y humildad. No me puedo olvidar de los consejos de mis directoras Rosa Martín Vaquero, y especialmente de Rocío Chao Fernández, la cual además de realizar su labor de manera excelente, ha sido un apoyo moral y una persona de las que te encuentras en la vida que sin duda dejan huella.

También quiero mostrar mi agradecimiento a mis amigos y demás familia, así como a todos los que me han echado una mano durante esta labor como la madrina de mi hija, Silvia, siempre ayudando cuando lo he necesitado. Dejo para el final, y no por ello menos importante a los cimientos de mi vida, a la persona que me acompaña día a día y me apoya en las tareas que estoy inmerso, mi querida esposa Aida. Gracias por su cariño y su amor y por el mejor proyecto que tenemos, nuestros hijos Roque y Olivia, a los que les tengo que pedir perdón por todas las horas que les robo por mi dedicación musical para con este trabajo.

Resumen

El Archivo Berea constituye un fondo de vital importancia para el estudio de la vida musical coruñesa y gallega en los siglos XIX y XX. Supone un instrumento indispensable para el estudio de aquella época, así como de las obras y autores que en ella florecieron. Es, por tanto, una fuente histórica de primer orden, pues revela el repertorio preferido y también el esplendor de la actividad musical en estos años.

En esta investigación se analiza el peso cultural de la saga familiar Berea en Galicia a través del análisis de diversas fuentes documentales procedentes principalmente del almacén musical, de otros archivos y de la hemeroteca, especialmente en el período regentado por Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), quien además de ser músico polifacético, tuvo una vida con implicaciones sociales y políticas, siendo alcalde de A Coruña.

Se confirma la importante labor editorial de la sociedad Canuto Berea y Compañía en el cambio de centuria. Del Archivo Berea destaca su colección de partituras, y se clasifican todas las obras musicales gallegas allí conservadas, que son una pieza clave de la dinamización cultural gallega desde el *Rexurdimento* hasta el nacionalismo gallego de la II República de 1931 en el ámbito musical.

Resumo

O Arquivo Berea é un fondo de vital importancia para o estudo da vida musical na Coruña e na Galicia dos séculos XIX e XX. É un instrumento indispensable para o estudo daquela época, así como das obras e autores que nela floreceron. Trátase, pois, dunha fonte histórica de primeiro nivel, xa que revela o repertorio preferido e tamén o esplendor da actividade musical nestos anos.

Nesta investigación analízase o peso cultural da saga da familia Berea en Galicia a través da análise de diversas fontes documentais procedentes principalmente da tenda de música, doutros arquivos e da hemeroteca, especialmente no período dirixido por Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), quen, ademais de ser un músico polifacético, tivo unha vida con implicacións sociais e políticas, sendo alcalde de A Coruña.

Confírmase a importante labor editorial da sociedade Canuto Berea e Compañía no cambio de século. Do Arquivo Berea destaca a súa colección de partituras, e están clasificadas tódalas obras musicais galegas que alí se conservan, que son peza clave da dinamización cultural galega dende o Rexurdimento ata o nacionalismo galego da II República de 1931 no ámbito musical.

Abstract

The Berea Archive is a collection of vital importance for the study of musical life in A Coruña and Galicia in the 19th and 20th centuries. It is an indispensable instrument for the study of that time, as well as the works and authors that flourished in it. It is, therefore, a first-rate historical source, as it reveals the preferred repertoire and also the splendor of musical activity in these years.

In this research, the cultural weight of the Berea family saga in Galicia is analyzed through the análisis of various documentary sources coming mainly from the music store, other archives and the newspaper library, especially in the period run by Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), who, in addition to being a multifaceted musician, had a life with social implications. and politics, becoming mayor of A Coruña.

The important editorial work of the society Canuto Berea and Company at the turn of the century is confirmed. Of the Berea Archive, its collection of scores stands out, and all the Galician musical works conserved there are classified, which are a key piece of the Galician cultural revitalization from the *Rexurdimento* to the Galician nationalism of the Second Republic of 1931 in the musical field.

Motivación personal

La realización de esta Tesis Doctoral viene motivada por una serie de razones, pretendiendo en un primer momento continuar investigando en el tema planteado en el TFM titulado Obras gallegas en el Archivo Berea presentado en la VIU (Valencia International University) en 2018, pero a lo largo de estos años esta idea inicial fue modificándose, ampliándose y complementándose debido a los huecos de investigación que hemos encontrado por el camino.

Es oportuno, antes de mencionar las primeras visitas al Archivo Canuto Berea, unos breves apuntes biográficos, puesto que éstas coincidieron prácticamente en el tiempo con el abandono de la dirección de la banda de música de Agolada (Pontevedra), donde el autor de esta Tesis (su familia es originaria de este pueblo) se había iniciado en el mundo de las bandas de música en 1993 como clarinetista.

A finales de 2016 comencé a visitar el Archivo Berea situado en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña, sin saber lo que depararían aquellas visitas iniciales. Se fue creando un vínculo de pasión sobre conocer diferentes partituras que se interpretaban en la comunidad gallega, y en especial en la ciudad herculina en épocas anteriores. Se inició así una fase de recogida de información de las partituras gallegas que se encontraban en ese extenso fondo, que llevó poco a poco a conocer la variedad de composiciones y autores de los que se conservaron obras musicales que llegaron hasta nuestros días.

En una de estas visitas se descubrió la muiñeira *Alfonsina* de Canuto Berea, desconocida por el autor de esta tesis hasta ese momento, animándose a realizar una transcripción para banda (desde el original para orquesta), que se llevó a cabo en 2017, con el objetivo de ser interpretada por bandas de música, coincidiendo que el autor de este trabajo había dirigido bandas de música durante más de una década. Esto se enlaza con la pretensión de recuperar piezas musicales gallegas que gozaran de prestigio en el siglo XIX, y no se interpretaban casi desde entonces. Comienza así una de sus ilusionantes ideas, además de dar reconocimiento a este importante archivo, está la reinterpretación de estas partituras creadas hace más de un siglo, como la muiñeira *Alfonsina* estrenada en 1861. El conocimiento de dicha pieza y su transcripción

conlevó al estudio de los hallazgos de anteriores investigadores en el tema objeto de estudio y adentrarse en el mundo de la investigación que, como se ha expuesto, se inició con la realización de un Máster de Investigación musical, que fue el origen de este proyecto, ampliado al seguir investigando y encontrar aspectos inéditos que consideramos de interés para convertirlos en la presente tesis doctoral.

Después de la defensa del trabajo de fin de máster de la VIU, continúo con la pasión de seguir indagando sobre los diferentes autores gallegos, su relación con la familia Berea, pasando horas y horas de lectura de la correspondencia que se conserva en el Archivo Berea, a pesar de que en ocasiones el mal estado de algún coprador de cartas imposibilitaba dicha misión. Continué tomando diferentes apuntes, que en ocasiones ponen en duda alguna información aportada años anteriores por otros investigadores. Para ampliar la investigación llevada a cabo hasta esa fecha, decidí realizar los estudios de doctorado en la Facultad de Humanidades de Ferrol en septiembre de 2019.

Por último, la labor como docente en el Conservatorio de Música Profesional de A Coruña, del que fui alumno, realzó aquella motivación inicial de preocupación por la defensa de nuestro patrimonio musical gallego, además de ponerlo en valor y difundirlo, tanto en el alumnado como en el resto de la población gallega, e incluso en el territorio nacional y que traspasa las fronteras en las generaciones posteriores de aquellos gallegos que emigraron al extranjero en búsqueda de un mejor porvenir.

Índice

ÍNDICE

Agradecimientos

Resumen

Resumo

Abstract

Motivación personal

Índice de tablas..... xiii

Índice de figuras..... xvii

Siglas y abreviaturas..... xxix

PRIMERA PARTE..... 1

Introducción 5

Consideraciones previas 11

I. Objeto y justificación del tema 13

II. Estado de la cuestión..... 19

III. Objetivos, metodología y fases de la investigación..... 27

**CAPÍTULO I. Contexto histórico artístico de la música en España, Galicia, A
Coruña desde mitad del siglo XIX hasta 1931 39**

Resumen 41

1.1 Contexto histórico desde mitad del siglo XIX hasta 1931 43

1.1.1 Datos políticos de Galicia y A Coruña 48

1.1.2 Geografía 54

1.1.3 Demografía 55

1.1.4 Economía 57

1.2 Aspectos socioculturales 59

1.2.1 1882-1891 63

1.2.2 1892-1899 64

1.2.3 1900-1905.....	65
1.2.4 1906-1915.....	66
1.2.5 1915-1934.....	67
1.3 Nuevos Espacios para la música en el siglo XIX en Galicia.....	68
1.3.1 Música religiosa	69
1.3.2 Los espectáculos líricos.....	72
1.4 La música de salón en el siglo XIX en Galicia y la creación de un nuevo género.....	81
Referencias	96
CAPÍTULO II. La vida musical de A Coruña desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX	101
Resumen.....	103
2.1 La implicación de la familia Berea en la vida musical herculina	105
2.2 La enseñanza musical desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la creación del conservatorio en A Coruña.....	108
2.2.1 Creación de la Sección de Música en la Academia Coruñesa de Bellas Artes	111
2.2.2 Siglo XX.....	116
2.3 Certámenes musicales en A Coruña.....	119
2.4 Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.....	122
2.5 Teatro Principal. Su influencia en la música.....	131
2.6 Bandas de música en Galicia, el caso herculino. Orfeones y coros gallegos en A Coruña	137
2.6.1 Orfeones y Coros gallegos en A Coruña	148
Referencias	157
SEGUNDA PARTE	161
CAPÍTULO III. Canuto Berea y su actividad empresarial.....	163

Resumen	165
3.1 La creación y expansión de la tienda de Canuto Berea y su actividad empresarial: Primera etapa comercio musical (ca. 1845-1853)	167
3.2 Comercio musical Canuto Berea (1853-1891) y las siguientes etapas:....	170
3.2.1 Primera época de 1853 a 1870. Catálogo de partituras de 1870	171
3.2.2 Segunda época de 1871 a 1891. Sucursales	180
3.2.3 Eduardo Puig y su impulso al comercio. Fondos impresos en el almacén de música de Berea.....	186
3.2.4 Datos relevantes de la tienda de música desde finales de la década de 1870	189
3.3 Canuto Berea Rodríguez y su correspondencia en la época	196
3.4 Empresario teatral, orfeones y bandas de música. Fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez, su funeral y repercusión.....	206
3.4.1 Canuto Berea Rodríguez, empresario teatral.....	206
3.4.2 Orfeones y Bandas de música con el comercio de Berea.....	208
3.4.3 Su fallecimiento: Funeral y repercusión.....	211
3.4.4 Sellos utilizados en comercio musical Berea	215
Referencias.....	221
CAPÍTULO IV. Continuidad de la firma Berea. La sociedad Canuto Berea y C^a y su labor editorial	225
Resumen	227
4.1 Primera sociedad Canuto Berea y C^a. Relación con el con el extranjero	229
4.2 Segunda sociedad comercial Canuto Berea y compañía. Sucursales. Mariano Puig. Correspondencia.....	235
4.2.1 Mariano Puig	242
4.2.2 Correspondencia fuera de Galicia con Canuto Berea Rodrigo. Algunos ejemplos.....	244

4.2.3 Los precios de instrumentos y accesorios en 1905	247
4.2.4 1906-1910. Últimos años del segundo período de Canuto Berea y C ^a . Correspondencia de las sucursales	255
4.2.5 Tercera sociedad comercial Canuto Berea y C ^a (1910-1916)	256
4.3 Canuto Berea (1917-1931).....	257
4.4 Después de 1931. Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea	260
4.5 Labor editorial Canuto Berea y la sociedad Canuto Berea y C^a. Primeros pasos de una empresa editorial gallega.....	265
4.5.1 Piezas editadas por la primera sociedad Canuto Berea y C ^a , número de plancha asociado con año y compositor	273
4.5.2 Creación de la segunda sociedad Canuto Berea y C ^a (1897-1910)	279
4.5.3 La tercera sociedad Canuto Berea y C ^a (1910-1916)	284
4.5.4 Canuto Berea y su sociedad (1917-1931)	285
4.5.5 Catálogos de las contraportadas de las partituras que se conservan en el archivo.....	290
Referencias	293
CAPÍTULO V. Familia de Canuto Berea Rodríguez. La saga Berea como músicos y compositores.....	295
Resumen.....	297
5.1 Canuto Berea, su familia	299
5.2 Sebastián Canuto Berea Ximeno	306
5.3 Canuto Berea Rodríguez, su vida.....	316
5.3.1 Canuto Berea Rodríguez, músico y compositor	317
5.3.2 Canuto Berea Rodríguez, director de orquesta.....	335
5.3.3 Su relación con la Reunión de Artesanos	343
5.3.4 Su vida política.....	347

5.4 Los gemelos Manuel y Nicasio Berea Rodríguez.....	356
5.4.1 Nicasio Berea Rodríguez.....	356
5.4.2 Manuel Berea Rodríguez.....	360
5.5 El último Berea en la tienda: Canuto Berea Rodrigo, y el siguiente propietario: Mariano Puig	368
5.5.1 Canuto Berea Rodrigo	368
5.5.2 Mariano Puig Fernández.....	393
Referencias.....	400
CAPÍTULO VI. Patrimonio e identidad gallega. Las obras gallegas en el Archivo Berea	405
Resumen.....	407
6.1 Definición de patrimonio	409
6.1.1 Evolución del concepto de patrimonio a través de la historia. La Legislación	411
6.1.2 Patrimonio musical. Definición Biblioteca y Archivo	415
6.1.3 Archivos en Galicia con fondos musicales. Archivos musicales en A Coruña	416
6.2 Identidad gallega. Recorrido cronológico	418
6.3 El archivo Berea. Descripción.....	444
6.3.1 Inventario topográfico	446
6.3.2 Planchas de impresión	447
6.4 Partituras en el Archivo Berea. Patrimonio musical de las obras gallegas conservadas en el Archivo	449
6.4.1 Compositores gallegos y sus obras en el Archivo Berea.....	459
6.4.2 Clasificación de las composiciones gallegas según su instrumentación. Repertorio vocal e instrumental.....	462
Referencias.....	467

CAPÍTULO VII. Obra creativa de la familia Berea	473
Resumen.....	475
7.1 La obra creativa de la familia Berea.....	477
7.2 Obras de Sebastián Canuto Berea Ximeno.	482
7.3 Obras de Canuto Berea Rodríguez. Su fecha de creación. Obras vocales y obras instrumentales.....	485
7.3.1 La muiñeira Alfonsina.....	496
7.3.2 El ferrocarril en Galicia. Muiñeira del ferrocarril. Relación música-ferrocarril-Berea	505
7.3.3 Obras de Canuto Berea Rodríguez. Fichas de catalogación.....	513
7.4 Obras de Canuto Berea Rodrigo	538
Referencias	540
CAPÍTULO VIII. Conclusiones y futuras líneas de investigación.....	543
Fuentes documentales	571
Fuentes hemerográficas	565
Bibliografía.....	577
TERCERA PARTE (A partir de aquí en CD con sus tablas y figuras)	611
BIOGRAFÍAS I	613
Resumen.....	615
I. Compositores gallegos con obras en el Archivo Berea editadas por Canuto Berea y Compañía.....	617
Adalid, Marcial del.....	617
Baldomir Rodríguez, José	627
Brage Villar, Luis Rafael	647
Caneda, Eduardo A.	653
Castillo, Pilar.....	660
«Chané» Suárez, Constante.....	672

«Chané» Castro González, José	677
García Jiménez, Antonio	696
Lens Viera, Enrique	699
López, Juan María	705
Montes Capón, Juan	708
Oliva Deus, Francisco Guillermo	728
Osterberger Luard, Eugenia.....	732
Pillado Villamil, Francisco	738
Piñeiro y Latierro, Prudencio	745
Rodríguez-Losada Rebellón, Eduardo.....	752
Santos Soeiras, José.....	763
Taibo García, Luis	766
Veiga Iglesias, Pascual	769
BIOGRAFÍAS II.....	789
Resumen.....	791
II. Compositores gallegos con obras en el Archivo Berea sin ser editadas por Canuto Berea y Compañía	793
Adrán Cambón, José Manuel	793
Alonso Salgado, Cesáreo	794
Badía, José.....	796
Baldomir, Francisco	798
Bárcena Saracho, Augusto.....	800
Bermúdez, Jacobo.....	808
Boedo, María	810
Brañas, Eduardo/Braña Lériada, Eduardo.....	811
Buenaga, M.T. de	815

Cambeses Carrera, Higinio	816
Costa Dequidt, Manuel.....	821
Courtier Vázquez, José.....	823
Courtier Burguero, Ricardo.....	829
Cristóbal Martínez, Julio	835
Gómez Veiga «Curros», José	840
Del Río Bourdiel, Faustino.....	844
Diehl de Souza, Eduardo.....	849
Díez Martín, Carmen.....	852
Doncel Fernández, José.....	854
Edreira Acebo, Juan José	861
Fernández Amor, Manuel.....	868
García de la Parra, Mónico.....	873
González de Velasco Fernández, Jesús	881
Iglesias Sánchez, José	885
Martí, Manuel.....	889
Morales Sabugueiro, Ricardo	893
Noriega de la Vega, Bernardo	896
Noriega Muñoa, Flora	898
Núñez, Francisco R.	900
Ortega, Pilar	902
Palacio, Ramón.....	903
Paz Hermo, Egidio	904
Pazo, José do	915
Pérez Camino, Ricardo.....	917
Quiroga Marcos, Pedro	924

Santiago Majo, Rodrigo Alfredo de	929
Soutullo Otero, Reveriano	932
Tafall Abad, Santiago	943
Torres Creo, José	949
Varela Silvari, José María	951
Veiga Valenzano, Julio.....	958
Vesteiro Torres, Teodosio	963
Zon, Joaquín	966
Fuentes hemerográficas (Tercera parte)	971
Bibliografía (Tercera parte).....	997
ANEXOS.....	1011
Anexo I. Árbol genealógico familia Berea y descendientes (ca. 1760-1913)....	1013
Anexo II. Documentación relación de Berea con la Escuela de Bellas Artes....	1015
Anexo III. Escrituras de las sociedades comerciales Canuto Berea y compañía	1019
Anexo IV. Representaciones musicales en A Coruña entre 1891-1895	1029
Anexo V. Obras gallegas interpretadas por bandas a finales del s. XIX	1053
Anexo VI. Actas del Teatro Principal	1067
Anexo VII. Inventario topográfico.....	1075
Anexo VIII. Planchas de impresión (actualizado febrero de 2022)	1083
Anexo IX. Listado de partituras gallegas Archivo Berea	1095
Anexo X. Partitura Alfonsina (arreglo banda)	1213
Anexo XI. Partitura La muiñeira del ferrocarril (arreglo banda)	1221
Anexo XII. Fotografías de partituras gallegas	1235
Obras musicales de la saga Berea conservadas en el Archivo Berea	1235
Obras editadas por Canuto Berea y C ^a	1263
Obras de compositores gallegos no editadas por Canuto Berea y C ^a	1285

Anexo XIII. Obras gallegas en la Biblioteca Nacional, de compositores que tienen obras en Archivo Berea.....	1307
Anexo XIV. Premio Amizade 2021	1327

Índice de tablas

Tabla 1. Listado de orfeones y sus directores que conservan obras en el Archivo Berea	152
Tabla 2. Canuto Berea Rodríguez y su correspondencia	203
Tabla 3. Listado de obras gallegas depositadas en la sucursal pontevedresa en junio de 1907	241
Tabla 4. Precios de instrumentos y accesorios	247
Tabla 5. Composiciones editadas por Canuto Berea y compañía con su número de plancha, autor y fecha de composición	270
Tabla 6. Números de plancha de obras editadas por Canuto Berea y compañía en otras obras editadas con sus posibles números de plancha.....	287
Tabla 7. Obras compuestas por Mariano Puig en el Archivo Berea.....	399
Tabla 8. Obras gallegas que existieron en el Archivo Berea a finales del s. XIX ...	450
Tabla 9. Composiciones gallegas en el Archivo Berea según sus autores	456
Tabla 10. Compositores gallegos y no gallegos y el número de obras conservadas en el Archivo Berea	456
Tabla 11. Compositores gallegos y número de composiciones conservadas en el Archivo Berea	460
Tabla 12. Obras gallegas según su instrumentación	463
Tabla 13. Género musical de las obras gallegas conservadas en el Archivo Berea	464
Tabla 14. Listado de composiciones y arreglos de Canuto Berea Rodríguez.....	487
Tabla 15. Composiciones y arreglos de Berea según su instrumentación	495
Tabla 16. Obras compuestas por Marcial del Adalid en el Archivo Berea	626
Tabla 17. Obras compuestas por José Baldomir en el Archivo Berea.....	646

Tabla 18. Obras compuestas por Luis Rafael Brage Villar en el Archivo Berea	653
Tabla 19. Obras compuestas por Eduardo A. Caneda en el Archivo Berea	659
Tabla 20. Obras compuestas por Pilar Castillo en el Archivo Berea	672
Tabla 21. Obras compuestas por Constante Suárez "Chané" en el Archivo Berea ..	677
Tabla 22. Obras compuestas por José Castro "Chané" en el Archivo Berea.....	695
Tabla 23. Obras compuestas por Antonio García Jiménez en el Archivo Berea.....	699
Tabla 24. Obras compuestas por Enrique Lens Viera en el Archivo Berea	705
Tabla 25. Obras compuestas por Juan María López en el Archivo Berea.....	708
Tabla 26. Obras compuestas por Juan Montes Capón en el Archivo Berea.....	726
Tabla 27. Obras compuestas por Francisco Guillermo Oliva Deus en el Archivo Berea	732
Tabla 28. Obras compuestas por Eugenia Osterberger Luard (E. Saunier) en el Archivo Berea.....	737
Tabla 29. Obras compuestas por Francisco Pillado Villamil en el Archivo Berea ..	745
Tabla 30. Obras compuestas por Prudencio Piñeiro y Latierro en el Archivo Berea	752
Tabla 31. Obras compuestas por Eduardo Rodríguez Losada Rebellón en el Archivo Berea.....	763
Tabla 32. Obras compuestas por José Santos Soeiras en el Archivo Berea	765
Tabla 33. Obras compuestas por Luis Taibo García en el Archivo Berea	769
Tabla 34. Obras compuestas por Pascual Veiga Iglesias en el Archivo Berea	788
Tabla 35. Obras compuestas por José Manuel Adrán Cambón en el Archivo Berea	794
Tabla 36. Obras compuestas por Cesáreo Alonso Salgado en el Archivo Berea	796

Tabla 37. Obras compuestas por José Badía en el Archivo Berea	797
Tabla 38. Obras compuestas por Francisco Baldomir en el Archivo Berea	799
Tabla 39. Obras compuestas por Augusto Bárcena en el Archivo Berea	806
Tabla 40. Obras compuestas por Felipe Bascuas Suárez en el Archivo Berea.....	808
Tabla 41. Obras compuestas por Jacobo Bermúdez en el Archivo Berea	810
Tabla 42. Obras compuestas por María Boedo en el Archivo Berea.....	811
Tabla 43. Obras compuestas por Eduardo Braña en el Archivo de Berea.....	815
Tabla 44. Obras compuestas por M.T. de Buenaga en el Archivo Berea.....	815
Tabla 45. Obras compuestas por Higinio Cambeses Carrera en el Archivo Berea .	821
Tabla 46. Obras compuestas por Manuel Costa Dequidt en el Archivo Berea	823
Tabla 47. Obras compuestas por José Courtier Vázquez en el Archivo Berea	829
Tabla 48. Obras compuestas por Ricardo Courtier Burguero en el Archivo Berea.	834
Tabla 49. Obras compuestas por Julio Cristóbal Martínez en el Archivo Berea.....	840
Tabla 50. Obras compuestas por José Gómez Veiga "Curros" en el Archivo Berea	844
Tabla 51. Obras compuestas por Faustino del Rio Bourdiel en el Archivo Berea ..	849
Tabla 52. Obras compuestas por Eduardo Diehl de Souza en el Archivo Berea.....	852
Tabla 53. Obras compuestas por Carmen Díez Martín en el Archivo Berea.....	854
Tabla 54. Obras compuestas por José Doncel Fernández en el Archivo Berea.....	861
Tabla 55. Obras compuestas por Juan José Edreira Acebo en el Archivo Berea	868
Tabla 56. Obras compuestas por Manuel Fernández Amor en el Archivo Berea ...	873
Tabla 57. Obras compuestas por Mónico García de la Parra en el Archivo Berea..	881
Tabla 58. Obras compuestas por Jesús González de Velasco Fernández en el Archivo Berea	885
Tabla 59. Obras compuestas por José Iglesias Sánchez en el Archivo Berea	888

Tabla 60. Obras compuestas por Manuel Martí en el Archivo Berea	892
Tabla 61. Obras compuestas por Ricardo Morales Sabugueiro en el Archivo Berea	896
Tabla 62. Obras compuestas por Bernardo Noriega de la Vega en el Archivo Berea	898
Tabla 63. Obras compuestas por Flora Noriega Muñoz en el Archivo Berea.....	900
Tabla 64. Obras compuestas por Francisco R. Núñez en el Archivo Berea.....	902
Tabla 65. Obras compuestas por Pilar Ortega en el Archivo Berea	903
Tabla 66. Obras compuestas por Ramón Palacio en el Archivo Berea	904
Tabla 67. Obras compuestas por Egidio Paz Hermo en el Archivo Berea	915
Tabla 68. Obras compuestas por José do Pazo en el Archivo Berea.....	916
Tabla 69. Obras compuestas por Ricardo Pérez Camino en el Archivo Berea	923
Tabla 70. Obras compuestas por Pedro Quiroga Marcos en el Archivo Berea.....	929
Tabla 71. Obras compuestas por Rodrigo Alfredo de Santiago Majo en el Archivo Berea.....	931
Tabla 72. Obras compuestas por Reveriano Soutullo en el Archivo Berea	942
Tabla 73. Obras compuestas por Santiago Tafall Abad en el Archivo Berea	948
Tabla 74. Obras compuestas por José Torres Creo en el Archivo Berea	951
Tabla 75. Obras compuestas por Jose María Varela Silvari en el Archivo Berea....	957
Tabla 76. Obras compuestas por Julio Veiga Valenzano en el Archivo Berea	963
Tabla 77. Obras compuestas por Teodosio Vesteiro Torres en el Archivo Berea....	965
Tabla 78. Obras compuestas por Joaquín Zon en el Archivo Berea.....	967

Índice de figuras

Figura 1. Dibujo de Román Navarro.	51
Figura 2. Caricatura de los sombreros en el teatro	65
Figura 3. Teatro- Circo Emilia Pardo Bazán.Fotografía realizada entre 1910-1915. 75	
Figura 4. Programa concierto 30-VI-1936.....	118
Figura 5. Retrato de Jorge Yáñez, primer presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.....	123
Figura 6. Retrato de José Lago.	125
Figura 7. Papel con membrete de la sección de música de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.....	126
Figura 8. Cartel del Teatro Principal (1872).....	133
Figura 9. Certamen musical de 1878 en el Teatro Principal.....	135
Figura 10. Fotografía Banda Zamora dirigida por Braña Muiños en las fiestas de 1896.	140
Figura 11. Banda de música del Hospicio Provincial en 1927	147
Figura 12. Fotografía del Orfeón El Eco dirigido por Baldomir	151
Figura 13. Firma de Adalid en 1844 sobre la partitura Souvenirs de Florence.	168
Figura 14. Página encontrada en el medio de ejercicios de armonía de Canuto Berea..	173
Figura 15. Anuncio del almacén Canuto Berea	175
Figura 16. Anuncio del comercio como depósito de pianos.....	176
Figura 17. Portada partitura El despertar la mañana de R. Pérez Camino.....	183
Figura 18. Retrato de Eduardo Puig como presidente de la sección de Declamación del Liceo Brigantino.	187

Figura 19. Anuncio en La Voz de Galicia, 8-I-1882.	191
Figura 20. Instrumentos comprados a Berea por el Ayuntamiento de Lugo para su Banda, 30-IV-1877.	211
Figura 21. Esquela de Canuto Berea Rodríguez.....	212
Figura 22. Lápida en el cementerio de San Amaro en A Coruña.....	213
Figura 23. Sello del comercio Berea cuando regentaba Sebastián Canuto Berea Ximeno	215
Figura 24. Portada de Sinfonía a toda Orquesta	216
Figura 25. Sello del almacén de música de Berea en 1860/1870	216
Figura 26. Portada de La Camelia	217
Figura 27. Sello almacén Canuto Berea	218
Figura 28. Sello almacén Canuto Berea	218
Figura 29. Sello de Canuto Berea y compañía en la partitura Un recuerdo de Baldomir..	219
Figura 30. Sello de la partitura N'os teus beizos de Constante Suárez Chané	219
Figura 31. Sello de Canuto Berea y compañía de Toñita de Francisco Pillado	220
Figura 32. Tarjeta de pedidos desde la sucursal de Pontevedra (ca.1905)	220
Figura 33. Portada de la escritura de la sociedad Canuto Berea y compañía en 1891	229
Figura 34. Escritura de la sociedad Canuto Berea y compañía de 1897	235
Figura 35. Membrete de la tienda Sánchez Puga de 1897.....	239
Figura 36. Tarjeta de Pedro Landa	240
Figura 37. Folleto publicitario de la tienda de Pontevedra.....	241
Figura 38. Cartel publicitario de principios de siglo	245

Figura 39. Precios de instrumentos de viento metal en 1905	254
Figura 40. Antonio Prado Álvarez	258
Figura 41. Anuncio de la tienda de Santiago con Pedro Landa	259
Figura 42. Folleto publicitario.	261
Figura 43. Anuncio de Puig y Ramos S.L. en la Guerra Civil.....	261
Figura 44. Dibujo de tienda Puig y Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea.....	265
Figura 45. Fragmento de última hoja de la partitura de banda de Unha festa nos muiños de Perayo.....	276
Figura 46. Fotografía de la carta de Baldomir a Eduardo Puig	281
Figura 47. Portada As duas maes	286
Figura 48. Contraportada de N’o ceo azul crarísimo de Baldomir	292
Figura 49: Fotografía de Andrés Gaos en 1889, en el reverso dedicatoria a Pillado.....	301
Figura 50. Programa del primer concierto de Sarasate	314
Figura 51. Firma de Canuto Berea con la inscripción de Miguel Sarasate en los ejercicios de armonía	320
Figura 52. Emilia Pardo Bazán en la fotografía que dedicó a su maestro Canuto Berea.	324
Figura 53. Programa del certamen musical del Liceo Brigantino.	330
Figura 54. Ilustración del jurado del certamen musical del Liceo Brigantino de 1883.	331
Figura 55. Portada de la partitura de las Barcarolas	336
Figura 56. Biografía de artistas gallegos	337
Figura 57. Cartel del Carnaval de A Coruña de 1865.....	339

Figura 58. Cartel del estreno de El molinero de Subiza de Oudrid en el Teatro Principal en 1873.	340
Figura 59. Programa de concierto del 30 de marzo de 1880 en el Teatro Principal.	342
Figura 60. Canuto Berea Rodríguez como presidente del Círculo de Artesanos	345
Figura 61. Colocación primera piedra de María Pita en 1879 con bandas de música en los laterales	349
Figura 62. Retrato de Berea como alcalde.....	353
Figura 63. Portada de <i>La Voz de Galicia</i> de 6-VIII-1889. Ampliación de la noticia de Canuto Berea como nuevo alcalde de A Coruña.....	354
Figura 64. Bando municipal del alcalde Canuto Berea, 10-X-1889.....	355
Figura 65. Anuncio de Nicasio Berea como afinador de pianos. Fuente: El Telegrama, 12-III-1878.	357
Figura 66. Retrato de acuarela de Manuel Berea Rodríguez en 1859	362
Figura 67. Instrumentos de cuerda que impartía Manuel Berea.....	364
Figura 68. Tarjeta de la Sociedad Musical Orquesta de la Coruña	365
Figura 69. Tarjeta de felicitación de las fiestas de Navidad de la Sociedad Musical Orquesta de la Coruña	366
Figura 70. Canuto Berea Rodrigo de niño, una foto dedicada a José Baldomir.....	370
Figura 71. Canuto Berea Rodrigo, foto dedicada a José Baldomir, “al director del orfeón brigantino”, fechada el 10 de septiembre de 18??. Se sabe que Baldomir fue director de dicho coro en 1892	374
Figura 72. Canuto Berea Rodrigo.....	381
Figura 73. La sala Berea.....	384

Figura 74. Caricatura de Canuto Berea Rodrigo.....	385
Figura 75. Programa de concierto de la Agrupación de Instrumentos de Arco.....	390
Figura 76. Esquela de Canuto Berea Rodrigo.....	393
Figura 77. Fotografía de la Orquestina Coruñesa	396
Figura 78. Mapa conceptual de Ley 5/2016 del Patrimonio Cultural de Galicia	413
Figura 79. Fotografía de Calle Real en 1930, próxima a la tienda de Carré y el comercio musical de Canuto Berea	434
Figura 80. Fotografía de la tienda de música en estado ruinoso.....	445
Figura 81. Plancha de la primera página de ¿Cómo foy? De Baldomir.	448
Figura 82. Gallegadas de compositores gallegos y no gallegos.	456
Figura 83. Gráfico según la instrumentación de las obras conservadas en el Archivo Berea.	463
Figura 84. Portada del Borrador de Marcha, Princesa y Baylete de Sebastián Canuto Berea Ximeno	480
Figura 85. Partitura de piano de La muiñeira del ferrocarril gallego	493
Figura 86. Portada del manuscrito de la muiñeira Alfonsina	496
Figura 87. Primera página de la muiñeira Alfonsina	498
Figura 88. Placa en el hall del Teatro Rosalía Castro	499
Figura 89. Portada de la partitura Alfonsina para piano	504
Figura 90. Comienzo de la partitura de La muiñeira del ferrocarril gallego, versión para piano.....	512
Figura 91. Retrato de Marcial del Adalid firmado por J. Cuevas.....	618
Figura 92. Fotografía de Adalid y su esposa Fanny Garrido	621
Figura 93. José Baldomir en 1897.	631

Figura 94. Fotografía de José Baldomir	638
Figura 95. Fotografía de José Baldomir	642
Figura 96. Baldomir en su vejez.....	645
Figura 97. Fotografía Luis Brage	651
Figura 98. Cuarteto formado por los aventajados niños: Eladio Rodríguez, Isaac Pedregal, José Doncel y Pilar Castillo.....	662
Figura 99. Programa del concierto	666
Figura 100 Programa del concierto en el Palau	668
Figura 101. Retrato Pilar Castillo	669
Figura 102. Fotografía de Pilar Castillo.	671
Figura 103. Fotografía de la Sociedad de Cuartetos de La Habana, integrada de izquierda a derecha por: Juan Torroella, Arturo Quiñones, Constante Suárez Chané y Antonio Mompó.	676
Figura 104. José Castro Chané. Al dorso de la fotografía figuraba el siguiente texto: José Castro Chané, Académico Correspondiente, Director del orfeón Español "Ecos de Galicia", que tomó parte en la velada	687
Figura 105. Castro Chané	689
Figura 106. Retrato de Chané.....	690
Figura 107. Castro Chané en su visita A Coruña en 1908 con diferentes personalidades De pie, en la segunda fila, Bernardino Álvarez Otero, Robustiano Faginas, Francisco Tettamancy, Modesto Garrido y Florencio Vaamonde. Sentados, en la primera fila, Ramón Faginas, Alejandro Barreiro, Chané, Manuel Murguía y Uxío Carré Aldao. En el suelo, sentado sobre un cojín, Emilio Castro Chané, hijo del músico.....	691
Figura 108. Gira de Chané en Cuba	692

Figura 109. Castro Chané con Pepito Arriola.....	693
Figura 110. Fotografía de Antonio García Jiménez.....	697
Figura 111. Enrique Lens Viera. Foto cortesía de su bisnieto Arturo Lens Closas.	700
Figura 112. Enrique Lens en la Casa España en Argentina. Foto cortesía de su bisnieto Arturo Lens Closas	703
Figura 113. Enrique Lens Viera. Foto cortesía de su bisnieto Arturo Lens Closas.	704
Figura 114. Fotografía de tarjeta del director Juan M ^a López	707
Figura 115. Juan María López, director de Banda de Santiago	708
Figura 116. Banda municipal de Lugo. Indica Varela de la Vega que Montes es el que está sentado con la mano en la barbilla.....	715
Figura 117. Juan Montes.....	721
Figura 118. Retrato de Juan Montes	723
Figura 119. Retrato Juan Montes, óleo por M. M. Fole, propiedad J. Díaz Varela.	724
Figura 120. Esquela Juan Montes.	725
Figura 121. Esquela de Francisco Guillermo Oliva Deus	731
Figura 122. Fotografía de Eugenia Osterberger.....	737
Figura 123. Retrato de Francisco Pillado con 12 años (1869).....	739
Figura 124. Fotografía de Francisco Pillado con sus alumnas de piano.....	741
Figura 125. Pillado tocando el piano.	742
Figura 126. Pillado frente al piano de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.	743
Figura 127. Retrato de Francisco Pillado por el fotógrafo José Sellier	744
Figura 128. Esquela de D. Prudencio Piñeiro Latierro	752
Figura 129. Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón	755

Figura 130. Caricatura de Rodríguez-Losada dirigiendo.	759
Figura 131. De izquierda a derecha: Eduardo Rodríguez-Losada, periodista Canda (hijo) y Villar Ponte conversando en el “Bar del viejo Tamberlick”	760
Figura 132. Rodríguez-Losada observando partitura	762
Figura 133. Esquela de José Santos Soeiras	765
Figura 134. Retrato de Luis Taibo dedicado a su madre	767
Figura 135. Íncipit partitura La Galleguita de Pascual Veiga	773
Figura 136. Pascual Veiga	775
Figura 137. Pascual Veiga con la medalla de oro otorgada en París.....	782
Figura 138. Fotografía de José Manuel con su hermano Carlos.	793
Figura 139. Retrato de Francisco Baldomir.	798
Figura 140. Fotografía de Augusto Bárcena.....	802
Figura 141. Augusto Bárcena.	803
Figura 142. Augusto Bárcena Saracho	805
Figura 143. Higinio Cambeses Carrera.	816
Figura 144. Higinio Cambeses Carrera.	819
Figura 145. Programa del concierto de despedida de Courtier en A Coruña, 15-VII-1879	827
Figura 146. Ricardo Courtier.....	832
Figura 147. Courtier frente al piano del Club Orensano	833
Figura 148. Ricardo Courtier.....	834
Figura 149. Pepe Curros	842
Figura 150. Pepe Curros el primero en la fotografía, junto con P. Luis Fernández y Ricardo Cetina miembros del jurado del certamen de coros de Vigo en 1916	844

Figura 151. Fotografía de Faustino del Río en 1952 acompañado de dos niños de Cantigas da Terra.....	845
Figura 152. Faustino del Río en el centro de la imagen con los integrantes de Cántigas da Terra.	848
Figura 153. Esquela de Faustino del Río	849
Figura 154. Fotografía de Eduardo Diehl	851
Figura 155. Foto de Carmen Díez Martín en su actuación de 1935	853
Figura 156. Fotografía de Carmen Díez Martín	854
Figura 157. Cuarteto formado por los aventajados niños: Eladio Rodríguez, Isaac Pedregal, José Doncel y Pilar Castillo	856
Figura 158 Retrato de Juan José Edreira... ..	864
Figura 159. Fotografía de Edreira.....	867
Figura 160. Emilia Pardo Bazán con Cantigas da Terra en 1917, a su derecha con una gaita es Manuel Fernández Amor.. ..	869
Figura 161. Manuel Fernández Amor.....	870
Figura 162. Fotografía de Manuel Fernández Amor.	871
Figura 163. Banda Municipal de Música de Vigo con su Director Mónico García de la Parra en 1920.	876
Figura 164. Mónico García de la Parra con el uniforme de la Banda de música de Vigo en la Fiesta de la Flor.....	876
Figura 165. Banda Infantil que organizó García de la Parra.	877
Figura 166. Mónico García de la Parra.....	878
Figura 167. Esquela de Mónico García de la Parra.. ..	880
Figura 168. Jesús González de Velasco.....	882

Figura 169. Fotografía de José Iglesias Sánchez.....	886
Figura 170. José Iglesias Sánchez en el centro de la fotografía con un coro de tiples del colegio jesuita.	888
Figura 171. Retrato de Manuel Martí.	891
Figura 172. Imagen de la primera página de la partitura de la Biblioteca Nacional de Lisboa.	891
Figura 173. Biografía de Flora Noriega escrita por hermanos de la Iglesia.....	899
Figura 174. Egidio Paz Hermo..	906
Figura 175. Egidio Paz Hermo, director del Orfeón Gallego Primitivo de Buenos Aires..	908
Figura 176. Egidio Paz Hermo..	909
Figura 177. Egidio Paz Hermo..	913
Figura 178. Ricardo Pérez Camino.....	920
Figura 179. Ricardo Pérez Camino.....	923
Figura 180. Fotografía de Ricardo Quiroga.....	925
Figura 181. Banda del Regimiento de Murcia con maestro Pedro Quiroga en el centro..	928
Figura 182. Rodrigo A. de Santiago.	931
Figura 183. Soutullo con el Orfeón Galicia de Tuy.	933
Figura 184. Retrato de Soutullo.....	935
Figura 185. Soutullo, el joven en el centro de la imagen con el jurado musical del certamen musical organizado por la sociedad viguesa La Oliva.....	937
Figura 186. Comisión organizadora del Certamen de La Oliva. Sentados en tercer lugar está F. R. Núñez, y en quinto lugar Soutullo.....	937

Figura 187. Reveriano Soutullo Otero.....	940
Figura 188. Santiago Tafall.	946
Figura 189. José Torres Creo.....	949
Figura 190. Esquela de José Torres Creo.	951
Figura 191. José María Silvari.....	954
Figura 192. José María Silvari en el Centro Gallego de Madrid en 1923..	956
Figura 193. Fotografía de la Orquesta del Círculo de Artesanos en 1888. Indica Margarita Viso que podría ser el tercero sentado por la izquierda	959
Figura 194. Teodosio Vesteiro Torres.....	964

Siglas y abreviaturas

BPDC - Biblioteca Provincial da Diputación de A Coruña

Ca. Circa - aproximadamente

C.B. y C^a - Canuto Berea y Compañía

cm. - centímetro

CNT - Comisión General de Trabajadores

CD - Compact disc

D. – Don

D^a - Doña

Doc. – Documento

Dra. - Doctora

Et al. - y otros

f. - folio

Fl. – Floreció

M^a - María

n.^o- número

PSOE - Partido Socialista Obrero Español

r. - recto

s. – siglo

s.f. – sin fecha

s.p. - sin página

sic - así fue escrito

sign. – signatura

Sr. - Señor

t. - tomo

TFM - Trabajo Fin de Máster

UDC - Universidad de A Coruña

USC - Universidad de Santiago de Compostela

UGT - Unión General de Trabajadores

v. - vuelto

VIU - Valencia International University

Vol. - volumen

VV.AA. - Varios Autores

PRIMERA PARTE

Introducción

Introducción

El trabajo de investigación de esta Tesis Doctoral que aquí se presenta constituye un estudio en profundidad sobre las obras gallegas que se conservan en el Archivo Berea de la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, situada en el edificio arquitectónico del Teatro Rosalía de Castro. Con él se pretende contribuir a divulgar el Archivo Canuto Berea y a visibilizar la importancia que tuvo la tienda de música como establecimiento de referencia desde sus comienzos, aproximadamente en 1845, fecha en que lo fundó Sebastián Canuto Berea Ximeno (1810-1853), continuándolo su primogénito, Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) al frente, y en el cambio de centuria y las primeras décadas del siglo XX, continuó la saga con Canuto Berea Rodrigo (1874-1931). Dicho almacén de música permaneció abierto ininterrumpidamente hasta la década de 1980 con la sociedad Puig y Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea, que estuvo situado en la Calle Real, número 38 de la capital herculina.

Se trata de un foco cultural imprescindible para cualquier estudioso de los compositores gallegos de esta época, y en las páginas que siguen se pretende contribuir al estudio de las partituras y compositores gallegos del Archivo Canuto Berea, así como realizar un primer acercamiento a las obras de los compositores gallegos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1930 que lo integran, aunque se conservan algunas composiciones posteriores. Se presta particular atención a las composiciones realizadas por la saga Berea. Se realiza una catalogación, especialmente de las diferentes piezas escritas por Canuto Berea Rodríguez, incluso algunas obras halladas en otros archivos, como en la Biblioteca Nacional de Madrid, de este músico, que además de compositor, fue profesor, director de orquesta y empresario coruñés.

Se ha orientado el trabajo a la importancia de la saga Berea en la vida musical herculina, hecho corroborado en la copiosa documentación custodiada en la Biblioteca de la Diputación coruñesa. Está integrada por partituras, catálogos, correspondencia, facturas, libros de cuentas, planchas de impresión y otros documentos. En un marco cronológico amplio, que alcanza desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década

de 1930, que incluye la vida de las tres generaciones de los «Canuto Berea» en A Coruña, y se reseñan apuntes y notas de sus sucesores hasta el cierre del negocio musical.

Se pretende mostrar una aproximación cronológica de la evolución de esta tienda de música y sus sucursales en las diferentes etapas dentro del contexto histórico, artístico y social de la época, con los datos recopilados durante la investigación, algunos de ellos inéditos hasta el momento y con las referencias documentales aportadas por otros historiadores, ya que hasta la fecha no se había profundizado en aspectos importantes en este tema.

La dificultad en la investigación de la prolongación temporal del comercio musical de la familia Berea ha sido determinante para su acotación cronológica en casi un siglo regentado por alguno de los «Canuto Berea» (ca. 1845-1931), ya que se ha comprobado que otras investigaciones realizadas en el siglo XX han confundido en numerosas ocasiones las tres generaciones: Sebastián Canuto Berea Ximeno (1810-1853), Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y Canuto Berea Rodrigo (1874-1931). Este amplio marco cronológico escogido también tiene sus limitaciones en la profundidad del estudio por la copiosa documentación custodiada en el Archivo Berea, que en algunos períodos es abundante y en otras etapas en más bien escasa, como el período regentado por Canuto Berea Rodrigo en solitario (1917-1931).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, los objetivos generales de esta investigación son en primer lugar, analizar el papel de la familia Berea como dinamizadora cultural de la sociedad en que vivieron, centrándose en las tres generaciones de «los Canuto Berea» los cuales crearon una red amplia de contactos a través de sus sucursales y otros músicos. Un segundo objetivo consiste en revalorizar el papel de la música desde una perspectiva actual de la antropología simbólica, con el concepto de identidad gallega, a través de los tópicos musicales³ de las obras gallegas

³ El enfoque de este trabajo se sirve de la teoría de los tópicos, la visión de Danuta Mirka en su publicación *The Oxford Handbook of Topic Theory*, como una herramienta de análisis apropiada para poder integrar un determinado repertorio dentro del contexto de escucha de su época.

desde el *Rexurdimento*⁴. El tercer objetivo es poner en valor y difundir el Archivo Berea como fuente imprescindible para el estudio de las personalidades que promovieron la cultura y el patrimonio musical desde el siglo XIX hasta la centuria siguiente. Para su realización se llevará a cabo una revisión bibliográfica en torno al período estudiado en profundidad (1850-1931).

El presente trabajo se estructura en tres partes con sus apartados correspondientes. Unos preliminares (agradecimientos, motivación personal, índice, índice de tablas, índice de figuras, siglas y abreviaturas), una introducción y tres apartados. La primera parte está integrada por una introducción y los capítulos 1 y 2. En la segunda parte se dedicará a los capítulos 3 (Canuto Berea y su actividad empresarial), 4 (Continuidad de la firma Berea. la sociedad canuto Berea y compañía y su labor editorial), 5 (Familia de Canuto Berea Rodríguez. la saga Berea como músicos y compositores), 6 (Patrimonio e identidad gallega. Las obras gallegas en el Archivo Berea), 7 (Obra creativa de la familia Berea) y las conclusiones. Se complementará con la tercera parte, donde se presentan en profundidad las biografías de los compositores gallegos de los que se conserva alguna obra en el Archivo Berea y se añaden los anexos presentados en el índice. Esta parte, por su extensión, la adjuntamos en CD. Se recoge de forma minuciosa la biografía de sesenta y tres compositores gallegos, además de los XIV anexos, presentados en el índice y seleccionados por su importancia.

Se inicia la primera parte, con una introducción, la exposición de los objetivos generales y la estructura de esta Tesis Doctoral. Seguidamente se presentan unas consideraciones previas y se precisa la definición del objeto de estudio y justificación de la elección del tema. A continuación, se realiza un estado de la cuestión de los estudios de la música gallega entre los siglos XIX y XX, para posteriormente señalar los objetivos, tanto generales como específicos, y la metodología que se utilizará para poder darles respuesta.

⁴ Movimiento intelectual de la historia de Galicia que se desarrolló en el siglo XIX, coincidiendo con la corriente nacionalista centroeuropea, que se propuso como meta la recuperación de la identidad lingüística y cultural gallega.

En el capítulo 1 se realiza una panorámica del contexto histórico artístico de la música de España, Galicia y concretamente de la ciudad herculina, a través de su evolución histórica-artística. Se muestra información de índole política, demográfica y económica de Galicia, y más concretamente del caso de A Coruña. A continuación, se señalan una serie de aspectos socioculturales, centrándose en el ámbito musical para proseguir con los nuevos espacios creados para albergar el arte musical en el s. XIX en Galicia, y finalizar con la música de salón y la creación de un nuevo género, la melodía o canción gallega.

El capítulo 2 se inicia destacando brevemente la implicación de la familia Berea en la vida musical herculina. A continuación, se presenta una evolución de las enseñanzas musicales en A Coruña desde mediados del s. XIX hasta la creación del conservatorio, oficialmente, en 1942. Posteriormente se citan algunos de los certámenes musicales más importantes que se celebraron en esta época en la ciudad herculina. Se señalan dos de los focos culturales importante en esta época, como fueron la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña y el Teatro Principal y se aborda la relación de las actividades musicales con su función social, presentando las diferentes agrupaciones musicales de bandas, orfeones y coros en la ciudad coruñesa.

La segunda parte comienza con el capítulo 3 donde se realiza un recorrido a través del tiempo desde la creación de la tienda de música de la familia Berea, aproximadamente en 1845, hasta el fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez en 1891. Se detallan las diferentes etapas del almacén de música en estas cuatro décadas, así como la idiosincrasia de personajes que colaboraron en la misma, como Eduardo Puig. Asimismo, se analiza la correspondencia en la época de Canuto Berea Rodríguez, destacándose a continuación su papel como empresario teatral, la relación del comercio y su influencia en las bandas y orfeones de su época, haciéndose hincapié en su fallecimiento, debido a la repercusión que tuvo su funeral. Como nexo de unión con el capítulo siguiente se exponen los sellos utilizados en el comercio musical de la familia Berea hallados en las diferentes partituras a través del tiempo.

El capítulo 4 continúa cronológicamente con la firma Berea, desde la creación de la sociedad Canuto Berea y compañía hasta el cierre del negocio en 1985. Se analizan

las diferentes etapas, los personajes que la regentaron, así como otras personas que colaboraron, exponiéndose todos los datos recuperados en esta investigación sobre la labor editorial, desde los primeros pasos desde Canuto Berea Rodríguez hasta la editorial Canuto Berea y compañía, con un análisis detallado de todas las obras y compositores que editaron sus obras musicales con este almacén de música.

En el capítulo 5 se ofrece una perspectiva de la familia Berea desde sus antecedentes, presentando las biografías desde Sebastián Canuto Berea Ximeno, centrándose fundamentalmente en su hijo Canuto Berea Rodríguez, debido a su polifacética actividad. Se realiza también una aproximación de las biografías de sus hermanos gemelos Nicasio y Manuel, y a continuación se presentan los datos hallados sobre Canuto Berea Rodrigo. Por último, se presentan datos biográficos de Mariano Puig, que, aunque no pertenecía a la saga Berea, se ha encuadrado en este capítulo por ser el último propietario del comercio musical en la sociedad Puig y Ramos S.L. sucesores de Canuto Berea.

El capítulo 6 comienza refiriéndose al patrimonio, su definición, la evolución del concepto de patrimonio a través de la historia y la legislación, así como la importancia que tiene el patrimonio musical para conocer la sociedad de aquella época a través de la riqueza de los archivos con fondos musicales, especialmente el Archivo Berea. El siguiente epígrafe trata de la relevancia de una identidad gallega en el mundo de la cultura que incluye las composiciones musicales que traspasarían fronteras y se realiza un breve recorrido cronológico desde mediados del s. XIX hasta la II República. A continuación, se describe el inventario de dicho archivo, centrándose en las obras musicales gallegas, su clasificación tanto por instrumentación como por el género musical.

El capítulo 7 se concentra en la obra creativa de la familia Berea, especialmente del compositor más prolífico, Canuto Berea Rodríguez, relacionando ciertas composiciones (la muiñeira *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril* gallego) con efemérides sucedidas en la ciudad herculina. Por último, se realiza una catalogación de las composiciones escritas por las tres generaciones de Canuto Berea: Sebastián Canuto Berea Ximeno, Canuto Berea Rodríguez y Canuto Berea Rodrigo. En el capítulo 8 se procede a la valoración de los resultados obtenidos durante la

investigación, la redacción de las conclusiones y establecimiento de líneas futuras de investigación con respecto al tema objeto de estudio. Al final se completa con las fuentes documentales y hemerográficas consultadas y la bibliografía utilizada.

En la tercera parte, que se añade en CD, se integran las biografías de todos los compositores gallegos, excepto los de la familia Berea (presentadas en el quinto capítulo), que poseen alguna obra en el Archivo Berea. Están divididos por una parte en diecinueve compositores, de los cuales se ha editado en alguna ocasión alguna obra a través de la editorial Canuto Berea y compañía ordenados alfabéticamente; y por otra parte los cuarenta y cuatro compositores gallegos que conservan alguna obra musical procedente del comercio musical de la saga Berea, pero que nunca se les había publicado a través de la sociedad Canuto Berea y compañía, también ordenados alfabéticamente. Al final de cada biografía se incluye una tabla con las obras musicales existentes de cada compositor en el Archivo.

Posteriormente se incluyen las fuentes documentales, fuentes hemerográficas y la bibliografía de esta tercera parte. Finalmente se concluye con los anexos (con diferentes apartados mostrados en el índice) en CD para presentar datos aportados para futuras publicaciones.

Consideraciones previas

En un principio, debido a la amplitud del marco cronológico en el que permaneció el comercio musical ininterrumpidamente (ca. 1845-1985), este estudio se había circunscrito desde los inicios hasta que regentó el negocio Canuto Berea Rodríguez, concluyéndolo con su fallecimiento en 1891. Pero debido a la aportación documental de otros investigadores, como López Cobas (2017) en su Tesis Doctoral sobre Canuto Berea Rodríguez, se decidió posteriormente ampliar este período cronológico hasta que la familia Berea dejó de tener relación con el almacén de música en 1931, para comprender mejor la evolución del comercio, ya que el período entre 1891 y 1931 de la tienda de música nunca había sido estudiado profundamente, excepto algunas pequeñas referencias sobre compositores de esta época en los últimos años, como pudieron ser Eugenia Osterberger (López Suevos & Martínez Martínez, 2017), Castro Chané (Gómez Echemendia & Cancela Montes, 2017), José Baldomir (Viso Soto, 2018).

Al ampliar este abanico temporal y debido a la importancia que tuvo la sociedad Canuto Berea y compañía, se realiza el trabajo inédito de la recopilación de todas las obras editadas y ordenadas con el número de plancha, en los casos que se ha podido localizar. Se debe mencionar que la documentación de la tienda en el Archivo Berea desde que desaparece la sociedad Canuto Berea y compañía en 1916 es ínfima debido a una inundación sufrida en la tienda de música, así como posiblemente por el extravío y el carácter diferente del propietario en aquel momento, Canuto Berea Rodrigo, con respecto a sus antecesores. Sin embargo, la documentación posterior a 1931 es más amplia, pero no se ha profundizado en ella por escaparse del marco temporal elegido para la realización de esta investigación.

A lo largo de esta tesis, y fruto de un largo trabajo, se ha pretendido circunscribir la tienda de música Canuto Berea dentro de su propio entorno, valorando y estudiando la influencia que las aportaciones del comercio musical han tenido en la ciudad herculina. También su vinculación con actividades culturales, que han creado un panorama musical más amplio, así como la repercusión en la comunidad gallega de la venta de instrumentos y partituras. Incluso, se ha evidenciado su labor editorial, ya

que fue pionera en su faceta musical publicando composiciones gallegas del gusto de la sociedad gallega de aquella época llegando incluso su popularidad a traspasar fronteras hacia la comunidad transatlántica (Cuba, Argentina, etc.) de aquellos convecinos con el sentimiento de morriña.

Uno de los propósitos ha sido crear un estudio que no solo se centrara en la investigación del almacén de música de la saga Berea, ni de las composiciones gallegas que se conservan en el archivo actualmente, sino también se consideró necesario tener en cuenta la urbe en la que se contextualiza, así como las aportaciones que ésta ha podido tener en el auge del comercio musical herculino. Dicha razón aclara la importancia que este estudio dedica a su implicación en sus dos primeros capítulos, además de un contexto histórico a la investigación realizada con otros sectores de la música, u otras iniciativas musicales, como las agrupaciones instrumentales, o los orfeones y coros gallegos, así como los nuevos espacios para la música, los certámenes musicales, la enseñanza musical, o dos focos culturales de importancia en la sociedad coruñesa de la época, como la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos y el Teatro Principal, que no solo tuvieron su papel relevante en el ámbito herculino, sino también en el contexto gallego y nacional. Para completar esta contextualización se toma la iniciativa de confeccionar la biografía de los compositores gallegos de los que persistió su obra musical en la tienda de música herculina.

Se ha de tener en cuenta que las partituras conservadas en el Archivo Berea fueron aquellas que permanecieron en el tiempo debido a que no lograron venderse, o que había excedente de ejemplares, por lo que todos los resultados que se presentan en el capítulo sexto deben de tomarse con cierta cautela, sobre todo los datos de números de obras, compositores, porcentajes de instrumentación y sus géneros.

I. Objeto y justificación del tema

Objeto de estudio

El principal objeto de estudio de esta Tesis Doctoral es el Archivo Berea, con respecto a las obras gallegas que allí se conservan actualmente desde aproximadamente la segunda mitad del s. XIX hasta las primeras décadas del s. XX principalmente. Se pone en relevancia a los propietarios del comercio musical, la saga de los Berea, así como la importancia de esta familia en la historia de la música gallega. Ello motiva a fijarse en la editorial Canuto Berea y compañía, e incluir las composiciones de la saga Berea, como es el caso de las piezas escritas por Canuto Berea Rodríguez.

Las ramificaciones a las que se ha llegado para mostrar los datos recopilados tuvieron como consecuencia un estudio del contexto histórico, así como la música en Galicia, y más concretamente ha llevado a estudiar el caso de la ciudad herculina en el período seleccionado.

En definitiva, se estudiará la relación de las obras gallegas que existen en el Archivo Berea y su idiosincrasia con la sociedad de aquella época, en la que, por diferentes circunstancias, comenzaba a surgir un sentimiento de identidad gallega, como se puede percibir en algunas composiciones editadas por Canuto Berea y Compañía.

Se considera oportuno aclarar algunas acepciones terminológicas al respecto de donde proceden muchas fuentes primarias, constituidas por el denominado Archivo Berea. Este conjunto documental, al proceder de una familia de músicos y sus sucesores, formaba un archivo de titularidad privada, pero al ser adquirido por la Diputación coruñesa se incorporó a los fondos de la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, por lo que dejaría de ser un archivo independiente, sometido a las normas de catalogación de una biblioteca y conservado como parte de un patrimonio.

Para referirse a él, algún investigador utilizó el vocablo «colección» (Carreira, 1991), otros investigadores lo han denominado «fondo» (Alén, 2002; Rey Majado, 2000), que probablemente sería más correcto, pero al haberse catalogado solo la parte correspondiente a las partituras, y conservar multitud de documentación sin catalogar,

se decide, al igual que hacen otros investigadores, utilizar la palabra Archivo (López Cobas, 2017), y al corresponderse en el tiempo con diferentes personalidades musicales tanto de la saga Berea, dígase Sebastián Canuto Berea Ximeno, Canuto Berea Rodríguez, Nicasio Berea, Canuto Berea Rodrigo, o miembros de la familia Puig, Eduardo y su hijo Mariano, así como otros. A este respecto hemos elaborado el árbol genealógico Canuto Berea, recogiendo todos los miembros de la familia implicados en la música (Anexo I).

Por nuestra parte nos decidimos por el nombre de Archivo Berea, en lugar de Archivo Canuto Berea, que podría referirse únicamente a un miembro de esta familia, o las tres generaciones, que, aunque fueron los más relevantes, no fueron los únicos a considerar para completar este patrimonio musical y cultural gallego.

Sobre el contenido del Archivo Berea, que es la fuente principal de esta investigación, se destaca la colección de partituras, además de documentación del comercio, como correspondencia con clientes y proveedores, libros de cuentas, catálogos, inventarios, así como otros documentos de carácter legal, como escrituras de la sociedad comercial y planchas para la impresión, que se encuentra en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, situada dentro del conjunto arquitectónico del Teatro Rosalía, sito en la calle Riego de Agua, muy próxima a la Plaza de María Pita, donde se alberga el Ayuntamiento. Este archivo pertenecía a una familia de empresarios musicales y compositores afincada desde aproximadamente 1845 en la ciudad herculina.

Este distinguido almacén de música para la venta de partituras e instrumentos musicales ha permanecido abierto hasta 1985. La Diputación Provincial de A Coruña adquirió los fondos musicales y documentales, que además de partituras manuscritas y de partituras editadas por la casa Canuto Berea y las principales editoriales europeas (Ricordi, Pleyel, Choudens, etc.) y españolas (Casa Romero, Eslava, Unión Musical Española, etc.), posee distinta documentación sobre esta tienda que perduró ininterrumpidamente durante un siglo y medio. Este archivo está integrado por los siguientes documentos y objetos (Liaño Pedreira, 1998):

- 25.000 partituras y particellas manuscritas e impresas. Muchos manuscritos son originales de diferentes compositores gallegos del siglo XIX. También abundan

copias manuscritas de distintas óperas para estrenarlas en los teatros de la ciudad. Las fechas que comprenden dichas partituras van desde 1787 hasta 1982. La más antigua procede de un grupo de partituras de maestros de capilla, probablemente pertenecientes a Sebastián Canuto Berea Ximeno.

- 258 planchas de plomo para la impresión de las obras de los compositores gallegos de la época.
- Una prensa vertical para la estampación de planchas en relieve.
- Una piedra litográfica para la edición de las portadas de las partituras. Uno de los ejemplos conocidos es la portada de la citada muiñeira Alfonsina, de Canuto Berea Rodríguez.
- Un archivo de documentación compuesto por libros de cuentas y correspondencia con clientes, proveedores, editores y compositores.

Del extenso fondo documental se conservan libros de cuentas desde el año 1877, que están depositados en diferentes archivadores, en los que se recogen las actividades económicas de la empresa, la venta y alquiler de instrumentos y accesorios, pero sin duda alguna, y una fuente para posteriores trabajos, son las distintas correspondencias con personajes, músicos de la época que sitúan a Canuto Berea Rodríguez y su negocio familiar en un epicentro de vital importancia en la cultura coruñesa y del Noroeste peninsular. En esta documentación se han observado diferentes correspondencias con autores coetáneos como Juan Montes, Eduardo de Arana, Antonio Romero (Alén, 2001b).

De los más de 25.000 títulos de partituras almacenadas en el Archivo Berea, el presente estudio se centrará en una clasificación de las partituras compuestas por autores gallegos, como Marcial del Adalid, José Baldomir, José Castro «Chané», etc. De todos ellos se resalta la importancia de la familia Berea, realizando una mención especial sobre la figura del polifacético Canuto Berea Rodríguez, un pequeño acercamiento al negocio musical en este amplio marco cronológico y a las composiciones musicales escritas por la saga Berea.

Como estudio de caso de estas obras musicales se seleccionan los manuscritos de la muiñeira *Alfonsina* y de *La muiñeira del ferrocarril gallego* por ser unos de los primeros ejemplos de aires gallegos en música sinfónica. La primera pieza fue

estrenada en los primeros Juegos florales de Galicia celebrados el 2 de julio de 1861, la segunda se compuso unos años después, y se resalta por la importancia en aquella sociedad de la ansiada llegada del tren como avance del progreso económico. De ambas obras musicales se realiza un arreglo para banda de música que fueron reestrenados en 2018 y 2020 respectivamente.

Justificación

El estudio de la historia de la música en Galicia desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX en los últimos cuarenta años, los mismos que tiene el autor de este trabajo, se ha visto acrecentado de una manera descomunal, también porque realmente existía un vacío muy grande. Se puede decir que las investigaciones continúan desarrollándose, pero a través de trabajos específicos, y con grandes carencias entre la relación de la denominada música culta con la música popular, porque las diferentes áreas académicas, como la musicología o la etnomusicología se han preocupado de sus propios estudios.

Se olvida que entre los dos ámbitos existe una gran relación, que incluso a veces es difícil de separar en una época de gran efervescencia cultural, como la que atañe al presente estudio para que pueda ser interpretado globalmente a través de otras disciplinas culturales y su relación con la *intelligentsia*⁵, en la que las actividades musicales de la época tuvieron su papel importante y esencial la familia Berea. Con su comercio musical e incluso el protagonismo de algunos miembros de la familia como dinamizadores culturales de aquella sociedad.

Se intenta, en la medida de lo posible debido al amplio marco temporal escogido, mostrar la presencia de diferentes músicos relacionados con el almacén de música en diferentes efemérides, distintos colectivos musicales y a través del análisis documental llevado en estos años, se ha pretendido comprobar los datos aportados por otros investigadores, que en algunos casos han llevado a refutar esas informaciones, siempre desde la humildad y el respeto con ánimo de ser conocedores de mayor información sobre aquella época para futuros investigadores.

⁵ Clase social integrada por los intelectuales que conforman la vanguardia de su época y que se involucran en el desarrollo de las actividades culturales.

Fue por ello por lo que este trabajo fue ampliado con el estudio de los diferentes compositores gallegos que conservan alguna obra en el Archivo Berea, observando en algunos casos la correspondencia custodiada, que argumenta revalorizar el protagonismo de esta familia musical y su papel en la histórica cultural gallega, como la labor editorial de la sociedad Canuto Berea y Compañía. La locura de llevar a cabo la búsqueda de información sobre estos músicos, sobre todo con herramientas digitales, completado con aportes bibliográficos y documentación epistolar, ha ayudado a comprender ciertas relaciones entre músicos coetáneos, la influencia de la familia Berea incluso en las obras consumidas por estos intérpretes, y sobre todo mostrar datos biográficos sobre músicos y compositores con un papel esencial en su época y grandes olvidados en nuestros días como pudieron ser Eduardo A. de Caneda, Santos Soeiras, F. Oliva, etc. entre algunos de los que se han aportado datos inéditos hasta hoy.

En resumen, la justificación de esta investigación se fundamenta en el estudio de la familia Berea de una forma holística⁶ y la importancia de estos personajes en la historia de la música gallega, con su implicación en las sociedades de su época, las actividades culturales en las que estuvieron presentes como hitos del nacionalismo musical gallego del *Rexurdimento*. Se trata, en definitiva, de poner en valor el legado del patrimonio del negocio musical de los Berea que se conserva, y su relevancia no sólo en la ciudad herculina, sino en todo el Noroeste peninsular formando parte de la historia de la música en España por el papel revalorizador que se llevaba a cabo desde las ciudades periféricas y la implicación de la saga Berea, de los músicos y compositores gallegos de su cultura musical coetánea.

Debido a la amplitud del tema de estudio nos centramos en las obras gallegas y se realiza un inventario de autores gallegos y sus composiciones, así como se pretende la recuperación y difusión de piezas que han persistido sin ninguna interpretación durante muchos años. Algunas han despertado un gran interés, como las muiñeiras *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril gallego*, y todo lo relacionado con su compositor Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), que además de músico (profesor, violinista, pianista,

⁶ Deriva de holismo, palabra de origen griego y que significa «todo», en tiempos de Aristóteles. Es una postura que sostiene que los sistemas (sociales, biológicos, etc.) y sus propiedades deben ser analizados en conjunto y no solamente a través de las partes que los componen.

director, compositor), pertenece a una saga familiar de gran peso cultural en Galicia. La relevancia de este creador y compositor ha llevado al estudio de diferentes partituras y miembros de esta familia de tanta importancia en la historia cultural y musical no solo gallega, sino también española, e incluso transatlántica con un sobrino de Canuto, el músico y compositor Andrés Gaos Berea (1874-1959) residente en Argentina.

II. Estado de la cuestión

Desde el inicio de este proyecto se consideró que además de la investigación sobre la familia Berea, principalmente centrada en un comienzo sobre Canuto Berea Rodríguez, este estudio debía de ser complementado por los trabajos académicos sobre la historia de la música gallega desde el s. XIX realizados desde sus coetáneos hasta la actualidad.

En primer lugar, las primeras reflexiones sobre la música en Galicia se deben a intelectuales e historiadores como Benito Vicetto y Manuel Murguía (1865), a las que siguieron aportaciones de músicos coetáneos, como Teodosio Vesteiro Torres, o José María Varela Silvari, que pretendía poner en consideración a los músicos gallegos en los estudios historiográficos de música española de la época (Varela Silvari, 1874), o posteriormente estudios sobre los orígenes de la música popular gallega (Varela Lenzano, 1892). Pero el mayor interés hacia finales del siglo XIX que perduró en los comienzos del siglo XX fue en el campo del folclore musical, con la recopilación de melodías y cantigas populares, que a excepción de la colección realizada por el compositor Marcial del Adalid, en su obra *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1877), el pionero en la recopilación del canto gallego fue un músico madrileño, José Inzenga (1828-1891), en su obra *Cantos y bailes populares de España*, en la que dedica un cuaderno a Galicia.

Otros estudiosos que proporcionaron rigor a la labor musical en Galicia fueron los realizados a principios de la nueva centuria por Santiago Tafall, vinculado a la tradición religiosa, como la piedra fundamental en la historiografía musicológica eclesiástica, y en lo popular, apuntalaba la hipótesis litúrgica como el origen de la música popular tradicional gallega, en su obra titulada *La tonalidad y el ritmo en la música popular gallega* (Tafall Abad, 1901, 1902, 1903).

Otros investigadores que destacaron en esta disciplina fueron Ramón de Arana «Pizzicatto» (1858-1936) por sus trabajos en materia organológica (de Arana, 1909, 1911), así como la colección *Cantos, bailes y tonadas de Galicia* premiada en el concurso musical de la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910 celebrada en Santiago de Compostela, y que actualmente se encuentra en paradero desconocido. “No obstante, el hallazgo de los catorce folios explicativos que acompañaron a dicho

cancionero, nos permite conocer el trabajo de recopilación y clasificación de los cantos populares gallegos realizado por este ingeniero ferrolano” (Malde, 2012). Tuvo contacto con la musicología española, colaborando con Felipe Pedrell e intercedió ante Casto Sampedro para que también colaborase con Pedrell (Filgueira Valverde, 1942).

Los materiales inéditos de Casto Sampedro y Folgar (1848-1937) del folclore oral fueron influenciados por Víctor Said Armesto (1871-1914), y constituyen una fuente de información importante para Galicia. La reconstrucción del Cancionero sería editada en 1942 por Filgueira Valverde (1906-1996), quien en su Introducción y notas bibliográficas expone una breve historia de la música gallega. Otro trabajo de recopilación fue el realizado por el compositor lucense Jesús Bal y Gay (1905-1993), que inició su proyecto en 1928 en colaboración con Martínez Torner, siendo publicado el cancionero en 1973.

Durante la etapa franquista los estudios de carácter musical fueron escasos. De mediados del siglo XX se puede destacar el libro escrito por el director de la banda de música de A Coruña, Rodrigo A. de Santiago, sobre las particularidades de la música popular gallega (de Santiago Majó, 1959), o de Daniel González Rodríguez, director del coro ourensano A Ruada (González Rodríguez, 1963), años después otro director de coros herculino, Adolfo Anta Seoane publica varios trabajos en *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* (Anta Seoane, 1970, 1972, 1973, 1975, 1976).

Los estudios sobre la música en Galicia del siglo XIX sufrieron un abandono por los investigadores e historiadores durante el siglo XX hasta los albores de la instauración de la democracia en España, como en la *Gran Enciclopedia Gallega* con pequeñas entradas de músicos gallegos de la época, escritas por musicólogos como Ramiro Cartelle, Fernando López Acuña, Xan Viaño y Rogelio Groba, labor continuada por algunos investigadores, como Carreira y Soto Viso, que serían el germen de lo que después derivaría en una eclosión investigativa y actualmente en desarrollo de los últimos cuarenta años en distintos ámbitos de la actividad musical y compositores del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

De los estudios generales sobre la historia de la música gallega destaca el libro escrito por Manuel Balboa y Xoán Manuel Carreira, titulado *150 anos de música*

galega, como un primer esbozo de la historia musical en Galicia, con una panorámica general sobre los principales compositores y el desarrollo del teatro lírico en los siglos XIX y XX (Balboa & Carreira, 1979). Desde finales de la década de 1970 y en la década de 1980 se publican en el diario *A Nosa Terra* pequeñas crónicas divulgativas sobre músicos gallegos especialmente escritas por Carreira, que también comenzaban a recogerse en otras publicaciones, como por ejemplo de la figura de Marcial del Adalid (Cartelle, 1978; Soto Viso, 1979) señalando Margarita Soto Viso⁷ el arranque sobre estudios de compositores decimonónicos con sus primeros trabajos, así como el estudio de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Adalid.

Las erudiciones por parte de investigadores en la década de 1980 se centraban sobre musicólogos anteriores (Filgueira Valverde, 1982) en la música religiosa (Alén, 1987; López Calo, 1987; Trillo & Villanueva Abelairas, 1987; Villanueva Abelairas, 1982). En el caso de la música civil en la ciudad de Santiago (López Calo, 1988), en el ámbito de las representaciones líricas en Galicia (Carreira, 1984a, 1984b, 1987b, 1987a; Iglesias de Souza, 1981, 1989). Otros trabajos se ajustaban en la relación entre Rosalía de Castro y la música (Filgueira Valverde, 1986) en la vida musical herculina (Carreira, 1986b, 1988a); o sobre los fondos musicales de la Reunión de Artesanos, trabajo inédito (Soto Viso, 1982), o las enseñanzas musicales (*Conservatorio Profesional de Música y Declamación de La Coruña. 40 aniversario. Memoria. 1942-1982*, 1982).

Algunas investigaciones se efectuaban sobre compositores coruñeses como Rodríguez-Losada (Carreira, 1986a); músicos relacionados con Betanzos como Fernández Amor (Carreira, 1989); Baldomir (Naya Pérez, 1984); Adalid (Soto Viso, 1985, 1987); de músicos gallegos en Argentina como Ricardo Pérez Camino, Paz Hermo, Gaos Berea, Juan María López (Del Corno, 1989), e incluso primeros trabajos documentales sobre bandas de música (Alvarellós, 1986; Cuns Lousa, 1984, 1986).

En la última década del siglo XX los estudios comienzan a proliferar sobre investigaciones con nuevas temáticas y enfoques sobre la música en Galicia en diferentes ámbitos, como el religioso (Alén, 1993; Costa Vázquez, 1998a; Garbayo

⁷ Esta investigadora invirtió el orden de sus apellidos en torno al año 2000, es por ello que las publicaciones posteriores aparecen como Margarita Viso Soto.

Montabes, 1992, 1997; López Calo, 1993; Trillo & Villanueva Abelairas, 1993; Varela de la Vega, 1995) o sobre los villancicos gallegos (Villanueva Abelairas, 1994).

Del ámbito civil destacan los trabajos sobre las actividades culturales y musicales en las urbes como en Ourense (Guede, 1992), Pontevedra (Ruibal Outes, 1997), Santiago de Compostela (Baliñas Pérez, 1993; Rodríguez Mayán, 1999); en el caso herculino (Díaz Pardeiro, 1992; Mosquera Lavado, 1995). Otras obras de relevancia son las relativas a las agrupaciones corales (Calle, 1993; Costa Vázquez, 1998b, 1999); o bandas de música (Andrade Malde, 1998). Es necesario destacar también aquellos estudios sobre la melodía o canción gallega (Carreira, 1990c, 1996; Soto Viso, 1996).

Otro tipo de investigaciones de esta década son las relativas a las representaciones líricas, mayormente en el caso herculino (Carreira, 1990b, 1995, 1998; Iglesias de Souza, 1995); o en otras localidades como Ferrol (Rodríguez de los Ríos, 1998), en las que se interrelacionan con estudios sobre arquitectura teatral (Sánchez García, 1997). De la música instrumental del período entre los siglos XIX y XX se realizan algunas investigaciones (Carreira, 1993; Soto Viso, 1990, 1993). Cabe indicar la importancia de trabajos realizados sobre compositores de este período, además de las entradas del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* publicada en 1999, sobresalen trabajos sobre compositores gallegos que permiten comprender esta época como de Bal y Gay (Buxán, 1990), Brage (Carreira, 1993), «Chané» (Carreira, 1990c), Enrique Lens (Carreira, 1996), Juan Montes (López Calo, 1999a; Varela de la Vega, 1990b, 1995); Soutullo (Estévez Vila, 1995), Varela Silvari (Alén, 1998), Pascual Veiga (de Cora & Pardo de Neyra, 1996) y Vesteiro Torres (Álvarez de la Granja, 1996, 1998); o músicos gallegos en el extranjero (Costa Vázquez, 1997) como en Cuba (Guede, 1999; Villanueva Abelairas, 2000b); y cabe mencionar estudios sobre la enseñanza musical en la Academia gallega de Bellas Artes (Meijide Pardo, 1994), así como la catalogación de los fondos musicales allí depositados (Goicoa Fernández & Liaño Pedreira, 1994).

Por otra parte, la profundización sobre estudios del nacionalismo gallego en la música había llegado a su apogeo en el cambio del siglo XX al XXI (Carreira, 1993; Costa Vázquez, 1998a, 1998b, 2000, 2001, 2007; Villanueva Abelairas, 2000a, 2007a, 2007b).

En el siglo XXI surgen los primeros intentos de abordar la música decimonónica de un modo globalizador (Alén, 2004a, 2009; López Cobas, 2013) y debido a la mayor cantidad de trabajos específicos en las últimas dos décadas se menciona solo alguna representación en el campo eclesiástico (Alén, 2004b; Garbayo Montabes, 2003); en la vida musical en las ciudades como Santiago (García Caballero, 2008), Pontevedra (Barros Presas, 2015), las representaciones líricas en Ferrol (Ocampo Vigo, 2002), en la ciudad herculina (Alén, 2008b; Capelán, 2015), la temática de la emigración (Alén, 2008a; Garbayo Montabes, 2009; Pinheiro Almuinha, 2008; Villanueva Abelairas, 2000b); sobre las melodías de los compositores gallegos (Baliñas, 2004; Carreira, 2000; Viso Soto, 2006) y la importancia del legado de la tradición oral a través de músicos como Montes, o investigadores como Casto Sampedro o «Pizzicato» (Costa Vázquez, 2007; Garbayo Montabes, 2012, 2018; Groba González, 2011; Malde, 2012; Villanueva Abelairas, 2007a, 2007b).

Otro tipo de trabajos fueron los realizados sobre las colectividades musicales existentes en aquella época, como los orfeones (Cancela Montes, 2020; Rey Majado, 2000; Rodríguez de los Ríos, 2003), las bandas de música tanto en las ciudades como A Coruña (López Cobas, 2008), Santiago de Compostela (Cancela Montes, 2015), Ourense (Noche García, 2012, 2013), Vigo (Arija Soutullo, 2008; Leiva Piñeiro, 2012), e incluso en lugares rurales (Barros Presas, 2013; Estévez Pérez, 2015), o incluso el asociacionismo musical en las ciudades de Pontevedra, Ourense y Vigo (Adán García, 2017).

Pero sin duda para poder encajar las diferentes piezas de la historia de la música gallega ha sido importante la labor realizada por investigadores sobre la biografía de músicos, en ocasiones miembros de familias como los Courtier (Cancela Montes & Cancela Montes, 2013); Braña de Ferrol (Rodríguez de los Ríos, 2010), la saga «Chané», destacando José Castro González «Chané» o Constante Suárez (Gómez Echemendia & Cancela Montes, 2017), la familia Arana (Capelán, 2018) y personajes que convivieron con la familia Berea como Baldomir (Capelán, 2012; Pérez Berná et al., 2009; Viso Soto, 2018); Brage (Ferreiro Carballo, 2020), José Gómez «Curros» (Freitas de Torres, 2019), José Iglesias Sánchez (Iglesias Xifra, 2012), Lens (Amoedo, 2018; Freitas de Torres, 2020); Eugenia Osterberger (López-Suevos & Martínez Martínez, 2013, 2017); Eduardo Rodríguez-Losada (Groba Groba, 2010; Iglesias

Ríos, 2019; Varela Alén, 2010); Soutullo (Amoedo, 2018, 2019; Arija Soutullo, 2011); o Veiga (de Cora, 2002; Ferreiro, 2007b).

Por último, cabe la reseña en los últimos años de ciertos instrumentos en Galicia como el caso del saxofón en las bandas de música gallegas (Seoane Abelenda, 2019) y el amplio estudio y de referencia de la guitarra, además para comprobar datos sobre los comercios musicales y archivos de la época decimonónica (Rei Samartim, 2020).

La bibliografía aportada anteriormente ayuda a complementar el estado de la cuestión sobre la familia Berea, que siempre referencia a Berea Rodríguez, aunque en ocasiones hace pequeñas alusiones a otros miembros de la familia. Las primeras reseñas que se conservan sobre Canuto Berea Rodríguez son de finales del siglo XIX (Pedrell, 1897a; Saldoni, 1881a), así como noticias halladas en periódicos posteriormente a su fallecimiento, y otras crónicas biográficas en el siglo XX («Biografías Coruñesas. Canuto Berea», 1931; *D. Canuto Berea y Rodríguez*, 1902; Molina Mera, 1923).

De mediados de siglo se hallan otras referencias (Angés & Pena, 1954; Naya Pérez, 1966); después la entrada en la *Gran Enciclopedia Gallega* («Berea, Canuto», 1975) y en la década de 1980 destaca la labor de Xoán Manuel Carreira, con una crónica en *A Nosa Terra* (Carreira, 1985), y artículos sobre la importancia de la familia Berea en la ciudad de A Coruña (Carreira, 1986b, 1988a); aunque en ocasiones con datos biográficos errados como en la figura de Canuto Berea Rodrigo.

A partir de entonces, la saga de los Berea es estudiada por diferentes investigadores (Meijide Pardo, 1988; Varela de la Vega, 1990a). Sin duda, un referente en la década de los noventa fue María Dolores Liaño Pedreira, que ha catalogado las partituras que se conservaron en la tienda de música de Canuto Berea, cuyos fondos fueron adquiridos por la Diputación de A Coruña (Liaño Pedreira, 1998). De relevancia de esta década son las entradas de la familia Berea en el *Diccionario de músicos españoles y de la música hispanoamericana* coordinado por Emilio Casares (Carreira, 1999).

Cabe resaltar, ya en el siglo XXI, las aportaciones otros enfoques como los que hacen alusión a diferentes correspondencias con autores de su época (Alén, 2001b, 2002b); y las primeras referencias al comercio musical de la familia Berea (Alén,

2002), continuadas por otros investigadores (López Cobas, 2008, 2010, 2012a; López Suevos, 2008); otras reseñas a la editorial musical (Liaño Pedreira, 2012b; López Cobas, 2012b) y el trabajo exhaustivo en la tesis doctoral de Lorena López Cobas (López Cobas, 2017), así como informaciones complementadas en Tesis doctorales de los últimos años que informaban de datos de la tienda en Vigo (Losada, 2015); (Adán García, 2017), Pontevedra (Barros Presas, 2015), Santiago (Rei Samartim, 2020).

III. Objetivos, metodología y fases de la investigación

Objetivos

Para abordar este estudio se deben concretar una serie de objetivos, que en este caso se pueden agrupar en dos categorías: generales, con respecto a los que contribuyen al marco teórico y contextual en el que se ambienta la investigación, y específicos, aquellos que se refieren directamente a la profundización del conocimiento sobre la familia Berea, sus datos biográficos como también de otros músicos que residieron en la comunidad gallega y conservan alguna obra en el Archivo Berea.

Los objetivos generales que señalamos en la introducción de esta tesis son, en primer lugar, analizar el papel de la familia Berea como dinamizadora cultural de la sociedad en que vivieron. Nos centraremos en las tres generaciones de «los Canuto Berea» los cuales crearon una red amplia de contactos a través de sus sucursales y otros músicos. Un segundo objetivo será revalorizar el papel de la música desde una perspectiva actual de la antropología simbólica, con el concepto de identidad gallega, a través de los tópicos musicales de las obras gallegas desde el *Rexurdimento*. El tercer objetivo es poner en valor y difundir el Archivo Berea como fuente imprescindible para el estudio de una las personalidades que promovieron la cultura y el patrimonio musical desde el siglo XIX hasta la centuria siguiente. Para la realización de estos objetivos se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica en torno al período estudiado en profundidad (1850-1931).

A partir del objetivo principal se plantean otros específicos, no por ello menos importantes, como: a) revisión y reconstrucción de la genealogía y realización de las biografías de la familia Berea, especialmente la figura polifacética de Canuto Berea Rodríguez; b) realizar un inventario de obras gallegas en el Archivo Berea que forman parte del patrimonio musical gallego; c) mostrar la labor editorial de la sociedad Canuto Berea y Compañía y todas las obras musicales que fueron publicadas; d) creación de un catálogo de la producción musical de la familia Berea y se pretende difundir las obras musicales de Canuto Berea Rodríguez; e) mostrar el proceso de recuperación, arreglo e interpretación de las muiñeiras *Alfonsina* y *La muiñeira del*

ferrocarril gallego; f) elaborar las biografías de todos los compositores gallegos para comprender de una forma holística (más exhaustiva) la gran actividad musical de nuestros antepasados.

Metodología

Una vez definidos los objetivos, se concretará la metodología a través de la cual se les dará respuesta. Metodológicamente esta investigación se desarrollará bajo una perspectiva cualitativa a través del análisis documental, que implica observar, examinar y estudiar los diversos documentos seleccionados, procedentes del Archivo Berea, por tanto, lo personal y lo subjetivo hacen que el elemento cualitativo se vuelva característico en este tipo de investigaciones (Tena Suck & Rivas-Torres, 2007).

El enfoque cualitativo tiene su Origen en otro pionero de las ciencias sociales Max Weber (1864-1920), quien introduce el término de “*verstehen*” o “entendimiento”, reconociendo que además de la descripción y medición de variables sociales deben considerarse los significados subjetivos y el entendimiento del contexto donde ocurre un fenómeno. Weber propone un método híbrido, con herramientas como los tipos ideales, en donde los estudios no sean únicamente de variables macrosociales, sino de instancias individuales (Sampieri Hernández et al., 2003, p. 9).

Los enfoques de investigación de corte cualitativo se centran en la comprensión de la realidad a estudiar considerada desde las diferentes particularidades como fruto de un proceso histórico de construcción y desde un punto de vista de la lógica y desde una perspectiva interna, que es la subjetiva (Pérez, 2001). Se debe subrayar que la investigación cualitativa prioriza las acciones de observación, el razonamiento inductivo y el descubrimiento de nuevos conceptos, desde una perspectiva holística (Quintana Peña, 2006). Se distinguen varias etapas del método de investigación cualitativa:

Un primer paso, sería la formulación. Cuando se inicia la investigación, se debe explicitar y precisar ¿Qué es lo que se va a investigar y por qué? A continuación, seguiría el diseño. Se prepara un plan flexible para afrontar la realidad del objeto de estudio como el modo en que se obtiene conocimiento de ello. Se responderá a las preguntas ¿Cómo se realizará la investigación? y ¿en qué circunstancias de modo, tiempo y lugar? El tercer nivel sería la Ejecución. Esta acción corresponde al comienzo observable de la investigación y tiene lugar mediante el despliegue de varias

estrategias de contacto con la realidad del objeto de estudio. Con técnicas como la reflexión y la vivencia lograda a través del trabajo de campo y la observación. Por último, sería la etapa del Cierre. Con esta acción de la investigación se busca sistematizar de manera progresiva el proceso y los resultados del trabajo investigativo (Quintana Peña, 2006).

Antes de comenzar el proceso investigativo se produce un acercamiento con la documentación inicial, que tiene por objetivo que el investigador se adentre y se familiarice con la realidad que pretende analizar; a fin de que adquiera una preparación sociocultural, que le permita realizar una aproximación acertada, eficaz y convincente a su interacción con la realidad que pretende abordar, para desarrollar el análisis documental.

Constituye el punto de entrada a la investigación e, incluso en ocasiones, es el origen del tema de investigación. Los documentos pueden ser de naturaleza diversa: personales, institucionales o grupales, facturas, correspondencia, partituras, etc. A través de ellos es posible obtener información valiosa para lograr un encuadre que incluye, básicamente, describir los acontecimientos rutinarios, así como la diferente problemática de las personas que son objeto de análisis, conocer los nombres e identificar los roles de las personas clave en esta situación sociocultural. Revelar los intereses y las perspectivas de comprensión de la realidad, que caracterizan a los que han escrito los documentos.

El análisis documental se desarrolla en cinco acciones (Quintana Peña, 2006): 1. Rastrear e inventariar los documentos existentes y disponibles. 2. Clasificar los documentos identificados. 3. Seleccionar los documentos más pertinentes para los propósitos de la investigación. 4. Leer en profundidad el contenido de los documentos seleccionados, para extraer elementos de análisis. 5. Leer en modo comparativo los documentos en cuestión, a fin de construir una síntesis comprensiva total, sobre la realidad humana analizada.

Para esta investigación se tiene como objetivo inicial especificar las propiedades importantes relativas al Archivo Berea que se han sometido a análisis. Es decir, se mide y evalúan diversos aspectos y dimensiones del fenómeno de interés de manera independiente (las obras gallegas conservadas en el Archivo Berea), después se

integran dichas observaciones con el fin de definir cómo es y cómo se manifiesta (Hernández et al., 1998). Así mismo esta investigación, está dirigida hacia un diseño no experimental, ya que el objetivo principal de este modelo es el de observar la diferente tipología documental hallada en el Archivo correspondiente a la tienda de música de la familia Berea, y consecuentemente analizar aquellos datos que resulten de interés, especialmente los relativos a las composiciones gallegas realizadas desde la segunda mitad del siglo XIX, con particular atención a las partituras compuestas por la familia Berea y las editadas por la sociedad Canuto Berea y compañía. En este caso, este estudio es de tipo longitudinal porque se recolectó información en diversos puntos en el tiempo, para comprobar la evolución de la tienda de música de la familia Berea y su implicación en la vida cultural y artística herculina.

Una vez planteados los objetivos de esta Tesis, se utilizó el método inductivo procediendo de lo particular a lo general, de la recopilación de datos sobre la familia Berea en las diversas fuentes documentales y hemerográficas a integrarlos en el contexto de la historia de la música en Galicia. La fuente más importante de ellas ha sido la consulta del Archivo Berea. Para poder llevar a cabo esta investigación, se recurrió a la obtención de información en fuentes primarias, secundarias y terciarias.

Primeramente, se consultaron fuentes terciarias, las cuales incluyeron la revisión de directorios con la palabra «Canuto Berea» como pudo ser en Google Scholar, con lo que se consiguió alcanzar alguna bibliografía desconocida, así como repositorios de tesis doctorales sobre música gallega. Una vez identificadas las fuentes bibliográficas, se hizo una revisión de los libros en las bibliotecas a las que se ha tenido acceso y se hizo una amplia selección de los mismos. Una vez que se comenzó a visitar el Archivo, el cual ya había sido visitado anteriormente, se llevó a cabo una revisión de las fuentes primarias, las cuales incluyeron libros, revistas académicas y tesis. Por otro lado, se consultaron fuentes secundarias, como algunas citadas en la bibliografía, sobre la biografía de algunos compositores como la *Gran Enciclopedia Gallega* y el *Diccionario de música española e hispanoamericana*.

La mayoría de las fuentes de información primarias fueron fuentes documentales extraídas del Archivo Berea de la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, donde se han realizado múltiples consultas que han aportado numerosa información, anotada en

las visitas semanales al Archivo Berea, que en ocasiones fueron a diario. Una fuente primaria por excelencia han sido todas las partituras de compositores gallegos presentes en el archivo estudiado, aunque se ha de decir que la catalogación de las partituras se publicó en 1998, elaborada por la directora de dicha biblioteca, María Dolores Liaño Pedreira, que se jubiló en febrero de 2022, la cual nos ha sido muy importante en este trabajo por sus aclaraciones.

Otras tipologías documentales presentes en el Archivo no están catalogadas, como los documentos epistolares, las facturas del comercio, catálogos de partituras, etc. que se encuentran depositados en archivadores sin una descripción de lo que contiene, por lo que se ha realizado un volcado parcial de aquellas informaciones susceptibles para este trabajo que se ha recopilado en una base de datos con fotografías y se han transcrito aquellas informaciones de la correspondencia a lo largo de esta tesis doctoral, como en el tercer y cuarto capítulo con datos relevantes sobre el comercio musical, o en el caso de la correspondencia de músicos con la tienda de la familia Berea en la tercera parte de las biografías de los compositores.

Estas fuentes fueron complementadas con diferente documentación de otros archivos, o aportada anteriormente por otros investigadores, como puede ser el caso del trabajo de López Cobas. De otros archivos consultados se adjuntan los siguientes: actas notariales del Archivo Notarial de A Coruña, Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, Archivo Provincial de A Coruña, Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Archivo de la Real Academia Gallega, Archivo del Reino de Galicia, Archivo de la Sociedad Filarmónica de A Coruña, Archivo de la Sociedad Coral El Eco, Archivo Histórico Municipal de A Coruña.

Además, en el archivo parroquial de Santa Lucía de A Coruña, Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña, Archivo de Cantigas da Terra, Archivo militar de la unidad de música del cuartel general de la Fuerza Logística Operativa de A Coruña, Archivo de la Banda Municipal de A Coruña, actas de nacimientos en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, Archivo de la Banda de música Municipal de Santiago de Compostela y la Fundación Penzol en Vigo. En estas fuentes nos han proporcionado información complementaria, como pudo ser el caso de

búsqueda y en algunos casos con éxito encontrar alguna partitura que fue editada por la sociedad Canuto Berea y Compañía que no se conserva en el Archivo Berea.

Otra fuente de información importante fue la investigación de árboles genealógicos como el aportado por Manuel Rico Vereá, para contactar con descendientes de diversos músicos y compositores, que en ocasiones tuvo éxito y otras no. Casos de contactos fructíferos como pudo ser el caso de los descendientes de la familia Berea, de los que estamos agradecidos como los tataranietos de Manuel Berea, Kiko y Fernando Enseñat Berea; o un tataranieto de Alejandro Berea, James Spencer, que es pianista en Estados Unidos. También se ha contactado con descendientes de Canuto Berea Rodrigo, que no han podido aportar informaciones por el paso del tiempo. Por otra parte, otras fuentes como el archivo parroquial de Santa Lucía y Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela han permitido realizar el árbol genealógico presentado en el Anexo I.

También se ha contactado con otros familiares de músicos, como puede ser el caso de la familia Pillado, de la que se pudo conocer a una tataranieta, Ana Pillado, y una bisnieta, Julia Tarrío Pillado con la que se mantuvo una entrevista. Dichos familiares han aportado información valiosísima de su antepasado y del mundo de la cultura que Francisco Pillado⁸ vivió por sus libretas personales. También se ha contactado con descendientes de otros músicos, como José Iglesias, Carmen Díez y de otros compositores se ha obtenido información de interés gracias a fuentes orales de conversaciones con otros investigadores con años de experiencia citados a lo largo de este trabajo a los cuales le estamos gratamente agradecidos como Alejo Amoedo, Margarita Viso Soto, Fernando López Acuña, etc.

Los datos extraídos de las distintas fuentes documentales se han aunado con la información obtenida de la bibliografía en una interpretación conjunta, para lo que se han tenido en cuenta varias teorías. Una de las características de los principales protagonistas de este trabajo, Canuto Berea Rodríguez, junto con su padre e hijo, fue

⁸ La familia Pillado nos ha facilitado una libreta personal de su antepasado con recortes de programas y noticias de periódicos de gran valor. A su vez, se ha mantenido una conversación con su bisnieta Julia Tarrío Pillado que nos ha aportado datos significativos de su antepasado. Agradezco muy sinceramente a la familia Pillado especialmente a Julia Tarrío Pillado, el interés y facilitación de los datos que nos han aportado.

su carácter polifacético. La teoría de las mediaciones de Antoine Hennion proporciona una interpretación múltiple y flexible, con «los Canuto Berea» como principales actores-red para aspirar a interpretar globalmente las actividades que ellos realizaban. Hennion entiende las mediaciones como el conjunto de condiciones materiales y categorías de las que forma parte la obra de arte, y en las que a su vez influye (gustos, ideologías, medios y espacios, formas de educación). Como se comprueba a lo largo de este trabajo, especialmente Canuto Berea Rodríguez fue un mediador activo, y no un mero intermediario, en la música de su época. Este punto de vista de la mediación hace que la creación artística sea menos distante a la sociología, porque el trabajo creativo no sólo depende del creador, sino que es un trabajo colectivo donde los actores describen y experimentan el placer estético (Hennion, 2002). Teniendo en cuenta lo que este autor defiende, esta tesis se puede considerar interdisciplinar, porque participa de varias disciplinas.

Por otro lado, la teoría de los tópicos musicales servirá de fundamento para el análisis de los casos de composiciones de Canuto Berea la muiñeira *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril gallego* y partiendo del estudio de Leonard Ratner sobre la música del siglo XVIII (Ratner, 1980) en el que presenta una serie de conceptos de expresión, retórica, forma y estilo a través del análisis musical que identifican la música del Clasicismo. Su objetivo era que se pudiera percibir el repertorio musical, salvando las distancias, como un oyente de aquella época. Este enfoque le lleva al concepto de tópico musical (algunos procedentes de la música popular), origen de esta teoría, que sigue en constante debate y renovación, como en 2014, Danuta Mirka editó *The Oxford Handbook of Topic Theory* que realizó una puesta en común de las diferentes visiones en los treinta años de vida de la teoría de los tópicos.

Todos estos enfoques coinciden en la importancia de establecer un diálogo entre forma y significado dentro de cualquier análisis musical. La autora propone la definición de tópico musical como “estilos y géneros musicales sacados de su contexto original y utilizados en otro distinto” (Mirka, 2014, p.2). Danuta Mirka defiende que es necesario incluir la teoría de los tópicos dentro de las corrientes de la semiótica musical: “no basta con reconocer los tópicos, es necesario ir más allá y por medio de

un proceso de simbiosis, buscar sus asociaciones con los géneros y afectos, y, por otro lado, sus asociaciones con su contexto social”(Mirka, 2014, p.28).

De algunos de estos tópicos musicales, que se pueden extender a otras composiciones gallegas, como puede ser la inclusión de la muiñeira, tamboril, determinados giros melódicos, utilización de pedales de quinta y octava a semejanza del roncón de la gaita, son extraídos del folklore y la cultura autóctona de Galicia, que se traduce en el valor socio-identitario de los compositores gallegos que en un primer momento está relacionado con el contexto ideológico y cultural del *Rexurdimento* y décadas después con las *Irmandades da Fala* y el nacionalismo gallego.

Se considera estudiar la figura de «los Canuto Berea» no como promotores del folklore gallego, pero sí como grandes difusores de la cultura gallega, y por supuesto cabe la necesidad de la difusión de este patrimonio musical que puede ayudar a estudiar la construcción del sentido socio-identitario de las obras editadas por la sociedad Canuto Berea y Compañía desde la perspectiva de antropología simbólica aplicada. El fenómeno de la galleguidad, de la identidad patria de Galicia a través de la música, se vuelve especialmente interesante en el contexto del nacionalismo musical español y del *Rexurdimento* gallego, en el que compositores como Marcial del Adalid, Pascual Veiga, Canuto Berea, etc. se consolidaron como pioneros en su época y en su región por llevar la música popular a los salones burgueses, reconvertida en el estilo de música académica.

Además, esa reconversión y uso que del material musical popular hicieron actualmente se puede reinterpretar desde la perspectiva de la antropología simbólica, como creatividad cultural socio-identitaria, inspirada en la música popular autóctona, encuadrable formalmente como folklorismo artístico decimonónico y de valor etnicitario, que incluso se prolongó en el tiempo hasta las primeras décadas del siglo XX en el nacionalismo gallego, y prueba de ello son las composiciones publicadas por la sociedad Canuto Berea y Compañía.

Fases de la investigación

La elaboración de esta Tesis Doctoral ha transitado por varias fases, que se han interrelacionado con diferentes proyectos en los que se ha colaborado tanto en la faceta

de intérprete, arreglista, director e investigador, como con la participación en diferentes congresos y publicaciones, así como planes de futuro relacionados con la familia Berea y el Archivo que se encuentra en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña.

La primera fase de la investigación es la observación, pero cuando de esa observación el investigador sólo puede acceder a deducir una parte de la información que se le ofrece, explica la compleja naturaleza de los archivos o legados personales, se tiene en cuenta que diversa documentación ha sido extraviada, o está deteriorada, o en ocasiones las conversaciones del día a día no han sido documentadas, por lo que clientes que acudían a la tienda no escribían cartas. Se ha de mencionar que debido a la amplia documentación que constituye este archivo, se plantean una serie de interrogantes a los que es preciso dar respuesta. Preguntas como si debe aplicarse un tratamiento unitario e incluso si debe catalogarse y agruparse por fechas la diferente documentación que allí está depositada, y gracias a la posibilidad de poder visitarla, por residir en la ciudad herculina, ha permitido encajar algunas piezas de este puzle, al que probablemente futuros investigadores continuarán añadiendo informaciones que completen el estudio que se ha llevado a cabo.

El siguiente paso ha sido la ordenación y el estudio de la documentación, con el punto de partida de la consulta bibliográfica sobre la familia Berea, como los ámbitos musicales e históricos para establecer una aproximación con el mayor rigor posible. Un pilar fundamental fue el acceso a las fuentes primarias, como la correspondencia, catálogos, para recopilar información a través de la documentación del Archivo y de otros archivos consultados, la bibliografía aportada por investigadores anteriores que destacaron como Carreira, López Suevos y López Cobas y se complementó dicha información con un proceso de vaciado de información de la hemeroteca digital *Galiciana*, realizando pesquisas sobre la familia Berea y otros compositores.

De la información hallada en estos primeros años de investigación se creó una base de datos guardada en diferentes ordenadores personales de centenares de noticias de la familia Berea, relacionadas tanto con el aspecto musical, como el comercial y cultural.

Debido al desconocimiento de muchos autores gallegos de los que se conservan obras musicales en el Archivo Berea, se consideró importante indagar sobre ellos a través de bibliografía, pero excepto de los más conocidos que sí que había suficiente literatura, de otros muchos se descubre que no existe prácticamente nada, por lo que se decidió, coincidiendo en el tiempo con el primer confinamiento de marzo de 2020 de la pandemia por COVID-19, afrontar la locura de ampliar este trabajo con la realización de una pequeña biografía de cada autor, que se ha de reconocer que en muchos casos fue ardua y difícil. Para ello, se realizan búsquedas en hemerotecas digitales durante el conocido confinamiento, en la hemeroteca digital *Galiciana*⁹ entre los periódicos disponibles en la digitalización realizada por la Biblioteca y Archivo de la Ciudad de la Cultura, en Santiago de Compostela, complementada con la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰ y la hemeroteca digital de suscripciones varias como puede ser el caso de la hemeroteca de *La Voz de Galicia*¹¹, que han aportado datos relevantes. Este proceso proporcionó resultados con un enorme número de crónicas de noticias musicales y de la cultura en general, que constituyó la base principal sobre la que se fue estructurando esta tesis.

De más de un millar de noticias halladas sobre los diferentes compositores, se llevó a crear una base de datos ordenada cronológicamente y revisada continuamente que se finalizó con la redacción de las pequeñas biografías de cada autor, en muchos casos informaciones inéditas sobre numerosos compositores sobre los que nunca se había escrito nada. De otros, que solo aparecían mencionados en algún libro como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, se descubren datos erróneos como puede ser el caso de Julio Cristóbal, y en algunos de los compositores se descubren sus fechas de nacimiento y óbito, que algunas veces fueran marcadas erróneamente por otros investigadores, como pudo ser el caso sorprendente del fallecimiento de Canuto Berea Rodrigo, que muchos investigadores databan en 1935,

⁹ Disponible en: <https://biblioteca.galiciana.gal/gl/inicio/inicio.do> [consultado desde 1 de septiembre de 2019]

¹⁰ Disponible en: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> [consultado desde 1 de septiembre de 2019]

¹¹ Disponible en: <https://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/> [consultado desde 1 de septiembre de 2019]

porque Carreira así lo había escrito (Carreira, 1988a), y en realidad se ha averiguado que se suicidó en 1931.

Además de la información hemerográfica, a medida que avanzaba la investigación, surgieron diferentes preguntas que solo podían ser resueltas con la consulta principalmente del Archivo Berea, pero que también en ocasiones había que acudir a otras fuentes documentales en otros archivos, bibliotecas y museos, en fuentes epistolares, datos administrativos, colecciones de partituras, e incluso fuentes fonográficas.

El último paso sería la fase de redacción, para la que se tomaron diferentes decisiones para ordenar la información y presentarla de un modo comprensible, debido a la multitud de datos. La primera fue que se tenía clara una disposición cronológica del discurso, una segunda decisión importante fue la de haber ampliado el trabajo en su marco cronológico, en lugar de finalizar en la época de Berea Rodríguez, ya que se amplió hasta que su hijo dejó de regentar el negocio e incluso se mencionan aspectos de la tienda en una época posterior. Al ampliar el marco temporal y su comprensión se tomó la decisión de realizar las biografías de todos los compositores gallegos, o que hubiesen residido tiempo en Galicia, que tuviesen obras en el Archivo Berea.

Una tercera decisión fue la de catalogar y listar todas las partituras que fueran compuestas por la familia Berea y también ordenar aquellas obras musicales que fueron editadas por la sociedad Canto Berea y compañía entre finales del s. XIX y comienzos del s. XX. Para la catalogación de las obras compuestas por la familia Berea se tomó como base la propuesta de catalogación del RISM (1996), adaptándolo a las circunstancias y particularidades, como el tipo de partituras manuscritas e impresas. Estas obras se presentan acompañadas de unas imágenes de los incipits musicales, así como fotografías de partituras en los anexos.

Otra decisión que se ha tomado fue la de redactar esta Tesis Doctoral en lengua castellana por su mayor difusión a nivel nacional e internacional como pudo ser en comunicaciones presentadas en Congresos Iberoamericanos. El sistema de citas utilizado es el propuesto por las normas APA, American Psychological Association, en la sexta edición que era el que se había realizado en el TFM de la VIU, y aunque

actualmente existe una séptima edición se ha optado por seguir utilizando la anterior edición porque se había comenzado en la tesis.

Debido a la idiosincrasia de este trabajo con copiosas citas hemerográficas, aproximadamente un millar, se decide adjuntar las referencias de la hemeroteca en notas a pie de página, con otras aclaraciones, así como las sugerencias de la UDC propuestas a través de las directoras de la Tesis Doctoral, Dra. D^a. Rosa Consolación Martín Vaquero y Dra. Rocío Chao Fernández.

CAPÍTULO I.

***Contexto histórico artístico
de la música en España, Galicia,
A Coruña desde mitad del siglo XIX
hasta 1931***

Resumen

En este capítulo se pretende mostrar una visión del contexto histórico en España, Galicia y más concretamente en la ciudad herculina desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1930. En primer lugar, se muestran una serie de aspectos políticos y socioeconómicos del territorio nacional para después dar paso a una serie de datos políticos, demográficos y económicos de Galicia, centrándose en el caso de A Coruña. Se realiza un recorrido a través del tiempo de los aspectos socioculturales herculinos del marco cronológico seleccionado para ayudar a una comprensión del ambiente cultural y una sociedad melómana que disfrutaba con la música.

Posteriormente, se exponen los nuevos espacios que fueron creados para albergar el arte musical y otros espectáculos en el siglo XIX tanto en Galicia como en la capital herculina. Se presenta una aproximación de la música en el ámbito religioso con los maestros de capilla que pasaron por las cinco catedrales gallegas (Santiago, Lugo, Mondoñedo, Ourense y Tui).

A continuación, se describen los espectáculos líricos que eran representados en la comunidad gallega y se enumeran los diferentes teatros creados por Galicia. En la música decimonónica prolifera la música de salón que podía tener lugar en los salones privados de la aristocracia, o en los salones de las sociedades recreativas creadas en esta época, e incluso en establecimientos denominados cafés-concierto. Estos nuevos espacios desembocaron en generar grandes intérpretes para el disfrute de la burguesía y en el caso gallego marcó las pautas del *Rexurdimento* para que los músicos gallegos indagasen en una música académica con características propias de una identidad gallega.

Por último, se finaliza este capítulo presentando la creación de un nuevo género musical, la canción o melodía gallega mencionando a cuatro compositores gallegos representativos, Marcial del Adalid, Juan Montes, José Castro González «Chané» y José Baldomir. A dichos compositores se le publicaron obras a través de la sociedad Canuto Berea y Compañía, que será tratada con mayor profundidad posteriormente.

1.1 Contexto histórico desde mitad del siglo XIX hasta 1931

En un principio esta tesis doctoral se situaba en el ambiente musical gallego, concretamente el caso de A Coruña que comprendía desde que comenzó la tienda de música Canuto Berea, aproximadamente sobre la segunda mitad del siglo XIX hasta 1891 (año en que falleció Canuto Berea Rodríguez). Este período se ha tenido que prolongar debido a la profundización en la investigación y la importancia y relevancia de las publicaciones de las diferentes composiciones gallegas a través de Canuto Berea y compañía. El marco temporal se ha ampliado hasta que dejó de regentar el negocio Canuto Berea Rodrigo, que traspasó su negocio en 1931 a Mariano Puig y Francisco Ramos. Aunque es difícil concretar un año de comienzo y de final para este trabajo, se ha tenido en cuenta el contexto social-histórico anterior y posterior a la época citada, siempre relacionado con la tienda de música Canuto Berea, la ciudad de A Coruña, y las relaciones de otros compositores gallegos con el artífice del crecimiento del negocio de la familia Berea.

En la Europa del siglo XIX, tras la derrota de Napoleón, las potencias europeas trataron de restaurar el absolutismo entre monarquías (Congreso de Viena, 1815). Llegaron después las revoluciones de 1830 y 1848 (liberalismo y nacionalismo) completándose con la revolución industrial. Dichos hechos históricos trajeron consigo profundos cambios en la vida cotidiana y el conocimiento (influencia de corrientes filosóficas)¹².

España entró en la época decimonónica convertida en una potencia internacional secundaria, lo que se agravó con la relegación del país del cuadro político europeo impuesto en torno al Congreso de Viena. El siglo XIX español ha sido políticamente muy convulso: guerras napoleónicas y civiles, revoluciones, golpes de estado, hasta seis reyes, república, restauración, varias constituciones, guerras coloniales y la pérdida de dichas colonias.

¹² Como el positivismo, que afirmaba que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, o el marxismo, el conjunto de movimientos políticos, sociales, económicos y filosóficos derivados de la obra de Karl Marx.

Para poder conseguir un enfoque lo más ajustado a la realidad de la sociedad gallega y coruñesa, se considera realizar un zoom más genérico con la perspectiva de España en la centuria en la que la familia Berea regentaba el negocio familiar, desde los inicios hasta 1931 para así obtener distintos datos geográficos, económicos y políticos que delimitan diferentes aspectos socioculturales de aquella época. A continuación, se presentan diferentes aspectos políticos y socioeconómicos de España.

En 1833 se desencadenó la primera guerra carlista (1833-1840), que se inició a la muerte de Fernando VII por la negativa del príncipe Carlos y los absolutistas de reconocer a María Isabel Luisa, hija primogénita de Fernando, como reina. Durante los primeros años de su reinado, mientras Isabel era una niña, la regencia fue asumida por su madre, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias apoyada por los liberales; su regencia duraría hasta 1840. La lucha por el trono se desarrolló en tres periodos: el primero, entre 1833 y 1835, con predominio de la iniciativa carlista, bajo el general Zumalacárregui. El segundo, entre 1835 y 1837, con una lenta reorganización de la Regente Cristina, y el tercero, entre 1837 y 1840, con el fortalecimiento de las tropas de la Regente bajo el general Espartero, y la división interna del bando carlista. Desde el 17 de octubre de 1840 hasta el 23 de julio de 1843 la regencia fue asumida por el general Baldomero Espartero.

Ya en el trono como Isabel II contrajo matrimonio en 1846 con su primo Francisco de Asís de Borbón. Así comenzó el reinado efectivo de Isabel II, que suele dividirse en cuatro períodos: la década moderada (1844-1854); el Bienio Progresista (1854-1856); la etapa de los gobiernos de la Unión Liberal (1856-1863) y la crisis final de los gobiernos moderados (1863-1868). La progresiva reducción del consenso otorgado a Isabel II permitió el éxito de un golpe de estado de monárquicos centristas (Unión Liberal), progresistas y demócratas republicanos: la Revolución de Septiembre de 1868.

A lo largo del sexenio 1868-1874, el país intentó la consolidación de nuevas formas institucionales, sucedidas en dos fases de signo contrario (democratización y autoritarismo), y en medio de un nuevo y acelerado proceso de disminución del consenso, manifestado en especial en los levantamientos cubano (1869), carlista (1870) y cantonal (1873).

En ese marco se sucedió: 1. El Gobierno provisional (1868) que convocó Cortes Constituyentes (Constitución Democrática de 1869). 2. La monarquía parlamentaria de Amadeo de Saboya (1870-1873), que intentó crear un sistema bipartidista de escasa participación e insuficientes diferencias programáticas. 3. La I República española (1873), convertida en federal bajo la presidencia de Pi y Margall, que, sin embargo, es desbordado por el apresuramiento de los propios federales.

Este hecho marcó la inflexión moderadora en la propia República (presidencias de Salmerón y Castelar), que asumieron poderes extraordinarios, y desencadenó pronunciamientos militares: el golpe de Pavía en enero de 1874 y tras la consiguiente presidencia provisional del general Serrano, el pronunciamiento de Martínez Campos en Sagunto, en diciembre, que situó a Alfonso XII en la jefatura del Estado, previa abdicación de Isabel II en su hijo. Esta restauración de los Borbones, basada en el sistema diseñado por Cánovas del Castillo abrió una etapa de cierta estabilidad política, sustentada en el fraude y la manipulación electoral posible por diversos factores, como la propia estabilidad cultural de la sociedad española; la prosperidad económica, derivada de la coetánea introducción de las formas del gran capitalismo, y, su incidencia social, de cierta mitigación de las desigualdades regionales por la completa articulación del tendido ferroviario y el general desarrollo de los transportes; la estabilidad social, arraigada en dos factores (cultural y económico), y manifestada en el mantenimiento de la hegemonía social de los órdenes privilegiados del Antiguo Régimen, asimilados a la burguesía.

El sistema canovista tomaba como modelo el modelo anglosajón, pero para lograr la alternancia bipartidista entre liberales y conservadores, Cánovas, no dudó en pervertir el sistema utilizando el fraude. Gracias al concurso de los caciques municipales y los gobernadores civiles el sistema se mantuvo estable durante todo el reinado de Alfonso XII y la regencia de María Cristina. Cánovas preveía también el sometimiento del poder militar al civil, para evitar el recurso al pronunciamiento y las injerencias castrenses. Todo esto fue posible gracias a la pacificación del país, poniendo fin a los enfrentamientos civiles con los carlistas y a la Guerra de Cuba (Fontana, 2015).

Por otra parte, los últimos años de la centuria presenciaron el debilitamiento del sistema, por diversos factores, como el Desastre de 1898, cuando el sistema de la Restauración entró en crisis. En 1902 Alfonso XIII, mayor de edad, accedió al gobierno, dando comienzo la segunda etapa del sistema de la Restauración. En esta etapa, en el contexto de crisis, tras la pérdida de las últimas colonias y animada por las demandas regionalistas, los líderes de los partidos del turno buscaron realizar reformas desde dentro, como los intentos de Maura, frenados tras la Semana Trágica de Barcelona en 1909. Debido a la represión el líder conservador se vio obligado a dimitir. Canalejas intentó dar respuesta a los graves problemas sociales con políticas progresistas que no frenaron la descomposición del sistema y la situación comenzó a hacerse insostenible en 1912, con el asesinato de Canalejas del Partido Liberal a manos de un anarquista.

En plena crisis del sistema, con problemas internos, como las guerras de Marruecos, sucedió la Primera Guerra Mundial. España, como suministradora de materias primas, sufrió problemas de carestía y un aumento constante de los precios provocado por la exportación y el acaparamiento de productos de primera necesidad. Todos estos problemas desencadenaron en una respuesta social del movimiento obrero. A ello se sumaron las demandas del ejército respecto al sistema de méritos y ascensos relacionados con la Guerra de Marruecos. Los nacionalistas, por su parte, aumentaron sus demandas principalmente en Cataluña; toda esta inestabilidad condujo a una situación que estalló en la crisis de 1917. CNT y UGT convocaron una Huelga General Revolucionaria que terminó con la declaración de la ley marcial y una fuerte represión por parte del ejército. Aunque la huelga fracasó, la descomposición del sistema de la Restauración se aceleró afianzando la inestabilidad política y la inseguridad ciudadana derivada de los enfrentamientos entre anarquistas y pistoleros, que asesinaron a Dato en 1921 disparando contra el vehículo oficial del presidente del gobierno.

A partir de 1920 volvieron a tomar fuerza las insurrecciones coloniales en Marruecos, en 1921, las tropas españolas con el General Silvestre al frente sufrieron la mayor derrota de su historia, con más de 13.000 bajas. En este contexto de inestabilidad e inseguridad y precipitado por las conclusiones de la comisión que investigaba el Desastre de Annual, el 13 de septiembre de 1923 el general Miguel Primo

de Rivera dio un golpe de estado en Cataluña y estableció una dictadura militar, sin apenas oposición. Los dos primeros años de la dictadura (1923-1925) con un gobierno militar al frente, estuvieron marcados por el control de las instituciones públicas y el fin de la Guerra de Marruecos. Sin embargo, lo que se pretendía una solución provisional, buscó la continuidad en un gobierno civil a partir de 1925. El Directorio Militar es sustituido por el Directorio Civil, que siguió el modelo de la Italia de Mussolini, intentando ser controlado por la Unión Patriótica.

Entre 1925 y 1930, que en el contexto internacional hubo una expansión económica tras la Primera Guerra Mundial, en el territorio nacional se derivó hacia la inversión pública en industria e infraestructuras, intentando un avance modernizador. Sin embargo, la oposición a Primo de Rivera fue en aumento, se pedían derechos políticos y la demanda de un régimen constitucional después de siete años de dictadura, en el ámbito económico, las inversiones y la autarquía habían multiplicado el endeudamiento del estado, sin un crecimiento productivo, y, por otra parte, el ejército y el rey le retiraron su confianza, lo que provocó la dimisión de Primo de Rivera en enero de 1930. Con esto, Alfonso XIII pretendía volver a la situación anterior con los gobiernos de Berenguer y Aznar, pero la oposición, tras el apoyo del rey a la dictadura, reclamó una democracia real. Tras la convocatoria de elecciones municipales por el almirante Aznar, estas son presentadas como un referéndum entre monarquía y república. La opción republicano-socialista venció en las grandes ciudades y se proclamó la II República el 14 de abril de 1931, fecha en la que el rey Alfonso XIII partió al exilio, asumiendo el Gobierno Provisional el poder esa misma noche.

El Comité proclamó la República y tuvo tres fases entre 1931 y 1936: el bienio socialazañista (31-33), el bienio radicalcedista (34-36), el epílogo frentepopulista (1936). Son las tensiones dentro del propio Gobierno Republicano las que llevan a Alcalá Zamora a disolver las Cortes y convocar elecciones en enero 1936. El Gobierno Azaña que salió de las urnas no pudo controlar la anárquica situación de agitación política y social revolucionaria. Finalmente se produjo la conspiración y el golpe de Estado de julio de 1936 (Pérez, 2014).

Se considera pertinente la inclusión de un apartado de contextualización de Galicia, concretamente de A Coruña desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas

del siglo XX, en diferentes ámbitos como la política, demografía, geografía, economía sociedad y cultura.

1.1.1 Datos políticos de Galicia y A Coruña

En el siglo XIX, después de la Guerra de la Independencia que se prolongó entre 1808 y 1814, en la inestabilidad política (etapa absolutista de Fernando VII 1814-1820, Trienio Constitucional 1820-1823, y vuelta al absolutismo 1823-1833) Galicia permaneció aislada y autónoma, el territorio quedó gobernado por la Junta General del Reino de Galicia. La Galicia que se introduce en el segundo tercio del siglo XIX, con el reinado de Isabel II fue heredera del sistema vigente durante el Antiguo Régimen. Los sucesivos intentos por instaurar un régimen liberal durante el reinado Fernando VII, contaron con pocos apoyos en Galicia, donde dominaba la ideología absolutista de la Junta Apostólica.

Los apoyos al liberalismo centrados en la ciudad de A Coruña se pueden ejemplificar en los pronunciamientos de Porlier (1815) o en el rápido apoyo a Rafael del Riego en 1820. Tras la muerte de Fernando VII, “El Deseado” el necesario apoyo de los liberales que María Cristina buscó para poder imponerse a Carlos María Isidro, sustentado por los absolutistas, marcó la necesidad de la construcción de un sistema auténticamente liberal. El Reino de Galicia dejaría de existir formalmente el 30 de noviembre de 1833 con la reina María Cristina, cuando los Reinos y sus juntas pasan a ser sustituidas por un modelo de provincias. Tras las gestiones llevadas a cabo por el Secretario de Estado de Fomento, Javier de Burgos, se estableció una nueva organización provincial que dividía a España en cuarenta y nueve provincias, y al territorio gallego en cuatro provincias, (anteriormente eran siete) pasando ahora la capitalidad a la liberal Coruña, en detrimento de la carlista Compostela.

Para consolidar el cambio liberal, Pablo Morillo fue puesto al frente de la Capitanía General presionando a los apoyos carlistas para que acatasen el nuevo orden y jurasen fidelidad al Estatuto Real de 1834. A Coruña encabezó el apoyo liberal frente a los carlistas de ideología absolutista, quienes contaron con apoyos en las zonas de mayoría rural y núcleos urbanos como Santiago de Compostela. Sin embargo, rápidamente la hidalguía gallega abandonó su enfrentamiento con el liberalismo, al verse favorecida

por las sucesivas desamortizaciones que, si bien retiraban la propiedad al clero, respetaban el sistema foral y el dominio útil, a hidalgos y campesinos. Durante la regencia de Espartero (1840-1843) se produjo la división liberal entre moderados y progresistas, estando estos últimos fragmentados entre los que apoyaban al regente instalados en Vigo, Ourense, Coruña o Ferrol, núcleos urbanos con mayor dinamismo económico y los opuestos a Espartero en Santiago de Compostela. En los últimos momentos de la regencia fue la ciudad de A Coruña la que mostró un mayor apoyo al moderantismo, que se consolidó en todo el país forzando la salida de Espartero y la declaración de Isabel, mayor de edad con trece años, dando lugar al dominio conservador de Narváez y la aprobación de la conservadora constitución de 1845.

En Galicia la oposición progresista estaba diferenciada por el movimiento provincialista, que ponía en valor la cultura, historia y lengua propias, además de reclamar una descentralización política del gobierno liberal. Estas reivindicaciones fueron defendidas por la figura de Miguel Solís, que empieza su levantamiento al frente de dos batallones en Lugo, expandiéndose por toda Galicia, constituyendo la Junta Superior Provisional de Gobierno de Galicia hasta finalmente ser derrotados por el ejército gubernamental siendo fusilados en Carral el 26 de abril de 1846, los conocidos como «mártires de Carral». Este hecho marcó las bases del provincialismo y regionalismo gallego. A partir de este momento en Galicia se buscó afianzar el poder liberal, que se apoyó en los efectivos poderes tradicionales que sustentaban el caciquismo.

En las décadas siguientes el progresismo, al igual que en el resto del estado, fue evolucionando a tendencias democráticas que defendían el sufragio universal. Cabe destacar durante el bienio progresista (1854-1856) la celebración del Banquete democrático de Conxo, organizado por Aurelio Aguirre, en conmemoración del décimo aniversario del fusilamiento de los mártires de Carral, donde estudiantes universitarios de clase alta servían simbólicamente la comida a obreros, todo esto bajo la supervisión del ejército ante posibles altercados. A este acontecimiento asistieron las figuras más destacadas del galleguismo político y del *Rexurdimento* cultural gallego (Barreiro Fernández, 1984). Es por ello que fue considerado como un momento clave en la fundación del galleguismo. Comenzaba un período de despertar de nuevo,

la etapa de mediados del siglo XIX, la de los precursores del *Rexurdimento*, que suponía el renacimiento de la cultura gallega.

Durante el Sexenio Democrático (1868-1874) se afianzaron las corrientes republicanas, con la consiguiente respuesta carlista, aunque sin mayor repercusión, en 1868 se formó el Partido Democrático Republicano Liberal, que defendía la idea de un estado galaico en una España federal, en el que destacaban los coruñeses Federico Tapia o Ramón Pérez Costales. Los republicanos gallegos, tomando como modelo el sistema federal, iban al encuentro de alianzas con otras regiones del territorio nacional, así en 1869 en A Coruña firmaron el Pacto galaico-asturiano, consiguiendo posteriormente el Pacto Federal Nacional, también en A Coruña en el mismo año, que coincidía con el primer Pronunciamiento a favor de la República en la ciudad de Ferrol, dirigidos por los Voluntarios de la Libertad que formaron Juntas Revolucionarias.

En 1871 en A Coruña ganó las elecciones municipales el republicano Federico Tapia, siendo nombrado el primer alcalde del partido republicano de la ciudad. El republicanismo gallego se separó del español a partir de la Asamblea Cantonal de enero de 1873 en Santiago de Compostela en la que se creó el Partido Republicano Federal de Galicia. Un mes después se proclamó la I República, en las primeras elecciones republicanas, el Partido Republicano Federal, defensor del Cantón Galaico obtuvo una mayoría arrolladora (37 de 45 diputados) siendo defendida la idea de la ley de redención de foros y abolición del minifundio, consideradas como necesarias para modernizar la estructura económica del país, coincidía en ese año la inauguración del primer tramo de vía férrea entre Santiago y Carril en Galicia, al que le sucedieron otros tramos, como los de la ciudad herculina acompañados de polémica y transcurrieron décadas hasta su finalización (Figura 1).



Figura 1. Dibujo de Román Navarro.

Fuente: *El Domingo*, 8-V-1881.

La poca organización y el fraccionamiento del movimiento republicano provocaron su corta durabilidad, y un año después fueron vencidos por los partidarios de la Restauración Alfonsina. Galicia durante la Restauración Borbónica fue un ejemplo de estabilidad y caciquismo, debido a la fuerza de las redes clientelares de los políticos galaicos. Así fueron pocas familias las que controlaban los resultados electorales, tanto desde el partido conservador de Cánovas (Linares Rivas, Álvarez Bugallal, etc.) como desde el liberal de Sagasta (Montero Ríos, Gasset, Riestra, etc.) si bien, los liberales primero superaron sus divisiones, mostrando unidad a partir de 1885. Durante esta época será muy prolífica la aportación de ministros y élites políticas gallegas al gobierno de Madrid. En el caso herculino, Canuto Berea Rodríguez fue concejal varios años del partido liberal desde 1875, aunque de su ideología no se han hallado referencias documentales, probablemente estuviese en concordancia con la monarquía restaurada ostentando mayores cargos desde 1885, y llegando a ser alcalde unos meses en 1889.

Uno de los pocos momentos de fricción que vivió Galicia con el gobierno de Madrid fue cuando se intentó el traslado de la Capitanía General de A Coruña a León, provocando la reacción de Ayuntamiento y ciudadanía, lo que hizo desistir al gobierno de sus planes iniciales. En marzo de 1893 se fundó la Junta de Defensa de la ciudad herculina para evitar el traslado de la Capitanía General a León. Después de la muerte de Canuto Berea en 1891, su hijo mayor, Alejandro Berea, abogado de profesión, también ejerció como concejal, con representación política en el ayuntamiento herculino, aunque posteriormente sería cónsul, ejerciendo en diferentes países hasta llegar a ser cónsul de España en Nueva York.

Los partidos de fuera del turno, aunque con poca organización y poca presencia pública, se mantenían vivos a través de sus medios de comunicación, en A Coruña donde figuras como Ramón Pérez Costales (1832-1911) tuvieron cierta relevancia; con sus ideas republicanas y galleguistas, fue uno de los fundadores de la asociación Folklore, creada en 1884 y promovió la Academia Gallega, de la que fue nombrado académico de honor en 1906.

El movimiento agrarista tuvo una fuerte influencia de los tradicionalistas, en un primer momento si bien fue apoyado por personalidades del regionalismo y del republicanismo, el agrarismo pretendía la redención de los foros, los campesinos buscaban acceder a la propiedad de las tierras que trabajaban. Serán destacables a principios del siglo XX la fundación de Unión Campesina y Solidaridad Gallega, que buscaron activamente la supresión de los foros y la destitución de los caciques. En 1910 se fundó Acción Galega con la destacada figura de Basilio Álvarez a la cabeza, quien logró un amplio apoyo del campesinado, opuesto al caciquismo imperante (Villares Paz, 2004).

El movimiento obrero empezó una leve y sostenida penetración en las capas más humildes de la sociedad, si bien la escasa industrialización y la dispersión social gallega consiguieron que fuera el agrarismo la ideología con mayor crecimiento en estos años. Ciudades como A Coruña, Vigo o Ferrol, impulsadas por el aumento de la industria pesquera, conservera y de construcción naval, fueron los epicentros que atrajeron a parte de la población rural que emigraría hacia la costa buscando trabajo en

las nuevas industrias, desarrollando una pequeña sociedad urbana que ansiaba las ideas del obrerismo con anhelo.

Las primeras ideas que se difundían fueron las del anarquismo, así en A Coruña en 1901 la huelga general paralizó la ciudad durante tres días, siendo duramente reprimida por la Guardia Civil, y rematando con el balance de ocho obreros muertos, en el Obelisco, y que posiblemente afectase a la tienda de Canuto Berea, regentada en aquellos momentos por Eduardo Puig y Canuto Berea Rodrigo. Este acto mostraría el poder de movilización que tenían los anarquistas en estos momentos.

Con respecto, a la vertiente política en 1891 se fundó la primera agrupación socialista en Ferrol y en 1904 la Federación Gallega del PSOE. El recurso obrero de la huelga fue de nuevo utilizado en 1905 tras una convocatoria de huelga de la UGT o en 1916 por UGT y CNT. Estas protestas se convertían en la respuesta obrera a los problemas de escasez y de acaparamiento por parte de los exportadores en los años de la Gran Guerra, dando lugar a los conocidos como motines de subsistencia, que eran habituales hasta la proclamación de la Dictadura de Primo de Rivera en la que se reprimía con dureza cualquier tipo de oposición al régimen.

Si en algo difiere la realidad política gallega de la española es en el desarrollo de un nacionalismo propio, además del español. A partir de 1916 cuando el regionalismo del siglo XIX caminaba hacia un nacionalismo al estilo de vascos y catalanes, en 1916 Antón Vilar Ponte fundó en la Calle Real (próxima al comercio musical de los Berea) de A Coruña *As Irmandades da Fala*, que fue modelo de otras agrupaciones creadas por toda Galicia. Aunque las *Irmandades* continuaron la labor del regionalismo, pronto se proclamaron nacionalistas en Lugo en 1918. Las ideas del nacionalismo fueron difundidas por la Revista *Nós: Boletín mensual da cultura galega*, en 1920, una nueva revista que se convirtió en uno de los referentes para la cultura gallega del siglo XX, como también lo fue el *Seminario de Estudos Galegos* creado en 1923. Aunque la fuerza política de las *Irmandades* era minoritaria, fue en A Coruña en 1920 cuando se escogió al primer concejal electo en una candidatura nacionalista en Galicia, Lois Peña Novo. Esta fuerza política permaneció silenciada durante la dictadura de Primo de Rivera hasta 1929, fecha en la que se fundó la Organización Republicana Autónoma (ORGA) y a partir de 1930, con el devenir de la monarquía y el triunfo republicano

surgió el *Partido Galeguista*, en 1931, el nacionalismo comenzó a resurgir, alcanzando un gran protagonismo durante la II República con la redacción del Estatuto gallego.

1.1.2 Geografía

El punto geográfico de A Coruña en el vértice del Noroeste peninsular, con su accesibilidad desde el mar, ciudad que siempre tuvo presencia militar por su localización geográfica, a lo que se le añadió la designación de capital provincial en 1833 provocaron una especial situación estratégica y mayor importancia a su puerto, favoreciendo las diferentes actividades que fueron el eje del desarrollo de la ciudad herculina y el aumento de su población.

Sin duda, la situación estratégica herculina la convirtió en la primera ciudad de Galicia, con su puerto que mantenía la supremacía con los tráficos de la emigración y se situaba entre los principales puertos españoles de pesca. Ante este crecimiento se hacía necesario mejorar las infraestructuras portuarias, es por ello que en 1870 se comenzó a construir el muelle de hierro que, sin embargo, su ancho era escaso y se producían golpes en los buques, por lo que fue derribado en 1914 (Vigo Trasancos, 2014). También se ampliaron zonas de relleno, en las que posteriormente se realizaban conciertos por bandas de música en las fiestas patronales, y se fueron construyendo monumentos conmemorativos y edificios para el disfrute del ocio como podía ser el Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán, o el Pabellón Lino (1905-1919), u obras arquitectónicas que adoptaron otro tipo de diseños modernistas, como el kiosco Alfonso, en conmemoración de una visita del rey Alfonso XIII, diseñado por el arquitecto Rafael González Villar e inaugurado en 1913; o “la Terraza”, construida en 1912 y trasladada posteriormente en 1919-1920 a Sada. Todos estos edificios eran lugares para contemplar el espectáculo de la vida urbana de una sociedad en plena ebullición, como fue la ciudad herculina en los años veinte, siendo su puerto el punto de salida y de llegada de los trasatlánticos de la emigración a América, y aquellos kioscos del paseo de Méndez Núñez, los edificios que los tripulantes apreciaban desde la cubierta de los barcos.

1.1.3 Demografía

La fuente para el estudio de la población son los censos, organizados por el gobierno central, creándose los censos modernos con una periodicidad de diez años, datados en 1877, 1887 y 1897. Se ofrecen unas pinceladas sobre la evolución demográfica gallega desde 1857 con 1.776.879 habitantes, un 11,49% de población del territorio español, que hacia el final de la centuria en Galicia contaba con 1.980.515, y el porcentaje de la población total disminuyó al 10,64%¹³. La población gallega aumentaba paulatinamente, pero su incidencia en el total de la población se debilitaba. El crecimiento poblacional de Galicia fue desigual, eran las zonas costeras los lugares más habitados (A Coruña y Pontevedra), sin embargo, disminuyeron su población Lugo y Ourense. Se marcaba la diferencia entre la Galicia interior, que perdió población, y la Galicia urbana y costera que aumentaba el censo (Barreiro Fernández, 1984). Los nuevos ciudadanos procedían de la población rural o incluso empresarios de otros puntos de España, o de Europa, como franceses, que se asentaron en A Coruña, aunque por otro lado también existía la emigración de los gallegos al exterior como se menciona en la página siguiente.

En el caso de la población coruñesa, el ascenso en segunda mitad del siglo XIX fue gracias a diferentes circunstancias de las actividades que se desarrollaban en la urbe herculina, que fue una de las ciudades gallegas que más habitantes albergaba, aunque la realidad de la sociedad gallega estaba mayormente asentada al ámbito rural, y una parte de la sociedad subsistía de las explotaciones agrarias que mantenían el sistema foral. La ciudad de A Coruña de la segunda mitad del siglo XIX fue una sociedad cosmopolita y melómana, una ciudad que iba creciendo, como demuestran los padrones de la población, en 1842 tenía 20.185 habitantes y en 1897 residían 40.437 vecinos (Tettamancy Gastón, 1900).

En el cambio de siglo, después de que España perdiese las colonias, se observa en el caso herculino un estancamiento en la población y un descenso del movimiento mercantil. A Coruña era la ciudad más poblada de Galicia, en 1900, tenía 43.971

¹³ Instituto Nacional de Estadística, Población de hecho según el Instituto Nacional de Estadística. Censos de 1857, 1900. Disponible en: <http://www.ine.es/inebaseweb/libros.do?tntp=71807#> [consultado 19 de octubre de 2019]

habitantes, le seguían las ciudades gallegas de Lugo con 26.959, Ferrol 25.281 y Santiago de Compostela con 24.120 personas. En las décadas posteriores se observa un ascenso considerable en la población en la ciudad herculina, con 47.984 habitantes en 1910, 62.022 habitantes en 1920 y 74.132 ciudadanos en 1930¹⁴.

La comunidad gallega fue siempre un territorio muy ligado a la emigración. En América del Sur a los españoles se les conocía como «gallegos», se ha dicho popularmente que la ciudad argentina de Buenos Aires era la quinta provincia gallega, esto venía dado por los altos datos que se contemplan para las corrientes migratorias especialmente, en la segunda mitad del XIX. Esto se debía principalmente a los problemas derivados del retraso económico, muchas veces provocado por el minifundio gallego y la densidad de población que lo soportaba, lo que hizo que muchos jóvenes buscasen en el exterior esas oportunidades que carecían en su tierra.

Como hasta 1880 no se encuentra una estadística fiable en España, es muy difícil hacer una apreciación de la emigración gallega en el siglo XIX. “López Taboada, basándose en cálculos y en intuiciones aventura la cifra de 500.000 gallegos que emigrarían entre los años 1850 y 1900” (Barreiro Fernández, 1984, p. 25). Se señalan estadísticas posteriores más fiables de la emigración a Ultramar a partir de 1911, en la que figuran 124.335 emigrantes de la provincia de A Coruña, frente a 404.183 gallegos que emigraron en la década de 1911 a 1920, y en la década de 1921-1930 serían 98.946 coruñeses y 338.641 gallegos, que en los datos totales de España, los gallegos serían un 34% de la población emigratoria española (Barreiro Fernández, 1984).

La comunidad gallega perdió buena parte de la población en estos procesos migratorios de una tierra que, por antonomasia fue emigrante y siempre envió al extranjero más gente de la que luego recibió. La pérdida de población aumentaba en las zonas de la Galicia interior, sobre todo en las provincias de Lugo y Ourense, donde la población no podía optar al mercado laboral del sector secundario y la dispersión social gallega consiguió que ciudades costeras de las provincias de Pontevedra y A Coruña, impulsadas por el aumento de la pesca y los puertos marítimos, que captaron

¹⁴ Instituto Nacional de Estadística, Población de hecho según el Instituto Nacional de Estadística. Censos de 1910, 1920, 1930. Disponible en: <http://www.ine.es/inebaseweb/libros.do?tnp=71807#> [consultado 19 de agosto de 2021]

parte de la población rural que emigraría hacia la costa buscando trabajo en las industrias, desarrollando una pequeña sociedad urbana y la búsqueda de nuevas oportunidades, como fue el caso de la ciudad de A Coruña.

1.1.4 Economía

El campo era la fuente de sustento de muchas familias gallegas en la segunda mitad del siglo XIX, e incluso en el siglo XX comenzando a existir cambios en la propiedad de los terrenos y nuevas técnicas para el trabajo y explotación del campo que en Galicia tardaron en llegar con respecto a otras comunidades autónomas. Los problemas derivados del campo emanaban de que el sector primario no evolucionase y de que tampoco el sector secundario de la economía gallega no lograba el impulso necesario para una producción capitalista, que empezaría a tener los primeros vestigios en la ciudad herculina.

El aumento de población en A Coruña vino caracterizado por la oferta de empleo, ya que a lo largo del siglo XIX se fueron instalando diferentes actividades productivas en la ciudad, convirtiendo a la ciudad herculina en el punto industrializado más importante de Galicia, con industrias entre las que se puede destacar: la Fábrica Nacional de Tabacos, que en 1890 tenía 4000 trabajadoras; la Primera Coruñesa de Hilados y Tejidos de Núñez y Miranda, fundada en 1872, que sufrió un incendio en 1889 y dos años después volvió a funcionar; trabajos con la madera La Progresiva, de Luis Puig y Marcell; la fábrica de cristal La Coruñesa; la refinería de los señores Mesa, Marchesi y Martínez; o de estampación de hoja de lata a finales de la centuria nació La Artística (Tettamancy Gastón, 1900). En el siglo XX, también se instalaron fábricas cerca del mar, bien en la industrial playa del Orzán como: La Fábrica Coruñesa de Gas y Electricidad (1905) y el Matadero (1920); o cerca de la estación de San Diego, donde se encontraban la Fábrica de Estrella Galicia (entonces La cerveza) fundada en 1906, empresa que continúa en expansión actualmente. En 1896 llegaron 1272 buques, de los que la Aduana recaudó en impuestos 129.250,13 pesetas (Tettamancy Gastón, 1900). “Los documentos y prensa de la época consideraban que A Coruña era el núcleo urbano más importante y progresista de Galicia. Se le denominaba la capital de Galicia o la Barcelona del Norte” (Rey Majado, 2000, p.18).

Debido a la prosperidad económica de Galicia a partir de 1856, comenzaron a aparecer los primeros bancos herculinos, como el banco de La Coruña, fundado en 1857, incluso con licencia para imprimir moneda hasta 1874. En 1875 se fundó el Banco de Crédito Gallego, del que Berea Rodríguez fue administrador y accionista, pasos que continuaría su hijo formando parte del consejo directivo del Banco de La Coruña que se volvió a fundar en 1917, ver epígrafe 5.5.1. A continuación, se creó en la ciudad herculina el Banco Pastor en que Ricardo Rodríguez Pastor y Pedro Barrié compraron parcelas en la zona de los Cantones para la construcción de su sede al arquitecto Antonio Tenreiro con un edificio de treinta y ocho metros de altura, aprobado su proyecto en 1922 e inaugurado en 1925, y considerado el rascacielos más alto de Galicia y España hasta la construcción de la sede de Telefónica en la Gran Vía madrileña.

Los grupos sociales que poblaban Galicia son también un factor de relativa importancia para comprender la posterior evolución musical y cultural de esta comunidad representados en el caso herculino por la burguesía y el proletariado en el cambio de la centuria. La vida cotidiana de los ciudadanos aparecería en las primeras películas gallegas, rodadas por José Sellier (1850-1922) como *Entierro del General Sánchez Bregua* en 1897 o *Regreso de Cuba/Desembarco de heridos de Cuba en nuestro puerto* en 1898. Este nuevo arte tuvo una expansión popular y empresarial en la década de 1910 con los edificios que albergaban espectáculos, como el Pabellón Lino, y, sobre todo, el crecimiento exponencial del séptimo arte, el cine, como el Salón París, que desde 1911 su actividad era exclusivamente cinematográfica.

(...) las sesiones serán exclusivamente de “Cine” (...) el suministro diario de películas nada menos que con las tres mejores casas del mundo: Edison, Pathé y Gaumont. De modo que el programa será morrocotudo todas las noches. Como en París, como en Madrid, como en Lisboa. El público podrá informarse de los acontecimientos más sensacionales del mundo ocurridos la semana anterior¹⁵ (Castro de Paz, 1995b, p.52).

Se continuaría con la creación de nuevas salas como la apertura del teatro Linares Rivas y el Salón Doré en 1920; un año después el salón Novedades en la zona de la Gaiteira y el salón Victoria en la zona de Atocha en 1922. La primera película sonora

¹⁵ *La Voz de Galicia*, 2-IX-1911

sería *Troika* en 1930, y en el período de la II República se aumentaría considerablemente el número de salas de cine (Castro de Paz, 1995).

1.2 Aspectos socioculturales

La situación social es determinante para la comprensión de toda actividad cultural y musical, para ello, se debe incidir que hasta mediados del siglo XIX continuaba vigente el modelo del Antiguo Régimen, en que la sociedad estaba estructurada con una amplia base campesina sostenida con un sistema de régimen foral que no fue derrumbado hasta finales del siglo, y aquellos protagonistas de la sociedad decimonónica que eran los hidalgos, el clero y los campesinos se transformaron en las ciudades en la burguesía para las clases medias y el proletariado para las clases bajas. La familia Berea pertenecía a esa burguesía, que con los clientes de su comercio musical comandaban el auge económico a partir de 1856, pero hacia finales de la centuria se produjo una crisis agraria debido a un desequilibrio entre recursos y población que provocó una alta emigración en la procura de una calidad de vida, tanto a las ciudades, en las que aparecía un primer tejido industrial, como a América.

En Galicia, en los comienzos del siglo XX, el poder económico continuaba centrado en sectores minoritarios, con un rural liderado por sistemas caciquiles heredados de la época medieval, lo que desembocó en protestas sociales, sobre todo entre el campesinado demandando la propiedad de la tierra y creando asociaciones, a partir de 1907 como la Liga Agraria de Acción Gallega, que tenía como en sus ideales el abandono de los foros y los gobiernos liderados por caciques, así como la adopción de una posición claramente regionalista. Otras asociaciones agrarias que aparecieron fueron la Unión Campesina, con un carácter anarquista, formada por campesinos y emigrantes retornados; la Solidaridad Gallega, integrada por regionalistas, republicanos y tradicionalistas; y el Directorio de Teis, de ideología liberal, con su pensamiento de una ley de redención foral (Cabo Villaverde, 2013). A las presiones de estas asociaciones se añadía el hecho determinante de la compra de tierras por parte del campesinado, debido a que contaban con capital suficiente por el dinero que enviaban sus familiares emigrados en América y los propietarios tenían la necesidad de vender tierras, porque no podían prácticamente mantener sus pazos, dado que su

poder económico había quedado mermado a consecuencia de la crisis que sufrieron a finales del siglo XIX.

La economía de subsistencia, hasta ahora llevada por el rural, comenzaba a capitalizarse con la privatización de las tierras de monte que no se utilizaban y que van a comenzar a usarse a nivel comunal como terrenos de forraje, lo que redundaría en una mejora exponencial de la cantidad y calidad del ganado bovino (Villares, 1982). El crecimiento de las ciudades se acompañaba con el consumo de carne con el necesario aumento de la producción, que en ocasiones pasadas escaseaban, como se deduce de cuando Berea Rodríguez llegó a ser alcalde herculino dictando un bando sobre el precio de la carne de vacuno, ver epígrafe 5.3.4.

La población herculina se duplicaba desde mediados del siglo XIX hasta finales, y continuaba aumentando en las primeras décadas, como se ha aludido anteriormente. El crecimiento de la población en la clase media urbana venía relacionado con la diversificación de las actividades comerciales e industriales con empresarios extranjeros, figuraban apellidos como Tettamancy, Wonenburger, Saunier, etc. y de algunas empresas catalanas con apellidos como Carré, Dalmau, Ferrer, etc. que probablemente se asentaban aquí por el crecimiento del puerto marítimo coruñés. La condición cosmopolita de la ciudad herculina era por su carácter abierto, que incluía además de los extranjeros, a los coruñeses de toda la vida, gallegos llegados de diversos puntos de Galicia, españoles procedentes de diferentes provincias, como por ejemplo la familia de Picasso, cuyo padre ejerció de profesor de Academia de Bellas Artes de 1891 a 1895 (Fermigier, 1969). La familia Berea, a pesar de tener ascendencia gallega, se puede encajar en estos comerciantes llegados desde otro punto de la península, porque Sebastián Canuto había llegado en los años treinta desde Zaragoza (Carreira, 1986b).

La sociedad coruñesa destacaba por su pensamiento liberal desde comienzos del XIX, con figuras como Espoz y Mina o Pedro de Llano, a partir de 1833 la burguesía adoptaba una ideología menos radical, y con la burguesía de la Restauración hacia finales de la centuria, que otorgaba su confianza a conservadores o liberales, para posteriormente ser la ciudad herculina de carácter republicano, como se pudo observar la fuerza del republicanismo coruñés en las elecciones del 12 de abril de 1931 con

treinta y un concejales republicanos en la Federación Republicana Gallega, dos republicanos independientes, un socialista y cinco monárquicos.

La burguesía coruñesa gozaba de inquietudes culturales y formaba parte de diferentes sociedades, como la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (1847), donde se desarrollaban actividades literarias y musicales. En el plano artístico, la sociedad herculina disfrutaba con la música y con su preparación para interpretarla y valorarla. Se puede calificar a su burguesía como una sociedad de melómanos que dio lugar al desarrollo de fenómenos empresariales ligados con la música, ya que la ciudadanía demandaba continuamente material musical que provocaba la llegada de empresas lírico-teatrales a la ciudad, y la demanda de espectáculos se puede comprobar en la cartelería de la temporada de 1886 con más de una centena de representaciones¹⁶. Existían numerosos profesores que ejercieron la docencia musical e incluso se realizaron certámenes musicales en los años setenta que se extendieron a toda Galicia en la década siguiente, culminando hacia finales de la centuria con el certamen celebrado en A Coruña en 1890. Para el desarrollo de estos concursos, así como para los docentes que impartían clases de música fue de gran ayuda el caso excepcional de uno de los almacenes de música en A Coruña, la casa Berea.

De finales de siglo XIX se pueden hallar diferentes referencias documentales que describen a la perfección el ambiente cultural de la ciudad herculina, como ejemplo los textos de la ilustre escritora Emilia Pardo Bazán en su relato «Por el Arte», incluido en *Cuentos de Marineda* (1892):

(...) Marineda, que es una ciudad comercial y bastante culta, a quien quitan el sueño los laureles de Barcelona, se precia ante todo de entender de música; y no hay duda, sus hijos revelan disposición para lo que los periódicos locales llaman «el divino arte»; mas la falta de comunicación, la imposibilidad de oír a menudo verdaderas eminencias, de asistir a conciertos y de tomar el gusto, hacen que la inteligencia no iguale a las aptitudes y, sobre todo, que les falte la noción exacta del mérito relativo y se alabe lo mismo aun gran compositor, por ejemplo, que a un aficionado que toca medianamente el cornetín. Sin embargo, como en todo pueblo que se despierta al entusiasmo artístico, hay en Marineda efervescencia y ardor, y el estreno de la compañía de ópera, desde una semana antes, era el acontecimiento capital del invierno¹⁷ (...)

¹⁶ Archivo Municipal de A Coruña, carteles de representaciones dramáticas en A Coruña.

¹⁷ [Cuentos de Marineda / Emilia Pardo Bazán | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com) [consultado 29 de abril de 2020]

Incluso mostraba pasajes ilustrativos sobre las vivencias de la alta sociedad herculina, apodados “marinedinos”, con respecto a la ópera y zarzuela, que resultan curiosos y explican el fervor de la gente por dichos espectáculos y mismo se comparaba con los que se realizaban en las capitales de Madrid y Barcelona, pero con un tono burlesco, lo que se venía realizando en la capital herculina:

(...) A mediados de febrero comenzó a fermentar en Marineda una noticia. Venía, venía venía y venía muy pronto, ¡nada menos que la compañía de ópera!, ¡un cuarteto de primer orden, con cantantes aplaudidos y admirados en los mejores teatros de Portugal, de Italia y hasta Rusia! La nueva circuló rápidamente y alborotó los corrillos y originó interminables polémicas. La mayoría de los marinedinos estaban a favor de la Empresa, aunque les escamaba un tanto lo de los precios, pues entre la compañía de zarzuela y los bailes de Carnaval andaban muy exprimidos los bolsillos, y, una butaca en dieciocho reales, ¡era un ladroncio escandaloso! Pero, en cambio, se llenaban la boca con decir que en su coliseo tendrían un espectáculo no inferior a los que se disfrutaban en Barcelona y Madrid¹⁸ (...)

Es de gran ayuda para la descripción de la vida cultural en la ciudad herculina el trabajo de Díaz Pardeiro (1992) que se centra en el Teatro entre 1882 y 1915, que divide en cuatro períodos: 1882-1891; 1892-1899; 1900-1905; 1906-1915. A continuación, se pretende mostrar algunas de las ideas más importantes que se complementan con otros aspectos tratados en las páginas siguientes. Como muestra de ello, se presenta un listado de representaciones musicales realizadas en la ciudad de cristal entre 1891-1895, ver Anexo IV, años seleccionados por ser desde la muerte de Berea Rodríguez, y por ser un período de incesante actividad. Otra ayuda son las actas de la sociedad arrendataria del Teatro Principal entre 1906-1909, ver Anexo VI.

Antes de proseguir con la periodización marcada por Díaz Pardeiro (1992), se considera oportuno mencionar unos datos aportados por este autor extraídos de un estudio sociológico que había realizado en la *Revista Gallega*, el 19 de octubre de 1902, sobre la alfabetización de la población herculina, en 1877, de 33.000 habitantes solo saben leer y escribir un 41,22%. A medida que pasan los años esta incidencia asciende del siguiente modo: en 1887 de 370.000 habitantes, leen y escriben un 48,07% de sus ciudadanos; en 1897 de 43.000 residentes, un 48,22%; y en 1900 con

¹⁸ [Cuentos de Marineda / Emilia Pardo Bazán | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com) [consultado 29 de abril de 2020]

44.000 habitantes aumenta a un 50,82% de la población con conocimientos de lecto-escritura. De un cuadro mostrado por barrios es llamativo que, en determinadas zonas de residencia en calles céntricas como San Nicolás, Panaderas, Real, etc. superan el 65% de alfabetización, pero por otra parte otros barrios hacia las afueras rondan el 20% de los que saben leer y escribir (Díaz Pardeiro, 1992, pp. 56-57).

1.2.1 1882-1891

Díaz Pardeiro (1992) sitúa tres tipos de público organizados teniendo en cuenta su formación, un primer grupo, con formación intelectual alta y con medios económicos que acudía a las representaciones de las compañías foráneas; un segundo público, intelectualmente inferior y con menos recursos económicos que busca mayor diversión, como en el Teatro Circo Variedades «Circo Coruñés»; y por último, los socios de las Sociedades Recreativas, en su mayoría burguesía de comerciantes y profesiones liberales que tenían sus secciones de Declamación y Música, como puede ser el caso de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.

Estos espectáculos tenían lugar por las compañías nacionales o extranjeras en la época de Pascua, en los meses de abril, mayo o junio; o en invierno, casi siempre entre finales de noviembre hasta enero o febrero. Los factores que determinaban la aceptación del hecho teatral venían dados:

-por el número de asistentes al teatro. -por los aplausos recibidos. -por las críticas favorable. - por la ampliación, en ciertos casos, del abono. – por los poemas que al final de la representación se le dedican a los actores, al autor o a la obra (Díaz Pardeiro, 1992, p. 23).

Las reacciones del público coruñés en la asistencia al teatro eran diferentes, a veces las pocas entradas que se vendían se debía a que el público buscaba una necesidad de evadirse, risas y para esto influía el estado anímico de la población, como por ejemplo, en 1886 un acontecimiento, el Motín de los Consumos, “oposición de los obreros a la entrada en la ciudad de artículos de consumo” (Díaz Pardeiro, 1992, pp. 26-27). Pero en 1887 hubo una buena entrada, mientras que en 1888 fue lo contrario, sin poder saber qué causas lo provocaron, aunque pudo ser el miedo a los incendios, como el que había ocurrido en el Teatro Baquet de Oporto, o que el público coruñés adoraba la ópera y esto era al mes siguiente. En años siguientes, la actitud de los empresarios como el Sr.

Barcia en el Teatro Principal con sus exageradas exigencias eran difíciles de sostener y las compañías buscaban otros lugares de representación. En 1890 solo se representó una obra de Ricardo Caruncho en el Coliseo de San Jorge (Teatro Principal). En ese año dicho teatro sufrió varias reformas, como la instalación eléctrica que se inauguró el 5 de julio de 1890 cuando estaba a cargo la Comisión Mixta Administrativa y dicha obra fue encargada cuando Berea era alcalde. En 1891 actuó una compañía de ópera italiana, del vecino coruñés Gerardo del Castillo, residente en Italia. Para comprobar que representaciones musicales que tuvieron lugar entre 1891 y 1895, consultar Anexo IV.

1.2.2 1892-1899

Según Díaz Pardeiro (1992), en esta etapa el interés de los aficionados hacia el teatro era irregular debido a motivos como la publicidad, en 1893 señala las siguientes causas: un «cansancio» por la intensidad de las representaciones de las compañías y los acontecimientos socio-políticos como el problema de la posible desaparición de Capitanía General o los conflictos bélicos en el Norte de África. Se citan distintos actores que visitaron A Coruña como Antonio Vico en 1892, María Guerrero en 1894 y Carmen Cobeña en 1898. Otros factores que influyeron en la asistencia a los espectáculos a partir de 1895 fue la guerra de Cuba y las cuestiones económicas.

El encarecimiento del arriendo del Teatro Principal y la sensación de derrota de la guerra de Cuba que inunda los ánimos de la población coruñesa, transformando su acontecer festivo y cultural en una severa serenidad de derrota, parecen ser los motivos de que en estos años el evento teatral disminuya considerablemente (Díaz Pardeiro, 1992, p. 38).

Pero el teatro y las demás representaciones escénico-musicales que tenían lugar no eran solamente una actividad cultural, sino además eran un acto social, que en la prensa comenzaban a publicar los nombres de los abonados y las localidades más caras estaban atribuidas a las clases sociales burguesas con profesiones liberales e intelectuales con recursos económicos que marcaban unas modas como se podía observar en las mujeres que acudían al teatro, y que cada día tenían que cambiar de modelo, incluso los sombreros con los que acudían se reflejaban en la prensa (Figura 2).



Figura 2. Caricatura de los sombreros en el teatro.

Fuente: *La Voz de Galicia*, 13-II-1898, p.1.

1.2.3 1900-1905

Se señala un retraimiento del público al teatro analizado por la *Revista Gallega* en 1900 y concluyendo que un cierto sector arremetía contra el teatro francés, las mujeres no podían acudir al teatro dos noches seguidas con el mismo traje y que el público de A Coruña se reservaba para acudir a otros espectáculos de género chico, un subgénero de la zarzuela normalmente de un solo acto. El gusto por la música, la carestía de la vida y el «género chico» son las causas del alejamiento de los coruñeses hacia el teatro y se interesaban más por la ópera, pero traer una buena compañía de calidad era muy caro para una ciudad como A Coruña y desde 1900 “la vida en La Coruña, de algunos años a esta parte se ha puesto horriblemente cara, más que en ciudades como Madrid, Barcelona” (Díaz Pardeiro, 1992, p. 44). Desde noviembre de 1901 hasta marzo de 1907 solo actuaron tres compañías de ópera en A Coruña, la de Giovannini en noviembre de 1901 y diciembre de 1904, la del tenor Sr. Biel en noviembre de 1904 y en 1907, la compañía del Teatro Real.

1.2.4 1906-1915

En este período Díaz Pardeiro (1992) señala como una época de crisis para el teatro, fundamentalmente provocada por el auge del cine y por lo que el modernismo denominaba «salón de varietés» como podían ser los espectáculos que se llevaban a cabo en el pabellón del empresario Lino Pérez, que fue duramente criticado y en 1906 no pudo hacerse cargo con el arrendamiento del Teatro Principal porque se constituyó una sociedad anónima con diferentes personalidades, como el presidente del Circo de Artesanos en aquel momento Luis Argudín, Canuto Berea Rodrigo y otros formaban parte de la sociedad arrendataria, que en principio era para cinco años, pero solo perduró tres, ver actas en Anexo VI.

En 1907 estuvo en la ciudad de cristal la compañía de ópera del Real, dirigida por el maestro Ricardo Villa, el barítono Blanchard y la soprano Parsi, que cobraba seis mil pesetas por cuatro funciones¹⁹. En este año es curiosa una encuesta que se realiza por la empresa “entre los abonados para que expresen su opinión sobre la obra que prefieren que se estrene: «Tosca», de Puccini, o «Tannhauser», de Wagner” (Díaz Pardeiro, 1992, p. 46), ganando primeramente *Tosca* por 108 votos contra 104 de *Tannhäuser*, pero como muchos abonados no habían acudido a la votación sumaron su voto por la música alemana y en ese año se interpretó la ópera de Wagner en la ciudad herculina, siendo la siguiente ópera del maestro alemán representada cien años más tarde, en 2016.

En 1908 los precios de la ópera con respecto a otras representaciones tenían unas diferencias de precio desorbitadas, pero los abonos de ópera se agotaban. El público más popular optaba por unos precios económicos como los del «género chico» en el Teatro Principal, en el Teatro Circo Emilia Pardo Bazán y en el Pabellón Lino, o acudía a las proyecciones cinematográficas. En 1909 acudió a la ciudad coruñesa la Orquesta Sinfónica de Madrid con setenta y cinco músicos dirigidos por Fernández Arbós. Ese año fue considerado como de crisis nacional, debido a la semana trágica de Barcelona y la sociedad arrendataria no tuvo en cuenta el negocio al organizar las funciones y sufrió pérdidas económicas. En este momento fue cuando apareció el empresario Lino

¹⁹ *La Voz de Galicia*, 13-III-1907.

Pérez para alquilar el Teatro Principal para dar funciones de zarzuela por horas, alternando con el Pabellón Lino. En ese mismo año cambió la denominación de Teatro Principal, a como se conoce actualmente, Teatro Rosalía de Castro. Otros lugares de mención especial eran los cafés Inglés y Lion d'Or con actuaciones musicales en las que se interpretaban jotas, arias y fragmentos de zarzuelas más populares.

El teatro no ofrecía rentabilidad económica, pues desde 1910 el público no acudía debido al funcionamiento de los cines, la poca expectativa de los estrenos de las compañías, el egoísmo de los empresarios y el lucimiento de los trajes de gala más que una plenitud artística (Díaz Pardeiro, 1992). Además, en el ahora denominado Teatro Rosalía en 1911 ocurrieron novedades “la profanación espantosa de dar sesiones cinematográficas y bailes públicos”²⁰. Esto era criticado en otros diarios de esta forma “(...) si esto continua sí, sería cosa de pensar en dedicar nuestro Teatro Rosalía a cine perpetuo y matchicha²¹ diaria”²². Debido a los últimos acontecimientos, hubo un intento de recuperar el teatro entre 1912 y 1915 con la creación de una nueva sociedad, El Teatro, integrada por trescientos socios que se representaron obras de dramaturgos como Benavente y el conciudadano Linares Rivas que gozaba de éxito entre sus vecinos. Los abonos se agotaban porque también se representaban óperas con compañías de calidad que traían decorados desde Madrid y Milán, y las localidades más caras llegaron a costar dieciocho pesetas (Díaz Pardeiro, 1992).

1.2.5 1915-1934

Hay que tener en cuenta diferentes aspectos en este período en la vida musical herculina, desde la creación de las *Irmandades da Fala* en 1916 y la *Xeración Nós* en la década de 1920 con la idea de usar la lengua gallega para transmitir esa ideología galleguista, como los coros gallegos *Cantigas da Terra* en 1916, que comenzaba la búsqueda de nuevos géneros musicales, como la zarzuela gallega, o una nueva manifestación multidisciplinar denominada *estampa gallega*, como puede ser el ejemplo de *Tres estampas gallegas* en 1924, con música de Mauricio Farto y texto de

²⁰ *La Voz de Galicia*, 26-XII-1911.

²¹ Baile de salón triunfó a comienzos del siglo XX y que en los salones más elegantes estuvo en sus comienzos prohibido.

²² *El Noroeste*, 28-XII-1911.

Leandro Carré, ver epígrafe 2.6.1. “En la Galicia finisecular y hasta la segunda década del siglo XX, una vez pasada la época del *Rexurdimento*, hubo un grupo de autores que abogaron por una regeneración teatro-musical que permitiera hacer universalizable la música gallega” (Capelán, 2015, p. 303).

El año 1916 puede ser un referente por la creación de *Irmandades da Fala*, también del coro gallego Cantigas da Terra, pero también se creó la Agrupación de Instrumentos de Arco, ligada a la Sociedad Filarmónica y dirigida por Canuto Berea Rodrigo, ver epígrafe 5.5.1, que posteriormente cedió la batuta a Doncel en 1918, que dirigió unos años antes de emigrar a Barcelona en 1922, y luego fue reorganizada en 1932 con Rodríguez Losada y el maestro Alberto Garaizábal, presentándose en concierto el 26 de abril de 1933, una nueva «Agrupación de Instrumentos de Arco» compuesta por treinta y cuatro integrantes, que al año siguiente se denominaba «Orquesta Filarmónica Coruñesa»²³, y en el programa de mano se incluía este texto (Carreira, 1988a):

Motivo de profunda satisfacción es el que se ofrece hoy a nuestra Sociedad con la presentación de la Agrupación de Instrumentos de Arco, brillantemente reconstituida a base de elementos con que se creó en el año 1916 y de otros, igualmente valiosos que se le han agregado y que la batuta docta y magistral de D. Alberto Garaizábal ha conjuntado y disciplinado eficazmente. / En esta gratísima ocasión, la Sociedad de honra en tributar un recuerdo a los directores que estuvieron al frente de la Agrupación en sus diversas etapas-Canuto Berea, José Doncel, Eduardo R. Losada- y a los antiguos componentes que la muerte, la ausencia u otras causas alejaron de la colectividad (...) (Carreira, 1988a, p. 217).

1.3 Nuevos Espacios para la música en el siglo XIX en Galicia

La música se adaptó a todas las variedades de los espacios para la interpretación, en el siglo XIX la música sacra y profana coexisten, no trabajan de modo independiente como en el pasado, modificando por tanto el panorama musical de las urbes. A pesar de la crisis, las capillas de la música religiosa perduraron, pero dio lugar

²³ Esta orquesta fue dirigida en ese mismo año (1934) por la primera mujer directora española, la coruñesa Mili Porta (1918-1971) con solo dieciséis años. Lorenzo Vizcaino, Maria del Carmen: Mili Porta. Publicado 29/3/2022 en el Album de Galicia (Consello da Cultura Galega). <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=31550>. [Consultado el 2 de abril de 2022]

a un proceso de interrelación (*feedback*) entre los músicos, tanto de colaboración de músicos en las capillas, porque se contrataban músicos de banda, como, al contrario, de maestros de capilla en ambientes profanos como pudieron ser cafés-concierto o salones de sociedades recreativas que permitieron una amplia oferta de variedades musicales para la burguesía emergente en esta centuria.

La dinamización musical tanto en los espacios tradicionales, como en los que surgían de nuevo, influyó en todos los compositores, así como en las diferentes personalidades relacionadas con el mundo de la música, como el comercio musical de Canuto Berea. Las instituciones también se vieron influenciadas por la nueva realidad, como la apertura de nuevos teatros o su colaboración ocasionalmente con las asociaciones recreativas e instructivas que tenían poder en la sociedad, así como la apertura de nuevos establecimientos como los cafés-concierto, como nuevos locales de ocio. Si se aglutinan todos estos lugares, provocaban que la realidad urbana fuera cada vez más diversa entre los gustos de aquella sociedad, y generaron una base de infraestructuras para la práctica musical como jamás antes había sucedido.

Las composiciones musicales surgen a través de los diferentes espacios que emergieron para su interpretación, así que la música religiosa al iniciar una apertura con músicos que procedían del ambiente urbano, se debatió entre dos modelos en cuestión de estilo musical, una tendencia continuista y otra de renovación con las diferentes opciones instrumentales o compositivas que se iniciaban.

1.3.1 Música religiosa

En un primer apartado es necesario profundizar en la música religiosa del siglo XIX que procedía del esplendor del siglo anterior y continuaba a principios del siglo XIX en catedrales como Santiago o Mondoñedo hasta el primer tercio de la centuria, comenzando con las desamortizaciones eclesiásticas una crisis para los músicos que ejercían como maestros de capilla. La catedral de Mondoñedo a partir de 1817 pasaba una mala situación económica, en sus actas se observaba la petición de no admitir más músicos hasta que no se analizase la situación de la capilla y revisión de los salarios. Más adelante, en 1822, se declaró en quiebra con la eliminación del maestro de capilla,

o la anulación de contrataciones externas para potenciar a los que eran instruidos dentro de la propia capilla (Villanueva Abelairas, 1994).

El Concordato de 1851 entre Iglesia y Estado supuso consecuencias negativas para la economía de las catedrales y de las capillas de música, porque para acceder a un puesto en las capillas era imprescindible ser clérigo (Virgili, 1995).

Hilarión Eslava, en un interesante texto publicado el 18 de febrero de 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid*, señala la esclerótica composición de los coros de las catedrales, reducidos a seis personas en las sedes metropolitanas y a cuatro en las sufragáneas. Protesta por la obligatoriedad, prescrita en el concordato, de que sean clérigos los músicos de las catedrales y subraya la falta de equidad en la asignación de las rentas, al igualar a todos los beneficiados de la música (Casares Rodicio, 1995, p. 54).

Las instituciones eclesiásticas sufrieron para poder subsistir, de hecho en algún caso se vieron obligadas a vender libros, pergaminos, hasta incluso los pilares románicos de un altar, como fue el monasterio de San Pelayo de Antealtares de Santiago (López Cobas, 2013). Desde principios de siglo se documenta la intervención de músicos de banda en las capillas de música, como, por ejemplo, en la Real Colegiata de Santa María del Campo se contrató a José Hermosilla que era integrante del Regimiento de Asturias como se recogía en las actas capitulares de 1806:

Se vio un memorial de José Hermosilla, músico profesor en el instrumento de bajón y fagot, exponiendo haber servido en el Regimiento de Asturias en clase de tal por espacio de diez años, y respecto tener concluida su contrata y conseguido la licencia ha deliberado colocarse en alguna Santa Iglesia (López Cobas, 2013, p. 234).

Como sería demasiado extensa una narración pormenorizada del mundo interno de cada uno de las cinco catedrales gallegas (Santiago de Compostela, Lugo, Mondoñedo, Tui y Ourense) en el siglo XIX, se pretende dejar constancia de los maestros de capilla que estuvieron, así como algún dato significativo que aporta el proceso de rescisión de las capillas de música de dichas catedrales.

En Galicia los lugares que seguían con maestro de capilla eran las catedrales como la de Santiago de Compostela, en la que después de fallecer en 1822 Melchor López, que inició la composición de villancicos en gallego, no se contrató a otro maestro hasta 1826. Éste fue Ramón Palacio (1793-1863), que había estado en la catedral de Zamora, siendo la plaza de organista entre 1828-1833 de Ramón de Cuéllar y Altarriba. Palacio

vivió el momento crítico del Concordato firmado entre Iglesia y Estado y fue el último maestro de capilla que gozó del rango de "canónigo" (Alén, 2007, p. 55), le seguiría en 1864 Juan Trallero Palmer (1817-1891), que procedía de la catedral de Astorga, que permanecería hasta 1891. Después continuarían varios nombres, como José Alfonso Fuentes entre 1893-1894, pero poco tiempo por sus pocos emolumentos. En 1895 accedió al cargo Santiago Tafall Abad (1858-1930), que en su juventud había tocado en el Café Español y formaba junto a Hilario Courtier la "Sociedad de Conciertos Clásicos" y estuvo hasta 1898. En 1899 obtuvo la plaza de maestro de capilla Manuel Soler Palmer (1874-1954), que residió en Madrid desde 1934, pero mantenía el beneficio de maestro de capilla. "Fue, por tanto, el maestro que estuvo más tiempo al frente de la capilla compostelana, con la particularidad de que su contacto personal con la misma fue casi nulo" (Alén, 2007, p. 56).

En la catedral de Lugo destacaron nombres como Francisco González Reyero en el primer tercio, antes de ir para la catedral de Burgos; en 1853 es nombrado maestro de capilla Domingo Antonio Peña Fernández, en donde destaca el organista Isidoro Blanco Fernández (1824-1893), que fue profesor de Juan Montes, había tocado el flautín en la banda de música de la Milicia Nacional de Lugo, y compaginó su labor de organista en la catedral con la de pianista en el Círculo de Bellas Artes de Lugo.

En Mondoñedo, los maestros de capilla fueron Ángel Custodio González Santavaya (ca. 1748-1804), quien dejó compuestos cuatrocientos treinta y tres villancicos. José Pacheco (1784-1865), que destacó por sus treinta y seis villancicos en gallego como *En Belén hai moita festa*, al que le siguió Pascual Gregorio Saavedra Iglesias (1829-1910). En Tui, después de morir Gaspar Schmidt en 1819 le sucedió Manuel Rábago Ballesteros y en 1834 continuó José María Álvarez (1810-1882), músico de la propia catedral, y después Manuel Martínez Posse (1858-1935), que ambos maestros utilizan instrumentos de las bandas de música en sus ritos litúrgicos.

En Ourense hasta 1835 permaneció el organista Joaquín Pedrosa Gil, aunque después hubo varios organistas, no hubo maestro de capilla hasta que en 1853 llegó Pascual Enciso (1805-1873), que dejó un gran legado de composiciones, incluso villancicos en gallego como su profesor José Pacheco (López Cobas, 2013). En A Coruña, a pesar de no haber catedral, destacó la Real Colegiata de Santa María del

Campo, en donde en el primer tercio de siglo participaron Gaspar Schmidt, antes de trasladarse a Tui en 1806, y Ramón Saeta hasta 1828. Después muchos músicos intentan acceder al puesto de la plaza de organista, como en 1848 Sebastián Canuto Berea Ximeno, y más adelante participan diferentes organistas como incluso Pascual Veiga.

La presencia de villancicos en gallego supuso un primer momento de fusión entre la música litúrgica y la música de tradición popular, según señalan investigadores como Villanueva y Costa es la génesis del primer nacionalismo musical gallego (Costa Vázquez, 2000; Villanueva Abelairas, 1994):

Pues, en efecto, estos nuevos villancicos se caracterizarán ya por la normalización progresiva de la lengua, de la pluma de autores locales (alguno de ellos de contrastada calidad, con la consiguiente mejora de la calidad literaria), la desaparición de cualquier elemento irónico(...) pero siempre alejados de cualquier intento de caricaturización en el uso de la lengua (Villanueva Abelairas, 1994, p. 118)

El proceso de crisis en las capillas de música en Galicia en el siglo XIX provocó un descenso en el número de los intérpretes, así como bajadas salariales, que les condujo a la contratación de músicos que procedían de bandas de música. La consecuencia fue una apertura de las catedrales con diferentes modificaciones como la funcionalidad de la figura del maestro de capilla, la salida de los músicos hacia el exterior como profesores e intérpretes y alteraciones en la instrumentación de las obras religiosas. Esta disminución del poder religioso en la música estimuló que la música civil comenzara a florecer, lo que animó a que la música lírica e instrumental se presentase en los nuevos espacios preparados para tal propósito (López Cobas, 2013).

1.3.2 Los espectáculos líricos

Las primeras apariciones de los espectáculos dramáticos en Galicia datan de finales del siglo XVIII, con la llegada a la comunidad gallega de una figura, el empresario y cantante italiano Nicola Setaro (*ca.*1711-1774). Debutó en Santiago de Compostela, procedente de Oporto, donde había inaugurado su compañía en 1760, el Teatro del Cuerpo de la Guardia. Después de su paso por Santiago de Compostela, comenzó a negociar con las autoridades del ayuntamiento de A Coruña para la construcción de un teatro extramuros, en la zona de Puerta Real, que comienza su actividad en diciembre

de ese año y en el que representan funciones hasta el carnaval de 1769. El edificio estaba pegado a la muralla en Puerta Real y fue afectado en marzo de 1769 por la necesidad de demoler la muralla para construir el nuevo puerto de la ciudad. A Coruña era un lugar apetecible para la empresa de entretenimiento para no pagarle un porcentaje a la iglesia, pues además de las representaciones, en el interior había sala de juegos, apuestas, bebida y comida (Carreira, 1987b). Después del derribo del edificio para ampliar el muelle, Setaro se trasladó a Ferrol, en donde construyó su segundo teatro en la calle de la Magdalena entre 1769-1770. Pero Setaro quería volver a la ciudad herculina y lo consiguió, convenciendo al capitán general al cargo, el Marqués de Casa Tremañes. De su bolsillo, costeó la construcción de un nuevo teatro en la calle de la Franja, donde hoy está situada la plaza del Humor, antiguamente denominada plaza de los Huevos, con la condición de que durante diez meses al año se representaran comedias y óperas (Carreira, 1990b). Este precedente ocurrido en la ciudad de A Coruña marcó el punto de partida para la construcción de nuevos teatros y la repercusión social de sus funciones dramáticas hizo posible la difusión del repertorio en el siglo XIX, principalmente el repertorio italiano en la primera mitad de siglo (López Cobas, 2013).

Con referencia a estas nuevas infraestructuras los teatros tuvieron su eclosión en el siglo XIX, teniendo como precedente el teatro inaugurado por Setaro en 1771, que se mantuvo en pie hasta que un incendio lo destruyó en 1804. En este edificio incluso fue representado el estreno en España de *Don Giovanni* de Mozart en 1798. El mismo emplazamiento del primer teatro de Setaro sirvió para levantar, tras el citado incendio, uno nuevo bajo la dirección del arquitecto de la ciudad D. Fernando Domínguez Romay. Concebido como un recinto provisional, las penosas circunstancias del país hicieron que su existencia se prolongara desde 1804 a 1823. Posteriormente, le sucedió el Teatro de la Franja o Variedades de 1823 a 1889 (Sánchez García, 1997). Los primeros edificios teatrales gallegos, en el último tercio del siglo XVIII, fueron incorporando progresivamente elementos tan definitorios como los palcos, las salas en curva o “a la italiana”, porque este tipo de infraestructura había nacido en Italia en el siglo XVII. En torno a la mitad y finales del siglo XIX tuvo lugar una explosión de construcción de nuevos teatros, de los cuales los principales promotores fueron la clase burguesa por varios motivos, como el aumento por el interés de la cultura, además de

que a partir de la década de los cuarenta accedió al poder la burguesía gallega de carácter liberal reformista, y, por otra parte, se convirtieron en monumentos para el disfrute de la burguesía.

(...) Era la burguesía promotora quien iba a ser la principal beneficiaria de las representaciones, ya que las clases bajas no tenían ni recursos ni tiempo libre para frecuentar asiduamente el teatro(..) En realidad a nivel de toda Europa desaparecerá el entendimiento del teatro como órgano de instrucción colectiva, quedando reservado a un lugar de evasión para la burguesía (...)
(Sánchez García, 1997, p. 127).

Bajo la denominación genérica de teatros burgueses, se constituyeron una de las tipologías arquitectónicas más importantes de la época. Todas las ciudades gallegas de cierta relevancia contaron con teatros de este tipo, que eran teatros “a la italiana”. Más adelante, se añadirían los teatros-circo, que surgieron en España en la década de los sesenta como construcciones temporales con estructura de madera y sin cubierta, y en Galicia su proliferación tuvo lugar a partir de los años ochenta (Sánchez García, 1997). Algunos de los teatros edificados en Galicia en el siglo XIX son: La Casa Teatro de Vigo (1832): situado en la calle Princesa, con el patrocinio de comerciantes locales. “Según Madoz: «acaso el mejor de Galicia»” (Casares Rodicio, 1995, p. 160). El Teatro Principal de Orense (1837-1838): situado en la calle de los *zapateiros*, promovido por Santiago Sáenz Martínez. El Teatro Principal A Coruña (1838): denominado Rosalía de Castro desde 1909. Proyecto de José Noya Vaamonde, con el legado de un comerciante Isidoro Pérez y una suscripción de indianos en La Habana; también llamado Coliseo de San Jorge por ocupar el solar donde se encontraba la Iglesia de San Jorge. Sufrió un incendio en 1867 y la reconstrucción fue liderada por Faustino Domínguez Coumes- Gay, que siguió los consejos del escenógrafo Eusebio Lucini. El Teatro Principal de Santiago (1840): bajo el proyecto de Faustino Domínguez Domínguez. El Teatro Principal de Tui (1843): su construcción fue por suscripción de acciones por el arquitecto Faustino Domínguez Domínguez. El Teatro Municipal de Lugo (1844): demolido a final de siglo y reconstruido posteriormente por Nemesio Cobreros y Luis Bellido. El Teatro Jofre de Ferrol (1862): reconstruido en diversas ocasiones, como en 1871 con la intervención de Eusebio Lucini. El Teatro del Liceo-Principal de Pontevedra: se paralizaron las obras en 1864, el proyecto definitivo de Felipe Bouza y Tredis, Domingo Lareo y Justino Flórez Llamas se

finalizó en 1878 y el Teatro Rosalía de Castro de Vigo (1881): primer proyecto de Justino Flórez, pero por su demora se eligió a Alejandro Rodríguez- Sesmero y se inauguró en 1900, aunque se incendió en 1910 y su reconstrucción fue a cargo de Antonio Palacios, inaugurándose en 1927 como Teatro García Barbón.

Los Teatros-circo creados en esta época abundaron, y se pueden destacar algunos como: el Teatro- Circo Tamberlick de Vigo (1882): diseñado por Domingo Rodríguez Sesmero con un aforo de 800 personas; el Teatro Alfonsetti de Betanzos (1882): ubicado en la planta baja del antiguo convento de Santo Domingo, promovido por la Sociedad Liceo Recreativo; el Salón García de Villagarcía de Arousa (1882); el Teatro-Circo de Santiago (1885); el Teatro-Circo de María Pita (1885): desde 1888 denominado Circo Coruñés, los precedentes del Teatro-Circo Emilia Bazán (1903), que fue derribado en 1915 (Figura 3); el Teatro-Circo Romea de Ferrol (1885); el Teatro-Circo de Lugo (1896) denominado así hasta 1921 después Teatro Principal hasta 1934 que cerró sus puertas; el Teatro-Circo de Pontevedra (*ca.*1897); el Salón de variedades de Santiago (1901); el Salón Apolo de Santiago (1902); el Salón de variedades de Vigo (1905); el Salón Pinacho de Vigo (1907); el Salón Vigués de Vigo (1910); el Salón Apolo de Orense, en la década de 1910; el Salón Pinacho de Santiago (1916); el Salón Teatro Renacimiento de Ferrol (1918); el Salón- Teatro Nicomedes Pastor Díaz de Viveiro (1918); el Salón Teatro de Santiago (1919); el Salón Teatro Linares Rivas de A Coruña (1920): demolido en 1937 para construir el Cine Avenida y el Coliseo García Novoa de Pontedeume (1928) (Sánchez García, 1997).



Figura 3. Teatro- Circo Emilia Pardo Bazán. Fotografía realizada entre 1910-1915.

Fuente: Archivo Reino de Galicia, signatura ES.GA.15030.ARG/3.1.2. //Fotografía 3266.

A mediados del siglo XIX Galicia contaba con una infraestructura teatral preparada para mantener una actividad continua que fue posible gracias a la iniciativa y patrocinio de la burguesía, pero sin duda, fue de gran ayuda, la presencia de compañías de ópera italianas en el territorio gallego y su repercusión a nivel social de que en las ciudades existieran intérpretes italianos que gozaban de una técnica vocal e instrumental. Entre los músicos italianos que llegaron a Galicia entre finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX que consiguieron trabajar fueron los casos del tenor Pietro Ricci y del violinista Pasquale Carriles. "A los dos les une su intención de actuar en los escenarios de mayor peso de la época: en el ámbito civil y en el ámbito religioso" (Alén, 2007, p. 59). Ricci actuó en A Coruña y en 1802 se presentó para una plaza de tenor en la capilla de la catedral de Santiago de Compostela, y se le dio la plaza pero debía perfeccionarse y al prorrogarle este perfeccionamiento decidió marchar (Alén, 1995).

Excepto las compañías de coliseos de Madrid, Barcelona y Cádiz, las demás compañías circulaban por el territorio nacional como *freelances*²⁴ de la época, como anécdota resulta curioso "el pleito que se plantea en La Coruña entre la compañía de cómicos españoles de Cañizares y la de operistas italianos de Alfonso Nicolini, para la temporada de 1792, que se resuelve con un claro favoritismo hacia estos últimos" (Casares Rodicio, 1995, p. 149). La misma historia se repitió en 1798 y la utilización de los teatros por las compañías italianas habían llegado a su culmen a finales del siglo XVIII (Carreira, 1984a).

El ambiente musical de las ciudades se va modificando con la llegada de la ópera, pero no únicamente en los teatros, sino a medida que transcurren las décadas ocupó el repertorio musical que se interpretaba, pero en distintos formatos como: reducciones de piano, arreglos para grupos de cámara, transcripciones para banda o para coros. Es por ello que surgirían en esta centuria nuevos espacios para el arte musical como los salones aristocráticos, las sociedades recreativas, los cafés-concierto, o mismo en conciertos al aire libre hacia finales del siglo.

Las compañías ofrecían títulos que alternaban entre la ópera bufa italiana y la cómica francesa. Los autores italianos más representados en esta época fueron Rossini,

²⁴ Músicos que trabajaban por cuenta propia.

aunque más adelante aumentó la devoción por Donizetti y Bellini, en las postrimerías del siglo se representaron obras de Wagner, Verdi, Puccini, junto a Mozart y Weber, pero sobre todo de compositores franceses como Meyerbeer, Gounod, Saint-Saëns, Massenet y Bizet (Carreira, 1984a).

En la temporada 1843-1844, cuando se inauguró la temporada del Teatro Principal de A Coruña, se representaron obras de Donizetti y Bellini como *Il furioso all'isola di Santo Domingo*, *Lucia Lammermoor*, *Belisario*, *Il Sitio di Corinto* o *Norma*, a cargo de la compañía de Luis Napoleón Bonoris (López Cobas, 2013, p. 245). Verdi y sus óperas se representarían en temporadas posteriores como *Rigoletto* o *Ernani*, donde las tiples como Catalina Mas-Porcell o Ángela Aguiló, barítono como Spellini, la contralto Bregazzi, eran objetivos de la crítica en semanarios especializados, como *El Centinela de Galicia*, *Diario de La Coruña* o *El Domingo*, siendo director José Millán Astray y en la redacción el conocido pintor coruñés Román Navarro, donde los sonetos de enamorados por las grandes sopranos eran publicados como los de la soprano Emma Romeldi, que describía al público coruñés como inteligente y galante, como desearía un artista (Iglesias de Souza, 1981). Posteriormente se representarían obras como *La Sonnambula*, *María de Rohán*, *Barbero de Sevilla*, *Un ballo in maschera*, *D. Pasquale*, *Hernani*, *Lucrezia Borgia* o *La Traviata* (Alén, 2008b).

En la ciudad herculina el número de representaciones era llamativo, como anecdótico se debe subrayar que en junio de 1872 en el Teatro Principal se escenificaron hasta diecinueve funciones en once óperas diferentes, lo que demuestra la devoción del consumo lírico de la sociedad coruñesa. Así como cuando se interpretó en A Coruña por primera vez *La Traviata* en 1881, a la que seguiría una temporada operística copiosa desde el mes de noviembre hasta finales de enero de 1882, con tres y cuatro sesiones de cada título, para los melómanos de una pequeña ciudad como A Coruña (López Cobas, 2013).

La ópera persistió como una oferta de ocio en el último tercio del siglo XIX en las principales ciudades gallegas como Santiago, Pontevedra, Ferrol o Vigo. En el caso de Compostela se había representado en 1852 *Attila* de Verdi (López Calo, 1988), y se produjo una diversificación del repertorio con obras de Gounod, Massenet o Pierné (García Caballero, 2008).

Por otra parte, casi acabando el siglo apareció en la *Revista Gallega* un crítico musical “Orsino” (era el pseudónimo de Galo Salinas) quien redactó en la revista los análisis de los estrenos de obras de Wagner: *Lohengrin* en 1897²⁵ (con el admirado Ignacio Tabuyo de barítono) y de *Tannhäuser* en 1907²⁶ (dirigía el maestro Ricardo Villa). De todos modos, el repertorio que se escenificaba dependía del catálogo que ofertaban las compañías escénicas, a lo que podía influenciar los gustos de los señores burgueses²⁷.

La zarzuela ocupó un lugar importante en las actividades culturales en las ciudades gallegas, la utilización del castellano, así como temas costumbristas y la inclusión de tonadillas, danzas y elementos folclóricos contribuyeron a la gran acogida por el público gallego, como se recoge en las noticias de la prensa de la época. A finales del siglo, el género chico se impuso a la ópera y zarzuela, la principal diferencia con respecto a la zarzuela era su modo de tratar la temática y la letra porque era un lenguaje más coloquial y su finalidad era entretener al público con toques humorísticos. Era curioso en la década de los setenta el corto espacio de tiempo que existía entre su estreno en Madrid y su representación en A Coruña, como fue el caso de *El barberillo de Lavapiés* de Francisco Asenjo Barbieri, que su estreno en la capital madrileña fue en diciembre de 1874 y en A Coruña tuvo lugar en octubre de 1875 (López Cobas, 2013). En el caso de Ferrol se documentan entre 1879 y 1915 la representación de doscientos noventa y tres ejemplares de género chico, frente a ciento veinticinco de zarzuelas y veintiséis óperas (Ocampo Vigo, 2002).

La corta duración de las piezas escénicas del género chico generaba la interpretación de varios números en una misma función, en estos espectáculos que su duración era de varias horas y se accedía mediante abonos, se denominaba “teatro por horas” y se alternaban diferentes piezas, incluso solamente instrumentales en las que participaban artistas locales. En el Teatro Principal de A Coruña se organizaban los

²⁵ *Revista Gallega*, n.º 117, 30-V-1897, pp. 5-6

²⁶ *Revista Gallega*, n.º 631, 28-IV-1907, p. 5.

²⁷ Para ampliar información sobre los espectáculos líricos en las ciudades gallegas: García Caballero, María. *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*; Gómez Pintor, M^a Asunción. “Música y sociedad en la ciudad de Vigo en los siglos XIX y XX”. En *Delantera de paraíso estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU, 2008, 273-279; Ocampo Vigo, Eva. *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Madrid: UNED, 2002; Ruibal Outes, Tomás. *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: UNED, Tesis doctoral, 1997.

“miércoles de moda” que demostraban un repertorio variado. Como ejemplos de actuaciones en el coliseo coruñés a finales de los setenta y comienzos de la década de los ochenta, en 1878 la compañía del barítono orensano Maximino Fernández Saborido presentaba en una función tres zarzuelas en un acto: *¡Por la tremenda!* con texto de Granés y Prieto y música de Rubio, *Ni se empieza ni se acaba* de Salvador Granís con música de varios autores, y *Tocar el violín* de Ricardo Puente Brañas y Guillermo Cereceda (López Cobas, 2013). Sobre el funcionamiento del Teatro Principal y las representaciones de ópera que había merece destacar una carta que escribe Canuto Berea Rodríguez a Antonio Lama:

(...) este Teatro está funcionando hasta Pascua de Resurrección (...) En esta hay muchísimos deseos de oír (sic) Opera y si es buena creo que hará buen negocio, pues hace muchos años que no la hubo. Las ópera completas que tengo para Orquesta y se han tocado son: Norma, Sonambula, Ana La Prie, (...), Favorita, Lucia, Lucrecia, Maria di Rohan, Marino Falliero, Gemma di Vergi, (...)Fausto, Traviata, Rigoletto, Ernani, Nabucco, Un ballo, Trovatore, Foscani, Artista, Aroldo, luisa Mihler, L'Ebreo (Apolloni), Jone, Jeffo, (...) (López Cobas, 2013, p. 246).

Una muestra del repertorio variado puede ser el concierto realizado por la compañía de Antonio Reparaz el 16 de noviembre de 1881, con el siguiente programa: una Sinfonía de Reparaz, una pieza para soprano *Stella confidente*, una *Serenata* para violín de Chapí, una fantasía sobre *Un ballo in maschera* para un grupo de cámara, un dúo de *Nabucco*, una obertura de *Guillermo Tell* y una romana para tiple extraída de *Doña Sancha de Castilla* (López Cobas, 2013, p. 249).

Es conveniente la aclaración de para que funcionasen las representaciones escénicas eran necesario varios elementos para favorecer la dinámica de estos espectáculos. En primer lugar, los intérpretes eran compañías itinerantes que transitaban la región con sus exhibiciones por los teatros o espacios habilitados para ello, iniciando su ruta por ciudades costeras como A Coruña, Ferrol, Pontevedra o Vigo. Algunas veces estas compañías permanecían casi una temporada completa o parcial. En segundo término, la responsabilidad de la contratación era competencia de los que gestionaban el teatro de cada ciudad, que al comienzo fueron instituciones públicas, como ayuntamientos, diputaciones o juntas de beneficencia, pero con la

construcción de los teatros se incluían accionistas externos y se crearon comisiones para la gestión de la contratación y programación.

La aceptación por parte de una compañía escénica acontecía en diversas etapas, para el comienzo los directivos realizaban un estudio de mercado en contacto con las distintas ciudades a través de los propios teatros o intermediarios para obtener la información. Después se negociaban las condiciones económicas con el empresario del teatro o la institución que lo gestionaba con las cláusulas estipuladas que se firmaban en un contrato. Estos criterios se fueron modificando a medida que fue avanzando el siglo, pero generalmente el sistema era el de puja por el alquiler a las compañías del local o las entidades que celebraban algún baile, concierto u otro espectáculo (López Cobas, 2013).

Las compañías que transitaban por el territorio gallego eran diversas, a las que pertenecían los cantantes, actores y bailarines, pero para completar la orquesta se veían reforzados por la contratación de músicos locales. Este engranaje influyó en el consumo musical gallego y era un lugar de encuentro para que la sociedad gallega conociese las principales óperas y zarzuelas, de hecho, en la década de los noventa en la prensa se pretendía una cierta renovación de cara a los empresarios teatrales que no dejaban la incursión de nuevas compañías como:

(...) Los directores y concertadores de esta Compañía, son los Sres. Zubiaurre y Wehils, figurando en ella entre las tiplés las Sras. De- Sanctis, Sáinz y Serra, y como tenores los Sres. Lluriá, Roura, Blach; barítono, Sr. Barberá; bajo, Sr. León (D. Salvador) y otros. El cuerpo de coros lo forman veinticuatro coristas de ambos sexos. / Entre las óperas italianas con la que cuenta dicha Compañía en su repertorio, figura La Africana, Hugonotes, Norma (...) las Óperas españolas Fernando IV el Emplazado (que había obtenido uno de los premios españoles en 1869) y Ledia (...)²⁸

Se realiza un trabajo representativo de la selección de las representaciones líricas-musicales que se llevaron a cabo en la ciudad herculina entre los años 1891 y 1895 totalizando ciento cuarenta y dos títulos diferentes clasificados en: sesenta y cuatro zarzuelas, veintisiete óperas, doce operetas, seis sainetes, seis juguetes cómico-lírico, cuatro revistas, tres melodramas, dos apropósitos, dos humoradas, dos monólogos y

²⁸ *La Voz de Galicia*, 15-IV-1890, p. 3

catorce de otros espectáculos, ver Anexo IV. Para complementar la información en los años posteriores de los diferentes espectáculos que se llevaron a cabo en la ciudad herculina, ya han sido apuntados en el epígrafe 1.2. Otros datos relacionados con el Teatro Principal, que cambió de nombre en 1909 por Teatro Rosalía de Castro, pueden comprobarse en el epígrafe 2.5, así también en las actas en el anexo VI.

1.4 La música de salón en el siglo XIX en Galicia y la creación de un nuevo género

La pérdida del poder económico en el primer tercio del siglo XIX de la Iglesia, debido a las desamortizaciones eclesiásticas, sumado a las creaciones de sociedades recreativas, como ateneos, casinos, círculos, etc. llevaron a que uno de los lugares vitales de la música fueran los salones, en lugar de las iglesias y catedrales. El asociacionismo de la década de 1840, a consecuencia de la apertura que recoge la Real Orden de 1839 supuso un nuevo hecho de hacer música que se generalizó en toda España (Casares Rodicio, 1995).

Los salones, que según donde se celebrasen podían ser privados, semiprivados o públicos, eran centros en los que las personas se reunían para conversar de política, arte o cualquier banalidad, tomar algo, y también para tocar y escuchar música. Estos sitios de recreo pronto fueron creando un tipo de repertorio propio, que se podría posicionar entre la composición de concierto y popular, denominado «música de salón» que hacía referencia al lugar donde se interpretaba la música, o también para ceñirse a unas composiciones musicales con unas particularidades propias, como aquellas escritas para uno o pocos instrumentos, además de que no llegase a ser muy extensa, y de que su dificultad no fuera extrema para poder ser ejecutada por músicos aficionados, que muchas veces interpretaban reducciones de las óperas y zarzuelas más conocidas del momento.

Las costumbres de salón forman parte de los rasgos identificativos históricamente atribuidos a la sociedad europea del siglo XIX. Con respecto a España se encuentran estos salones en diferentes capitales, como en Oviedo, por ejemplo:

En el Oviedo decimonónico, lo mismo que en Madrid, cuyo modelo las ciudades de provincias toman como referencia, hay insignes personalidades que abren sus puertas a grupos de amigos con los que compartir una agradable velada nocturna. Tales reuniones o soirées, en las que la música toma parte, proliferan de modo especial a partir de los años cincuenta, siendo referidas en las crónicas de la época con el mismo detalle que las fiestas en las sociedades recreativas (Díez Huerga, 2015, p. 101)

En el caso de Galicia, la música de salón jugó un papel importante porque marcó las pautas del *Rexurdimento*, en el que se introducirían los músicos gallegos, en la búsqueda de una música académica con características propias, denominada esta época que comprende entre 1861 y 1916 por la investigadora Pilar Alén la “edad de plata de la música gallega” (Alén, 2009). Sin ninguna duda, un artífice de que esto se llevase a cabo fue Canuto Berea Rodríguez, a través de su tienda de música y también como intermediario en las labores editoriales, que más tarde daría lugar a la creación de la editorial Canuto Berea y Compañía, creada por sus hijos, primero Alejandro y después Canuto Berea Rodrigo.

El 5-III-1891, días después de su muerte, se constituye la sociedad comercial colectiva Canuto Berea y Cia. por Ana Rodrigo García y sus hijos Ana y Alejandro Berea Rodrigo. Bajo la misma denominación se crea una nueva sociedad por Ana Rodrigo García, su hijo Canuto Berea Rodrigo y Eduardo Millán Puig Ferrin, el 1-VII-1897 (Carreira, 1991, p. 490).

Los principales foros de expresión musical, según el lugar donde se celebrasen, podían ser privados, semiprivados o públicos. A comienzos del siglo adquirirían vida en los salones privados de las familias aristocráticas, después del pronunciamiento liberal de los años veinte, los círculos burgueses abrían sus puertas a amigos e invitados, convirtiéndose en una práctica artística habitual (López Cobas, 2013). En cada salón se establecía un día fijo a la semana de recibir, incluso se podían hacer tarjetas de invitación con el programa musical y a veces hasta salía en la prensa la recensión de la última *soirée*²⁹ de moda, como por ejemplo los salones de la familia Pardo Bazán, que además de las conversaciones literarias, también era habitual la práctica musical, era una de las casas más visitadas de la sociedad de A Coruña. La escritora también organizaba reuniones en su residencia de Madrid dos veces al mes (Montecristo, 2015), siendo un lugar para que ciertos compositores gallegos fueran presentados a la

²⁹ Veladas literario-musicales que tenían lugar en los salones de las familias aristocráticas por las tardes.

sociedad intelectual madrileña, como por ejemplo José Baldomir interpretando sus melodías gallegas (Viso Soto, 2018).

Para ayer, miércoles, estaba dispuesta en casa de los condes de Pardo Bazán una *soirée* en honor de Emilio Castelar, dándose un chocolate á los invitados á la misma; y por haberlo sido nosotros, honra que es mucho de agradecer, tributamos las más cumplidas gracias³⁰.

Antes de centrarse en la ciudad de A Coruña, en otras ciudades gallegas en las que tuvieron importancia los salones fueron Vigo, con los marqueses de Valladares, que además de proponer conciertos de música y bailes de salón, construyeron un pequeño teatro en su pazo, en el que a veces se interpretaba zarzuela (Losada, 2015). En Pontevedra, organizados por Carmen Méndez Núñez, llegaron a tener tanta fama que tocaron músicos importantes que habían pasado por la ciudad, como el violinista Pablo Sarasate o el pianista Carlos Sobrino (Barros Presas, 2015). Pero sin duda alguna, el centro neurálgico de estos salones en Galicia fue la ciudad de A Coruña, donde se pueden citar los salones aristocráticos de las familias Adalid y Torres, comerciantes altos-burgueses emparentados entre sí, entre los que sobresalieron como pianistas y compositores los primos Marcial de Torres Adalid y Marcial del Adalid y Gurrea (Queipo Gutiérrez, 2015).

Merece una mención especial la tienda de música de Canuto Berea, ver capítulos 3 y 4, que como se ha explicado anteriormente, había fundado su padre Sebastián Canuto Berea Ximeno, donde además de vender instrumentos y partituras, también era un lugar de reunión para diferentes personalidades de diversos campos como Román Brañas, Luciano Marchesi, o el músico José Castro Chané, grupo que se denominaban ellos mismos «La Peñita»³¹.

Si en el ámbito público lo que predominaba era la representación de música escénica y sus adaptaciones, en la esfera privada o semiprivada lo que triunfaba era la música para piano o canto y piano. Se observan multitud de anuncios de venta de pianos, así como de profesores y afinadores de piano, como por ejemplo un hermano de Canuto, Nicasio Berea, en la hemeroteca gallega del siglo XIX.

³⁰ *El Anunciador*, 2-IX-1885.

³¹ Archivo Berea, Caja 55, Carta de José Castro Chané desde La Habana a Eduardo Puig, 31-V-1904.

Por otra parte, las sociedades recreativas que comenzaron a proliferar, principalmente en la segunda mitad del siglo XIX, tenían salones a los que sólo podían asistir sus socios y, en ocasiones, también sus invitados. En muchas de ellas se manifestaba un interés por la música, que se demostraba con la disposición de una sala grande para la realización de conciertos o bailes. Muchas fueron las sociedades que se establecieron por toda Galicia, entre las más importantes se puede destacar: en Santiago, la Sociedad Económica Amigos del País (1784), el Liceo (1847); en Lugo, el Circo-Recreo de Artistas, Comerciantes y Curiales (1855, después denominado Círculo de las Artes, donde destacaría como pianista Juan Montes); en Vigo, el Círculo Recreativo (1847, posterior Casino), el Recreo Artístico (1866) y la sociedad coral La Oliva (1885); en Ferrol, el Casino (1850); en Orense, el Liceo (1850) y en A Coruña la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (1847, también llamada Círculo de Artesanos) y El Liceo Brigantino (Alén, 2009).

No obstante, otro tipo de salones que eran lugares públicos serían los cafés en los que se presentaba la música, en las ciudades gallegas coexistían varios y sus conciertos se realizaban en un horario determinado e incluso se anunciaban en la prensa el repertorio que sería interpretado o describían lo que allí había ocurrido.

(...) Verdadero delirio hay por la tarde en el Café Español, Méndez Núñez o en la Fonda Suiza, para oír a Curros, Valverde y Courtier respectivamente en los citados cafés. ¿Quién no va a la Fonda Suiza a escuchar el Carnaval de Venecia a Courtier, que lo matiza divinamente.../ En el Méndez Núñez oye el público, entusiasmado, aquel célere potpourri de aires nacionales y en el Español a Curros, Cabanas, Cimadevilla, Gigirey, Brage y Pato, que dan a conocer a los admiradores el escogido repertorio. / Los establecimientos están llenos todas las tardes, y cuando terminan de tocar los artistas, las fichas de dominó, cucharillas, bandejas, etc., se ponen en movimiento y un ruido ensordecedor se oye, para que se repita la interpretación del número musical. En las tardes últimas los conciertos estuvieron inimitables ³².

En la segunda mitad del siglo XIX se incrementa el número de cafés-concierto, en los que en las veladas era habitual que los asistentes hablaran, se interpretaba un repertorio sencillo, que tendía a ser ligero, se hacían arreglos de otras obras, o incluso adaptaciones a los instrumentos que estaban disponibles. Podían ser instrumentistas en solitario, dúo, trío o cuarteto. Los nombres de los cafés del siglo XIX son los

³² *La Gaceta de Galicia*, 10-XI-1891.

siguientes: Imperial, Oriental y Méndez Núñez en A Coruña; La Iberia en Ferrol; Suízo, Regional o La Unión en Orense; Méndez Núñez y Café Español en Lugo (López Cobas, 2013); Español (1875), Méndez Núñez (1888), Regional, Café del Siglo (1885), Café Iberia en Santiago (García Caballero, 2008; López Cobas, 2013).

Cuando se cita el ocio coruñés de finales del siglo XIX, hay que destacar la figura de José María Rodríguez Pardo, que supo ver en la pujante burguesía, de la que él mismo llegó a formar parte, un campo abonado para el divertimento y las relaciones sociales que demandaban entretenimientos y se los ofrecían en forma de veladas musicales, espectáculos de baile o juegos de magia y prestidigitación. Tras el kiosco que inauguró en 1877 en la alameda coruñesa, fundó una serie de cafés a los que puso el nombre de un héroe de su época: Méndez Núñez. “Según sus propias palabras, en julio de 1884 era propietario de los Cafés de Méndez Núñez de A Coruña, Vigo, Lugo, Ourense”³³. Después lo sería también del de Santiago (López Caldeiro, 2019).

Los propietarios de estos establecimientos requerían músicos locales con renombre o incluso a veces artistas de fama nacional para los espectáculos. En A Coruña, en el café Imperial actuaron artistas como Antonia Saéz en 1876, o el dúo formado por Broca y Dorado, al que se añadían como cuarteto Braña Muñíos y Varela Silvari; en el café Oriental actuaron el tenor Antonio Rey o el violinista José Courtier, además de que en esta ciudad actuaban otros como: Canuto Berea, Manuel Berea, Francisco Pillado o Mariano Alonso.

En Santiago tocaban habitualmente Eduardo Dorado, Santiago Tafall, Hilario Courtier, Ángel Brage, José Gómez Veiga «Curros» (López Cobas, 2013). En Lugo participaban en estos espectáculos músicos como Isidoro Blanco, Juan Montes o José Castro «Chané». En Vigo hubo mayor proliferación durante el primer tercio del siglo XX, y allí llegaron las primeras mujeres pianistas, que fueron contratadas en los cafés, lo que sin duda influyó en que hubiera dos mujeres pianistas viguesas como fueron Sofía Novoa y América Otero (Losada Gallego, 2018)

Como describe García Caballero (2008), los recitales más notables y atractivos en la ciudad de Santiago de Compostela tenían lugar en los cafés-concierto El Café

³³ *Diario de Vigo*, de 10-VII-1884.

Español y en el Méndez Núñez, con formaciones no estables, sino que se iban alternando: desde el piano solo, violín acompañado, hasta otro tipo de formaciones, dependiendo del calendario festivo o de la oferta y demanda. Ocasionalmente, los propietarios podían contratar a cantantes en tránsito para interpretar fragmentos de ópera y zarzuela, repertorio muy socorrido en cualquier tipo de formación.

La relevancia social de estos establecimientos es muy importante, porque son el entretenimiento que existía en horario de tarde-noche, cuando no había representaciones teatrales, o en varias épocas del año que por el calendario litúrgico controlado por la Iglesia no se podían hacer estas actuaciones. En la clientela existía una pequeña dicotomía entre aquellos que solo pretendían jugar, o los que acudían para escuchar música:

El concierto del sábado ha sido un triunfo para el maestro [José] Courtier, de tanto mérito artístico, como el difunto Hilario, para el aprovechado joven Sr. Prieto que se estrenaba con el contrabajo.../ El café se hallaba de bote en bote (...) El público complacidísimo. Una súplica al Sr. Perdigón [dueño del café]; el público sensato desea que los aficionados al dominó suspendan el traqueteo de las fichas durante la ejecución de las piezas; es muy sensible que por gusto de unos cuantos se quede el resto de los espectadores sin recibir los más delicados matices de las composiciones (...) (García Caballero, 2008, p. 267).

Con respecto al repertorio en estos nuevos espacios musicales, se puede citar un ejemplo, como es El Café Español, donde el responsable musical era Hilario Courtier. A su muerte en 1883 continuó su hermano José, quien acompañado de otros músicos formaban el Cuarteto Courtier, que después sería sexteto. En su repertorio incluían fragmentos de ópera (las más conocidas de Donizetti, Bellini o Verdi), además del *Adiós a la Alhambra*, de Monasterio, o las *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia*, y no faltaba repertorio “regional” que también era habitual en los cafés de Lugo donde tocaba Juan Montes (Villanueva, 2018).

Del repertorio que se utilizaba por los artistas en los cafés, se puede extrapolar a todos los salones, siendo las partituras que se interpretaban básicamente reducciones de ópera o zarzuela para voz y piano, canciones para voz y piano, música para piano a dos, cuatro o seis manos y baile de salón, que era un elemento esencial en los salones. Era habitual que se interpretasen géneros procedentes de Europa como vals, polca, mazurca o las contradanzas. Según cita Capelán (2019) en América Latina el conjunto

de bailes podía recibir dos nombres: tanda, todos los bailes son del mismo género, como valeses, o turno, una colección de piezas de distinto género. En Galicia se llamaba tanda o grupo de valeses; a varias contradanzas seguidas se denominaba cuadrilla, y por otra parte los turnos se alternaban valeses o polcas con rigodones. Se cita una anécdota del periódico *Diario de Pontevedra*, en febrero de 1892, donde una pareja de la alta sociedad baila una muiñeira como último número de danza popular, por lo que algunos compositores, como Juan Montes, tienen en su música para piano grupos de música de baile formados por tres cuadrillas de contradanzas, o tandas de valeses, o turnos formados por bailes europeos como mazurca, vals y polca. Pero también grupos de bailes sobre música gallega: muiñeira, alborada y muiñeira (Capelán, 2019, p. VII)

Con respecto a las piezas para canto y piano, compuesta por autores gallegos, algunos investigadores como Carreira (2000) diferencian cuatro tipos de piezas según las influencias extranjeras detectadas: Un modelo que parte de las piezas de Marcial de Adalid, con su publicación en Madrid en 1877 de dos cuadernos con seis canciones con textos en gallego, *Méodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*, donde se alternan canciones cultas (cantares nuevos) y canciones populares (cantares viejos). “Los cantares nuevos son melodías con texto gallego, una afortunada adaptación del sistema prosódico francés a las peculiaridades prosódicas del gallego concebidas como cantidad vocálica. Los cantares viejos son canciones originales sobre motivos melódicos y literarios populares”(Carreira, 2000, p. 78). Este modelo es continuado por Eugenia Osterberger (también conocida por Madame Saunier) y su alumno José Baldomir.

El segundo tipo estaría inspirado en óperas francesas y en el verismo italiano, denominado por Carreira el melodrama gallego, que con la música de José Castro «Chané» y el texto de *Aires da miña terra* de Curros Enríquez, aparece el elemento de la nostalgia, este modelo fue seguido por compositores como Eduardo Astray de Caneda, Canuto Berea Rodríguez, Pilar Castillo y Constante Suárez «Chané» (Carreira, 2000, p. 79). Un tercer modelo inspirado en las romanzas italianas, cuyos representantes gallegos son: Enrique Lens, José Gómez «Curros», Luis Taibo, etc. Y, por último, un cuarto género denominado la *balada gallega*, la canción popular que centró la actividad de los compositores para los numerosos certámenes, y su máximo exponente fue en la década de 1890 el lucense Juan Montes.

Esta clasificación de las piezas gallegas para canto y piano en varios subgéneros, otros autores los aglutinan en la expresión “melodía galega”, al que en este trabajo se ha decidido denominar también canción gallega, con referencia a este género iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que perduraría hasta bien entrado el siglo XX con autores como José Baldomir o Enrique Lens, y donde también se podría incluir la obra póstuma *Rosa de abril* de Andrés Gaos, fallecido en 1959 sin poder rematarla (*Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959). II Xornadas de divulgación do patrimonio musical galego*, 2012).

Para este epígrafe se ha decidido mencionar algunos de los compositores gallegos con obras para canto y piano en el Archivo Berea más representativos para mostrar sus características y particularidades. Todas estas composiciones musicales tienen en común la utilización del idioma gallego, con el enriquecimiento propio que el lenguaje ofrece como el sistema vocálico que dispone de siete fonemas vocales en posición tónica (diferente del portugués que posee doce fonemas), las vocales son /i/, /e/, /ɛ/, /a/, /ɔ/, /o/, /u/. La diferencia entre /e/ y /ɛ/, y entre /ɔ/ y /o/ reside en el grado de abertura: /ɛ/ y /ɔ/ son más abiertas que /e/ y /o/. Este sistema vocálico es el mismo del latín vulgar.

De mera importancia es la relación entre música y texto, ya que el resultado final de toda la obra es condicionado por la naturaleza del texto elegido para realizar esa «canción gallega». Es frecuente la utilización de poemas que resaltan la *morriña*, la nostalgia o la melancolía, acentuándose estos sentimientos cuando lo que predomina es una melodía sencilla y fácil, con un acompañamiento y armonías sin complicaciones. Este sentimiento considerado como sufrimiento, como consecuencia de la extrañeza del lugar donde uno nació, es casi como un sello de identidad del pueblo gallego y se traslada a su música.

La morriña, la saudade, hasta la resignación, que es una de las virtudes más propias de los que sufren, cuando el que sufre tiene un alma grande, noble, como tenían aquellos gallegos «enxebres», están siempre reflejadas en estas melodías y en sus acompañamientos; virtudes que aún hoy, cuando uno penetra en la vida de nuestras aldeas, sobre todo de las que conservan, todavía, mucho de las mejores raíces de nuestro pueblo, se perciben, unidas siempre a otras

nobles cualidades de nuestras gentes, expresadas muchas veces con sencillez suma, pero con igualmente suma eficacia³⁴ (Alén, 2008a, p. 380)

Las características musicales de la canción gallega de estos compositores gallegos que se pueden destacar son la simetría y proporción, la coherencia constructiva, una textura armónica programada y una cierta complacencia por el uso del ingenio para proyectar algunos contenidos semánticos a través de ritmos, figuras retóricas u otros recursos musicales. De este modo, la relación música y texto produce una simbiosis que se consigue de manera diferente dependiendo de cada caso. La sencillez de la melodía, caracterizada por la utilización de grados conjuntos, la adaptación a la lengua gallega, que antes del siglo XIX sufrió la época denominada *séculos oscuros*, y el predominio de ritmos de subdivisión ternaria con tópicos musicales de la tradición gallega. A continuación, se citan brevemente cuatro de estos compositores gallegos, Marcial del Adalid, Juan Montes, José Castro González «Chané» y José Baldomir, de los cuales se publicaron varias obras musicales en la sociedad Canuto Berea y compañía, véase epígrafe 4.5.

Sin embargo, la canción gallega coincide en ciertos puntos en común con aquellas piezas del mismo género en Europa, el primer compositor que se destaca es Marcial del Adalid que había adquirido influencias del extranjero en sus estancias en París y Londres, acostumbrado a vivir al día y conocer los pensamientos, obras y aportaciones de todos sus coetáneos más destacados, para comprobar por sí mismo todas las evoluciones de los movimientos estéticos. En este aspecto, Adalid es un hombre de su tiempo, y años más tarde, retirado en su tierra, continuó en comunicación e informado de la vida europea, como puede ser anecdótico que el papel pautado de sus manuscritos fuese de París (Soto Viso, 1979).

Sin duda, tanto Marcial del Adalid y Gurrea (1826-1881), como su primo Marcial Torres del Adalid (1816-1890), fueron uno de los pocos ejemplos, pero significativos, que pudieron estudiar en el extranjero y traer a Galicia el estilo que predominaba en Europa, el Romanticismo (Alén, 2007). El primer ejemplo que pone en marcha el género de la canción gallega son una selección de obras de Marcial del Adalid,

³⁴ López Calo, J. «La canción gallega». En: A Canción Galega, CD n.º 5 de la colección «Música Clásica Galega». BOA Music. D. L. M-47177-2001, p. 16.

Cantares viejos y nuevos de Galicia, que se comienza a publicar en series de 1877 (López Cobas, 2013).

Cantares viejos y nuevos de Galicia son una sección de obras de origen popular, tanto en su música como en su texto, así como otra parte sobre poemas de Eulalia de Liáns, que era el pseudónimo que utilizaba Fanny Garrido (1842-1918), la esposa de Adalid. En los cantares viejos se inspiraba en temas populares que armonizaba de una forma sencilla con unas características en la forma de componer como la simetría y proporción en la construcción formal, o en ocasiones el tratamiento del tema folclórico consiste prácticamente en añadir a la melodía una nota pedal, Adalid intentaba la búsqueda de nuevos caminos de expresión para innovar sobre el material popular que a veces son adecuados y otras no, como la armonización tonal clásica que no permite la flexibilidad modal característica de la música popular gallega (Soto Viso, 1979). Ejemplos de este tipo de piezas son *¡Adiós niño! ¡Adiós!* o *Na fiada* donde empleaban melodías populares recogidas en el cancionero de Inzenga que después inspirarían a otros autores, como Ravel o Amadeo Vives (López Cobas, 2013, p. 282). En algunas ocasiones, se recogen melodías de la tradición oral, como puede ser en *A compañía* (que también lo usó en un aria de la ópera *Inés e Bianca* (1878), que es el mismo tema que aplica Juan Montes para su canción *Lonxe d'a terriña* (1888)³⁵; o también en el último *Alalá* se comprueba un paralelismo con el tema *Negra sombra* de Juan Montes³⁶.

Por otra parte, las canciones con textos de su esposa, Fanny Garrido, se puede decir que de gallego solamente tienen el texto. Su música es de corte tradicional, sin inspirarse en la música popular gallega, con características como armonías elementales, modulaciones cercanas, notas pedales o sencillez en la melodía, con una construcción básicamente simétrica en cuanto a ritmo se refiere, que es una de las razones de la proporción, solidez y equilibrio, en forma de lied que caracteriza la música de Adalid. Aunque esta sección es original del autor, en ocasiones incluye

³⁵ Balada compuesta para la revista *Galicia Humorística*, dedicada a Aureliano J. Pereira, publicada el 30 de junio de 1888, en su número 12 (Varela de la Vega, 1990b, p. 614).

³⁶ Pieza original para orquesta que era uno de los movimientos de una fantasía para gran orquesta presentada en 1892 para el concurso de la sociedad gallega *Aires d'a niña terra* de La Habana, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, el premio otorgado en 1893 era de “una medalla de oro y cien pesos en oro”(Varela de la Vega, 1990b, p. 615)

versos populares y líneas melódicas que denotan sencillez, como puede ser el ejemplo de *Soedades*, sobre un poema de *Follas Novas* de Rosalía de Castro.

El segundo compositor que se menciona es Juan Montes Capón (1840-1899), que editó en Canuto Berea y Compañía de A Coruña el álbum de canciones bajo el título de *Seis baladas gallegas*. “El dibujo musical fue realizado en la calcografía madrileña de F. Echevarría y puesto a la venta, según costumbre, en cuadernillos de obras sueltas y en un álbum que reunía todas”(Carreira, 1990c, p. 15).

Los títulos de las baladas y su orden sería el siguiente: *As lixeiras anduriñas* (número de plancha 105 Canuto Berea y Cía); *Doce sono* (número de plancha 121 Canuto Berea y Cía); *Negra sombra* (número de plancha 122 Canuto Berea y Cía); *Lonxe da terriña* (número de plancha 123 Canuto Berea y Cía); *Unha noite na eira do trigo* (número de plancha 127 Canuto Berea y Cía); *O pensar do labrego* (número de plancha 140 Canuto Berea y Cía). Las baladas gallegas de Montes utilizan textos poéticos de autores literarios de renombre. Dos de ellas están realizadas sobre poemas de Rosalía de Castro: *Doce sono* y *Negra sombra*, otras baladas, sobre poemas de Aureliano J. Pereira *O pensar d'o labrego* y *Lonxe d'a terriña*, y los otros textos son obra de Salvador Golpe *As lixeiras anduriñas*, y Curros Enríquez *Unha noite na eira do trigo*.

Juan Montes permaneció toda su vida vinculada a su ciudad natal de Lugo, se había formado en el seminario y en la catedral con el organista Isidoro Blanco, que lo encaminó a la composición religiosa. Dirigió la banda municipal de Lugo en sus comienzos y trabajó en el Círculo de las Artes y en el Casino, como pianista de música de salón en la década de los noventa y de sus piezas hoy conocidas como baladas gallegas, probablemente fuesen originalmente escritas para otras formaciones como orfeón u orquesta. Como ejemplo se puede citar que en *Unha noite na eira do trigo*, compuesta en 1895³⁷. La melodía describe contornos lineales y silábicos, que de hecho

³⁷ Varela de la Vega en la biografía de Juan Montes recoge la noticia del diario de Lugo, *El Regional*, el 21 de agosto de 1895: «Nuestro distinguido convecino y amigo, el inspirado e infatigable maestro Montes, acaba de dar una prueba más de sus talentos musicales y del dominio con que trata los temas gallegos, publicando una nueva obra. Titúlase ésta *Unha noite na eira do trigo*, y está escrita sobre la popular poesía de Curros Enríquez, que así comienza, y que tanta fama ha valido al inmortal poeta de Celanova. La partitura de Montes, que resulta una hermosísima balada, se halla a la venta en todos los depósitos de música de las ciudades gallegas»(Carreira, 1990c, pp. 15-16).

en la segunda frase se producen notas repetidas que simulan el lenguaje hablado, a modo de declamación. Estas peculiaridades se fusionan con la inestabilidad tonal en varias estrofas y los protagonistas de la historia se lamentan de sus circunstancias personales. Además se emplean algunas disonancias en partes débiles que coinciden con palabras en el texto como *morrer* e *cadavre* que provocan una mayor expresividad marcada por el ostinato rítmico de un 6/8 (López Cobas, 2013, p. 289).

Con este mismo título de *Unha noite na eira do trigo*, letra del poema de Curros Enríquez, otro autor José Castro González «Chané» (1856-1917), emigrado a La Habana³⁸ en 1893, como el poeta, compuso otra canción bajo el mismo título (Carreira, 1990c). «Chané» era el nombre artístico usado por una familia de músicos intérpretes de guitarra, bandurria y otros instrumentos de cuerda pulsada cuya rondalla era afamada en Galicia. A los diecinueve años era músico militar en el regimiento de Artillería de A Coruña, y estudió armonía y composición con Bernardo Noriega, en 1889 en París logró un premio con el orfeón El Eco que dirigía, que le permitió en 1890 ejercer de docente de música en la Escuela de Bellas Artes, aunque más tarde emigró sin saberse los motivos por los que abandonó A Coruña (Carreira, 1990c).

Sus canciones bajo textos de Curros Enríquez fueron editadas por Canuto Berea: *Os teus ollos*, *Tangaraños* y *Un adiós a Mariquiña*, pero “al parecer esta editorial no pudo publicar *Cántiga [Unha noite na eira do trigo]* por falta de acuerdo sobre el tema de abono de derechos de autor con los herederos de Curros Enríquez”(Carreira, 1990c, p. 21). Estas cuatro canciones gallegas se popularizaron, consiguiendo el valor de *un nuevo folclore gallego*³⁹(López Cobas, 2013, p. 289).

Es necesario un inciso sobre el tema de la emigración que ha afectado a la comunidad gallega en los siglos XIX y XX, para lo que se ha querido resaltar la

³⁸ La relación Galicia-Cuba se ha estudiado por diferentes investigadores como: Javier Garbayo:” La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)”. En: *A música galega na emigración. IV Encontro O son da memoria*. Santiago: Consello da Cultura Galega, 2009, págs. 109-155; Carlos Villanueva “los músicos gallegos de la emigración a Cuba”. En *Actas del congreso “Galicia-Cuba” un patrimonio de referencia y confluencias*. Sada: Edición do Castro, 2000, pp. 389-403

³⁹ Se puede escuchar una grabación de *Un adiós a Mariquiña*, de una grabación de 1933 cantada por Conchita Supervia en <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>, [consultada 27 de abril de 2020] en la sección de registros sonoros musicales de la Biblioteca Nacional (signatura DS/68/10).

siguiente cita del musicólogo López Calo, citado por Alén (2008a), extraída del libreto de una colección en CD de música gallega:

Hay en estas poesías un tema que se repite mucho y que tenía un significado muy profundo en la Galicia del siglo XIX: el de la emigración como solución a la falta de posibilidades de mejora aquí; pero una emigración que, una vez más, manifiesta las cualidades innatas de los gallegos, pues los que sufrían se alejaban de su tierra con dolor, pensando en ella, añorándola siempre; y si por ventura, ante la nueva situación en sus nuevos destinos, más halagüeña que la de aquí, les hacía olvidar, de alguna manera, el mundo que dejaban, ahí estaban los poetas –y los músicos– de nuestras canciones para recordárselo (p. 380).

Castro «Chané» en su pieza *Un adiós a Mariquiña* con texto de Curros Enríquez profundiza sobre el tema de la emigración y el sentimiento de identidad gallega creado desde la comunidad transatlántica que fue de gran ayuda para la comunidad gallega en el cambio de centuria:

recriminan la emigración (fálalle ós emigrados / d'a patria súa: /dilles, mimosa, / que deles apartada/ Galicia chora), al tiempo que ensalzan la propia patria (non hai terra / millor que a nosa), y hacen un llamamiento al compromiso que tienen los emigrados con ella (Dilles que súas obrigas/ aquí os esperan) (Alén, 2008a, p. 382).

Otro compositor que se debe destacar en la canción gallega para canto y piano fue José Baldomir Rodríguez (1865-1947). Musicalmente, según señaló el propio José Baldomir, recibió sus primeras lecciones de mano de su hermano Francisco. Existe constancia documental de que fue discípulo de Marcial del Adalid, que falleció en 1881, también fue alumno de su primo, Marcial de Torres Adalid, el que le ayudó hacia la influencia de Marcial del Adalid en el joven Baldomir. El investigador Adolfo Anta en un discurso que pronunció sobre Torres Adalid comenta, citado por (Viso Soto, 2018):

Canuto Berea, Francisco Pillado, Enrique Lens y otros conocidos pianistas de esta ciudad, frecuentaban aquella acogedora mansión como si se tratara de una Cátedra de Conservatorio, con el poderoso atractivo de la simpatía de la familia de los Torres Moreno. Entre los más destacados discípulos de Torres Adalid, merece especial mención José Baldomir, que supo aprovechar cuanto de su maestro pudo aprender para componer las obras que todos conocemos y que le proporcionaron justo renombre. *Meus amores*, por citar alguna, fue concebida en el más característico estilo adalidiano: fluido, sencillo, apasionado (p. 29).

Según Margarita Viso, por datos extraídos de fuentes hemerográficas y alguna correspondencia, las primeras de las nueve canciones en publicarse en 1897 por la editorial Canuto Berea y Compañía, de sus piezas para canto y piano fueron: *Como foy?* con el número de plancha 142, calcografía de F. Echevarría, y *Meus amores* lleva el n.º de plancha 144, calcografía de P. S. González. En 1900 por la visita de lo reyes A Coruña se sabe que en 1900 ya están escritas *Mayo longo*, *Porque?* y *Ti onte, mañán eu* publicadas en 1902 por la editorial herculina con los números de plancha 155, 158 e 159, las tres con calcografía de Lodre y utilizaban poemas de *Follas novas* de Rosalía de Castro.

Luego [SS.MM.] pasaron a las habitaciones [no Pazo de Capitanía] del general Lachambre donde oyeron varias composiciones de música regional al conocido compositor Sr. Baldomir. Resultó deliciosa la sesión musical. Las melodías *Ti onte, mañán eu*; *Mayo longo*, *¿Como foy?* y *¿Por qué?* tuvieron que ser repetidas por indicación de los regios huéspedes, a quienes también parecieron muy bellas las tituladas *Meus amores*, *¡Xoya!* [sic] y *Sin niño*. Constituyen todas ellas una preciosa colección, que la Reina preguntó si estaba ya publicada. [...] Manifestó deseos la Reina de poseer la colección de melodías que acababa de oír y de ver de nuevo en Palacio a su autor, que ya ejecutó en otra ocasión algunas de sus delicadas composiciones en presencia de la Infanta Isabel⁴⁰.

Refiriéndose a la edición de las nueve canciones, en 1902 se editó una nueva edición en la que constaban los títulos: *Como foy?*, *Meus amores*, *¿Porqué?*, *Carmela*, *Mayo longo*, *Ti onte mañán eu*, como primera serie, todas ellas en un mismo ejemplar. En ese mismo año también se publicó *N'o ceo, azul crarísimo*, con calcografía de Lodre, lleva el número de plancha 160, y en 1904, se publica *Mais vé* y *A un batido*, sus números de plancha son, respectivamente, 168 y 169. Resumiendo, se puede decir que las nueve melodías de Baldomir publicadas por Canuto Berea y compañía. fueron escritas entre 1894-96 (*Como foy?*; *Meus amores*), 1900 (*Ti onte, mañán eu*; *Mayo longo*; *Porque?*), 1902 (*No ceo azul crarísimo*, *Mais ve... e A un batido*), y publicadas entre 1897 y 1904, en tres fases.

De las «canciones gallegas», o melodías gallegas, existen diferentes estudios y se puede concluir que, volviendo a los orígenes, es un género que sus antecedentes provienen tanto del lied desarrollado en el Romanticismo alemán como, en la *mélodie*

⁴⁰ *El Eco de Santiago*, «Los Reyes en Galicia. Coruña», 28-VIII-1900.

que realizaban los compositores en Francia. El precursor en el caso gallego de esas composiciones para voz y piano que triunfaban en Europa, así como de las «romanzas» italianas de la misma época, fue Marcial del Adalid, que creó este nuevo género, al mismo tiempo que en España gozaba de gran éxito la «canción española». Adalid empleaba el idioma gallego para escribir con maestría copiosas piezas musicales que, coincidían en las mismas peculiaridades de esas otras obras compuestas en Europa, y comenzaron a denominarse «melodías gallegas» o canciones gallegas. Aunque por otros compositores surgieron otras denominaciones como «baladas», «cantigas», «romanzas».

La temática presente en estas obras musicales de Adalid y los compositores que le sucedieron giran en torno a las características del paisaje de Galicia, sus costumbres, ampliando los temas que se utilizaban hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, de modo que en las nuevas piezas se describía una Galicia rural, que sufría económicamente, pero que poseía una serie de valores perdurables en el tiempo como el amor a los suyos, a la tierra natal, a su patria: Galicia.

Se ha optado por proponer esta pequeña introducción de las «canciones gallegas» compuestas hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, eligiendo a estos cuatro compositores: Marcial del Adalid, Juan Montes, José Castro «Chané», José Baldomir y cuyas obras han sido publicadas por la sociedad Canuto Berea y compañía, ver epígrafe 4.5. Estas piezas que sin duda son más afamadas demuestran en sus textos y en su música un sentimiento definitorio de una identidad gallega y forman parte tanto de la historia de la música culta o académica y de la música popular de Galicia. Se complementa esta información con las biografías de estos compositores y otros autores gallegos de los que se conserva alguna obra en el Archivo Berea que están incluidas en la tercera parte de esta tesis.

Referencias

- Alén, M. P. (1995). El tenor Pietro Ricci en Santiago de Compostela. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n^o:26, 151-155.
- Alén, M. P. (2007). Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916). *Revista de musicología*, XXX (1), 49-102.
- Alén, M. P. (2008a). El tema de la emigración en los compositores gallegos (ca. 1880-1920). *Anuario brigantino*, 31, 375-398.
- Alén, M. P. (2008b). Teatro lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879). En *Delantera de paraíso estudios en homenaje a Luis G. Iberní* (Alonso, Celsa; Gutiérrez, Carmen Julia; Suárez-Pajares, Javier, pp. 49-73). ICCMU.
- Alén, M.P. (2009). *Historia da música galega. Notas do século XIX*. Andavira.
- Andrés Gaos Berea: *Un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. II *Xornadas de divulgación do patrimonio musical galego* (cood. Julián Jesús Pérez Fernández). (2012). Universidade de A Coruña.
- Barreiro Fernández, X. R. (1984). *Historia contemporánea de Galicia. IV. Economía y sociedad*. Gamma.
- Barros Presas, N. (2015). *La vida musical en la ciudad de Pontevedra*. Oviedo.
- Cabo Villaverde, M. (2013). Acción Gallega: Populismo agrario y cambio político en la Galicia de la Restauración, 1912-19151. *Segle XX, Revista catalana de història*, 6, 113-131.
- Capelán, M. (2015). El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega. En *Víctor Said Armesto e o seu tempo: Perspectivas críticas* (pp. 303-330). Fundación Barrié/Museo do Pobo/ Deputación de Pontevedra.

- Capelán, M. (2019). *Obras para piano de compositores galegos*. Campus na Nube.
- Carreira, X. M. (1984). Apuntes para la Historia de la ópera en Galicia. En *La ópera en España* (pp. 99-114). Universidad de Oviedo.
- Carreira, X. M. (1986b). Sebastián Canuto Berea y Ximeno y la Sociedad musical Coruñesa (La familia Berea I). *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, II(Nº2), 11-55.
- Carreira, X. M. (1987). La tasa y regulación del Coliseo de Óperas y Comedias fabricado por Setaro (Coruña, 1772). *Revista de musicología*, 10, 601-621.
- Carreira, X. M. (1988). Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña. *Musiker: cuadernos de música*, Nº4.
- Carreira, X. M. (1990a). “El teatro de ópera en la península ibérica ca 1750-1775: Nicolà Setaro. En *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo* (pp. 27-117). Universidad de Santiago de Compostela.
- Carreira, X. M. (1990c). La «Cántiga» de Curros Enríquez-Chané. La génesis de una canción popular. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 6(Nº1), 9-40.
- Carreira, X. M. (1991). Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX. *Revista de musicología*, XI-XII, 489-491.
- Carreira, X. M. (2000). Las seis baladas de Juan Montes en el contexto de la moda internacional de la canción de arte de la Belle Époque. En *Congreso sobre Juan Montes* (pp. 69-101). Xunta de Galicia.
- Casares Rodicio, E. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- Castro de Paz, J. L. (1995). *La Coruña y el cine I*. Vía Láctea.

- Costa Vázquez. (2000). *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Díaz Pardeiro, J. R. (1992). *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*. Galicia Editorial.
- Díez Huerga, M. A. (2015). La música en los salones del Oviedo decimonónico el mundo salonier en la ciudad de Clarín. : *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 70, 101-116.
- Fermigier, A. (1969). *Picasso*. Le livre de poche.
- Fontana, J. (2015). *Historia de España (vol. VI): La época del liberalismo* (Josep Fontana y Ramón Villares, Vol. 6). Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- García Caballero, M. (2008). *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Consorcio de Santiago/Alvarellos Editorial.
- Iglesias de Souza, L. (1981). Algunas referencias a la ópera en La Coruña. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 13-14-15, 73-110.
- López Caldeiro María José. (2019). *El Café Español y el Café de Méndez Núñez en la sociedad lucense entre el XIX y el XX*. Hotel Méndez Núñez S.L.
- López Calo, J. (1988). La música civil en Santiago en el siglo XIX. En *Teatro Principal* (pp. 47-52). Paredes.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Ouvirmos.
- Losada, C. (2015). *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de Plata (1857-1936)*. Sofía Novoa. Universidad de Santiago de Compostela.
- Losada Gallego, C. (2018). América Otero y Sofía Novoa. Dos pianistas de Vigo a un lado y otro del atlántico. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na*

Galicia Atlántica (1875-1950) (pp. 437-462). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.

Montecristo. (2015). *Los salones de Madrid*. Ediciones 19.

Ocampo Vigo, E. (2002). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*.

UNED.

Pérez, J. (2014). *Historia de España*. Grupo Planeta.

Queipo Gutiérrez, C. (2015). *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La*

Coruña de la Restauración (ca.1815-1848): El fondo musical Adalid.

Universidad de La Rioja.

Sánchez García, J. Á. (1997). *La arquitectura teatral en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza.

Soto Viso, M. (1979). Aportación a música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións. *Grial*, nº64.

Tettamancy Gastón, F. (1900). *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña* (Facsimilar).

Varela de la Vega, J. B. (1990b). *Juan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico*. Deputación de A Coruña.

Vigo Trasancos, A. (2014). A Coruña. Historia e imágen de un puerto atlántico (s.I-1936). En *Patrimonio cultural vinculado con el agua paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (Lozano Bartolozzi, María del Mar; Méndez Hernán, Vicente, pp. 381-394). Editora Regional de Extremadura.

Villanueva Abelairas, C. (1994). *Los villancicos gallegos*. Fundación Barrié de la Maza.

- Villanueva, C. (2018). De la iglesia al salón: Una crónica desde el concordato al motu proprio en Galicia (1851-1903). En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo, Montserrat Capelán, pp. 31-64). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- Villares Paz, R. (2004). *Historia de Galicia*. Galaxia.
- Villares, R. (1982). *La propiedad de la tierra en Galicia, 1500-1936*. Siglo XXI editores.
- Virgili, M. A. (1995). La música religiosa en el siglo XIX español. En *La música española en el siglo XIX* (Casares, Emilio, pp. 375-405). Universidad de Oviedo.
- Viso Soto, M. (2018). *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*. Consello da Cultura galega.

CAPÍTULO II.

*La vida musical de A Coruña
desde la segunda mitad del siglo XIX
hasta las primeras décadas del siglo XX*

Resumen

En el presente capítulo se recoge información sobre la vida musical en A Coruña desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. En primer lugar, se hace referencia a la familia Berea en la vida musical herculina. Posteriormente, se realiza un recorrido en el tiempo de la enseñanza musical en la ciudad desde la implantación de la sección de música en la Real Academia de Bellas Artes hasta la creación del conservatorio oficial en A Coruña en 1942.

Seguidamente se muestran algunos de los certámenes musicales que se celebraron en la ciudad. En los siguientes epígrafes se tratan dos de los grandes focos culturales herculinos como fueron la Sociedad de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña y el Teatro Principal de los que se muestra una serie de acontecimientos que se celebraron.

A continuación, se trata de un modo resumido una de las colectividades musicales que triunfaron en la comunidad gallega desde el último tercio del siglo XIX, las bandas de música. En este trabajo se pretende mostrar las bandas que tuvieron su origen en la comunidad gallega, especialmente en la ciudad coruñesa y que, sin lugar a dudas, fueron los precedentes de la Banda Orquesta Municipal de A Coruña fundada en 1947.

Para finalizar se exponen los diferentes orfeones que se fundaron tanto en la comunidad gallega como en el extranjero, así como los coros gallegos creados en torno al movimiento cultural nacionalista. Uno de ellos fue Cántigas da Terra en 1916, que incluyó voces femeninas en una grabación de 1921. Se concluye citando un nuevo género musical de escenas corales gallegas denominadas estampas corales y se enumeran otros coros herculinos fundados en el siglo XX.

2.1 La implicación de la familia Berea en la vida musical herculina

En los diferentes acontecimientos musicales que se llevaron a cabo en la ciudad herculina desde la creación de la sociedad Reunión de Artesanos en 1847 hasta las primeras décadas del siglo XX, es sin duda el apellido Berea el más destacado. Desde la llegada de Sebastián Canuto Berea Ximeno a la ciudad coruñesa a mediados de la década de 1830, participó como director de compañía en diferentes representaciones escénicas, posteriormente fundó el comercio musical que albergó a diferentes personalidades musicales a lo largo de la historia musical gallega y fue el motor de un desarrollo cultural y musical en las siguientes décadas para situar a la ciudad herculina en las principales ciudades culturales de la geografía nacional. Berea Ximeno ejerció como director de orquesta del Teatro Principal desde 1847, y destaca el concierto en que participó como solista el niño de siete años Pablo Sarasate en 1852, ver epígrafe 5.2.

Su legado fue continuado por sus hijos, siendo su máxima representación su primogénito, Canuto José Berea Rodríguez, músico desde temprana edad en la orquesta del Circo de artesanos, y de la orquesta del Teatro Principal, después fue maestro de coros, docente de piano. Posteriormente ejerció como director de orquesta del teatro de su ciudad, y en sus composiciones reflejaba las diferentes efemérides de la ciudad coruñesa. Con su labor empresarial, social y política colaboró a que la música en su ciudad y también en toda la geografía gallega alcanzara unas cotas insospechadas unas décadas antes, como la organización de certámenes musicales, creación de orfeones y bandas en Galicia.

Los datos de su vida musical, están recogidos en el capítulo 5, y de sus composiciones en el capítulo 7. De un modo esquemático se pueden señalar entre otros el estreno de la muiñeira *Alfonsina* en los Primeros Juegos Florales de Galicia en 1861 y diferentes composiciones con respecto a la llegada del tren como *La muiñeira del ferrocarril gallego*. Colaboró con la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos con diferentes composiciones en la década de 1860 y fue presidente de dicha sociedad entre los años 1870-1874. En el terreno político participó desde 1875 como concejal de festejos y organizaba los certámenes musicales del Liceo Brigantino, e incluso

cuando llegó a ser alcalde en 1889 ayudó a los orfeones herculinos que representaban a la ciudad en la Exposición Universal de París, llegando a tener una gran repercusión internacional.

De los hermanos gemelos Nicasio y Manuel Berea Rodríguez, que colaboraron en el negocio musical familiar, también destacaron en el ámbito musical en la ciudad. Nicasio, además de afinador de pianos fue músico instrumentista de viento, director de banda de música que colaboraba con la sociedad de artesanos, llamada Banda de Música Popular de La Coruña. Manuel, que junto a su hermana Pilar (madre de Andrés Gaos) fue durante un período profesor de piano, pero destacó en su labor como profesor de instrumentista de cuerda, siendo el primer profesor de instrumentos de cuerda de la sección de música de la escuela de Bellas Artes de la Diputación coruñesa. Posteriormente fundaría la Sociedad musical Orquesta de La Coruña, que duraría entre 1899 a 1905, en la que estaban presentes todos los músicos destacados de la ciudad, ver en epígrafe 5.4.

Por otro lado, en la tercera generación destacaron los primos Andrés Gaos Berea⁴¹ y Canuto Berea Rodrigo, hijo de Canuto Berea Rodríguez. Ambos tuvieron la colaboración estimada de sus familiares para tener una formación, becada por la Diputación herculina, en conservatorios como el de Madrid, París o Bruselas. Andrés Gaos residió desde niño en Vigo, continuó sus estudios en Madrid y Bruselas, más tarde emigró a América, donde residió en varios países y su nombre llegó a ser importante en países como Argentina y Uruguay.

Canuto Berea Rodrigo, después de estudiar en el conservatorio de Madrid y París, llegó a ser un concertista de élite, a su regreso a su ciudad comenzó a regentar el negocio musical familiar al frente de la sociedad Canuto Berea y Compañía que editaron tantas composiciones musicales que marcaron un hito en la historia musical de Galicia. Desde 1904 fundó la Sociedad Filarmónica coruñesa que en sus diferentes temporadas acudían los artistas de mayor repercusión nacional e internacional. Alrededor de esta sociedad, él también ejercía como docente de piano, siendo profesor de alumnas como Pilar Cruz y Pilar Castillo que llegó a ser catedrática del

⁴¹ Andrés Gaos Berea (1874-1959) Hijo de Andrés Gaos Espiro y Pilar Berea Rodríguez, aunque nació en la ciudad herculina desarrolló su actividad musical en el extranjero. Ver epígrafe 5.1.

conservatorio madrileño. Formó parte de la comisión arrendataria del Teatro Principal ente 1906-1909. En 1916 Berea Rodrigo fundó la Agrupación de Instrumentos de Arco ligada a la Sociedad Filarmónica y fue su director en los primeros años, cediendo la batuta a José Doncel. Junto con su amigo, el músico y arquitecto, Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón, también participó en la creación de la conocida como Ciudad Jardín⁴², y también se preocupó de formar parte de diferentes propuestas de desarrollo para la ciudad herculina como se podrá apreciar en su biografía, ver en el epígrafe 5.5.1.

Por último, se menciona a Mariano Puig que no pertenecía a la familia Berea, pero sí que era hijo de Eduardo Puig, empleado y posterior socio del comercio musical, porque regentó la tienda de música desde 1931 en la sociedad Puig y Ramos S.L. Mariano había colaborado en el negocio musical como afinador de pianos con su padre a comienzos del siglo, fue miembro fundador de la Orquestina Coruñesa en 1923 que estaba integrada por treinta y cinco músicos, y participó en las fiestas veraniegas herculinas desde 1927 hasta el inicio de la Guerra Civil. Indicaba unas nuevas agrupaciones musicales surgidas en la ciudad como la orquesta que dirigía Ricardo Morales que incluían repertorio de música americana y bailables o en 1934 aparece una nueva agrupación la Orquesta Radio de La Coruña, compuesta por siete profesores, ver epígrafe 5.5.2.

Con estos breves apuntes ampliados en las biografías correspondientes se pretende mostrar brevemente la evolución de la música en la ciudad herculina y la importancia que tuvo la familia Berea y su comercio. Desde Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853) que participó como director de compañías escénicas en la década de 1840, y continuó como director de orquesta participando en los bailes de máscaras de la ciudad herculina. Siguió sus pasos, su hijo Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) que fue un empresario de éxito, compaginando su labor como músico, docente y director de la Orquesta del Teatro Principal, la cual estrenaría sus numerosas composiciones, que denotaban el gusto de la sociedad por danzas breves y sencillas, ver capítulo 7. Sus hermanos gemelos Nicasio y Manuel, también tuvieron su papel en la vida musical herculina tanto Nicasio como director de banda en la década de 1870 y Manuel como

⁴² Nuevo barrio en la ciudad herculina próximo a la playa de Riazor construido en la década de 1920.

profesor de instrumentos de cuerda y fundador de la agrupación Sociedad musical Orquesta de La Coruña.

Canuto Berea Rodrigo, tras haberse formado en París, regresó a su ciudad natal para llevar las riendas del negocio familiar, pero tuvo un gran papel como dinamizador cultural al crear la Sociedad Filarmónica en 1904 con numerosos conciertos de música de cámara, formó parte de la comisión arrendataria del Teatro Principal 1906-1909, estrenándose óperas en la ciudad herculina que fueron un acontecimiento. Fue fundador de la Agrupación de Instrumentos de Arco en 1916. El siguiente propietario, Mariano Puig estuvo al frente de la Orquestina Coruñesa en la década de 1920 como una orquesta de bailes con nuevos ritmos, música americana y bailables para la sociedad coruñesa.

2.2 La enseñanza musical desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la creación del conservatorio en A Coruña

Debido a la importancia que adquieren los conocimientos musicales desde la segunda mitad del siglo XIX y su repercusión en la ciudad herculina se pretende mostrar una visión aproximativa de las enseñanzas musicales hasta la creación del conservatorio oficialmente en 1942 y la influencia que estas tuvieron en la tienda de Canuto Berea, ya que en muchas ocasiones la familia Berea tuvo un papel importante en la docencia y el comercio musical, puesto que fueron los precedentes de que los coruñeses tuviesen posteriormente un centro de enseñanzas musicales oficiales.

En la época decimonónica española la conexión entre la sociedad y la música se ha caracterizado por un estado de crisis, sobre todo desde comienzos de siglo con las diferentes guerras que vivieron numerosos músicos, como se denota en escritos de Barbieri (Casares Rodicio, 1988). Pero el germen que transformó la centuria fue la Real Orden de 1839, que permitía la creación de diferentes sociedades y asociaciones en la década de 1840. “La Regente autoriza la constitución de asociaciones (...) bajo la modalidad exclusiva de sociedades de socorros mutuos” (Maza Zorrilla, 1991, p. 178). Por otra parte, la música había abandonado el ámbito universitario y esto originó el “nacimiento de nuevas entidades de enseñanza musical, los conservatorios, que no

lograron asumir un peso cultural y una presencia social relevante, con una enseñanza que no va dirigida a la formación de un músico integral” (Casares Rodicio, 1995, p. 21).

La revitalización del arte gallego dependió en parte de la normalización de las enseñanzas artísticas, como ejemplo de ello en Galicia se pueden encontrar las escuelas de las Sociedades Económicas y en las Escuelas de Artes y Oficios, además de otros lugares no oficiales como fueron las clases individuales. Antes de centrarse en el caso de la ciudad de A Coruña, con respecto a Galicia destaca el caso de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, que mencionaba en sus estatutos de 1787 que la enseñanza y el acercamiento a las artes eran uno de sus objetivos: “mejorar la industria popular y los oficios, auxiliar su enseñanza, divulgar los secretos de las artes” (Fernández Casanova, 2006, p.70), y es a partir de 1877 cuando arranca su escuela de música dirigida por Joaquín Zuazagoitia.

En el caso herculino, se puede constatar que la formación musical en el siglo XIX dirigida a la juventud coruñesa era escasa, solamente la actividad profesional llevada a cabo por profesores particulares y que no eran gallegos, porque impartían clases de música en sus residencias como, por ejemplo:

una profesora «de piano forte y de canto moderno», la italiana Carlota Julieu, recién llegada de Lisboa, se ofrecía en 1838, a instruir en su domicilio (San Nicolás, 35), a «las señoras y señoritas que gusten honrarla...»; en 1839 se anunciaba José Porto para dar lecciones de música y guitarra, por «el corto estipendio de 30 reales mensuales», en el número 37 de la calle Hospital; en 1840 establecía en Riego de Agua (número 11) la intitulada *Academia filarmónica de canto y piano*, que gobernaba Sebastián Barrejón, discípulo que fue del Conservatorio de Madrid ⁴³(Meijide Pardo, 1994, p.100).

Destacaban algunos profesores como en la especialidad de canto, Benita Moreno Ponce de León (1792-1872). Dos grandes violinistas como Pablo Sarasate y Andrés Gaos habían recibido sus primeras lecciones de violín también en la ciudad herculina. En los instrumentos de viento los maestros fueron los músicos militares, y, por otra parte, los docentes de piano, instrumento en el que debía haber un excelente nivel por las partituras que se conservaron de aquella época en la tienda de música de Canuto

⁴³ Boletín Oficial de la Provincia (17-IX-1838, 23-II-1839 y 16-XI-1840).

Berea. Galicia gozó de una recuperación económica desde 1856, como se puede comprobar en el crecimiento del comercio musical de la tienda de Canuto Berea (López Cobas, 2010) y la devoción por lo musical en la urbe herculina se constataba desde 1847 con la sección de música de la sociedad del Circo de Artesanos, así como la creación de numerosas bandas y orfeones, como Pascual Veiga que llegó a crear cuatro orfeones entre 1877 y 1889 (Tettamancy Gastón, 1900).

A partir de la década de 1870 se comienzan a introducir clases de música en algunos colegios dedicados a la enseñanza, que dichos centros eran de pago, así que solo recibían conocimientos del arte musical los hijos de las clases altas. El primer centro docente no oficial que impartió la enseñanza musical fue el Colegio Dequidt, siendo el director-empresario, el pedagogo Luis Dequidt Gantois, estando instalado en el número 66 de la calle Real. Justo al lado se encontraba el denominado Colegio de Señoritas donde impartía clases de música el célebre compositor Castro «Chané». En 1893, se incorporó a dicho centro el llamado Gran Centro de Enseñanza para Señoritas en el que impartían clases de solfeo por Flora Noriega y de violín por Manuel Berea. Por otra parte, en 1880 la Diputación Provincial tomaba el acuerdo de implantar en la Escuela Normal de Maestras las clases de Solfeo, Piano y Canto Tras votación secreta de los diputados provinciales, resultó elegida D.^a Rita Aller, que obtuvo 10 votos, frente a cinco de D.^a Dolores Noriega⁴⁴ (Meijide Pardo, 1994).

En el terreno de la docencia privada se puede señalar el Centro de Enseñanza Musical, dirigido por los hermanos Ángel y Teodoro Quílez, ex profesores del Real Conservatorio de Madrid. Esta academia primero situada en la calle del Orzán número 113, y después en Riego de Agua número 12 (llamada por aquel entonces calle Luchana), llegó a contar con docentes como Dorado (violinista reconocido), Joaquín Lago, L. Gallástegui, y los alumnos se iban a examinar al conservatorio de Madrid. En 1884 se congratulaba un cronista local de que en la ciudad de A Coruña existía “gran academia de música a donde se pueden mandar, y mandarán sin duda alguna, sus hijos cuantos deseen dedicarse al arte más sublime”⁴⁵. El número de profesores de música en la ciudad herculina crecía considerablemente, como se denota en la correspondencia

⁴⁴ Archivo Diputación A Coruña, Actas sesiones, 20-IV-1880 4 y 5-V-1880.

⁴⁵ *El Telegrama*, 12-III-1884.

del empresario Canuto Berea que decía que en la urbe trabajaban más de treinta profesores de piano en 1885: “(...) aquí hay más de 30 maestros de piano entre buenos y malos y las lecciones no dan para tantos por lo cual la mayor parte no sé cómo lo pasan”⁴⁶ (García Armas, 2021).

2.2.1 Creación de la Sección de Música en la Academia Coruñesa de Bellas Artes

Se debe decir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue proyectada por el rey Felipe IV (1621-1640), pero no llegó a fundarse hasta el reinado de Felipe V (1700-1746), en donde fueron admitidas todas las Bellas Artes excepto la música. Fue a partir del decreto del 8 de mayo de 1873, por el que la Real Academia de Bellas Artes de Madrid creó una Sección de Música compuesta por doce académicos, siendo la primera vez nombrados por el gobierno. Posteriormente, cambió de nombre, “varió entonces su antigua denominación por la que subsiste en la actualidad, siendo modificados, por consecuencia de esta reforma, sus Estatutos, aprobados por el gobierno de la República en 3 de diciembre de 1873, y son los que actualmente rigen”(Pedrell, 1897c, p.2). También la Academia coruñesa de Bellas Artes en 1878 contempló la necesidad de implantar en su Escuela las enseñanzas musicales.

La génesis de esta iniciativa estuvo ahora en la real orden de 19 de febrero de 1887, la cual no sólo se permitía, sino que se auspicia, a fin de «contribuir poderosamente a la difusión de la cultura musical», la planificación en las Escuelas Provinciales de Bellas Artes de enseñanzas de piano y canto coral, e incluso establecer, «si así se juzgase oportuno y reunieran los elementos necesarios al efecto, clases de armonía, canto individual, violín y demás instrumentos de cuerda que forman el cuarteto; entendiéndose que estas enseñanzas se establecerán a medida que los fondos públicos lo consientan (...)»⁴⁷ (Meijide Pardo, 1994, pp.105-106).

En abril de 1887 la Academia herculina acordó solicitar la autorización para poder nominar a cuatro nuevos miembros, para formar parte de la Sección de Música al Gobierno. Esta propuesta la recibió la Academia de San Fernando a través del Ministerio de Fomento, y se celebró una junta el 22 de abril de 1887 organizada por la

⁴⁶ Archivo Berea en Biblioteca de Diputación de A Coruña, Caja 5, libro 15, 21-X-1885, p. 104, carta dirigida a Tomás González (Madrid).

⁴⁷ *Gaceta de Madrid*, núm. 72, 13-III-1887.

Sección de Música que estaba compuesta por Saldini como presidente, Lerma de secretario, Arnao, Arrieta, Barbieri, Hernando, Monasterio, Vázquez y Zubiarre, y la posterior aprobación se realizó el 6 de junio del mismo año.

Después de haber sido aceptada por parte de la Academia de San Fernando para instaurar las enseñanzas musicales en la Academia Provincial de Bellas Artes de la capital herculina, se pretendía que aquellos que se consideraran como nuevos docentes «no sólo sean poseedores de conocimientos musicales, sino también de idoneidad y probada conducta (...)».

Se observa que la academia gallega traslada a Madrid la relación nominal de personas (agrupadas en cuatro ternas) a las que consideraba como idóneas para establecer enseñanzas musicales en la Escuela de Bellas Artes. Las cuatro ternas propuestas fueron: / 1ª terna: 1º Canuto Berea Rodríguez. Profesor de piano y violín. Director de orquesta del Teatro Municipal. Corresponsal de la Academia de San Fernando. 2º Francisco Berea. Músico Mayor retirado. 3º José Barcia Martínez. Pianista. / 2ª terna: 1º Faustino Domínguez Coumes- Gay. Pianista, Arquitecto Provincial. Corresponsal de la Academia de San Fernando. 2º Miguel Benito Díaz. Pianista (había sido profesor de solfeo y piano del Colegio Dequidt). 3º Enrique Fernández Martínez. Pianista. / 3ª terna: 1º Nicasio Berea Rodríguez. Ex músico Mayor de banda popular y profesor de orquesta. 2º José Cerdeira Álvarez. Músico Mayor retirado. 3º Fernando Veiga. Pianista. / 4ª terna: 1º Joaquín Lago. Músico Mayor retirado (director de orquesta en la Reunión de Artesanos). 2º Felipe Bascuas. Músico Mayor de Artillería retirado. 3º Francisco Pillado Villamil. Pianista. (Meijide Pardo, 1994)

Fueron nombrados académicos de número: Canuto Berea, Faustino Domínguez, Nicasio Berea y Joaquín Lago, y en la Real Orden del 19 de febrero de 1887 se aludía que las diferentes corporaciones como Ayuntamientos y Diputaciones tendrían que hacer frente a los respectivos gastos y los sueldos de los maestros, así como las exigencias del material didáctico en sus presupuestos. Sobre este apoyo económico, la Diputación era reticente, pero dejaba una esperanza en un informe de la Comisión de Fomento:

Aplazar por ahora el planteamiento de las enseñanzas de Música y Canto (...), en atención a que las críticas circunstancias por que atraviesa la Provincia no permiten gravar su presupuesto con nuevos gastos, sin perjuicio de estudiar la mejor manera de plantearlas tan pronto se cuenten con recursos suficientes para atender al sostenimiento de las mismas⁴⁸.

⁴⁸ Archivo Diputación Coruña, Actas de sesiones, f. 14 y f. 18, 13-IV-1887.

Debido a que las instituciones no se hacían cargo de su responsabilidad económica de las nuevas cátedras, el director de la Escuela de Bellas Artes instaba por la deseada implantación de los estudios musicales, y fue Fernández Latorre quien colaboró con dicho proyecto, presentando una propuesta que él denominaba Academia de Música y Canto. Se citaba en las actas académicas desde 1888 la iniciativa de dotar económicamente estas cátedras:

(...) El Sr. Presidente manifestó que solo había que tratar la aprobación del presupuesto formado por la sección de música, para establecer enseñanzas de solfeo, piano, violín y otros instrumentos, cuyo presupuesto que asciende a cinco mil doscientas cincuenta pesetas, fue aprobado y se acordó remitirlo a la Excm. Diputación Provincial, para que incluya en su presupuesto las dos terceras partes, y la otra tercera parte pertenece al Exmo. Ayuntamiento de esta capital (...)⁴⁹

Por otra parte, el Ayuntamiento tampoco colaboraba económicamente en las clases de música. En el curso 1888-1889 la Escuela de Bellas Artes tenía una matrícula de 612 alumnos (484 varones y 128 mujeres), sin poder impartirse las clases de música, fue a finales de 1888, cuando la Diputación daba a conocer que a partir del siguiente curso se implantarían las nuevas cátedras, se determinaba que cada profesor percibiría la remuneración anual de novecientos noventa y cinco pesetas. Además, se destinaba para la Escuela una partida de tres mil novecientos ochenta pesetas en el presupuesto del curso siguiente, y se requería que el ayuntamiento incluyese en su presupuesto, una tercera parte de la totalidad para la dotación de las nuevas cátedras.

En la votación realizada por los diputados de la provincia, se designaron a los profesores de las enseñanzas musicales en diferentes especialidades, como maestro de Solfeo, a Pascual Veiga Iglesias, como profesor de canto a José Castro «Chané», como profesor de instrumentos de viento a Joaquín Lago, y de instrumentos de cuerda a Manuel Berea. Para el curso 1889-1890, en el presupuesto de materiales necesarios aparecían: dos tablones con pentagramas para las cátedras de solfeo y canto (cuarenta y dos pesetas con cincuenta céntimos cada uno); obras de texto de métodos de solfeo y otras en la cátedra de música (ochenta pesetas); alquiler de piano durante ocho meses a veinticinco pesetas al mes; por alquiler de armonio durante el mismo tiempo a quince pesetas mensuales; por conducción, colocación y afinación del piano y armonio

⁴⁹ Archivo Real Academia Gallega Bellas Artes, Libro de actas, (1872-1927), 4-IV-1888, folio 16-17r.

cincuenta pesetas que se beneficiaba el comercio local de Canuto Berea⁵⁰. En la memoria del curso 1889-1890 de la Escuela se manifestaba que a pesar de haber tomado posesión de sus cargos los diferentes profesores de música, no se hizo efectiva la apertura de las cátedras en aquel curso:

Las dificultades que surgieron para instalas estas nuevas enseñanzas por falta de local conveniente, así como también por no haberse consignado en el presupuesto cantidad alguna para atender a lo mas estrictamente indispensable de la instalación y gastos ordinarios que necesariamente originan las citadas asignaturas, fue causa de haberse demorado la inauguración de ellas hasta el presente curso, en que van a funcionar con las demás del establecimiento⁵¹.

A pesar de los impedimentos que exponía el Director de la Escuela se hacía pública la apertura de matrícula, y para la admisión del alumnado en las cuatro asignaturas de Música y se establecían las siguientes condiciones: los aspirantes a la clase de solfeo debían saber leer y escribir; para los de canto tenían que tener aprobado tres años de solfeo, quedaban exentos los alumnos de canto coral; a los aspirantes de instrumentos de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo) y de viento (flauta, oboe, fagot, clarinete y trompa) se les reclamaba las mismas condiciones que para los de canto individual.

Las enseñanzas musicales comenzaron a ser impartidas en el curso 1890-1891 a pesar de diferentes adversidades como que en abril la Diputación solicitó al alcalde que cuando se podría realizar el traslado de la Escuela al nuevo instituto de segunda enseñanza, que estaba terminado de construir por Don Eusebio Da Guarda; en agosto el claustro de profesores decidió que las asignaturas de solfeo y canto fuesen de clases alternas, admitiendo a veinte alumnos para solfeo, dieciséis para canto individual y treinta para canto colectivo, y el horario para los instrumentos de cuerda y viento se pospone para más adelante⁵². En el curso 1890-1891 sólo se impartirían las asignaturas de Física y las de enseñanzas musicales porque los respectivos profesores se ofrecieron a regentar dichas cátedras sin percibir retribución alguna, el presidente de la Diputación expresó que agradecía tan laudable conducta y que los locales del Instituto

⁵⁰ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, carpeta 4, listado de materiales necesarios para curso 1889-1890.

⁵¹ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, carpeta de Enseñanza 1889-1890, memoria del curso 1889-1890.

⁵² Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, doc. 26-VIII-1889.

Da Guarda permitieran la instalación de las necesarias cátedras (Meijide Pardo, 1994). En noviembre de 1891, en una junta especial celebrada por los profesores se determinó el horario de la forma siguiente:

Para la cátedra de Solfeo, Sección de Señoritas, Primer curso: Don Pascual Veiga, profesor, con 20 alumnas, en uno de los locales del 1º piso de edificio, de cuatro a cinco de la tarde. Para el 2º y 3º cursos de esta misma asignatura se determina por ahora las mismas condiciones expresadas para el 1º, sin perjuicio de lo que se disponga en lo sucesivo. Sección de alumnos de Solfeo: Don Joaquín Lago, profesor con las mismas condiciones y horas que el anterior, en un local de la planta baja.

Cátedra de Canto individual. Sección de Señoritas: Don José Castro Chané, profesor con 16 alumnas, en un local del 1º piso, de cuatro a cinco de la tarde. Canto colectivo, Sección de Señoritas: Don José Castro Chané, con 20 alumnas, en el mismo local, de tres y media a cinco de la tarde. Para varones el mismo profesor, en ambas asignaturas, y en las horas que se determina lo sucesivo.

Cátedra de enseñanza musical de los instrumentos siguientes: De cuerda, violín viola, violoncello y contrabajo, 1º, 2º y 3º cursos: Don Manuel Berea, profesor, en un local de la planta baja del edificio, y de tres a cinco de la tarde. En instrumentos de viento y caña, flauta, oboe, fagot, clarinete y trompa: Don Joaquín Lago, profesor, en uno de los locales de la planta baja, y las horas se determinarán oportunamente⁵³.

Según el anuncio de matrícula firmado por el secretario, Pablo Ruíz Picasso, padre del famoso pintor, proclamaba que a finales de 1892 no se impartieron las clases de música. Hubo que aguardar hasta la Real Orden del 6 de diciembre, cuando se produjo el primer nombramiento del titular de Música, para la cátedra de solfeo aplicado al conjunto y masas corales, que fue para el compositor José Castro González «Chané». Castro Chané sería cesado al finalizar el curso 93-94 porque había emigrado a Cuba a finales de 1893 (García Armas, 2021).

A instancias de éste acordó el claustro, en agosto de 1893, elevar propuesta al Rector de la Universidad de Santiago para que el aventajado alumno Arturo Doval Fernández-agraciado con Premio en 2º año de Solfeo en el curso 90-91-fuese nombrado ayudante interino y gratuito, para auxiliar, y sustituirle en caso necesario, al titular de la cátedra. (Meijide Pardo, 1994, p.116).

⁵³ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Sesión especial de profesores, 22-XI-1891 f. 195-196.

En octubre de 1895 comenzó a impartir docencia el compositor José Baldomir Rodríguez, confirmado como numerario en septiembre de 1896. La prensa local acogió con gran entusiasmo el nombramiento de Baldomir, “sus especiales disposiciones, esmeradamente cultivadas y que ha logrado adquirir en el sublime arte que inmortalizó a Beethoven (...)”⁵⁴. En mayo de 1896 la Diputación Provincial decidió fundar una cátedra de Piano, con un sueldo de quinientas pesetas anuales, en la votación con diez votos fue elegido Luis Molina Blanco, y para el curso 1896-1897 se iniciaría con dos especialidades musicales, de solfeo y piano, separados los alumnos por ser de distinto sexo (Meijide Pardo, 1994).

Las clases de música en la Academia de Bellas Artes fueron el inicio en el camino de la oficialidad de los estudios musicales en A Coruña y en la comunidad gallega. Se crearon unas bases y transmitieron sus conocimientos a diferentes generaciones de músicos y profesionales, y provocó el alcance de la enseñanza musical para todas las clases sociales, y los pasos que llegaron a continuación en el siglo XX.

2.2.2 Siglo XX

En los comienzos del siglo XX se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la Real Orden del 1 de junio de 1900, siendo García Alix el primer ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el que aprobó el Reglamento para su régimen interior. En su primer artículo indicaba que la Subsecretaría del Ministerio se integraría por cuatro secciones: Universidades e Institutos, primera enseñanza y Escuelas Normales, Bellas Artes y construcciones civiles y Escuelas especiales. La relevancia organizativa interna de las Bellas Artes se le atribuía la misma relevancia que la de otros sectores educativos (Embid Irujo, 2000).

Otro hito importante a destacar en la ciudad herculina en la nueva centuria fue la creación de la Sociedad Filarmónica el 17 de mayo de 1904, que ofrecía sus conciertos en la sala Berea, gracias a uno de sus fundadores Canuto Berea Rodrigo. Esta sociedad filarmónica, la más antigua de Galicia y tercera de España, ofreció su primer concierto por un cuarteto de cuerda y piano el 28 de octubre de ese año. Cabe destacar que el papel de la Sociedad Filarmónica, no fue solo la organización de conciertos, sino que

⁵⁴ *El Telegrama*, 15-X-1895.

también se llegó a crear la Agrupación de Instrumentos de Arco de la Sociedad Filarmónica de A Coruña creada por Canuto Berea Rodrigo en 1916 continuó Doncel dos años después hasta 1922, y tras una pausa de diez años retomó la actividad al frente de la agrupación el arquitecto y compositor coruñés Eduardo Rodríguez Losada. En 1933 cogió la batuta el donostiarra Alberto Garaizábal y el 5 de abril de 1934 se presentó la denominada Orquesta Filarmónica Coruñesa.

Pero la primera renovación pedagógica, de seguro, la planteó Canuto Berea Rodrigo a su vuelta de París. Es evidente que con él llegó a la ciudad toda una nueva escuela de piano (...) Berea Rodrigo significó para el piano, parece forzoso atribuirle el primer intento de configurar algo parecido a un Conservatorio. En fecha aún no esclarecida -entre 1915 y 1918- se crea pues el «conservatorio» de la Sociedad Filarmónica con una enseñanza mínimamente programada y regulada (...) Mientras no conozcamos con mayor detalle todo lo referente al abandono de la ciudad por Berea Rodrigo será difícil entender el proceso y las conversaciones que he tenido con los numerosos testigos de la época poco me han esclarecido; es muy difícil recapacitar sobre lo que aparece como habitual y cotidiano y los recuerdos de músicos y aficionados no son especialmente ricos en información significativa (Carreira, 1988a, pp.220-222).

Carreira (1988a) denomina conservatorio aquellas clases que se impartían desde la sociedad filarmónica, sitúa la muerte de Berea Rodrigo en 1935, pero en este trabajo se ha podido corroborar que Canuto Berea Rodrigo falleció en 1931⁵⁵ y tuvo como alumnas a Pilar Castillo y Pilar Cruz⁵⁶. Desde 1934 Garaizábal conseguiría que el Conservatorio Regional se convirtiese en una realidad. “El primer curso será el de 1935/36 y el 30 de junio de 1936 ofrece la Sociedad Filarmónica en el Teatro Rosalía Castro un «Concierto Extraordinario por alumnos del Conservatorio de Música y la Agrupación de Instrumentos de Arco»” (Carreira, 1988a, p.222). En el programa de concierto destacaba el alumno Rafael Vázquez Sebastián, entre otros nombres, y se interpretaron las piezas gallegas de Pilar Castillo, *Durme* y *Maruxiña*, estando acompañado el programa (Figura 4) por el siguiente texto:

Para solemnizar el brillantísimo curso de enseñanzas musicales de nuestro *Conservatorio*, la Directiva de la Sociedad ha tomado a su cargo la organización de este concierto de carácter extraordinario, en que actuarán algunos de los más distinguidos alumnos y la Agrupación de

⁵⁵ Se recoge el dato en el epígrafe 5.5.1 donde se amplía información el papel de Canuto Berea Rodrigo en la Sociedad Filarmónica.

⁵⁶ Fue secretaria de Manuel de Falla (Buxán, 1990) y profesora de Mercedes Goicoa profesora de muchos pianistas en A Coruña en el siglo XX y llegó a ser presidenta de la Academia Gallega de Bellas Artes.

Instrumentos de Arco, dirigida por el ilustre Maestro Garaizábal. / Con ello, cumple la Junta su deber de dar a conocer, en manifestación compendiosa e interesante, los resultados de la notabilísima y eficaz labor desarrollada por el competente Profesorado y por los alumnos, durante el curso que ahora termina; esfuerzo que necesita ser por todos apreciado y recoger el aplauso y el estímulo fervoroso de que es merecedor⁵⁷.

La oficialidad de Conservatorio Estatal no llegaría hasta el Decreto de 15 de junio de 1942, en dónde se considera como conservatorio profesional junto a los de Córdoba, Málaga, Sevilla, Murcia, Valencia, Zaragoza, Bilbao y Tenerife.

La consecución de la validez oficial se debe el “mérito a D. Alberto Garaizábal que, con su suavidad y diplomacia, supo obtenerla en una entrevista provocada por un concierto ejecutado por la Orquesta Filarmónica de A Coruña, que él dirigía, en una post-cena de las que el Excmo. Ayuntamiento coruñés ofrecía al Generalísimo Franco, en cada época estival” (*Conservatorio Profesional de Música y Declamación de La Coruña. 40 aniversario. Memoria. 1942-1982, 1982, p.11*)

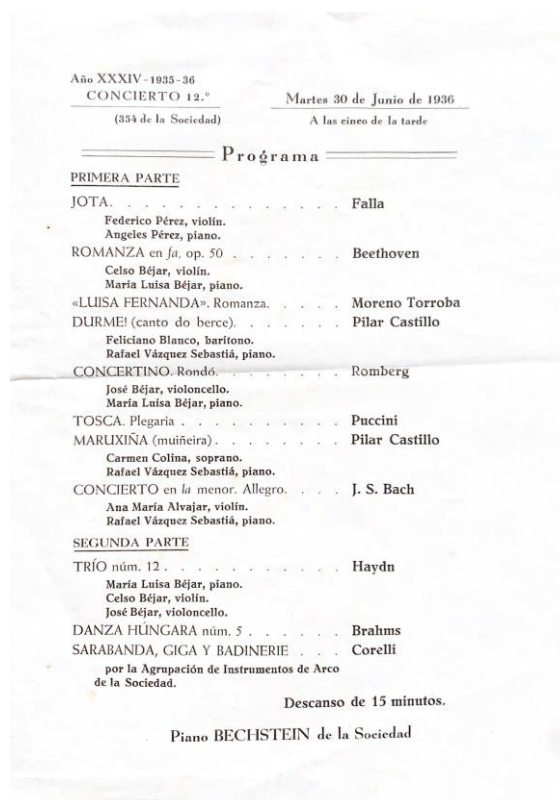


Figura 4. Programa concierto 30-VI-1936.

Fuente: Archivo personal del autor.

⁵⁷ Programa de la Sociedad Filarmónica de La Coruña, Concierto 12 (354 de la Sociedad), 30-VI-1936, Archivo personal del autor.

2.3 Certámenes musicales en A Coruña

Desde que surgieron los primeros orfeones en la ciudad herculina, de los cuales tuvo su influencia Canuto Berea, ver epígrafe 5.3.1, fueron acompañados en años posteriores de los certámenes que les obligaban a ensayar y el afán de superación para su evolución. Estos concursos eran celebrados por toda España y en Europa, en el caso herculino el primero que se puede datar en 1876 fue organizado por el Círculo de Gimnasia y Esgrima, en el Coliseo de San Jorge, como era conocido el Teatro Principal, en las fiestas de María Pita y que ganó el coro del Liceo Brigantino dirigido por Pascual Veiga (Tettamancy Gastón, 1900, p. 217). Después de esta sociedad, a partir de 1878 se encargó de planificar estas competiciones la sociedad el Liceo Brigantino, cuyo presidente de la sección de música fue Canuto Berea, el mismo que también se encargaba como concejal del Ayuntamiento, de la organización de los festejos de la ciudad coruñesa y se pretendía “celebrar un certamen musical, en que puedan tomar parte los diversos orfeones que existen así dentro como fuera de la localidad, haciéndolo a la vez extensivo a las músicas del ejército y bandas populares que deseen concurrir”⁵⁸ (Mosquera Lavado, 1995, p. 97).

En las bases de aquel certamen celebrado en el Teatro Principal (ver epígrafe 2.5) se ofertaban cinco premios, tres para composición y dos de ejecución, y desde el ayuntamiento se recogía en las actas que la organización de los certámenes promovía en Galicia un apego hacia los conocimientos musicales. A su vez, servían como estímulo para los compositores convirtiéndose en una necesidad en aquellos tiempos, que indirectamente también repercutía en la tienda de música de la familia Berea. También existieron certámenes centrados en la música folklórica como uno celebrado en 1879 organizado por el Liceo Bretón de los Herreros que “llama la atención poderosamente el deseo de purismo que se desprende en las bases, entendemos que por un intento de dignificar este tipo de música que iba deteriorándose progresivamente, contaminadas por otras músicas y otras técnicas” (Mosquera Lavado, 1995, p. 98).

⁵⁸ Archivo Municipal Coruña, caja 969, expediente relativo al certamen musical celebrado por el Liceo Brigantino, 1878.

La celebración de certámenes para orfeones se convirtió en una normalidad desde entonces, proliferando en la década de 1880 con la culminación del certamen celebrado en 1890 que fue organizado por el Orfeón Coruñés n.º 4 dirigido por Pascual Veiga en la Plaza de Toros. La organización de estos eventos corría a cargo de las sociedades privadas, pero el dinero que se ofrecía en estos premios procedía de las instituciones locales o provinciales y esa dependencia en ocasiones haría que peligrase la organización de dichos acontecimientos, como sucedió en 1882 con la petición del Liceo Brigantino que continuó organizando dicho certamen hasta 1885.

A partir de aquí le cedió el testigo al orfeón El Eco, aunque un año después debido a la crisis económica no se celebró ninguno, y a excepción del certamen de 1890, que fue un acontecimiento único y de prestigio, incluso con jurado formado por personalidades como Laurent von Rillé, los intentos posteriores no fueron acompañados de las solicitadas ayudas municipales, como sucedió en 1892, cuando el posible certamen que quiso organizar el Círculo de las Artes, o en 1896 una nueva entidad cultural, el Círculo de Méndez Núñez solicitó ayuda para celebrar “una fiesta de costumbres del país, que había de celebrarse en el corralón de la Gaiteira, a lo que el municipio se niega” (Mosquera Lavado, 1995, pp. 108-109).

Estos certámenes musicales fueron un aliciente para las agrupaciones corales instrumentales como las bandas, no sólo en A Coruña, sino en toda Galicia, pues promovían la evolución de la agrupación con múltiples ensayos para mejorar sus interpretaciones, pero a la vez acarreaban enfrentamientos y disputas recogidas en la hemeroteca por la falta objetividad de los jurados en diferentes ocasiones, incluso en el cambio de siglo se decían de estos concursos:

(...) también estos certámenes adolecen de deficiencias, y en la elección de lo que ha de componerse y ejecutarse, falta ese tacto científico que distingue a los que practican el notable arte de la música, y falta porque se deja a su capricho la elección del tema (...) conviene pues reorganizar los certámenes musicales y hacer que la música gallega tenga en ellos un puesto de honor (...)⁵⁹

La Liga de Amigos en 1904 organizó un concurso de rondallas, el jurado estaba integrado por Enrique Lens como presidente, acompañado del director militar

⁵⁹ *Revista Gallega*, 3-VI-1900, p. 1.

Quiroga, Baldomir y Piñeiro entre otros, que decidieron que los premios quedasen desiertos, lo que desembocó en una gran polémica, incluso se comenzaba a escribir en la prensa que se dejasen de organizar dichos concurso, “muchos de estos certámenes acababan como el rosario de la aurora y no es de extrañar que algunas voces se levantasen indignadas contra la celebración de estos “combates” musicales que ponían en entredicho a agrupaciones y jurados” (Mosquera Lavado, 1995, p. 113).

(...) aconsejar ya desde ahora que del Programa se eliminen los *Certámenes musicales*. A parte de que las más veces resultan una soberana lata [perdónennos los entusiastas y los artistas] son números que no resultan. Cuestan mucho dinero y no traen más resultados prácticos que disgustos y resquemores (...) Para muestra basta con los dos celebrados estos días en La Coruña y Pontevedra. Renuncia de premios, protestas contra los jurados, etc. (...) ⁶⁰

Años después se comenzaron a organizar eventos como la Fiesta de la música gallega, en la Plaza de Toros herculina en 1907, con diversas agrupaciones corales interpretando únicamente repertorio gallego, en la que el principal invitado fuera el músico emigrado en Cuba, Chané, el único superviviente director, después de haber fallecido Montes y Veiga, por aquel entonces de los tiempos dorados de los orfeones.

Por último, antes de centrarse en las bandas y orfeones herculinos, para concluir este epígrafe se considera incluir una mención recogida en la prensa coruñesa en 1926 sobre los gastos de la ciudad en música que como indica Mosquera Lavado “sírvanos para hacernos una idea aproximada de la visión que parte de la ciudadanía podía tener de la actividad musical desarrollada en la ciudad y su coste aproximado” (Mosquera Lavado, 1995, p. 117):

“Hay días en que salimos de casa sonrientes, en la confianza de pasar un día tranquilo, y, por el contrario, nos suceden cosas raras, absurdas que lo ponen a uno a dos dedos de enfermar del corazón. Ayer fue uno de esos días. / Un vendedor de periódicos que nos ofreció “La Nación”, nos puso sobre el aviso. / ¿Sabe usted -nos dijo un señor- cuanto gasta La Coruña en música? / Callamos. Nunca se nos había ocurrido investigar acerca de tan interesante extremo. Entonces nuestro interlocutor aclaró el acertijo. / Pues mire usted. La Coruña gasta anualmente en música alrededor de cuatrocientas mil pesetas. / Le miramos sorprendido, y en medio de nuestra sorpresa quisimos hacer un chiste. / ¡Bah! ¡Eso es música! / ¿Como que es música? La verdad, nada más que la verdad. Mire usted. / Y nuestro filarmónico estadista nos enumeró con toda clase de detalles lo que costaba la música que los coruñeses oímos diariamente en cafés y bares mientras

⁶⁰ *Revista Gallega*, 28-VIII-1904, p. 4.

ingerimos la vulgar bebida. / ¡Cuatrocientas mil pesetas! / Una ciudad de setenta mil habitantes se gasta al año cerca de medio millón de pesetas en música. / ¡A 6'66 pesetas por cabeza! / No es que nos duela este dinero, porque a cambio La Coruña tiene una gran cultura musical (...) / A los muchos adjetivos de que goza La Coruña, habrá que añadirle uno más: la ciudad musical⁶¹.

2.4 Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos

Dos focos importantes culturales de esta época en la ciudad de A Coruña son la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos y el Teatro Principal. El auge de la clase artesana en A Coruña, que desde el siglo XVIII había desarrollado la manufactura y la industria como principales fuentes de su desarrollo, planteó la necesidad de agruparse en una sociedad que en 1847 estaba constituida por doscientos socios, que impulsarían el movimiento artístico y cultural de la ciudad, con su primer presidente que era músico, Jorge Yáñez (Figura 5). Esta sociedad está considerada como la más antigua de toda Galicia (Yagüe López, 2003).

El Circo de Artesanos, una sociedad en la que estaban excluidos explícitamente los militares, clérigos y patronos de empresas, se constituyó el 6 de enero de 1847, y la Sección de Música se creó el 5 de marzo de ese mismo año. Los primeros inscritos como músicos tanto considerados como aficionados o profesionales fueron:

Violonchelo- Dn Juan José Ciscar/ Violín- Dn Federico Ciscar /Idm- Dn Juan López Lima/ Idm- Dn José Benito Ramón/ Guitarra y cantor- Dn Candido Veira/ Violín- Dn Juan Pintado/ Octabín- Dn. N. Pintado (hijo)/ Viola- Dn José Lago/ Flauta y violín- Dn Joaquín Lago/ Trompa- Dn Juan Lago/ Contrabajo- Dn Matías Valenzano/ Contrabajo- Dn Bernardo Noriega/ Clarinete- Dn Jacobo Bermudez/ Id.- Dn Francisco Rodríguez/ Id.- Dn Antonio Vázquez/ Id.- Dn José Calbo/ Id.- Dn Alejandro Banet/ Cornetín- Dn Benito Sobrino/ Id.- Dn Jorge Aranbuno[Aramburu]/Canto- Dn Jorge Yáñez/ Guitarra- José Yáñez/ Violín- Ignacio Lenza/ Clarinete- Dn José Ruiz/ Bucson⁶²- Dn Felipe Bascuas/ Fagot- Dn Francisco Menegon/ Trompa- Dn Juan Neira/ Canto- Dn Juan Picón/ Violín- Dn Canuto Berea menor/ Clarín- Dn Jacobo González/ Fígle⁶³- Don Francisco Velo/ Id.- Dn Manuel Baudín/ Bucson- Dn Juan Mesías (...) ⁶⁴

⁶¹ *El Noroeste*, 28-I-1926.

⁶² Instrumento de la familia de viento metal podría ser similar al actual fliscorno.

⁶³ También denominado oficleido, es un instrumento musical de viento-metal formado por un tubo largo de latón.

⁶⁴ Acta de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Sesión del 5-III-1847, f. 11v.-12.



Figura 5. Retrato de Jorge Yáñez, primer presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.

Fuente: (Estrada Catoyra, 1930a, p. 16)

En esta lista de músicos, además de su primer presidente, Jorge Yáñez, aparecían Canuto Berea «menor», (se refiere a Berea Rodríguez), o nombres que se tratan en las diferentes biografías de la tercera parte de esta Tesis por conservarse obras en el Archivo Berea como Bernardo Noriega, Jacobo Bermudez y Felipe Bascuas. Resulta curioso descubrir tres personas con apellido Lago, otra familia de músicos que, como era frecuente, completaban su actividad musical con la de tendero. Además, de estos a finales de los años treinta nace José Lago González, hijo, nieto y hermano de músicos que fue conocido en Europa como *Bismarck el Gallego*, y se cita una crónica que describe su relevancia internacional:

Así llaman cariñosamente los artistas de canto españoles que andan por el extranjero a un hombre extraordinario que ha llegado a ser el padre, el amigo cariñoso y el protector más entusiasta de todos ellos. /La casualidad y la gratitud de uno de los artistas que nos referimos, ha puesto a nuestro alcance unas cuantas noticias de este hombre singular, y vamos a comunicarlas a nuestros lectores, porque son muy curiosas e interesantes, y hora es de que sea conocido y apreciado generalmente quien tantos y tan valiosos servicios viene prestando hace años á todos los artistas españoles.

Bismarck el gallego se llama D. José Lago; es hijo de una de nuestras provincias de Galicia, (La Coruña, Norte de la Región) y á la edad de veinte años recorrió algunos de los teatros de España con compañías de zarzuela. A la edad de veinticuatro años (hoy tiene cuarenta y cuatro) pasó al extranjero, residiendo algún tiempo en París. Después pasó á Italia, y después, bastante después,

fué nombrado director artístico de los teatros imperiales de San Petersburgo y de Moscou (sic). Como ha hecho esta carrera no se sabe; pero el caso es que ha llegado á ser el director artístico quizá demás conocimientos y pericia que existe en teatro lírico alguno, y que de Londres de Milán y de otros puntos solicitan frecuentemente sus servicios para la formación de las grandes compañías y para la dirección de los grandes espectáculos. Con este motivo, y valiéndose de su poderosa influencia y de la grandísima confianza que inspira su palabra en todas partes, reúne los' artistas españoles ó los disemina, según la conveniencia de estos y de las empresas y facilita las mejores interpretaciones, disponiendo á su antojo y con toda autoridad de los españoles y combinándolos con los extranjeros. Ningún artista español le pone á Lago condiciones. En cuanto reciben un telegrama de éste indicándoles una dirección determinada, se ponen en camino sin preguntar nada, y segurísimos de que Lago ha defendido perfectamente sus derechos (...) Lago contrajo matrimonio con una señora rusa, de la cual tiene dos niños, y vive feliz, respetado y querido por todos en San Petersburgo, donde tiene su residencia ordinariamente. Hace frecuentes viajes á Moscow (sic) para los asuntos de su cargo, y de vez en cuando hace excursiones á Londres, á Milán y á otros puntos en los cuales es conveniente su presencia para las empresas ó para los artistas, y muy especialmente, entre éstos, para los españoles. A España no vino en el espacio de los veinte años á que nos referimos más arriba. Su posición es bastante regular, pero sin salir de los límites de la modestia. Vive con lo que le produce su destino, y jamás ha tomado un cuarto de los artistas españoles por los grandes y utilísimos servicios que les presta. Ni tiene tarifa para sus mediaciones con los españoles, ni consiente en tomar con ellos el carácter de agente, que está tan generalizado entre los directores artísticos de otros teatros a pesar de las excitaciones que en diversas ocasiones se le han hecho. Le bastan la amistad, el cariño y el respeto de los artistas españoles, que le consideran como un padre, y cuando más, sólo acepta algún cariñoso recuerdo de agradecimiento de sus hijos (...) ⁶⁵.

Esta familia Lago mantenía estrechas relaciones con la familia Berea, colaboró con la orquesta del Circo de Artesanos y la del Teatro Principal, José Lago abandonó la ciudad con veinte años, aunque su hermano Joaquín fue quien más presencia tuvo en la sociedad, incluso dirigiendo la Orquesta de la Reunión Recreativa de Artesanos. José Lago (Figura 6), después de viajes por el extranjero se estableció en San Petersburgo, donde llegó a ser director artístico de los Teatros Imperiales de San Petersburgo y Moscú (Rey Majado, 2000), además de ejercer como mediador con los artistas españoles, con su carácter y apariencia que se describen en la misma crónica:

Las condiciones de carácter, de perspicacia y de talento de Lago son extraordinarias, y tan salientes y verdaderamente notables, como tímido y apocado en su aspecto. Su apariencia hace

⁶⁵ *Revista Liceo Brigantino*, 10-I-1883, pp. 4-5, que a su vez lo toman de la revista *Crónica de la Musical*.

concebir una idea de su persona muy distinta de la verdad; pero en cuanto se le trata, apenas se cambian con él algunas palabras, se forma el verdadero y merecido juicio de sus cualidades y de su talento.

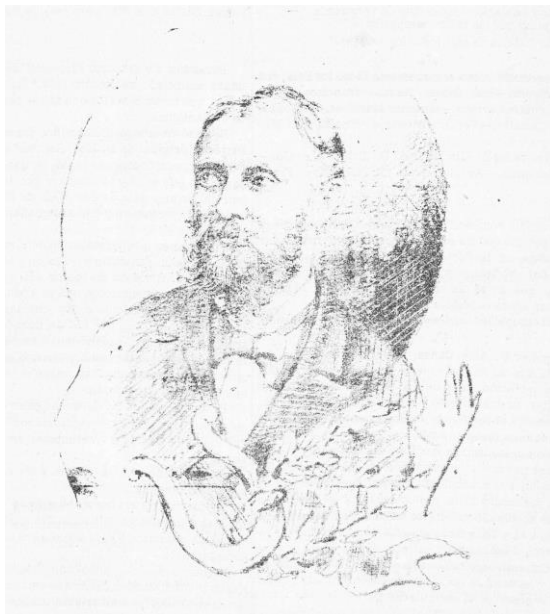


Figura 6. Retrato de José Lago.

Fuente: *Revista Liceo Brigantino*, 10-I-1883, p. 1.

A continuación, se presenta una enumeración de diferentes acontecimientos musicales que se llevaron a cabo en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos. Sin duda, una referencia documental para demostrar estos eventos es el libro de Estrada Catoyra *Contribución a la historia de La Coruña: la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*, que abarca el marco cronológico que se ha centrado esta Tesis Doctoral. Aunque algunos datos relacionados con ciertas personalidades musicales se describen en las biografías de la familia Berea, la relación de Berea Rodríguez con dicha sociedad, ver epígrafe 5.3.3, o en biografías de otros músicos incluidas en la tercera parte de esta Tesis como Francisco Pillado, José Doncel, Oliva, etc.

En este libro se destacan ciertos acontecimientos de “brillantes festivales, lujosas cabalgatas, famosas comparsas, suntuosos y fantásticos entierros del Carnaval, certámenes, recepciones fastuosas, actos de inolvidable recordación, en los que se invirtieron grandes sumas, pero que justificaron el título de recreativa, que lleva nuestra Reunión de Artesanos” (Estrada Catoyra, 1930a, p. VII).

Después de la creación de la sección de música en 1847, que en el primer programa se interpretaron las siguientes piezas: *Sinfonía del Nuevo Fígaro*, *Himno compuesto para la apertura*, por Joaquín Lago. Variaciones de guitarra sobre el Tema del Pirata, por Jorge Yáñez, *Aria de tiple de Lucía* por la señorita doña Benita Yáñez. *Tanda de vales* compuesto por el socio don José Rama, *Dúo de Belisario* para tenor y bajo por los señores don Cándido Veira y don Jorge Yáñez hijo (Estrada Catoyra, 1930a).

Al año siguiente se editó otro Reglamento con varios adicionales en pro de la cultura de la clase obrera con la idea de crear cátedras de Literatura y Bellas Artes para los socios, que en ese momento dividían los trabajos de la sociedad en tres secciones: pintura, declamación y música, esta última tenía como presidente a José Siskar y secretario Luis Benito Rama. A dos años se renovó la junta directiva de dicha sección donde destacan nombres de la familia Siskar, José y Federico, de la familia Lago, José y Joaquín y aparecía también Felipe Vasquez (sic). En 1850 aparecía Bernardo Noriega firmando como presidente de la sección de música en papeles con un membrete de la sección de música (Figura 7).



Figura 7. Papel con membrete de la sección de música de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.

Fuente: Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, acta 13-VI-1850.

En 1852 se cita el debut del precoz artista Sarasate, véase epígrafes 2.5 y 5.2, así como las posteriores visitas del virtuoso violinista a la ciudad herculina en 1887 que visitó a su maestro Blas Álvarez; y en 1896 en una gira gallega. Se narra que se estrenó

un capricho instrumental de Joaquín Lago, que posteriormente fue director de la banda del Regimiento de Artillería, titulado *Un recuerdo a la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos*. Estrada Catoyra cita tres bandas militares con guarnición en A Coruña, la banda del Regimiento de Murcia, dirigida por Martín Falles (sic), la charanga Cazadores de Reus, cuyo músico mayor era el coruñés José Braña Muiños y la banda de Artillería, dirigida por Joaquín Lago, que una vez retirado contribuyó a los festivales del Circo de Artesanos, a este respecto recoge: “y dirigió aquella famosa Orquesta de nuestra sociedad, que ganó un premio en público certamen celebrado en Vigo, tocando la obertura de Guillermo Tell, que en aquellos tiempos se consideraba lo más grandioso del género sinfónico” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 33). También menciona que la última aparición de este músico gallego en público, fue por un homenaje tras el fallecimiento de Santos Soeiras, en 1894 que dirigió la orquesta que actuó de solista Canuto Berea Rodrigo con el concierto para piano de Mendelssohn, Joaquín Lago falleció en la capital herculina en 1902.

En la década de 1860 sobresalen las festividades del carnaval, con desfile de carrozas, acompañadas por bandas de música, bailes de máscaras en los que también participaban otras sociedades como Tertulia de Confianza y el Casino Coruñés, y poco a poco iban participando cada vez más socios con su buen humor para celebrar el Carnaval, que en 1864 Canuto Berea aparece citado como compositor de un “apropósito” con letra de Domingo Camino, véase epígrafe 7.3.2. Se menciona a Berea como director de orquesta, y al año siguiente para el entierro de la sardina se estrenó un juguete cómico con música de Canuto Berea y letra de Domingo Camino (Estrada Catoyra, 1930a). En 1868, por la pérdida de las cosechas de los campos de Castilla se organizó un concierto benéfico, en el que se estrenó la pieza *Una limosna por Dios*, una pieza para coro de música de Canuto Berea y letra nuevamente de Domingo Camino, al año siguiente en que se destacan dos personalidades musicales Canuto Berea y José Courtier, se estrenó el *Himno a las Artes* de Berea, además de una sinfonía compuesta por Juan Jorge Yáñez. En un concierto celebrado el 8 de diciembre de ese año se estrenó otra sinfonía compuesta por Courtier.

En 1870 se eligió como presidente de la sociedad a Canuto Berea que permaneció en el cargo hasta 1874, véase epígrafe 5.3.3, en ese año se programó un concierto con todas las piezas musicales desde la organización de la sección de música. Durante el

mandato de Berea se destaca un concierto de Chané en 1871, “en que tocaría su hijo antes de marchar para Londres” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 83). En 1872 aparecía por primera vez denominado el “apropósito”, el autor recoge “para los que abría un concurso la Sociedad, estableciendo un premio para el que fuese elegido por un competente jurado, resultando algunos verdaderamente notables por su gracia y estilo literario, ya en prosa, ya en verso, con música o sin ella” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 84).

En 1877 se reorganizaron las secciones de música y declamación, invitando a participar a los socios y quien dirigió el coro para el entierro de carnaval fue Jorge Yáñez, hijo del primer presidente de la sociedad, al año siguiente la sección de música estaba dirigida por Felipe Bascuas. En 1879 surgió una polémica con los bailes en el Teatro Variedades, debido a una confrontación entre las sociedades Liceo Brigantino, y Reunión de Artesanos, con escritos por parte de la sociedad del Liceo Brigantino que decían que la sociedad de artesanos estaba pasando un período de decadencia.

De 1888 se citan diferentes eventos musicales, como la actuación de un niño coruñés, Ramón Buey, que estudiaba violín en el Conservatorio de Madrid, al que escuchó Chané, director del orfeón El Eco y se ofreció a cooperar con su orfeón junto al niño artista que la sociedad de artesanos trataba de ayudar en su formación, en dicho concierto actuó también Chané con la cítara y Pillado al piano. La recaudación fue para la familia del artista. Se refleja la orquesta que se había formado por la Reunión Recreativa de Artesano, dirigida por el maestro Lago, que actuó el 4 de julio en el Circo de María Pita, que después participaría en el certamen musical celebrado en Vigo, donde obtuvo el primer premio regresando a la ciudad herculina en el vapor Reina Mercedes el 10 de agosto. Pero no pudieron ofrecer más conciertos previstos porque se tuvo que ausentar el concertino, Julio Veiga Valenzano, por examinarse en el conservatorio madrileño, ver su biografía en tercera parte.

También se menciona el triunfo del orfeón El Eco en el concurso musical de Barcelona, que en la noche del 5 de diciembre, al conocerse la noticia recorrieron las calles herculinas doscientas personas con música y faroles, y en su regreso El Eco, en la capital madrileña se le hizo un recibimiento, “calculándose que en el andén de la estación había más de cuatro mil personas” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 129), y

actuaron en el Salón Romero, y en aquella velada también participaron los jóvenes coruñeses y primos Canuto Berea Rodrigo y Andrés Gaos que estudiaban en el conservatorio de la capital.

En 1898, en el aniversario de la sociedad, se estrenó la composición *Un Recuerdo* de Francisco Pillado y se celebraron otras cuatro veladas musicales, con las que se pensó en la posibilidad de crear una orquesta dentro de la Sociedad, que siendo imposible formarse solo con socios, se constituyó la «Orquesta de la Reunión de Artesanos», “con la mayoría de los Profesores de la localidad, con la obligación de tocar en los bailes y en las veladas de la casa, contando así aquellos profesores, con una retribución fija de trescientas pesetas mensuales” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 171). La orquesta fue una auténtica novedad que atrajo a más socios al Circo de Artesanos, pero poco duró la iniciativa debido a la guerra de España con Estados Unidos por la independencia de Cuba.

En 1899 se adquirió un piano Rönisch para las clases de piano que impartiría Francisco Pillado, que a tantos intérpretes acompañó, en el que también tocaron otros distinguidos pianistas, “apareciendo una noche en el salón el eminente concertista Canuto Berea, que por complacer a sus buenos amigos, ejecutó en el piano maravillas de las que él solo era capaz” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 176). Posteriormente se iniciaron clases de violín con el profesor Constante Suárez Chané, que formaría dúo con Pillado en numerosas veladas de 1901, en ese año los alumnos de piano y violín eran examinados por Joaquín Lago y José Braña Muiños. De aquellos alumnos se citan algunos nombres como Carmen Martín, Carmen Nache, Eladio Rodríguez Yordi y José Doncel en una velada de 1906. Al año siguiente, se menciona la fiesta de la música gallega organizada por la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en las fiestas de María Pita, en la que actuaron diferentes orfeones con piezas gallegas, a la que acudió Castro Chané, primera vez que regresaba a Galicia después de haber emigrado a Cuba, ver biografía de «Chané».

La Reunión de Artesanos, genuina representación del pueblo de La Coruña, logró con el festival de la música gallega uno de los más preciados lauros de su historial. En la prensa local de aquel mes de Agosto, al hacer la descripción de aquella fiesta, pueden leerse los encomiásticos aplausos que el Circo recibió por congregarse los orfeones gallegos para honrar nuestra música y nuestros cantos (Estrada Catoyra, 1930a, p. 219).

En abril de 1908, en un homenaje a Curros tras su fallecimiento, se interpretaron las piezas de Chané *Un adiós a Mariquiña* y *Tangaraños* (esta última fue su estreno) cantadas por Nan de Allariz, acompañado al piano por Pillado. En 1911 se celebró el baile de carnaval por primera vez en el Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán. En los años siguientes se destacan diferentes veladas musicales, bajo dirección del maestro Pillado de un quinteto formado por José Doncel y Eladio Rodríguez Yordi, violines, Antonio Prado, viola, Arturo Canalejas, violonchelo, y Pillado al piano, el cual había presentado su renuncia a seguir dando clases en 1912 pero no fue aceptada. En 1913 se recoge una conferencia musical realizada por el distinguido maestro retirado, Francisco Guillermo Oliva, véase su biografía en la tercera parte de esta Tesis.

En 1915 se repitió una fiesta gallega en la plaza de toros en la que participó el orfeón El Eco, el coro Toxos e Froles de Ferrol y otras agrupaciones realizando bailes regionales. Al año siguiente se recogen tres conciertos de la orquesta Sinfónica de Madrid, que fue contratada por la Reunión de Artesanos con la colaboración de otras sociedades, que se interpretó la obra de Conrado del Campo titulada *Airiños, airiños, aires*, composición premiada en un concurso abierto por la Reunión de Artesanos, e inspirada en una poesía de Rosalía de Castro. En ese mismo año además de la fiesta de la música gallega, se celebró un festival de verano en la Granja Agrícola una fiesta infantil amenizada con bandas de música. Dichos colectivos musicales estaban muy presentes en la vida del Circo de Artesanos, cuando acudían diferentes personalidades, como el ex presidente del Consejo de ministros Eduardo Dato en 1917, o en 1923 en la visita del presidente del Centro Gallego de La Habana.

En 1924 se cita una actuación de la agrupación folclórica Cantigas da Terra, acompañada de una conferencia, que fue recortada porque el público estaba impaciente por ver el baile y concierto. Por último, se menciona, una velada en honor al maestro Pillado en 1919 por cumplirse su quincuagésimo aniversario de haber actuado por primera vez en dicha sociedad, y se menciona en 1926 su fallecimiento, porque estuvo vinculado toda su vida al Circo de Artesanos. Se desconocen los detalles pormenorizados que permitan interrelacionar el Circo de Artesanos y el Teatro Principal, pero una pieza clave fue cuando se asociaron el primer presidente de la sociedad, Jorge Yáñez con Sebastián Canuto Barea Ximeno. La orquesta que se formó en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos y la del Teatro, donde los músicos

coincidían, y fueron escasos los de la Orquesta del Teatro Principal que no fueron socios del Circo de Artesanos.

2.5 Teatro Principal. Su influencia en la música

En 1838, el ayuntamiento herculino tomó la decisión de construir un Teatro Principal nuevo, para lo que eligió los terrenos de la iglesia de San Jorge, se inauguró en 1842 y respondía al modelo de la época: un edificio exento, polo urbanístico de la nueva sociedad burguesa. Este teatro sucedió a los primeros teatros creados en la ciudad por el cantante y empresario italiano Nicola Setaro⁶⁶ en 1768 en Puerta Real, y en 1771 en la calle Florida, a los que posteriormente siguió el Teatro de la Franja o Variedades (1823-1889) (Sánchez García, 1995). De este teatro se sabe, que a partir de construirse el Teatro Principal, era utilizado por las sociedades herculinas para realizar sus actividades como teatro, bailes de salón, etc. " (...) Los años de 1845 hasta el 1848, tuvo alquilado este edificio una sociedad de recreo titulada el Liceo, llegando su entusiasmo a poner con todo el lujo y decorado la grandiosa ópera Norma, aparte de otras representaciones dramáticas de gran importancia" (Tettamancy Gastón, 1900, p. 215).

La estabilidad en el funcionamiento del Teatro Principal no se alcanzó hasta después del levantamiento de 1846. El 7 de junio de 1847 constituyeron empresa Jorge Yáñez, primer presidente del Circo de Artesanos, y Sebastián Canuto Berea, el primero como socio capitalista y el segundo como gerente y director artístico y director del Teatro de Ópera de A Coruña. Dos años más tarde, Berea aconsejó al Músico Mayor recién llegado a la ciudad herculina, Miguel Sarasate, de conocidas convicciones liberales, que confiara la educación musical de su hijo Pablo Martín Sarasate a Blas Álvarez, concertino del Teatro. La fama del precoz artista se extendió por toda la ciudad y el 13 de enero de 1852 se presentó en el Teatro Principal, y como director de la orquesta, Sebastián Canuto Berea Ximeno. Pablo Sarasate como solista interpretó unas variaciones sobre *La Gazza Ladra*, acompañado por la orquesta del Circo de

⁶⁶ Con el motivo del 250 aniversario de la celebración de la primera ópera en A Coruña, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo ha celebrado el 15 y 16 de octubre el Encuentro *La difusión de la ópera italiana en España: Nicola Settaro*, al cual asistió el autor de este trabajo.

Artesanos. Doña Juana de Vega llamó a Pablo a su palco y ofreció a sus padres la necesaria ayuda para que el niño pudiera ampliar sus estudios en Madrid (Carreira, 1995).

En el Archivo histórico de la ciudad de A Coruña se ha comprobado que existen pocos carteles de conciertos de 1848 y la próxima fecha que aparece son carteles de conciertos celebrados en el Teatro Principal (actualmente llamado Teatro Rosalía, desde 1909) a partir de 1870⁶⁷. Probablemente esto sucede por un incendio que ocurrió en dicho teatro la desgracia de la noche del 3 al 4 de enero de 1867, cuando fue pasto de las llamas el flamante teatro Principal, en el que se perdió parte del archivo (Sánchez García, 1995).

El edificio fue reconstruido según el proyecto de Faustino Domínguez Coumes Gay. De la reconstrucción de la decoración del teatro en su interior se presentaron instancias por “don Canuto Berea y don Eusebio Lucini, haciendo proposiciones encaminadas á facilitar la completa terminación de las obras de restauración del teatro principal de la Beneficencia municipal (...)”⁶⁸. Aunque se optó por la propuesta realizada por Lucini, que tuvo discusiones con el arquitecto hasta provocar su dimisión (Sánchez García, 1997), Berea colaboró como accionista para su reconstrucción aportando en 1868 la cantidad de cien escudos⁶⁹. Años después, en 1892, “el pintor Román Navarro restauraría en A Coruña algunas de las decoraciones de Eusebio Lucini, pintando ya otras nuevas para sustituir a las más deterioradas” (Sánchez García, 1997, p. 175).

Del Archivo Histórico municipal llaman la atención los carteles de los espectáculos líricos y dramáticos que proliferaron durante todo el siglo XIX, fruto de las experiencias pasadas de las compañías líricas italianas como la de Nicola Setaro que habían visitado Galicia y habían creado diferentes teatros en A Coruña y Ferrol (Carreira, 1987b). Un ejemplo significativo es que en el mes de junio de 1872 en el Teatro Principal se representan en diecinueve funciones hasta once óperas diferentes

⁶⁷ El Archivo Municipal de A Coruña se ha visitado in situ en diversas ocasiones, de ese dato no se ha precisado exactamente el número de carteles correspondientes a 1848.

⁶⁸ Boletín Oficial de la provincia de La Coruña, 22-I-1870, p. 2.

⁶⁹ Archivo Municipal de A Coruña, empréstito voluntario para la reconstrucción del teatro de La Coruña, acción número 327, signatura, AMC.AC. c-8446, 10-VIII-1868.

(Figura 8). Lo que demuestra el gusto de la sociedad coruñesa por los espectáculos musicales lírico-dramáticos (López Cobas, 2013). De la cartelería se aprecia la visita de otro niño virtuoso, «Isac Albeniz» en 1874, así como la evolución tipográfica de los carteles desde la Imprenta de Puga en comienzos de 1870, que continúa el mismo estilo la imprenta de Vicente Abad y su evolución hacia finales de la década de 1870, en la que se observa en el Teatro Principal mayor número de representaciones de zarzuelas. Del año 1886 se contabilizan hasta un centenar de carteles en esa temporada (López Cobas, 2013).



Figura 8. Cartel del Teatro Principal (1872).

Fuente: Archivo Municipal de A Coruña

Los espacios de representación marcaban sus precios de las entradas por la categoría a la que pertenecían. En diciembre de 1884, el teatro Principal había ascendido a la tercera clase. Canuto Berea no estaba de acuerdo porque dicho ascenso suponía el encarecimiento de las entradas y los precios de puesta en escena cobrados por las galerías dramáticas⁷⁰. Al establecerse en la ciudad las compañías de ópera italianas en distintas temporadas, desembocó en unos cambios sociales. Ello provocaba un mayor interés por el arte musical con el deseo de que más población quisiese formarse musicalmente. A esto se agregaban iniciativas filarmónicas a través

⁷⁰ Archivo Berea, caja 5, libro 14, 13-XII-1884, f. 105, carta a Florencio Fiscowich (Madrid).

de las nuevas sociedades o instituciones donde la música tenía una gran relevancia, así como la proliferación de certámenes musicales, como los que surgieron desde 1878 organizados por el Liceo Brigantino que continuaron en la década de 1880 (Figura 9). Los músicos de las compañías italianas aproximaron a los jóvenes músicos las novedades que existían en la técnica vocal e instrumental que en la ciudad herculina se desconocían. La ópera era lo que demandaba la ciudad herculina en la década de 1880, y no solo se representaba en teatros, sino que las melodías más conocidas se interpretaban en otros escenarios para el disfrute de la burguesía, como en los salones y los cafés-concierto con reducciones para voz y piano, arreglos instrumentales, etc.

Debido a todos estos acontecimientos, el establecimiento musical de Canuto Berea, comenzó un período de esplendor durante la segunda mitad del siglo XIX e incluso posteriormente, también gracias al tesón y esfuerzo de un personaje polifacético como Canuto Berea Rodríguez como principal actor-red, que se ha de incluir en este apartado que siendo alcalde se tramitó la instalación de luz eléctrica en el Teatro Principal: “Reunida en el Ayuntamiento la Comisión especial de alumbrado eléctrico, el Sr. Saunier, dio cuenta del estado de los trabajos para la instalación de dicho alumbrado en el teatro (...) a primeros de Marzo estará instalada la luz eléctrica (...)”⁷¹. De esta época, “de acuerdo con los datos facilitados por Faginas Arcuaz el aforo del teatro ascendía en los años 90 del siglo XIX a 1174 localidades, cifra que se iría reduciendo con el tiempo al imponerse nuevos criterios de seguridad” (Sánchez García, 1997, p. 221).

De los gustos musicales de la sociedad coruñesa, tras la muerte de Canuto Berea, se observa a través del análisis de la representaciones musicales en la ciudad herculina entre 1891 y 1895, ver Anexo IV, que volvía a imponerse la zarzuela frente a la ópera, aunque la ópera continuaría ofreciendo espectáculos y los estrenos en el Teatro Principal de *Lohengrin* y *Pagliacci* en 1897 (primera vez que se representaba una ópera de Wagner en A Coruña), así como la temporada de 1907 en la que se representaron con la dirección de Ricardo Villa diferentes óperas como *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Tannhäuser* etc. Ver anécdota de primera votación *Tosca-Tannhäuser* en epígrafe 1.2.

⁷¹ *Diario de avisos de La Coruña*, 9-XII-1889, p. 2.

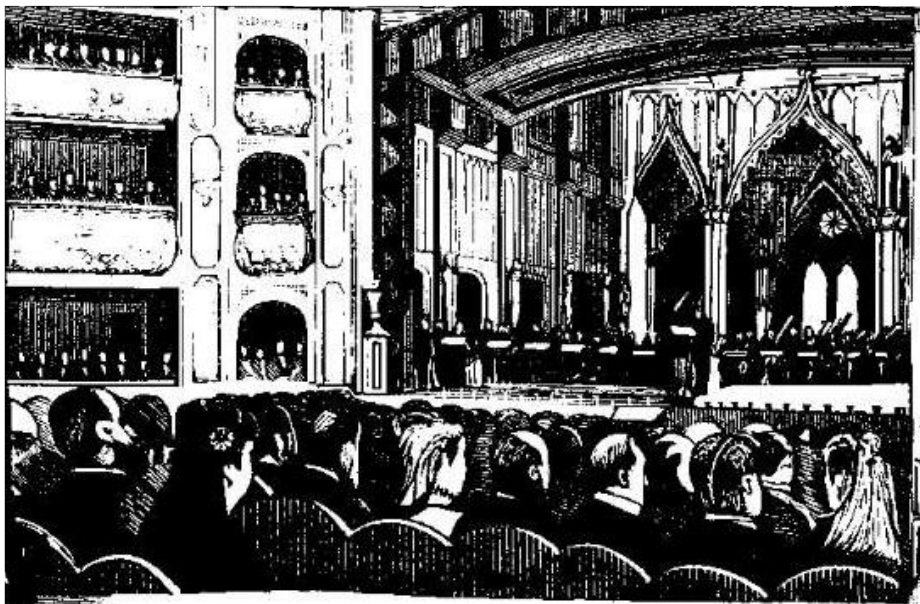


Figura 9. Certamen musical de 1878 en el Teatro Principal.

Fuente: *La Ilustración de Galicia y Asturias*, 15-VIII-1878, p. 42.

También Canuto Berea Rodrigo (1874-1931), la tercera generación con el afamado nombre en la ciudad herculina de Canuto Berea, ver epígrafe 5.5.1, tuvo su relación con el Teatro Principal, del que formó parte como director-gerente de la sociedad arrendataria entre los años 1906 y 1909, con una intensa actividad artística. Véase las actas de la asociación arrendataria del Teatro Principal se conservan en el Archivo Berea en la caja 12, en el libro 39, de las que se realiza una transcripción en el Anexo VI. De estas actas se puede destacar las contrataciones de maestros como Ricardo Villa, las discusiones entre miembros de la comisión para adquirir los decorados de las óperas. En ocasiones, Berea era sustituido por su socio en el comercio musical, Eduardo Puig, y subrayar que en aquellos años de contrataciones con las mejores sopranos del mundo y de la Orquesta Sinfónica de Madrid conllevó a adquirir una gran deuda, y por propuesta de Berea se accedía a la petición de Lino Pérez de subarrendárselo.

El Teatro Principal, también conocido como Teatro Nuevo o Coliseo de San Jorge, se denominaría posteriormente Rosalía de Castro, según la sesión del Ayuntamiento celebrada el 22 de diciembre de 1909 (Sánchez García, 1997). En ese año se hizo cargo de la gestión del Teatro el empresario Lino Pérez Lastres, que ya poseía una sala, el famoso Pabellón Lino desde 1906 hasta que ardió en 1919, y consiguió que su empresa

La Cinematográfica. Sociedad de Espectáculos Públicos desde 1911 se ocupó de las proyecciones cinematográficas en el Teatro Rosalía, como sucedía en otros teatros españoles. Pero la polémica, que empezara en años anteriores continuaría de que el cine, al ser un espectáculo nuevo y barato era uno de los motivos del decaimiento del teatro en 1912 se dejaron de proyectar películas hasta 1915, que coincidió con el derrumbamiento del Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán, inaugurado en 1903, y la creciente popularidad del cine en los años de la Primera Guerra Mundial hacen que se mejoren las instalaciones, se crean nuevas salas por la ciudad en la década de 1920. El Teatro Principal, además de incluir representaciones teatrales y musicales, se incluirían proyecciones de películas que dependían de los empresarios que se hacían cargo de los “contratos de arrendamiento concertados con la comisión mixta administrativa encargada del funcionamiento de la sala: Isaac Fraga (1921), Arizaga (1925) y Gumersindo Pereira (1930), sin faltar períodos intermedios en que es dirigida por la corporación municipal, como ocurre en 1927” (Castro de Paz, 1995, pp. 26-27).

Para finalizar este apartado, se muestra de lo sucedido en años posteriores, se incluye un testimonio de Antonio López Prado, que fue concejal del Ayuntamiento de A Coruña, y al que se debe la creación de la Banda municipal en 1947, de sus recuerdos sobre el Teatro principal, aunque con algún dato erróneo como que fue fundada en 1917 por Doncel, cuando en realidad fue un año antes fundada por Berea Rodrigo:

Mis recuerdos sobre el Teatro arrancan de mi pertenencia a la Filarmónica, fundada en 1917 bajo a dirección del maestro Doncel y luego reorganizada en 1932 con Rodríguez-Losada y el maestro Garaizábal. / La mayoría de los que la integrábamos éramos aficionados. Los conciertos se daban casi todos en el Teatro, salvo alguno en el Linares Rivas. Asistían los socios de la Filarmónica, había unos 18 o 20 conciertos. / Entre las figuras destacadas que pasaron por el Rosalía estuvo Hocha Heifet, el mejor violinista de la época que tocó íntegros los 24 caprichos de Paganini. Arturo Rubinstein dio desde los años 10 ocho conciertos, los únicos que ofreció en Galicia, todos en el Rosalía. Había tal interés por oírlo que la gente llegó incluso a sentarse en el escenario. / A principios de siglo Pablo Casals, que tenía un fuerte carácter y era amigo de Madariaga, protagonizó un incidente al mandar callar al marido de la Condesa Pardo Bazán que ocupaba un proscenio. En el descanso éste le envió sus padrinos y sólo gracias al Presidente de la Filarmónica hicieron las paces. En los años 40 organicé un homenaje a Manolo Quiroga, ya retirado por su enfermedad, en el que intervino el pianista José Iturbi (*La escena en la ciudad. El Teatro Rosalía* Castro, 1995, p. 32).

2.6 Bandas de música en Galicia, el caso herculino. Orfeones y coros gallegos en A Coruña

La primera banda de música de la que se tiene constancia documentalmente en España es la de la Milicia Nacional en 1814 (López Cobas, 2008, p. 91), aunque hay alguna referencia anterior, casos aislados documentados como el de la banda de Muro (Alicante), en la que se registra la participación de colectivos bandísticos civiles en desfiles y actos festivos en 1801, cuando varios «paisanos» componen una de estas agrupaciones a imagen y semejanza de la retreta que había acudido en 1786 (Pascual Gisbert, 2001; Pascual Vilaplana, 2000).

Para interpretar la aparición de las bandas de música en Galicia hay que comprender la transformación social de esta comunidad en la época decimonónica. Por un lado, existían las ciudades más religiosas, aquellas que tenían catedral que eran Mondoñedo, Tui, Santiago de Compostela, Ourense y Lugo y, por otro lado, las ciudades que fueron el origen de la burguesía comercial. Este era el caso de ciudades como A Coruña y Vigo, donde se podía localizar un ambiente más liberal, además de ser un lugar de encuentro de progresistas e intelectuales que demandaban las nuevas expresiones culturales. A esto se sumaba una nueva clase social, el proletariado urbano, debido a la demanda de la creación de nuevas industrias, que, acompañado de la libertad de asociación de la Real Orden de 1839, posibilitó la creación de nuevos orfeones, orquestas, charangas, bandas y demás agrupaciones.

Desde mediados del siglo XIX la aparición de numerosas bandas por toda la comunidad fue la nota predominante, debido a diversos motivos que serán explicados a continuación, por todo el territorio gallego. La información recogida por diversos medios, como la hemeroteca de la centuria de aquel siglo, así como diversos libros, estudios, y tesis que desde finales de los años 80 del siglo XX con la aparición del libro de Alvarellos (1986) *Bandas de música de Galicia*, permiten destacar las primeras agrupaciones bandísticas populares, como la Banda de Ribadavia (1840), Padrón (1857), Arca O Pino (1864), Chantada (1865), A Estrada (1866), o de bandas en ciudades gallegas como Santiago de Compostela (1848), Lugo (1869), y Ourense (1883); incluso de otras que no hay referencias documentales, pero están datadas por

las propias bandas anteriormente, como es el caso de la Banda Artística de Merza, que popularmente se indica que se formó en 1828.

El primer motivo que se debe destacar es el asociacionismo de la década de 1840, con las regencias de María Cristina y Espartero, a consecuencia de la apertura que supuso la Real Orden de 1839 (Casares Rodicio, 1995), provocó un nuevo hecho de hacer música que se generalizó en toda España. Una segunda causa que sucede en este siglo es el proceso de desamortización de la iglesia, Mendizábal (1835) y Madoz (1855), por lo que se reduce el número de músicos de capilla, desde el Concordato de 1851 entre Iglesia y Estado, que exploraron nuevos modos de vida en sociedades musicales, e interpretando y ejerciendo la docencia en el exterior, como pudo ser el caso de Santiago de Compostela (Garbayo Montabes, 2003).

Una tercera razón fue, sin duda, la bonanza económica que empieza a tener presencia a partir de 1856, después de las hambrunas de los años anteriores, junto a los avances tecnológicos. Esta recuperación se vio favorecida por diversos factores como la emigración a América, comienza un éxodo del rural a las capitales, y la mejora de las infraestructuras viarias, así como la creación del primer tramo de ferrocarril en 1873 con el tramo Santiago-Carril, véase epígrafe 7.3.2. Estas circunstancias posibilitaron ese leve auge económico desde la década de los años sesenta hasta los ochenta, cuando se consolidan las primeras bandas gallegas populares.

Estas circunstancias de base socioeconómica generaron el desarrollo de agrupaciones musicales, como las bandas de música, junto con los avances tecnológicos de los instrumentos bajo una emergente red de comercio musical gallego, como fue la tienda de música de Canuto Berea y sus sucursales que fueron abriendo por el territorio gallego, ver epígrafe 3.2.

Como estudio de caso se han escogido las bandas de finales del siglo XIX en la ciudad de A Coruña, con los datos disponibles de años de investigación propia, así como el estudio realizado por López Cobas con la documentación existente en el Archivo Berea de la compra de instrumentos realizada por las bandas de música al comercio musical de Canuto Berea, que traía las innovaciones de los instrumentos

musicales, siendo pionero en acercar instrumentos musicales como los primeros onovenes⁷² o sarrusophones⁷³ a la península que, transformaron las bandas de música.

El especial protagonismo de las bandas de música militares de las que se ha documentado hasta ocho formaciones diferentes (banda del regimiento de Infantería de Castilla, la banda de la Milicia Nacional, la del batallón Cazadores de Reus, la del regimiento de Infantería de Zamora, la del regimiento de Infantería de Murcia, la del regimiento de Infantería de Luzón, la de la Marina y la de Artillería) que han participado en veladas y conciertos organizados en la ciudad (López Cobas, 2008). Las ciudades costeras, como el caso herculino gozaban de numerosas actividades musicales debido a que en la época decimonónica era más eficaz en Galicia el transporte marítimo que el terrestre.

Las primeras noticias de actuaciones musicales de conjuntos militares se remontan a 1843 por parte de la banda de la Milicia Nacional, y el 1 de enero de 1845 en una función benéfica participó la banda del regimiento de Zamora y de la banda de Artillería. La Banda Militar del Cuartel de Infantería hasta la Segunda República recibía el nombre de “Isabel la Católica”, pero cuando se fusionó con la banda denominada “Zamora número 8” de Lugo, tomó prestado el nombre de la banda procedente de la capital luguesa (Alvarellos, 1986). La banda de música del regimiento de Infantería de Zamora actuó en las fiestas de María Pita de 1888 bajo la dirección de Simeón Sierra y a partir de 1889 bajo la dirección de José Braña Muíños que también fue director de la banda del Batallón de Cazadores de Reus (Figura 10).

⁷² Instrumento musical de viento y metal y con pistones, parecido al fiscorno, pero en la tonalidad mi bemol.

⁷³ Instrumento de viento-madera con lengüetas dobles, aunque su cuerpo sea de tubo cónico y de metal, empleado en las bandas militares.



Figura 10. Fotografía Banda Zamora dirigida por Braña Muñíos en las fiestas de 1896.

Fuente: *Nuevo Mundo*, p. 7.

La banda del regimiento de Artillería tuvo mayor presencia desde 1845 hasta 1884, y fue dirigida por Felipe Bascuas entre 1874-1880 y por Joaquín Lago entre 1882-1884. La banda de la Marina actuó en 1879 en las fiestas de María Pita dirigida por Francisco G. Oliva. La Banda del Regimiento de Murcia en 1876, dirigida por Martín Fayés, actuó en la iglesia de San Jorge y en su repertorio interpretó un *Bolero* de Varela Silvari (Andrade Malde, 1998), también participó en la inauguración del Dique de la Campana de Ferrol, así como en la inauguración del ferrocarril en 1883, en la que también intervinieron la banda del regimiento de Artillería y la banda del batallón de Cazadores de Reus, dirigida por diversos músicos, como José Fidel Espino en 1880, José Braña Muñíos entre 1882-1888 y por José Santos Soeiras de 1888 a 1890 (López Cobas, 2008).

Por otra parte, de las primeras bandas civiles en la vida musical coruñesa de las que se tiene constancia datan de mediados del siglo XIX, a través de numerosos documentos que se refieren a conjuntos integrados por instrumentos de viento madera y metal, a veces denominados «orquestas de viento». Estas agrupaciones comenzaron su labor amenizando los bailes de carnaval, que anteriormente en alguna ocasión eran realizados por bandas militares, como la banda de Artillería en 1846 (López Cobas, 2008). Probablemente las primeras bandas populares de música en la ciudad de A

Coruña habían comenzado antes de la primera referencia documental que existe en 1851, habiendo pagado el ayuntamiento de A Coruña cinco mil reales de vellón a José Sánchez por tocar el clarinete y dirigir una «orquesta de viento» en los bailes de máscaras celebrados en el Teatro Principal de A Coruña (López Cobas, 2008). En el Archivo Municipal de A Coruña aparece el nombre de José Sánchez en los bailes de carnaval entre 1849 y 1853, y a partir de 1854 aparece una orquesta de cuerda.

Otro ejemplo prematuro fue el que protagonizó Jacobo Vermúdez (sic) en 1856 solicitando la constitución de una banda de música con vecinos del pueblo (López Cobas, 2008). En dicho expediente establecía que “asociado con varios convecinos y padres de familia honrados, dedicados a la profesión musical, abrazaron el pensamiento de formar una banda de música sin otro objeto que el recurrir a su precisa subsistencia”⁷⁴. Los instrumentos estaban encargados a Madrid y el objetivo sería tocar todos los días festivos en los conciertos al aire libre. Lo único que pedían era un uniforme, que el Ayuntamiento accedería a conseguir con la condición de que no incluyera enseñas militares, siendo únicamente “una levita de paño azul con cuello vuelto, solapa y botón dorado, pantalón también azul, gorra con galón de oro o amarillo y sin ninguna clase de vivo ninguna de estas prendas”. Este colectivo se iniciaría en enero de 1857⁷⁵.

Se debe especificar que estas bandas no poseían un nombre concreto, excepto la banda de música del Hospicio, que algún investigador sitúa los comienzos de la escuela en 1864 y que la banda no se fundó hasta 1920 (Alvarellos, 1986; Andrade Malde, 1998), pero la investigadora López Cobas argumenta que ya existía en los bailes de carnaval de 1850 por la documentación conservada en el Archivo Municipal de A Coruña. Esta información también está avalada por fuentes escritas que atestiguan que esta banda participó en el entierro de la sardina de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en 1874⁷⁶, así como la compra de cincuenta y dos instrumentos de viento

⁷⁴ Archivo Municipal de A Coruña, caja 966, expediente 09, Expediente sobre la creación de una banda de música de vecinos del pueblo a solicitud de D. Jacobo Vermúdez, 1856-1857.

⁷⁵ Archivo Municipal de A Coruña, caja 966, expediente 09, Expediente sobre la creación de una banda de música de vecinos del pueblo a solicitud de D. Jacobo Vermúdez, 1856-1857.

⁷⁶ Archivo de la Reunión Recreativa de Artesanos, Acta 4, p. 131, 28-II-1874

y percusión a la tienda de música Canuto Berea entre 1878 y 1892 (López Cobas, 2008).

El motivo de que compraran todos los años instrumental corrobora que disponía de ayudas institucionales, como de la Junta Provincial de Beneficencia, así como el afán de renovarse y crecer en número de plantilla, como un foco de enseñanza musical. De hecho, durante el transcurso de esta investigación se comprobó que Bernardo Noriega fue director de dicha banda en la segunda mitad del siglo XIX, y de la correspondencia entre Eduardo Arana y Canuto Berea, que en el último tercio del siglo XIX había un trasvase de músicos de la banda del Hospicio a diferentes bandas militares, lo cual se ha podido corroborar en el Archivo de la Diputación de A Coruña, con las autorizaciones para que varios acogidos del Hospicio pasaron a la banda de música de la Fragata Numancia⁷⁷ o a la banda de Cazadores de Reus en 1879⁷⁸.

Otra banda que aparece citada en el Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos es una banda popular dirigida por Nicasio Berea, hermano de Canuto Berea Rodríguez y afinador de pianos, ver epígrafe 5.4.1. Dicha banda participó en los carnavales y otros actos de dicha asociación entre 1871 y 1875, aunque tenía mala reputación también tocó en las fiestas patronales de 1879 y 1880, en 1882 estuvo como director Leonardo Villanueva, en los festejos de la inauguración del ferrocarril en 1883 ejerció como director Vicente Álvarez que acompañaban el desfile de gigantes y enanos, que lo repitieron en las fiestas de María Pita de 1887 (López Cobas, 2008).

Andrade Malde (1998) cita la Banda de música del pueblo, que en 1876 estaba compuesta por cuarenta músicos, que además eran obreros de la ciudad y dirigida por José Barcia tocaba en las fiestas de María Pita, en la plaza de toros y en los jardines de Méndez Núñez.

Es posible que resurgiera para cubrir el vacío musical creado por la ausencia de las Bandas Militares que se encontraban en el Frente del Norte, con motivo de la guerra carlista. Estaba integrada por cuarenta músicos asociados y se financió mediante suscripción popular voluntaria. Debió tener una gran acogida entre el público coruñés puesto que durante muchos domingos,

⁷⁷ Archivo de la Diputación de A Coruña, acta del 12-VIII-1879.

⁷⁸ Archivo de la Diputación de A Coruña, acta del 1-X-1879.

jueves y festivos cubrió las necesidades musicales de la ciudad, que acudía en masa a escuchar sus conciertos (Rey Majado, 2000, p. 61).

En 1877 hubo un intento de reorganizar la Banda de música del pueblo por José Courtier con la ayuda de presidente de Alejandro Barallobre, que no tuvo éxito por problemas económicos y falta de ayudas municipales (Cancela Montes & Cancela Montes, 2013). Desde la *Revista Gallega* se defendía la creación de una banda de música, porque en aquel momento no existía ni la denominada Banda del Pueblo:

(...) Hace algunos años contaba La Coruña con dos bandas de música populares, era una la llamada Banda del Pueblo y la otra Banda del Hospicio. Una y otra han desaparecido (...) Organizadas las fiestas veraniegas, de las que este año nos han quedado solamente los conciertos nocturnos en el parque de Méndez Núñez, ha habido necesidad de incluir en el anual presupuesto municipal de gastos una partida que no baja de cinco mil pesetas, que es lo que hay que abonar a los músicos militares que durante mes y medio actúan en el referido paseo (...) Piénsese con calma y compréndase que La Coruña es de las poquísimas poblaciones de Galicia que no cuenta con banda musical propia, estando por esta causa, siempre a merced de las eventualidades (...) Por su propia conveniencia, y puesto que son muchos los músicos diseminados, que por ahí andan componiendo humildes murgas, deben tratar de unirse y reforzarse (...)⁷⁹

La situación bandística en la ciudad a finales de siglo no era prometedora, en 1896 la comisión de fiestas coruñesa ponía en duda contratar las bandas autóctonas de la ciudad para las fiestas locales que estaban dirigidas por Alejandro Barallobre, Miguel García Raposo y José García Díaz. Finalmente se decantó el ayuntamiento por la dirigida por Barallobre con una propuesta de tres mil quinientas diez pesetas, al ser solo veinte músicos y que también actuarían en el Balneario Riazor.

Con respecto al repertorio interpretado por las bandas de música de Galicia a finales del s. XIX se destaca el papel de tocar composiciones musicales gallegas realizadas por los propios directores, en muchas ocasiones de las bandas militares, o principalmente de las bandas municipales de Santiago y Lugo. De entre los nombres de los compositores que también se conserva alguna obra de ellos en el Archivo Berea destacan: E. Astray Caneda, E. Lens, Juan M^a López, Juan Montes, F.G. Oliva, F. Pillado, Santos Soeiras, Varela Silvari y Veiga. Los que más aparecen con distintas composiciones son Juan María López y Santos Soeiras, y de las piezas más

⁷⁹ Revista Gallega, 8- IX-1895, pp. 1-2

interpretadas se puede subrayar la *Alborada* de Montes y *Alborada* de Veiga. Para comprobar algunas de estas obras musicales gallegas se ha realizado un listado con las propias composiciones, la banda que lo interpretó, el lugar y el año, de investigaciones propias realizadas años antes de empezar esta Tesis (véase Anexo V).

La cantidad que otorgaba el ayuntamiento para las veladas veraniegas fue variando a lo largo de los años; en 1895 eran cinco mil pesetas y en 1936 el contrato ascendía a quince mil pesetas. Comenzó a surgir la idea de la creación de una banda municipal a partir de 1903, con motivo del abandono de la ciudad de la Banda del regimiento de Zamora N°8. En este momento fue cuando el proyecto de crear una banda municipal comenzó a cobrar fuerza aunque no llegaría a hacerse realidad hasta 1948 (Mosquera Lavado, 1995).

En 1904 surgió una polémica muy grande en torno a qué colectivo musical se le otorgaría la cantidad de ocho mil pesetas para llevar a cabo las veladas de agosto en el Rellano. Se plantearon que podría ser parar a una banda, o una orquesta como la Sociedad Orquesta de La Coruña, pues “estaba relacionada económicamente con Eduardo Puig, concejal del Ayuntamiento, a su vez relacionado con la casa de Canuto Berea, y que al parecer estaba intentando que se adjudicase la partida destinada a música, en su totalidad a la citada orquesta” (Mosquera Lavado, 1995, p. 53).

En la prensa se recogía: “optan a las ocho mil del ala, como es sabido, una banda militar, la popular de la Liga la citada orquesta (...)”⁸⁰. La sociedad Liga de Amigos tuvo la propuesta de crear una banda de música popular que fue aclamada por el público en sus comienzos, pero fue disuelta posteriormente, y la decisión del ayuntamiento fue la de contratar a la banda de Isabel la Católica por cuatro mil doscientas cincuenta pesetas por los conciertos entre el 15 de julio al 15 de septiembre, y a la banda de la Liga de Amigos por amenizar desde el 1 de julio al 31 de agosto los paseos del Balneario de Riazor dos mil pesetas, que realmente fue una agrupación de dieciséis músicos dirigidos por el vicedirector de la disuelta banda, Higinio Suárez Rodríguez.

⁸⁰ *La Voz de Galicia*, 18-V-1904, p. 1.

La idea de la creación de una banda de música municipal era antigua porque se había encontrado alguna referencia en un acta municipal del 22 de agosto de 1894, que se comenzaban a interesar por los “(...) reglamentos porque se rigen las bandas de música municipales que existen en muchas ciudades de España, como Valencia, Pamplona, y Pontevedra, con objeto de ver si es posible organizar una en esta Capital, que no cuenta con ninguna civil(...)” (Fernández Caamaño, 2004, p. 248). El tema de la creación de la banda de música incluso se reflejaba en opiniones de algún concejal, como Francisco Fariña, en 1900:

(...)a fin de que teniendo presente que la época veraniega se aproxima a pasos agigantados, y que esta al Municipio le cuesta de 4, 5 y hasta 6000 pesetas con las cuales se puede hacer un núcleo de una buena y futura Banda municipal coruñesa, propone: 1º Que se cree una Banda municipal compuesta de 40 a 50 músicos (...) 3º Que las 4,5 o 6000 pesetas se destinen a comprarles vestuario (...)5º Que se asigne un sueldo de 1500 ó 2000 pesetas para el Director y 6º Que se invite a todas las Sociedades de recreos y al vecindario para que ayuden al municipio a soportar todos los gastos de tan útil creación (Mosquera Lavado, 1995, p. 45).

Se observa en la prensa desde 1906 por parte del Ayuntamiento, en la que se incluiría “en el próximo presupuesto la cantidad de 25.000 pesetas. Se creará esta banda para perfeccionar la educación musical de los asilados y con la base de la suma que se dá anualmente a la banda militar”⁸¹. En 1907 la idea coge más fuerza, se reflejan en la prensa las ideas de los concejales en una sesión del pleno en el Ayuntamiento que se recordaba el proyecto de la banda de música iniciado hace años:

Comparó a La Coruña con Ferrol, con Santiago, con Lugo, con Noya y otros pueblos de menor importancia que tienen excelentes bandas municipales, expuso la economía que podría introducirse en el capítulo de fiestas suprimiendo lo que se paga anualmente á la música militar; dijo que podía formarse la escuela municipal de música, y terminó afirmando que el vecindario ve con gusto que la banda se cree⁸².

Entre los diferentes concejales, entre los que se encontraba el sr. Puig, socio de Canuto Berea y Compañía, votaron resultando “por 15 votos contra cuatro (los de los Sres. Souto, Lens, Arias y Rivas Pérez) quedó aprobada íntegra la proposición para que la banda municipal se establezca”⁸³. No se llevó a cabo y era un tema de interés

⁸¹ *La Voz de Galicia*, 30-VIII-1906.

⁸² *La Voz de Galicia*, 5-IX-1907, p. 1.

⁸³ *La Voz de Galicia*, 5-IX-1907, p. 1.

de los músicos que estaban en la diáspora, como Chané, que le preguntaba a su amigo Eduardo Puig “¿Qué hay de la creación de la Banda?”⁸⁴. De todos modos, la idea de crear la banda municipal fue abandonada y para las fiestas se contrataban bandas de fuera de la ciudad, u otras bandas, como la creada en 1908 de la “sociedad de músicos profesionales de “La Lira”, con domicilio social en la calle del Tren, corralón n.º1, ofreciendo una banda surgida en el seno de esta sociedad para que amenice los paseos del balneario” (Mosquera Lavado, 1995, p. 60).

En la década de 1920, para las fiestas veraniegas comenzaban a aparecer otras nuevas agrupaciones musicales, como en 1926 la banda de Escuelas Populares Gratuitas. Andrade Malde (1998) enumera como antecedentes de la banda municipal de A Coruña en esta época a la Banda de las Escuelas de Labaca (1916-1935), la Banda del Hospicio (1920-1931) y la Banda de las Escuelas Populares Gratuitas (1920-1936). En 1927 actuaba la Orquestina Coruñesa, liderada por Mariano Puig y que junto a otra orquesta dirigida por Ricardo Morales se alternaban a actuar en el paseo de Riazor con música americana y bailables hasta que estalló la Guerra Civil.

Por otra parte, la banda del Hospicio Provincial, que fuera dirigida en la segunda mitad del siglo XIX por Bernardo Noriega, y por alguna crónica de finales del siglo XIX que había desaparecido, se sabe que retoma su labor, porque en 1909 obtuvo la oposición de director de la Banda de música del Hospicio Provincial, Antonio Prado Álvarez (1876-1950⁸⁵). En 1912 se localizó alguna crónica de dicha banda donde constaba que cobraba seiscientas pesetas por un mes de actuaciones:

La Banda de Música del Hospicio, que tan brillantemente dirige el conocido y competente músico don Antonio Prado, ejecutó ayer, en las primeras horas de la noche, debajo de los soportales del Teatro Rosalía, algunos números de su repertorio en obsequio al nuevo presidente de la Diputación, don Casimiro Torre. /Con tal motivo se agrupó allí numeroso público, que hacía merecidos elogios de lo excelentemente afinada que se halla dicha Banda, dedicándolos también al señor Prado. / Don Casimiro Torre obsequió a los músicos con pastas y licores. / Al final del refresco, los pequeños músicos, alborozados, vitorearon al presidente de la Diputación⁸⁶.

⁸⁴ Archivo Berea, caja 56, 20-VII-1908, carta de José Castro Chané a Eduardo Puig.

⁸⁵ *La Voz de Galicia*, 28-XI-1953, p. 4.

⁸⁶ *La Voz de Galicia*, 16-XII-1912.

Debido a estas informaciones, se contradicen los datos aportados por otros investigadores acerca de la banda del Hospicio, “Por los años veinte, fue creada en La Coruña la Banda del Hospicio, patrocinada por la Diputación Provincial (...) hasta su disolución en el año 1931” (Alvarellos, 1986). Además de confirmarse que Antonio Prado obtuvo su plaza en 1909⁸⁷, tuvo una época dorada en la década de 1920 (Figura 11). En los años de la Guerra Civil continuaba Prado dirigiendo sus actuaciones “con la banda de música del Hospicio, que al comienzo y final del acto ejecutó el himno “Cara al sol”⁸⁸ e incluso se le impuso la medalla del trabajo al director de la Academia de Música del Hospicio Provincial al veterano don Antonio Prado Álvarez ⁸⁹. En 1945 se le dedican crónicas en los periódicos, con el siguiente título «Don Antonio Prado Álvarez, toda una vida de laboriosidad consagrada a la música. Desde hace cincuenta y cinco años está dedicado a su arte como ejecutante y profesor»⁹⁰. Continuó con su labor al frente de la banda por lo menos hasta esa fecha y recibió un homenaje al año siguiente que posiblemente sería cuando se retiró⁹¹. Probablemente, dicha banda del Hospicio, junto con las veladas amenizadas por las bandas militares herculinas, frenase la idea de creación de una banda municipal, que fue llevada a cabo en 1947, para que se crease dicha banda al año siguiente⁹².



Figura 11. Banda de música del Hospicio Provincial en 1927.

Fuente: (Alvarellos, 1986, p. 97).

⁸⁷ Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles (Madrid) n.º 16, 1-III-1936, p. 4.

⁸⁸ *La Voz de Galicia*, 2-IX-1936, p. 1.

⁸⁹ *La Voz de Galicia*, 23-XI-1945, p. 2.

⁹⁰ *La Voz de Galicia*, 24-XI-1945, p. 3.

⁹¹ *La Voz de Galicia*, 28-III-1946, p. 2.

⁹² *La Voz de Galicia*, 4-IX-1947.

2.6.1 Orfeones y Coros gallegos en A Coruña

Una parte fundamental para comprender la historia de la música gallega fue la creación de agrupaciones orfeonísticas desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los movimientos corales de las primeras décadas del siglo XX, que ya han sido tratados por diferentes investigadores como Luis Costa, López Cobas o Alberto Cancela en su reciente tesis doctoral *La Sociedad Coral El Eco: una contribución a la historia del orfeonismo en Galicia (1862-1940)*, presentada en la Universidad de Oviedo en 2020, que se considera como un trabajo exhaustivo de referencia.

El punto de partida de los orfeones gallegos provienen de los modelos que se utilizaban en Cataluña por José Anselmo Clavé (1824-1874) para divulgar la enseñanza musical entre las diferentes clases sociales, que a su vez procedían de un movimiento artístico pedagógico y social nacido tiempo atrás en Francia, aunque posteriormente estos colectivos se convirtieron en los principales exportadores de las ideas del regionalismo y nacionalismo. Cancela asegura que el orfeonismo en Galicia surgió a través de Isidoro Blanco, organista de la catedral de Lugo, por unos escritos realizados en *El Correo de Lugo* sobre los orfeones en Europa.

El primer orfeón que se creó en Galicia fue la Sociedad Coral Euterpe de Lugo en 1862, que siguió la inspiración claveriana porque su director Josep Piqué, músico mayor de la Banda del Regimiento de Valencia, había trabajado con Clavé. En A Coruña surgió en 1864 el orfeón de la Sociedad Fraternidad Juvenil fundado por el catalán Teobaldo Ruiz, músico de la Colegiata, quien contó con la colaboración de Canuto Berea, que era director del Teatro Principal y de Pascual Veiga, organista de la Colegiata y vicepresidente de la sección de música de dicha sociedad (Cancela Montes, 2020).

Se distinguen tres tipos de orfeones en Galicia, según su origen, los modelos de Clavé, los coros que surgen en asociaciones burguesas y los coros con vinculaciones obreras o políticas (Costa Vázquez, 1998b). Merecen una especial atención los colectivos aparecidos en la ciudad herculina en la década de 1870, el coro de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos que dirigió Canuto Berea y Felipe Bascuas, la Sociedad Bretón de los Herreros en 1874 dirigida por el militar Martín Fayes, la sociedad Gimnasio y Esgrima dirigida por Francisco G. Oliva y los orfeones

creados por Pascual Veiga como el Liceo Brigantino (1877), Orfeón Coruñés (1878), El Eco (1881) y Orfeón Coruñés n.º 4 (1889). En esta década los orfeones no tenían continuidad en el tiempo y estaban dirigidos por músicos militares. En la década de 1870 de once orfeones gallegos, cinco son coruñeses (Cancela Montes, 2020).

Los dos focos principales de orfeones en Galicia fueron A Coruña y Lugo, pero también se fundaron orfeones por toda Galicia, se citan solamente algunos como en Santiago el Orfeón Santiagués (1878) y el Orfeón Compostelano (1880). En Ourense Orfeón Unión Orensana (1887); en Mondoñedo, Pacheco (1880), en Pontevedra el Orfeón Pontevedrés (1877), en Vigo la sociedad La Oliva (1885) (López Cobas, 2013).

A finales de los setenta y en las décadas de 1880 y 1890 proliferaron los certámenes musicales, como los organizados por el Liceo Brigantino a partir de 1878, el certamen de Ferrol en 1879 donde obtuvo la victoria el Orfeón Lucense dirigido por Montes frente al Orfeón Coruñés de Veiga, el cual había criticado con vehemencia el veredicto del jurado. En 1880 tuvo lugar los Juegos Florales en Pontevedra, le otorgaron el primer premio a Veiga por su *Alborada*, sin duda, un hito en la historia de la música en Galicia.

Otros dos certámenes gallegos de trascendencia fueron el celebrado en Vigo en 1888, con el primer premio para el Orfeón Gallego de Montes, que cambió su nombre de Orfeón Lucense a Gallego en 1887, además de ser premiada su *Alborada Gallega*, y el certamen de A Coruña de 1890 organizado por el Orfeón Coruñés n.º 4 de Veiga, donde Montes obtuvo varios premios de composición, con un jurado de personalidades como Laurent de Rillé, y fue la antesala del Himno Gallego, porque se convocó un premio con el texto de Pondal para la creación de una marcha regional, ver biografía de Pascual Veiga en tercera parte.

El éxito de los orfeones traspasaría las fronteras de Galicia, como los éxitos de El Eco con Chané en Madrid y Barcelona a finales de los ochenta, y los premios del Orfeón Gallego en Bilbao en 1890 y 1892, la Unión Orensana en Santander en 1894, incluso recogiendo éxitos internacionales como la participación de dos orfeones herculinos, el Orfeón Coruñés n.º 4 de Veiga y El Eco de Chané, en el certamen celebrado en París por la Exposición Universal de 1889 donde obtuvo la medalla de oro el Orfeón Coruñés n.º 4, coincidiendo que el alcalde herculino era Canuto Barea,

que seguramente tuvo buena parte de culpa que viajasen los orfeones desde A Coruña hasta París. De dicho acontecimiento de la música gallega de repercusión internacional se recoge en una crónica escrita por Doña Emilia Pardo Bazán el 2 de octubre en París y que fue publicada al año siguiente por el diario herculino *El Telegrama*, de la que narra “la venida de los Orfeones de Marineda a París”, de dicha crónica se selecciona lo siguiente:

(...) La música popular gallega es la más rica en temas melódicos de cuantas expresan, peculiar y profundamente la vida psíquica y sentimental de una raza (...) Relación más íntima que la de los cantos gallegos con la naturaleza y el carácter de los naturales de Galicia, creo yo que no puede darse (...) la música de Galicia es como su esencia y su perfume; lo delicado y vago que se eleva de las cosas, el alma exhalada de un territorio (...)

Estos cantos divinos que nacen del alma de un país, acaso morirían encerrados en él, a no ser por los orfeones. Para mí la razón de ser de los Orfeones son las melodías populares de cada región: Los Orfeones me parece un brote de regionalismo (...)

El maestro Veiga es el introductor de los Orfeones en Galicia, por lo cual suele llamársele el Clavé de la tierra Galaica. Compositor y ejecutante distinguidísimo, Veiga aclimató pronto y fácilmente su idea entre la numerosa juventud artesana marinedina, que acogió con entusiasmo indescriptible la fundación de las masas corales (...)

A mí que no me obliguen a elegir entre los dos Orfeones de Marineda, ni entre los que pueden surgir todavía al calor del cariño regional (...) Yo solo se que de noche, cuando las aguas de la bahía marinedina prolongan en culebros de oro el rielar de las luces de la ciudad; cuando la brisa se aplaca, y el puerto duerme, y los botes se columpian imperceptiblemente sobre las quietas olas, el oír una Alborada, una Muñeira un ¿Qué ten o mozo? Es precioso regalo estético. Cada cosa quiere su horizonte, y los Orfeones de noche y en el mar, me parecen incomparables (...)⁹³

Hacia finales de la década de 1890 se abandona la organización de certámenes, así como los viajes de los orfeones probablemente por la precariedad económica, incluso algunos autores, como Varela Lenzano, criticaban la escasa formación de los orfeonistas, ya que se reducía el número de participantes y había bajado enormemente la calidad artística, lo que lleva a los orfeones a buscar una etapa de redefinición para los comienzos del siglo XX (López Cobas, 2013). Hacia finales del siglo El Eco pasa un momento de crisis por diferencias entre los integrantes y su nivel había bajado

⁹³ *El Telegrama*, 18-I-1890, p. 1.

considerablemente: “(...) el Orfeón Coruñés, no debe presentarse en ninguna parte si aspira a conservar su pasado prestigio, porque lo que hoy se nos manifiesta es una ridícula caricatura de lo que algún día ha sido imagen acabada y perfecta⁹⁴ (...)” (Figura 12).



Figura 12. Fotografía del Orfeón El Eco dirigido por Baldomir.

Fuente: *Galicia Moderna*, 15-VII-1897.

De los orfeones herculinos, del resto de Galicia e incluso de la comunidad transatlántica que se crearon desde la segunda mitad del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX (Cancela Montes, 2020). Se muestra un listado de los orfeones que tenían como directores, a músicos que fueron compositores y conservan sus obras en el Archivo Berea (Tabla 1).

⁹⁴ *Revista Gallega*, 29-VIII-1897, p. 1.

Tabla 1.*Listado de orfeones y sus directores que conservan obras en el Archivo Berea*

Agrupación coral	Localidad	Año creación	Directores
Orfeón fraternidad Juvenil	A Coruña	1864 ca.	Pascual Veiga
Orfeón del Circo de Artesanos	A Coruña		Canuto Berea. Felipe Bascuas (1878) José Baldomir (1895)
Orfeón de la Sociedad Gimnasio y Esgrima	A Coruña	1875	Francisco G. Oliva
Orfeón del Liceo Brigantino	A Coruña	1877	Pascual Veiga (1877-1878) /1880-1881. José Baldomir (1892)
Orfeón Coruñés	A Coruña	1878	Pascual Veiga (1878-1880). José Castro Chané (1880-1886)
Orfeón El Eco	A Coruña	1881	Pascual Veiga (1881-1886). José Castro Chané (1886-1893). José Baldomir (1894/1897/1900). Constante Suárez Chané (1902-1905). José Edreira (1909/1911-1914). Manuel Fernández Amor (1931-1944)
Orfeón Coruñés n.º 4	A Coruña	1889	Pascual Veiga (1889-1891)
Coro de las Hijas de María	A Coruña	1891	José Castro Chané 1891-1892. José Baldomir (1895)
La Aurora	A Coruña	1905	José Edreira (1905-1907/1909)
Orfeón Artístico	A Coruña	1910	José Edreira (1910)
Galicia Artística	A Coruña	1913	José Edreira (1913)
Orfeón Nova Galicia	A Coruña	1919	José Edreira (1919)

El Arte	Ferrol	1889	Francisco G. Oliva (1889-1891). Prudencio Piñeiro (1892)
Orfeón Eslava	Santiago	1879	Santiago Tafall (1879)
Unión Artística compostelana	Santiago	1881	Antonio García Jiménez (1901-1903)
Orfeón del seminario	Santiago		Santiago Tafall (1893)
Orfeón Vasco- Navarro	Santiago	1897	Luis Taibo (1897-1903)
Orfeón del Patronato de los Luises	Santiago	1910	José Gómez Veiga "Curros" (1912)
Orfeón de la Escuela Nocturna de Obreros	Santiago	1934	José Gómez Veiga "Curros" (1934)
Orfeón Gallego	Lugo	1879	Juan Montes (1879-1899)
Orfeón Courtier	Pobra de Trives	1893	Ricardo Courtier (1893-1902)
Sociedad Coral Orfeón pontevedrés	Pontevedra		Prudencio Piñeiro (1879)
Orfeón Galicia	Tui	1897	Reveriano Soutullo
Orfeón Vigüés	Vigo	1880	Prudencio Piñeiro (1880)
Orfeón del Círculo Católico de Obreros	Vigo	1904	José Torres Creo (1904-1905)
Unión Artística	Vigo	1915	José Torres Creo (1928-1932)
Orfeón del Centro Gallego	Madrid	1893	Pascual Veiga (1896)
Ecos de Galicia	La Habana	1872	José Castro Chané (1894)
Sociedad Coral Gallega	La Habana	1895	José Castro Chané (1895-1911)
Orfeón Club Coruñés	La Habana	1906	Constante Suárez Chané (1906)
Orfeón Gallego	Buenos Aires	1890	Ricardo Pérez Camino (1890-1894). Egidio Paz Hermo

			(1894-1897). Juan María López
Orfeón de la Sociedad Sub-Marino Peral	Buenos Aires	1892	Ricardo Pérez Camino (1892)
Orfeón Gallego Primitivo	Buenos Aires	1895	Ricardo Pérez Camino. Egidio Paz Hermo (1899-1903)
Orfeón Gallego	México D.F.	1911	Luis Taibo (1911)

Nota: Elaboración propia según datos de Cancela Montes (2020).

Existieron intentos de crear una gran masa coral gallega a principios del siglo XX, como la Asociación Gallega Coral en 1906, pero sin éxito, llegando así una época de crisis de los orfeones desde 1910, que se acentuó con la creación de las *Irmandades da Fala* en 1916, movimiento de la defensa de la cultura gallega con ideales nacionalista que concebían a los orfeones como algo del pasado y sus ideales estaban relacionados con los colectivos denominados coros gallegos, con un repertorio de la música de tradición oral. Con vestimenta tradicional, como hacía Perfecto Feijoo (1858-1935) con su coro gallego de Aires d'a Terra creado en Pontevedra en 1883, que algunos investigadores consideran como el “primer coro gallego” (Alén, 2001a) que su propósito sería “la idea de redención del folclore gallego, de salvamiento de la cultura real” (Calle, 1993, p. 23).

La agrupación tenía un traje regional gallego con calzón azul, chaleco granate, y no se comenzaron a publicitar hasta 1900 por las críticas que podían realizar los burgueses por sus atuendos. Su lugar de reunión era en la farmacia de Feijóo, “la Botica de la Peregrina, fue un centro en el que habitualmente se reunían músicos, intelectuales y artistas de todo tipo lo que servía para el intercambio constante de ideas entre personajes de diferentes ámbitos” (Capelán, 2018, p. 96), siendo visitados en alguna ocasión por Emilia Pardo Bazán, que al ser presidenta de honor del Centro Gallego en Madrid en 1901 consiguió que Aires d'a Terra ofreciese un concierto en la capital madrileña. Esta repercusión les llevó a diferentes giras por Oporto en 1903, América e Inglaterra en 1914 y la grabación de un disco en 1904 por una discográfica francesa, siendo el primer disco gallego de 78 rpm (López Cobas, 2013).

Este coro sería un precursor de diferentes proyectos con nuevas propuestas estéticas que triunfaron posteriormente en Galicia, como Toxos e Froles de Ferrol en 1915, Cantigas da Terra de A Coruña en 1916, o años después De Ruada de Ourense en 1919 y Cantigas e Agarimos de Santiago en 1923. Otra propuesta fue de corte cecilianista de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, fundada en 1925, con un repertorio basado en la música culta desde la época medieval hasta el siglo XX, con armonizaciones sobre aires populares gallegos (Costa Vázquez, 1998a).

Tras la creación de *Irmandades da Fala* en 1916, liderada por Vilar Ponte y la *Xeración Nós* en la década de 1920 con la idea de usar la lengua gallega como vehículo para transmitir las ideas galleguistas como los coros gallegos y se procuran nuevos géneros musicales como la zarzuela gallega para convertirla en una manifestación multidisciplinar, desembocando en dos líneas de creación para la música escénica. Una línea tradicionalista, en defensa del costumbrismo gallego y estampas corales, y por otra parte una línea revisionista, que procura la anexión de propuestas vanguardistas en el paradigma popular, como el Conservatorio Nacional de Arte Gallego, que proponía Villar Ponte en 1919 o las ideas de Bal y Gay en su ensayo *Hacia el ballet gallego*, que ambas no tuvieron su materialización musical (López Cobas, 2013).

De la línea tradicionalista destacaron las escenas corales gallegas, también denominadas estampas corales en las que se escenificaban tradiciones y trabajos del campo, utilizando la música como hilo conductor como hizo Mauricio Farto (1867-1947) con Leandro Carré (1888-1976) en *Tres estampas gallegas* en su estreno en 1924, resultando un gran éxito y marcando una innovación en el ámbito de la escena lírica gallega, que hubo un reestreno de dicha obra arreglada por Julio Cabo en 2016, en el que colaboró el autor de esta tesis. También la búsqueda de un género más amplio, como el de Cantigas da Terra, que además de baile, canto, instrumentos tradicionales como gaita o tamboril empleaban decorados del escenógrafo Camilo Díaz Baliño, los cuales se conservan hoy en día gracias a dicha asociación, como ha mostrado su archivero, conocido como Moncho do Orçam. De dicha agrupación se puede destacar que en el momento de su creación estaba formado por veintiséis voces masculinas, dirigía Mauricio Farto, su primer gaitero fue Manuel Fernández Amor, que posteriormente sería director hasta 1928. “A partir de 1921 se admitieron voces femeninas, a las que se unió un grupo de bailadores. En este mismo año realizó una

serie de grabaciones con la casa Odeón” (Mosquera Lavado, 1995, p. 91). Aunque en conversaciones con Moncho do Orçam las mujeres se incorporaron a la agrupación en 1922.

Otros coros herculinos fundados en el siglo XX que merecen ser mencionados son la masa coral obrera Aurora nacida en 1905 en el local del Centro de Estudios Sociales Germinal, de tendencia anarquista y dirigido por Edreira. El Coro Infantil Gallego fundado en 1906 dirigido por José Sánchez Porto, compuesto por niños entre cinco y catorce años por hijos de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, que llegó a estar formado por trescientos niños⁹⁵. En la década de 1920, Mauricio Farto tras abandonar Cantigas da Terra fundó en 1922 el coro Queixume dos Pinos que tuvo una corta duración y algunos de aquellos integrantes junto con Farto en 1924 crearon el coro Saudade, con el objetivo de interpretar música compuesta por su director.

Con esta agrupación nacerá una nueva forma de entender el espectáculo folklórico-musical,(...) las estampas costumbristas músico-teatrales (...) Consta en una Guía de La Coruña para veraneantes que tenía su domicilio en la calle del Socorro n.º 45 y sabemos que en agosto de 1925 da un concierto de música gallega en el Palco del Relleno (Mosquera Lavado, 1995, pp. 91-92).

⁹⁵ *Revista Gallega*, 1906, n.º 571, p. 4.

Referencias

- Alén, M. P. (2001a). Consideracións arredor das «Estampas gallegas» de mediados do século XX. *Grial*, tomo 39 (nº 150), 335-345.
- Alvarellos, E. (1986). *Bandas de música de Galicia*. Alvarellos.
- Andrade Malde, J. (1998). *La banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. Ayuntamiento de La Coruña.
- Buxán, A. (1990). *Nuestros trabajos y nuestros días*. Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot. Fundación Banco Exterior.
- Calle, J. L. (1993). *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Gráficas Duher.
- Cancela Montes, A. (2020). *La Sociedad Coral El Eco: Una contribución a la historia del orfeonismo en Galicia (1862-1940)*. Universidad de Oviedo.
- Cancela Montes, B. & Cancela Montes, A. (2013). *La saga Courtier en Galicia*. Alvarellos.
- Carreira, X. M. (1987b). La tasa de regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (La Coruña, 1772). *Revista de musicología*, 2(X), 601-621.
- Carreira, X. M. (1988a). Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña. *Musiker: cuadernos de música*, Nº4.
- Carreira, X. M. (1995). Siglo y medio de música en el Teatro Rosalía. En *La escena de la ciudad. El Teatro Rosalía Castro* (pp. 15-20). Ayuntamiento de A Coruña.
- Casares Rodicio, E. (1988). *Francisco Asenjo Barbieri: Documentos sobre música y epistolario*. Fundación Banco Exterior.

- Casares Rodicio, E. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- Castro de Paz, J. L. (1995). El Teatro Rosalía de Castro como sala de exhibición cinematográfica. En *La escena de la ciudad. El Teatro Rosalía Castro* (pp. 25-28). Ayuntamiento de A Coruña, Conservatorio Profesional de Música y Declamación de La Coruña. 40 aniversario. *Memoria. 1942-1982*. (1982). Gráficas do Castro.
- Costa Vázquez, L. (1998a). As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa. En *O feito diferencial galego: Galicia fai dous mil anos.: Vol. II* (pp. 251-292). Obradoiro gráfico.
- Costa Vázquez, L. (1998b). Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 6, 49-63.
- Embid Irujo, A. (2000). Un siglo de legislación musical en España (Y una alternativa para la organización de las enseñanzas artísticas en su grado superior). *Revista de Administración Pública*, Nº 153, 471-504.
- Estrada Catoyra, F. (1930a). *Contribución a la historia de La Coruña: La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*. TiP. El Ideal Gallego.
- Fernández Caamaño, J. M. (2004). *La Coruña vista desde sus libros de actas* (Vol. 1-2). Vision Net.
- Fernández Casanova, C. (2006). A Real Sociedade Económica de Amigos do País no século XIX: institucionalización e actividades. En *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1784-2006)* (pp. 63-79). Fundación Caixa Galicia.

- Garbayo Montabes, J. (2003). Sobre reclamaciones de músicos (1813-1822): Un ejemplo de documentación acerca de la crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago, como consecuencia de la desamortización. *Memoria ecclesiae*, 23, 219-230.
- García Armas, N. J. (2021). Las enseñanzas musicales en la segunda mitad del siglo XIX en A Coruña. Su implantación en la Real Academia de Bellas Artes. En *Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación* (Rocío Chao Fernández, pp. 199-202). Universidad de A Coruña.
- La escena en la ciudad. El Teatro Rosalía Castro*. (1995). Ayuntamiento de A Coruña.
- López Cobas, L. (2008). Las bandas de música en Galicia: Aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX. *Revista de musicología*, XXXI(Nº1), 79-124.
- López Cobas, L. (2010). El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891). *Revista de musicología*, 33(n.º 1-2), 505-525.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Ouvirmos.
- Maza Zorrilla, E. M. (1991). El mutualismo y su polivalente papel en la España del siglo XIX (1839-1887). *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 11, 173-198.
- Meijide Pardo, A. (1994). Implantación de la enseñanza musical en la escuela de Bellas Artes de La Coruña. *Abrente*, 26, 99-118.

- Mosquera Lavado, B. (1995). *La música popular en La Coruña 1850-1936*. Vía Láctea.
- Pascual Gisbert, J. J. (2001). *La música de banda a Muro (1801-2001)*. Institut e cultura Juan Gil-Albert.
- Pascual Vilaplana, J. R. (2000). Las bandas de música: De la tradición a lo contemporáneo. *Eufonía*, nº18, 22-23.
- Pedrell, F. (1897c). *Diccionario técnico de la Música* (2ª). Isidro Torres Oriol.
- Rey Majado, Á. (2000). *A Coruña y la música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Ayuntamiento de A Coruña.
- Sánchez García, J. Á. (1995). *El teatro Rosalía Castro*. Via Lactea.
- Sánchez García, J. Á. (1997). *La arquitectura teatral en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza.
- Tettamancy Gastón, F. (1900). *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña* (Facsimilar).
- Yagüe López, P. (2003). *El círculo de artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña 1884-1912*. Diputación provincial de A Coruña.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO III.

***Canuto Berea y
su actividad empresarial***

Resumen

Este capítulo lo hemos estructurado en cuatro apartados, en ellos se abordarán diferentes aspectos relacionados con las primeras etapas de la actividad empresarial de la tienda de música de Canuto Berea. Se realiza un recorrido a través del tiempo desde la creación de la tienda, aproximadamente en 1845, hasta el fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez en 1891.

También se clasifican las diferentes etapas del comercio musical, situando el período inicial desde la creación de la tienda hasta el fallecimiento de su fundador, Sebastián Canuto Berea Ximeno. La etapa posterior, y más longeva (casi cuatro décadas), regentada por su hijo Canuto Berea Rodríguez, se clasifica en dos subetapas, una que abarca de 1853-1870, y otra de 1871 a 1891. Se reseñan también las sucursales creadas en este período en la comunidad gallega, el impulso que adquiere el comercio con el empleado Eduardo Puig y se exponen diferentes datos relevantes del comercio.

Posteriormente se muestra un análisis de la correspondencia de Berea del que se extraen datos de su faceta como agente teatral, y la relación que mantuvo con las bandas de música y los orfeones. Se comentan las noticias halladas sobre su fallecimiento y la repercusión de su funeral en la ciudad herculina. Se finaliza este epígrafe presentando los diferentes sellos que tuvo el comercio musical en estas etapas y posteriores que sirven como nexo con el próximo capítulo.

3.1 La creación y expansión de la tienda de Canuto Berea y su actividad empresarial: Primera etapa comercio musical (ca. 1845-1853)

La empresa Berea fue fundada por Sebastián Canuto Berea Ximeno (hijo de Juan Berea González, músico oriundo de Ronda, Málaga), que procedía de Zaragoza, donde nació en 1813, ciudad en la que permaneció hasta 1830, información obtenida a través de un concierto de piano que realizó en un teatro de Zaragoza el 18 de febrero (Carreira, 1986b). Después de aquel año estuvo en Murcia antes de 1835 (Liaño Pedreira, 1998) porque su obra manuscrita *Tema con variaciones obligadas de fagot: compuesta sobre el aria final de la ópera La Cenicienta de Rossini* está firmada el 7 de mayo de 1833 en esa ciudad, (también existen un par de composiciones en el Archivo datadas de 1834 firmadas en Alicante). Más tarde, se trasladó a la ciudad de A Coruña, y aunque se desconocen los motivos, seguramente laborales, y cuándo fue su llegada a esta ciudad, hay alguna hipótesis al respecto, como:

Carreira aventura también que es probable que la llegada del padre de Canuto Berea a A Coruña estuviese precedida por su paso por la música de capilla de la catedral de Santiago. No estamos en condiciones de corroborar esta hipótesis, pero sí de afirmar que Sebastián fue organista en diversas iglesias, como él mismo decía en la instancia que dirigió con fecha 16 de marzo de 1848 al cabildo de la colegiata de Santa María de A Coruña (Rey Majado, 2000, p. 131).

Su llegada a la ciudad herculina está documentada por su labor escénica⁹⁶, ya que en 1836 había manifestado la intención de poner en marcha una compañía lírica de tipo cómico con actores y músicos al servicio del ayuntamiento. En 1837 se formó una compañía con una plantilla extensa estructurada en sección de declamación y sección filarmónica, que incluía un cuerpo de baile. Estas compañías de Sebastián Canuto, además de estar presentes en las temporadas teatrales, también se encargaban de funciones benéficas en el Hospital de la Caridad y en los bailes de máscaras tan populares en la ciudad (López Cobas, 2013). En sus tareas como empresario de las

⁹⁶ Archivo Municipal de A Coruña, documentación referente al Teatro Principal: pliego de 1836,” Solicitudes de Dn Canuto Vereá y Dn Pascual Boix sobre la formación de una compañía cómica para el año 1837”, Signatura C-10.

compañías que actuaban en el Teatro Principal se observan diversas incidencias, como en 1838, ver en epígrafe 5.2.

El primer comercio musical de la familia en la ciudad de A Coruña se instaló en la primera mitad del siglo XIX, pero prácticamente no existe información del negocio entre 1835 y 1845. Es posible que desempeñase actividades mercantiles con anterioridad a 1845, puesto que en la Biblioteca Marcial del Adalid en la Real Academia Gallega se conservan varias partituras con su sello de 1844 (López Cobas, 2010). Concretamente, gracias a la información transmitida por la investigadora Margarita Viso Soto se ha hallado una partitura titulada *Souvenirs de Florence*⁹⁷ con el sello del comercio Canuto Berea firmada en la parte superior derecha por Marcial del Adalid en 1844 (Figura 13). También se encuentra en noticias musicales coruñesas de 1834-1853, el libro *Media siglo de vida coruñesa* (1834-1886) de Jorge García Barros, publicado en A Coruña en 1865 en edición privada, del que se puede extraer una noticia de 1843 de “venta de varios instrumentos: clarinete, fagot y bombardino a buenos precios” (Carreira, 1986b, p. 36), que es posible que se refiriese a la tienda de Canuto Berea.

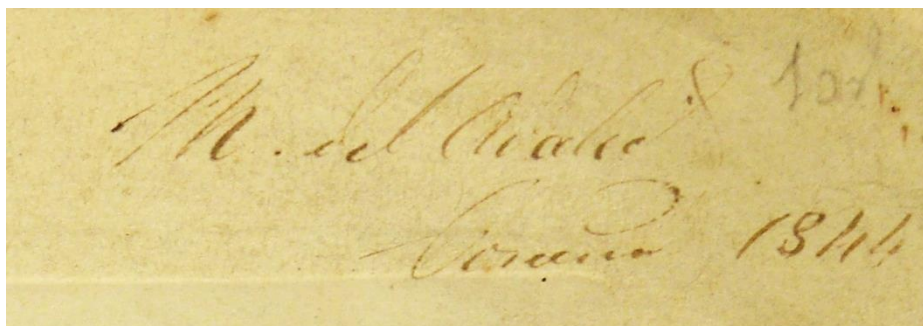


Figura 13. Firma de Adalid en 1844 sobre la partitura *Souvenirs de Florence*.

Fuente: Archivo Real Academia Gallega. Biblioteca Marcial de Adalid, signatura 270.

El primer documento sobre su actividad mercantil data de 1845 y en él figura registrado como comerciante en la Matrícula de Comercio coruñesa, como indica Meijide Pardo, en el censo de comerciantes coruñeses entre 1830 y 1845 (Meijide Pardo, 1972), “Canuto Vereea, natural de Zaragoza, de estar casado y comerciante Por

⁹⁷ Archivo Real Academia Gallega, Biblioteca Marcial del Adalid, signatura 270.

Mayor y Menor de la venta de partituras e instrumentos musicales” (Carreira, 1986b, p.16).

Antes de definir diferentes períodos regentados por la saga familiar Berea o sus sucesores en el siglo XX, se referirán las diferentes ubicaciones físicas en las que se encontró dicho establecimiento, como en la calle Luchana, número 18, o el Cantón de Porlier, número 25, cuando era Sebastián Canuto el encargado (Rey Majado, 2000). Después, desde que se hizo cargo su hijo Canuto José, tras el fallecimiento de su padre, se han topado diferentes localizaciones registradas en la calle Acevedo, también llamada calle Real, como se puede comprobar en las páginas siguientes.

De la tienda de música se realizará una clasificación en dos etapas; la primera sería la que regentó Sebastián Canuto Berea Ximeno desde sus inicios hasta 1853, y una segunda en la que estuvo al frente su hijo, Canuto Berea Rodríguez desde 1853 hasta su fallecimiento en febrero de 1891. En esta última, como abarca un período cronológico amplio, de casi cuatro décadas, se considera necesario realizar una división, que se podrían definir dos subetapas: una de 1853 a 1870, y otra de 1871 a 1891, escogiendo como punto de división el catálogo más antiguo que se conserva, datado de 1870.

La primera etapa del comercio musical Canuto Berea se puede situar entre esos inicios anteriores a 1845, aunque no se haya topado documentación al respecto, y perduraría hasta el fallecimiento de Sebastián Canuto Berea Ximeno el 20 de septiembre de 1853. Durante esos años Berea Ximeno compartiría sus trabajos como músico y director. De hecho, todo parece indicar que en 1847 el comercio había cobrado importancia, cuando Sebastián Canuto se asoció con Jorge Yáñez, presidente del circo de Artesanos⁹⁸, para hacerse cargo como director del Teatro de Ópera de A Coruña. Como figura en el documento notarial Berea era el responsable de la parte artística y Yáñez figuraba como inversor. Probablemente, dicha sociedad, junto con la dirección de la orquesta del Círculo de Artesanos, sumados a los inicios del comercio musical, no generase unos ingresos económicos importantes, como se puede observar con la carta que envía su esposa al Cabildo de la Colegiata de Santa María del Campo

⁹⁸ Archivo Notarial de A Coruña, volumen 9691 (1847), notario Ruperto Sánchez, 7-VI-1847, escritura número 279, folio 279.

en 1848, solicitando el puesto de organista de dicha colegiata tras el fallecimiento del organista Antonio Martí (ver epígrafe 5.2).

Del comercio musical de Berea Ximeno, situado en la calle Cantón de Porlier, número 25, además de vender música distribuía una revista especializada, *La lira coruñesa*⁹⁹. Como curiosidad, en los anuncios referían que vendían las partituras al mismo precio que en Madrid:

Al almacén (sic) de música del Canton grande núm. 25 ha llegado un gran surtido de piezas de las más modernas para canto, piano, flauta, violín y guitarra a los mismos precios que se venden en Madrid: igualmente se venden cuerdas superiores para guitarra (...) también se admiten toda clase de encargos de piezas de música¹⁰⁰.

Los instrumentos musicales llegaban a la ciudad herculina a través de diferentes proveedores, como se puede observar en la correspondencia que se encuentra depositada en el Archivo Berea, el almacén Bernabé Carrafa de Madrid le enviaba diferentes instrumentos, como flautas, mientras que la empresa barcelonesa Boisselot y Compañía le proporcionaba pianos. En 1852 había iniciado un convenio de colaboración con la fábrica barcelonesa y en el mes de mayo de 1853 enviaron cuatro pianos verticales cuya deuda ascendía a 11.218 reales de vellón¹⁰¹.

En los últimos años de su vida se constatan las deudas que tenía, como declaraba en su testamento, pues además de libros, partituras e instrumentos, tenía a la venta tres pianos que no había conseguido vender, adquiridos a la empresa Boisselot y Compañía, que sería el legado que le quedaría a su viuda y a su hijo mayor Canuto José Berea Rodríguez, quien tendría que coger las riendas del negocio con solo diecisiete años.

3.2 Comercio musical Canuto Berea (1853-1891) y las siguientes etapas:

En el trabajo que aquí se presenta se realizará una aproximación, con diversos datos que se fueron recopilando e intentando ordenar de un modo cronológico, del auge del

⁹⁹ *El Observador*, 12-IV-1849.

¹⁰⁰ *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia*, 27-VII-1848, p. 4.

¹⁰¹ Archivo Berea, Caja 21, legajo 1, documento 18, carta remitida por Boisselot y Compañía, 11-V-1853.

comercio en las casi cuatro décadas en el que estuvo al frente del negocio Berea Rodríguez hasta su fallecimiento en febrero de 1891. Además, en base a lo expuesto anteriormente, a las primeras notas biográficas de Pedrell y a las investigaciones de Carreira, se confirma la inexactitud de anteriores estudios, como («Berea, Canuto», 1975) o Varela de la Vega (1990a) que situaban a Berea Rodríguez como fundador del primer establecimiento comercial en Galicia, siendo realmente su padre el primer miembro de la saga Berea y verdadero fundador de la tienda.

3.2.1 Primera época de 1853 a 1870. Catálogo de partituras de 1870

En 1853 recogió el testigo Canuto Berea Rodríguez, pues con sólo 17 años asumió la enorme carga de sostener y sacar adelante a su madre y hermanos, de los que serían conocidos sus hermanos gemelos: Nicasio, afinador de pianos, y Manuel, que años después sería profesor de instrumentos de cuerda de la Escuela de Bellas Artes (ver epígrafes 2.2; 5.4.2 y Anexo II). A partir de ese instante, con energía, tenacidad e inteligencia comenzó el gran ascenso de este próspero negocio musical, como se puede comprobar a través de la documentación depositada en el Archivo Canuto Berea, con las distintas correspondencias de Canuto Berea Rodríguez (ver epígrafe 3.3) y sus sucesores, agrupada por años «no obstante, tal “ordenación” no es en absoluto precisa, sino más bien aproximativa, por lo que sería necesario realizar una reestructuración de todos los materiales conservados para una mejor comprensión del contenido de los mismos» (Alén, 2002b, p. 396). De toda esta correspondencia, forma parte del inventario topográfico realizado por la Diputación de A Coruña (véase Anexo VII) que contenía ciento noventa y tres cajas y actualmente son doscientas quince cajas. El trabajo exhaustivo de López Cobas (2017) sobre el comercio musical de Canuto Berea Rodríguez permite analizar el entramado empresarial que tuvo un crecimiento exponencial sin límites que es digno de ser mencionado en la historia de la música y el comercio tanto en la geografía gallega, como nacional y extranjera.

En estos primeros años de transición del negocio, tuvo un papel importante la viuda de Sebastián Canuto y madre de Berea Rodríguez, María Antonia Rodríguez que hasta 1857 continuó con las misivas con la empresa barcelonesa de pianos Boisselot y Compañía para solventar las deudas económicas contraídas en el pasado. En una

correspondencia con dicha compañía datada en 1855 le solicitaban los pagos y letras correspondientes que se adeudaban, de hecho esos tres pianos permanecieron pendientes de liquidarse hasta 1859 (López Cobas, 2017).

Probablemente el almacén de música se hallase en los comienzos de esta etapa en la Calle Luchana (actualmente conocida como Riego de Agua) número 15, ya que en diversos anuncios posteriores figuraba la firma comercial creada en 1854, «Casa fundada en 1854» (Varela de la Vega, 1990a, p. 302), aunque hoy se sabe que se habría creado anteriormente. Se confirma esta localización gracias a algunos investigadores que hallan una publicidad de 1856, en la que se anunciaba como «Gran Barato de Música» (Mejjide Pardo, 1988) e incluso aparece en el Boletín Oficial de la provincia de A Coruña, número 33, con fecha del 17 de marzo de 1856 en esa ubicación y el almacén poseía «un surtido de todas las obras más modernas para toda clase de instrumentos» (López Cobas, 2017).

Además de vender instrumentos y partituras, Canuto Berea, que tenía realmente una aguda visión de empresario, creó *El Propagador musical de La Coruña*, especie de periódico (Figura 14), que se trataba de un medio a través del cual los gallegos, a partir de 1855, bajo una suscripción mensual de diez reales, podían recibir partituras. La mayoría eran de la editorial Ricordi de Milán, y se puede observar cómo ya en sus inicios el propio Canuto conseguía hacer negocio de las partituras sobrantes de la Casa Ricordi (Capelán, 2018).

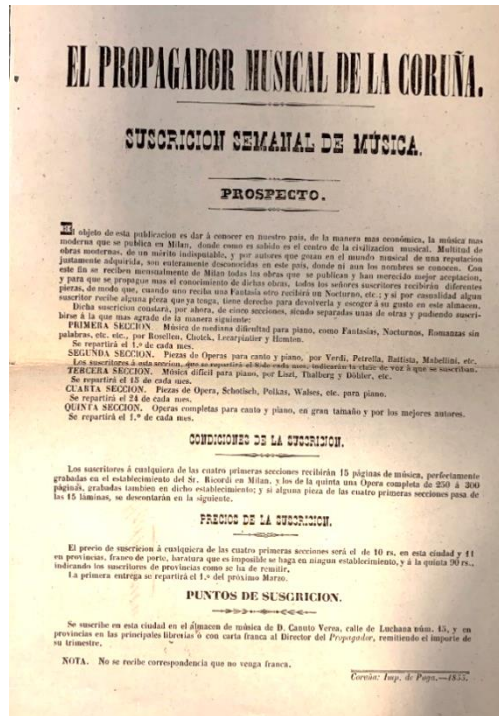


Figura 14. Página encontrada en el medio de ejercicios de armonía de Canuto Berea.

Fuente: Archivo Berea, hallada en signatura Mga- 4/1 BPDC.

El negocio prosperó a partir de 1856 por la mejoría económica de Galicia debido a diversos factores, como la masiva emigración a América, la despoblación de zonas rurales que hicieron crecer ciudades costeras gallegas, como A Coruña (Barreiro Fernández, 1984), y comenzó a precisar un local más amplio del que poseía en la calle Luchana n.º 15, información que se confirma en un anuncio de 1858, en el que como curiosidad se indicaba que se podía tocar el piano con solo «ocho meses de estudio»:

En el almacén de música de Don Canuto Berea calle de Luchana número 15, se acaba de recibir un gran surtido de música para Piano, de toda clase de óperas y dificultades, aún para las personas que no tengan mas que ocho meses de estudio. / En el establecimiento, se vende un piano de siete octavas, (usado) y magníficos pianos verticales de siete octavas, con máquina de nueva invención, y pedal celeste¹⁰².

Poco a poco el almacén coruñés conseguía repercusión a nivel nacional, como se comprueba en una misiva del comercio madrileño de Bernabé Carrafa solicitándole composiciones gallegas: “(...) necesito una gallegada ó muiñeira, la que en ese país se

¹⁰² *El Fomento de Galicia*, 13-VII-1858, p. 4.

usa en la parte llamada Rías Bajas, (...) estimaré me la envíe (sic) diciéndome lo que debo abonarle en cuenta por ella”¹⁰³.

Su aumento de venta de pianos se puede confirmar en la correspondencia de Berea con la empresa Boisselot y Compañía¹⁰⁴, de la que se desprende que llegaron al acuerdo de exclusividad para el noroeste peninsular y le permitían ciertas ventajas en los pagos a plazos, aunque dichos tratos se modificaban en diversas ocasiones: “(...) Las rebajas por nosotros establecidas con todos nuestro parroquianos son 30% mitad al contado, sin embargo á V., le concedemos aun algo más del 35% aceptando el pago como V. desea (...)”¹⁰⁵. Se puede comprobar las dotes de Berea como negociante imponiendo sus condiciones, ya que en 1859 conseguiría una rebaja del 40%.

Por otra parte, las condiciones y exclusividad serían motivo de discrepancias con la firma catalana, que a partir de 1860 creció en el surtido de pianos al almacén coruñés, sobre todo después de la fusión de Boisselot con la firma Bernareggi en 1862 (López Cobas, 2017). La gran demanda de clientes y las dotes comerciales de Berea provocaron un gran auge en su almacén musical y su traslado de ubicación a partir de los años sesenta. En 1862 se puede comprobar la primera inscripción del establecimiento en el registro de la *Matrícula General de los comerciantes de la provincia de Galicia*¹⁰⁶ (López Cobas, 2010, p. 512). En ese mismo año se localizaba una nueva ubicación, en la calle Acevedo, número 13, (Figura 15), como también se puede observar en la primera página de su danza *La iniciadora*, que fue compuesta originalmente para orquesta y después realizó un arreglo para piano, cuando se concedió la subasta para el tramo del ferrocarril de Ponferrada a A Coruña en 1864 (ver epígrafe 7.3.2).

¹⁰³ Archivo Berea, caja 22, legajo 2, 23-XII-1858, carta del almacén de Bernabé Carrafa a Canuto Berea.

¹⁰⁴ Archivo Berea, caja 21, legajo 1, carpeta 2, documento 19, 3-I-1857.

¹⁰⁵ Archivo Berea, caja 21, legajo 1, carpeta 2, documento 11, 27-X-1857.

¹⁰⁶ En este registro figura como regente de un comercio al por mayor y por menor con el número 1147. Archivo del Reino de Galicia, Registro Público del Comercio de Galicia, 1ª sección (1830-1885), sign.1922, f. 27.

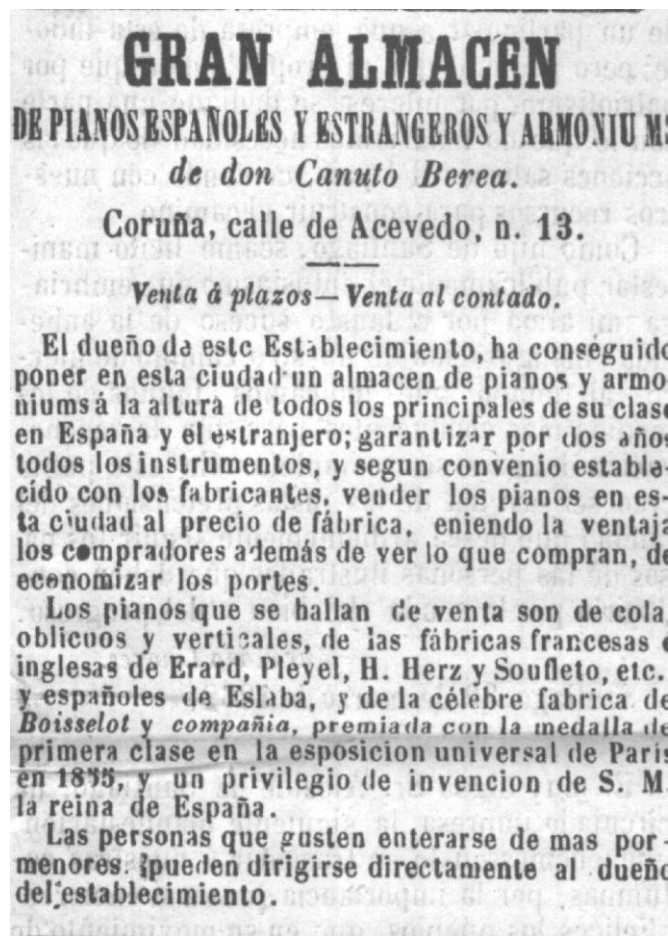


Figura 15. Anuncio del almacén Canuto Berea.

Fuente: *El Miño*, 2-III-1862.

Además, la tienda de Berea destacó por la riqueza de fondos impresos, llegando a ofertar en 1864 un total de treinta mil partituras, cantidad que se refleja en diversas cartas que Berea envía a sus clientes (López Cobas, 2010), describiéndolo alguno de ellos como un fuerte empresario y hombre de negocios serio. “Muchas misivas que le envían sus proveedores subrayan ese carácter indomable y duro de Berea en los negocios” (López Cobas, 2017, p. 260). En 1867 también se halla otro anuncio que continúa con la misma dirección, ver Figura 16, que incluía frases de estrategias comerciales como “Depósito de pianos al alcance de todas las fortunas (...) Único (sic) depósito a los mismos precios: a que se pueden comprar en Barcelona (...) Gran surtido de música moderna con rebajas desconocidas (...)”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ *El Buscapié*, 12-X-1867.

DEPÓSITO DE PIANOS
AL ALCANCE DE TODAS LAS FORTUNAS.

VENTA Á PLAZOS Ó AL CONTADO en el almacén de música de don Canuto Berea, calle de Acevedo, núm 13, CORUÑA.

Gran surtido de pianos de lujo y económicos, oblicuos, medio oblicuos y verticales de las principales fabricas españolas y extranjeras, entre ellas la renombrada de

Kattarer á 3.200 rs. y 3.700. rs.

los llamados de pedal celeste de 7 octavas y 3 cuerdas por punto, extraordinariamente generalizados en el extranjero por su gran solidez, elegancia y economía

Unico depósito á los mismos precios que se pueden comprar en Barcelona de los acreditados pianos de

Bernareggi y compañía

sucesores de BOISSELOT.

ARMONIUMS de todas clases y accesorios para pianos, como son fletros, cuerdas, zócalos de cristal, pantallas, arandelas etc. Gran surtido de música moderna con rebajas desconocidas.

Alquileres de pianos,

completamente nuevos y que dan derecho teniéndolos 24 meses seguidos á hacerse dueños del instrumento.

Todos los instrumentos se garantizan por dos años.

Figura 16. Anuncio del comercio como depósito de pianos.

Fuente: *El Buscapié*, 12-X-1867.

La expansión del comercio musical de Berea resultaba evidente, pero un dato que llama la atención, y que saca a relucir López Cobas en su exhaustivo trabajo sobre el comercio musical de Canuto Berea y su relación con la compañía «Bernareggi y Cía», es que en 1867 establecieron unos nuevos puntos de acuerdo, pues durante sus relaciones empresariales pasaron por diversos momentos con bastantes diferencias por incumplir condiciones pactadas. Por ejemplo, Berea tenía el compromiso de adquirir treinta pianos al año con unas facilidades de pago y en contrapartida la firma Bernareggi no podía poner a la venta sus pianos en las ciudades de A Coruña, Ferrol, Santiago y Lugo (López Cobas, 2017). Pero, quizás hay que poner hincapié en lo sucedido en 1869, ya que “ante un problema de liquidez -quizás por el incendio de la antigua fábrica en 1867 y la necesidad de edificar una nueva-, Bernareggi y Compañía solicitó al comerciante coruñés un préstamo monetario” (López Cobas, 2017, p. 568). Indudablemente, las circunstancias cambiaron en quince años, pues de una deuda

contraída por el padre de Canuto con la antigua firma Boisselot, la nueva firma pedía dinero prestado a su cliente.

El comercio musical de Berea además de ofertar pianos, instrumentos de viento para las copiosas bandas de música de nueva creación, y todo tipo de instrumentos y accesorios. Ofertaba diferentes métodos de pago, a través de la venta directa o a plazos, o incluso alquiler, y también disponía de un fondo de partituras inmenso y diferentes métodos de solfeo e instrumentos para la demanda de la sociedad coruñesa, gallega y del noroeste peninsular. Pero también Berea iba diversificando el negocio al también usarlo como quiosco musical, donde se vendían suscripciones de *La España musical* o *La Gaceta de Madrid* a mediados de la década de 1860 y posteriormente otros como el periódico semanal *El Eco musical*¹⁰⁸. El comercio también disponía de otro tipo de productos, como de metal o de cristal para los instrumentos.

Antes de proseguir cronológicamente en la etapa del comercio de Canuto Berea Rodríguez, se considera necesario mencionar los catálogos de partituras que se conservan en el Archivo Berea. El más antiguo data de 1870, y puede servir como referencia y el punto medio aproximado en el marco temporal de la trayectoria empresarial de Berea al frente del comercio durante casi treinta y ocho años (de septiembre de 1853 hasta febrero de 1891). Se selecciona el catálogo más antiguo como punto de división para clasificar en dos subetapas: una de 1853 a 1870, comentada hasta ahora, y otra de 1871 a 1891. Se debe aclarar que no se puede fragmentar bruscamente e incluso hay clientes y amistades que perduran entre estas dos subetapas, como puede ser el caso de su amigo, Eduardo Arana, músico mayor de la banda de la Infantería de marina de Ferrol (cuyo padre Joaquín también había sido director de la misma agrupación), que accedió a la dirección el 6 de enero de 1858¹⁰⁹.

La saga Arana, Joaquín, el abuelo; Eduardo, el padre y Ramón Arana, crítico musical conocido con el sobrenombre de «Pizzicato» tenía una amplia relación, no sólo profesional, sino también personal con la familia Berea, constatada en el Archivo Berea, donde se conservan novecientas ochenta cartas de Eduardo Arana y doscientas diecisiete de su hijo Ramón entre 1857 y 1909. “Serán, a partir de entonces, habituales

¹⁰⁸ *El Anunciador*, 18-VII-1877, p. 2.

¹⁰⁹ Archivo Berea, caja 23, 9-I-1858, carta de Eduardo Arana a Canuto Berea.

las estadías de los ferrolanos en la casa de Coruña de los Berea (y viceversa) y también se irán habitualmente de vacaciones juntos, a lugares como Santiago de Compostela o el norte de Portugal” (Capelán, 2018, p. 99).

Esta relación profesional era recíproca, porque Arana le solicitaba a Berea Rodríguez que le consiguiese instrumentistas para ocupar las vacantes de la banda militar¹¹⁰. Incluso, en ocasiones se recurría a niños y jóvenes de las bandas de los distintos hospicios gallegos, como sucedió en 1873 fecha en la que Arana pidió ayuda a Canuto Berea para que intercediera ante el gobernador civil de A Coruña por una solicitud que había realizado. Pero también Arana era intermediario para que se comprasen los instrumentos musicales en el comercio musical de Berea. De su correspondencia destaca el viaje de Arana por Francia y Austria en 1869 para estudiar la organización de las bandas militares en el que informaba a Berea de sus preferencias por la casa Larc y Cerveny, con la que consiguió importantes rebajas del 30% en los instrumentos, pero tuvo que esperar veinticinco días para que se lo enviaran desde Praga. En su camino de vuelta pasó por París “para encargar dos saxofones a Mr. Buffet” (Alén, 2002b, p. 401). Estas conversaciones permiten conocer los instrumentos que formaban la banda militar de Arana: cornetines, bombardinos, fliscornos, clarinetes, clarinete bajo, flautas, flautín, saxos, oboes y fagots (los dos últimos incorporados a partir de 1873) e instrumentos de percusión. Arana fue destinado con su banda a la isla de Cuba desde finales de septiembre de 1869 hasta 1878, realizando dos viajes, el primero de 1869 a 1872, en los que llevó partituras de la tienda de Berea, y el segundo en 1873, donde se surtió de instrumentos e incluso logró músicos para su destino en Cuba (Capelán, 2018).

El catálogo de partituras de 1870 muestra la organización de Berea desde sus inicios hasta dicha fecha: la cantidad de distribución de partituras para sus clientes, además de la venta de pianos y otros instrumentos. Conservado en el Archivo Berea actualmente en la caja diecisiete, libro sesenta y nueve, en él se recogen los registros de obras musicales del 1 al 17.049. En la primera página aparece la firma de Canuto Berea con fecha el 27 de junio de 1870. Consta de cuatrocientas setenta páginas, con tapas de color marrón, en formato vertical de medidas 33 cm. de alto, 23 cm. de ancho

¹¹⁰ Archivo Berea, caja 23, 12-III-1860, carta de Eduardo Arana a Canuto Berea.

y 4 cm. de grosor. Su estado de conservación es malo, con hojas incompletas, que pudieron ser comidas por insectos o ratones, lo que dificulta la lectura de los datos de partituras que citan: autor, obra, clasificación y precio.

Presenta métodos y obras para canto y piano, para piano solo, dentro de estas incluye “estudios y música fácil de piano”. En otro apartado se incluyen a otros instrumentos clasificados por: flauta sola, dos flautas, flauta y piano, dos violines, violín y piano, clarinete, canto y guitarra, tríos y cuartetos, cuartetos de óperas, banda militar, violín y orquesta, violonchelo y piano. Algunas de las composiciones gallegas existentes en este catálogo se enumeran en el epígrafe 6.4.

Además de dicho catálogo en el Archivo Berea se conservan otros catálogos manuscritos, dos de instrumentos: en la caja trece, libro cuarenta y dos, y en la caja diecinueve, libro ochenta y cinco; nueve de partituras y métodos, en el que el más antiguo es el que se ha comentado (caja diecisiete, libro sesenta y nueve), los otros que se conservan son los siguientes: caja nueve, libro veintisiete; caja diez, libro treinta y dos; caja once, libro treinta y cinco; caja quince, libro sesenta y cinco; caja dieciséis, libro sesenta y seis, y sesenta y siete; caja diecisiete, libro sesenta y ocho; caja diecinueve, libro ochenta y seis.

Aunque el catálogo más antiguo data de 1870, se ha de tener en cuenta que estos catálogos poseían diferentes páginas en blanco para ir añadiendo diferentes registros a lo largo del tiempo, por lo que ha de tenerse en cuenta que hay que tomar dichos datos con cautela. Otro catálogo que aparece firmado con fecha es el de la caja nueve, libro veintisiete, que poseía la fecha de 31 de julio de 1872. En el resto de los catálogos no se sabe la fecha exacta, pero está claro que también corresponderían casi todos al período de Berea Rodríguez, pero seguramente fueron utilizados en años posteriores.

En el catálogo de la caja nueve, libro veintisiete aparecen las partituras o métodos con estos campos descriptivos: el número de registro atribuido por el comercio musical de Berea, el compositor, el precio en reales de vellón, el título de la obra, y la editorial o empresa que era proveedora de dicha composición. Llama la atención la multitud de campos en blanco (más de cuatro mil) que se dejarían para ir incorporando otras composiciones a través del tiempo, pero también hacía que el catálogo de partituras y métodos tuviese en su totalidad más números de registro, probablemente como

estrategia publicitaria. La clasificación de dichas composiciones estaba dividida en: métodos, piezas para canto y piano, óperas para canto y piano, coros a voces solas, zarzuelas a una voz, dúos de zarzuela, tercetos de zarzuela, coros de zarzuela, quintetos de zarzuela, recitados al piano, canto y guitarra, canto y orquesta.

3.2.2 Segunda época de 1871 a 1891. Sucursales

En la década de 1870 se observa una pequeña diferencia en la ubicación de la tienda en el número del local, como en 1872 que se localizaba en el número 25, pero en la misma calle Acevedo y se halla un anuncio que lo corrobora que además de vender pianos también se ofertaban “cuerdas, bordones, accesorios e instrumentos de todas clases para banda militar y orquesta. / Armoniums de varios precios para salones o iglesias con máquina para tocar en el acto cualquier persona (...)”¹¹¹. En 1875 la tienda sigue estando en la misma localización, trasladándose un año después a la ubicación donde perduró hasta el cierre del negocio, la calle Acevedo número 38, tal y como se refleja en la publicidad del comercio en los diferentes diarios. Se debe aclarar que la calle Acevedo tuvo dicho nombre en tres períodos del siglo XIX, siempre relacionado con períodos liberales, pasando a denominarse calle Real a partir de 1876, al igual que en otras épocas monárquicas. Incluso la calle Real llegó a llamarse Calle Capitán Galán en el período de la II República de 1931-1936.

En estos años el negocio prosperaba a pasos agigantados, pero en 1874, cuando Berea se vanagloriaba de que su comercio disponía de treinta mil títulos de partituras en diversas cartas de su correspondencia¹¹², sufrió un importante revés en la liquidación de su negocio por la decisión del Banco de España de ser el único en desempeñar la emisión de billetes, debido al decreto-ley del 19 de marzo de 1874, firmado por el Ministro de Hacienda, José Echegaray. De modo que los bancos provinciales, como el Banco de La Coruña, la entidad con la que negociaba Berea, no pudo concederle préstamos, por tanto, buscó otras soluciones, como ofrecer importantes descuentos de deudores, como el empresario teatral Juan Molina “(...) tengo que negociar algunos créditos míos, pues necesito reunir fondos a causa de la

¹¹¹ *La gacetilla de Santiago*, 07-XI-1872, p. 4.

¹¹² Archivo Berea, caja 1, libro 1, 14-X-1874, f. 258 carta a Ricardo Jubes (Bilbao).

liquidación del Banco de esta plaza decretada por el Gobierno. Por consiguiente, tengo que negociar perdiendo en 25 por % (sic) su deuda (...)”¹¹³. Esas decisiones drásticas también fueron provocadas porque había adquirido el edificio de la calle Real, número 38, por la cantidad de 20.000 duros¹¹⁴. Dicha situación se solventó hacia finales de ese año y comienzos del año siguiente (López Cobas, 2017).

En 1875, aunque no se conservan los libros de copiador de cartas de las fechas comprendidas entre el 23 de enero de 1875 y el 1 de julio de 1876, se pueden comprobar ciertas observaciones en alguna misiva conservada en distintas cajas del Archivo Berea. Se pone de manifiesto alguna correspondencia transatlántica, para donde ya había surtido partituras e instrumentos a través de Arana (que dirigía la banda que había sido destinada a Cuba), e incluso tenía otro cliente, llamado Antonio del Valle, con domicilio en Trinidad, que le proponía a Berea que surtiera el repertorio de las compañías de ópera que iban a Cuba (Capelán, 2018):

En la Habana hay dificultad de encontrar los archivos de música de ópera para las compañías y recordando que V. tiene bastantes arregladas para Don Valentín de Cándido, de feliz memoria, y que ofrecía V. proporcionar todas las que se pidiesen, se me ocurre decir a V. que tal vez podría hacerse algún negocio. Si V. lo cree, mándeme la lista de las que tiene y las condiciones de las que no tiene, pues cuando vaya a la Habana me pienso ocupar de la cuestión de Teatros¹¹⁵.

De otra epístola con del Valle se extrae información de su intención de vender pianos Bernareggi en las Antillas, pues no se vendían porque la casa Edelman se ocupaba de la venta de pianos de la casa Pleyel, por lo que requería que se enviaran los pianos de mejor calidad para tener repercusión y hacer buena publicidad en la prensa. Del Valle le instaba a Berea que los pianos llevaran una placa en la que se mencionara “construcción especial para las Antillas”¹¹⁶ pues consideraba que era en lo que se detenían las personas de las Antillas (Capelán, 2018). Esa misma estrategia publicitaria la copiaría Berea a partir de 1879 para ofertar pianos Bernareggi «construidos expresamente para el clima de Galicia y Asturias»¹¹⁷. “Canuto Berea

¹¹³ Archivo Berea, caja 1, libro 1,21-VIII-1874, f. 149 carta a Juan Molina (Vigo).

¹¹⁴ Archivo Berea, caja 1, libro 1,21-XI-1874, f. 210 carta a Antonio Ruiz (Oporto). Esa cantidad equivalía a 100.000 pesetas, que serían 400.000 reales de vellón.

¹¹⁵ Archivo Berea, caja 30, carta de Antonio del Valle (Trinidad) a Canuto Berea, 24-VI-1875.

¹¹⁶ Archivo Berea, caja 30, carta de Antonio del Valle (Trinidad) a Canuto Berea, 23-III-1875, 25-5-1875

¹¹⁷ Archivo Berea, caja 3, libro 7, 6-XI-1879.

presumía de ser el único vendedor de pianos de estas características en España, como confirma una carta remitida a Pozzi (Lugo) en 1882 y algunos anuncios publicitarios en diarios regionales” (López Cobas, 2010, p. 515).

Berea como empresario musical, también en ocasiones hacía de asesor musical para los músicos y compositores coetáneos, incluso le pedían recomendación para la compra de partituras que solicitaban a través de correspondencia o se fiaban de su criterio como se desprende de una misiva del lucense Montes a Berea en 1871: “(...) remitir dos piezas que no sean demasiado cortas, que en dificultad puedan llegar a la que se llama mediana (...) para los instrumentos siguientes (...) / 2 violines, flautas, clarinete, contrabajo y piano (...)”¹¹⁸. La relación musical-empresarial de Montes y Berea tuvo una intensa relación epistolar (Alén, 2002b), en que Montes fue corresponsal de Berea en Lugo, por la que la mayor parte de los negocios de Berea en la capital lucense gozaban de la intervención de Montes (López Cobas, 2017). De hecho, Montes continuó con la relación con el comercio musical con los hijos de Berea después de 1891, fecha en la que falleciera su padre, a los que dedicó alguna composición, como la balada gallega *Negra Sombra* a Alejandro Berea, y al pianista Canuto Berea Rodrigo, el pasodoble *Aires populares de Galicia*. Montes editó con la editorial Canuto Berea y Compañía numerosas composiciones, ver epígrafe 4.5.1. Si Juan Montes era un contacto de Berea para la expansión de su negocio en Lugo, se puede comprender que la red del comercio musical de Berea tenía una logística que abarcaba todo el Noroeste peninsular que se mantenía en el tiempo gracias a sus colaboradores, amistades o corresponsales. Si a esto se añade la gran demanda de la música de sociedad burguesa y que cada vez estaba al alcance de más población.

Los corresponsales o comisionados son mencionados en la correspondencia, ver epígrafe 3.3, que no han sido analizados con profundidad pero que ayudan a comprender el tramado empresarial creado por Berea Rodríguez, que serían los antecedentes de las sucursales y también convivirían con ellas en lugares que carecían de sucursales del almacén musical, que fueron creadas en Santiago, Ferrol y Vigo. Estas sucursales aparecerían con su dirección en portadas de partituras (Figura 17).

¹¹⁸ Archivo Berea, caja 43, carta de Juan Montes a Canuto Berea, 14-X-1871.

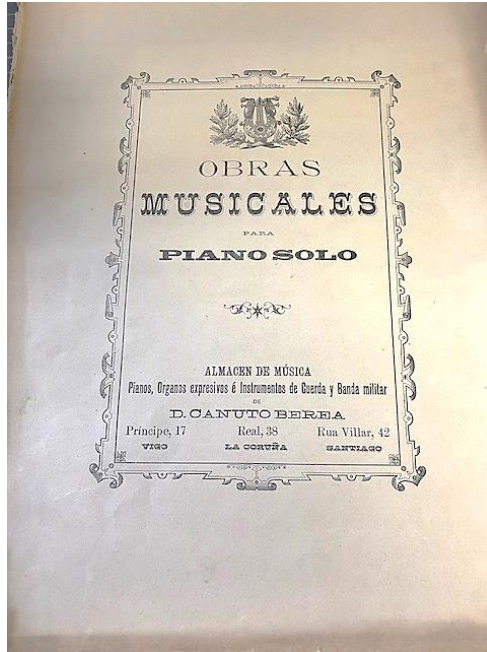


Figura 17. Portada partitura *El despertar la mañana* de R. Pérez Camino.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga- 22/37 BPDC.

La primera filial que se había creado en la época que regentó el negocio Berea Rodríguez fue en Santiago, según López Cobas en mayo de 1874¹¹⁹, ya que se conservan cartas desde 1874 con Manuel Penela Asorey, que la dirigió hasta su fallecimiento en 1885. A partir de aquel año se hizo cargo su hija Josefa Penela Conde en la Rúa del Villar, número 42 (Rey Majado, 2000, p. 129). Ella, que en la correspondencia de Berea aparecía como Pepita Penela, acentuó sus relaciones con la empresa de Canuto, pues a pesar de tener propuestas de varios músicos compostelanos, como Manuel Chaves, para regentar la sede, Berea prefirió continuar con la familia Penela, ayudada por el flautista Gerardo Barcia (López Cobas, 2017), y en la década de 1890 a 1900 por Enrique Lens Viera a quien incluso se le publicarían varias obras por la editorial Canuto Berea Compañía (ver epígrafe 4.5.1 y biografía de Lens en tercera parte). La relación entre las familias Berea y Penela también incumbía al ámbito familiar, llegando a ser Josefa Penela la madrina de su hija, Emilia Josefa Alejandra¹²⁰. Berea y su ayudante, Eduardo Puig visitaban con frecuencia la tienda, de la que tenían un control a través de inventarios y balances anuales, y que debido a su

¹¹⁹ Archivo Berea, Caja 1, libro 1, 7-V-1874, p. 13.

¹²⁰ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 27 (1875-1881), folio 159r.

buena ubicación vendía gran cantidad de partituras e instrumentos a clientes de bandas de música, instituciones compostelanas o a la catedral. De la sucursal compostelana se conservan documentación de las ventas hasta 1953.

La siguiente sucursal sería la de Ferrol que comenzaría a finales de 1876 a cargo de Adolfo Rodríguez en la calle Magdalena, número 59, que se había inscrito un año después “solo en calidad de «almacén de música», puesto que no interesaba confirmar la venta de pianos, por suponer una tarifa tributaria superior” (López Cobas, 2017, p. 271).

Se montó la tienda de música precipitadamente, porque se iba a establecer un almacén de venta de pianos por parte de «Miguel flautista», como indicaba Berea en una carta a Penela, en la que hacía referencia que enviaba a su hermano Nicasio¹²¹. En esta ciudad le ayudarían como intermediarios músicos como José Braña, entre 1876 y 1884; Juan Velasco entre 1874 y 1880; (López Cobas, 2017), o Eduardo Arana (Capelán, 2018).

De la sucursal de Ferrol se conservan en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña los envíos realizados desde la ciudad herculina a la ferrolana desde 1889 a 1931 en el Archivo Berea, caja catorce, libro cinco. Como dato curioso, se debe aclarar que el envío de pianos desde la tienda de Canuto Berea a la sucursal ferrolana se realizaba a través del transporte marítimo, en un barco a vapor llamado Hércules, a partir de 1883. Canuto enviaba pianos para su alquiler o venta, gestionados a través de su hermano Nicasio.

La sucursal de Vigo tuvo sus precedentes con diferentes músicos que eran comisionados de Berea Rodríguez, como Félix Barés, entre 1874 y 1883 cuando se trasladó a Avilés o el envío de mercancías a través de Mariano Miguel Alonso, que tenía su local comercial situado en la calle Príncipe, número 17 entre 1877 y 1880. A finales de ese año Alonso tuvo que marchar a Madrid por cuestiones familiares, pero el negocio no marchaba bien y Berea liquidó sus cuentas y adquirió el traspaso del negocio por dos mil cuatrocientos reales de vellón (seiscientas pesetas) (López Cobas, 2017).

¹²¹ Archivo Berea, caja 1, libro 3, 11-XII-1876, f. 305, carta a Manuel Penela (Santiago).

Comenzaba la etapa de la sucursal viguesa con su cuñado Andrés Gaos Espiro al frente del negocio. Gaos, que trasladó su residencia a la ciudad olívica para regentar la tienda, estaba casado con la hermana pequeña de Canuto, Pilar, y su hijo Andrés Gaos Berea, llegó a ser un excelente violinista, coincidiendo en su carrera musical con su primo Canuto Berea Rodrigo en el conservatorio de Madrid.

Berea remitió una carta a Gaos en septiembre de 1880¹²² para la inauguración del negocio donde trataba diferentes cuestiones como el alquiler del local, los descuentos, los plazos de pago, o las comisiones. La dilatada misiva demuestra el carácter controlador de Berea con los aspectos económicos del negocio, y que no se le escapaba ninguna rebaja sin su consentimiento (López Cobas, 2017). El comercio arrancaba con fuerza, incluso pensaba organizar veladas musicales con jóvenes instrumentistas vigueses como se reflejaba en la prensa:

Parece que en el almacén (sic) de música que representa en esta ciudad el Sr. Gaos; se reunirán dos veces por semana varios jóvenes amantes del arte para tocar algunas piezas de las más selectas; que serán (sic) escuchadas indudablemente con agrado por todos los que con más ó menos abundancia de conocimientos músicos, profesan culto á la música. / Plácenos mucho que el Sr. Gaos, sea tan galante con la juventud viguesa, y que su almacén (sic) de pianos pase por núcleo de reunión (sic) para los aficionados á la buena música¹²³.

Aunque no se conserva la documentación de dicha filial, hay constancia de ella a través de la correspondencia entre los cuñados Gaos y Berea. Por ejemplo, en los dos primeros años de la experiencia de la sucursal viguesa Berea le mandó noventa y seis misivas a su hermano político. En algunas referencias se ha hallado que el motivo de la desaparición de la filial en la ciudad olívica se debió a “que acabó mal, arruinada” (Yamuni Tabush, 1980, p. 7). Berea le recriminaba en su correspondencia que ejerciera un mayor control sobre las cuentas: “(...) Estás en el deber de examinar las facturas que te mando y decirme las diferencias que encuentres (...)”¹²⁴. En toda la correspondencia se observa que Berea pretendía tener el control de la sucursal, aunque también trataba asuntos familiares (López Cobas, 2017). Tras el fallecimiento de Berea Rodríguez en 1891, Gaos continuó con la sucursal (mencionada en la escritura de la

¹²² Archivo Berea, caja 3, libro 8, 14-IX-1880, f. 72-73, carta a Andrés Gaos (Vigo).

¹²³ *El Correo Gallego*, 27-XI-1880.

¹²⁴ Archivo Berea, caja 4, libro 11, 14-III-1883, f. 269-270, carta a Andrés Gaos.

primera sociedad comercial Canuto Berea y Compañía) hasta 1896 aproximadamente, ver Anexo III.

Aunque Berea presumía en alguna carta, como una enviada al fabricante alemán de pianos Rönisch¹²⁵, de poseer otras tiendas en otras ubicaciones como en Ourense, Oviedo y Gijón, se considera que estas no existieron, ya que no hay constancia documental, por lo que es posible que en lugar de sucursales fueran diferentes comisionados quienes hacían posible sus múltiples redes comerciales. Corroborando esta idea, se han contabilizado doscientas diez misivas entre 1874 y 1890 con Ramón Modesto Valencia, encargado de la tienda de Ourense¹²⁶. En Oviedo las relaciones fueron con Víctor Sáenz entre 1879 y 1887, y con Rafael Salvador Fernández a partir de 1887 gracias a Juan Montes (López Cobas, 2017, p. 281), además de en esa ciudad, destaca un cliente, Anselmo González del Valle, por la adquisición de numerosas partituras “(...) el conocimiento de Montes lo obtuviera a través de Canuto Berea, ya que procuraba adquirir toda la música editada por las grandes casas, llegando a formar una biblioteca de veinte mil obras” (Varela de la Vega, 1990a, p. 318).

3.2.3 Eduardo Puig y su impulso al comercio. Fondos impresos en el almacén de música de Berea

Una figura clave en el negocio musical de Canuto Berea fue su empleado Eduardo Guillermo Puig y Ferrín (1854¹²⁷-1913), ver Figura 18, que colaboró en la tienda de música como mínimo desde 1876¹²⁸, aunque cabe la hipótesis de que comenzara a trabajar con Berea anteriormente, pero no se conserva ninguna documentación que así lo atestigüe. Además, hay que recalcar que tampoco se ha localizado el copiador de cartas que comprendía entre enero de 1875 hasta julio de 1876.

La labor de Puig fue encomiable de cara al comercio musical de la familia Berea, que desde 1875 comenzó a adentrarse en la política de su ciudad, ver epígrafe 5.3.4, por ese motivo fue delegando en Eduardo Puig, quien mientras vivió Berea Rodríguez

¹²⁵ Archivo Berea, Caja 4, libro 10, 8-V-1882, f. 170-171, carta a Carl Rönisch (Dresde).

¹²⁶ Archivo Berea, entre libro 1 y libro 20, cartas contabilizadas por el autor de este trabajo.

¹²⁷ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Censo de habitantes, 1899, t.3, p. 30vº. Nació el 22 de octubre de 1854 en Ponferrada (León).

¹²⁸ Archivo Berea, Caja 1, libro 3, 19-VII-1876, f. 25, carta de Eduardo Puig a Manuel Penela (Santiago).

se hizo cargo de la tienda, escribía cartas a los clientes e incluso efectuaba transacciones comerciales y desempeñaba labores de contable, acudiendo incluso a las sucursales para ajustar los presupuestos de cada año.

Pero con el paso de los años se comprueba que su papel fue más que un empleado, fue la persona a la que toda la familia Berea consultaba diferentes asuntos, además de depositar en él su plena confianza para diferentes gestiones empresariales. De diferentes notas y cartas halladas en varios legajos del Archivo Berea se puede comprobar las diversas solicitudes que le hacía la familia Berea cuando pasaban sus vacaciones estivales en la casa que poseían en San Pedro de Nós (Oleiros).

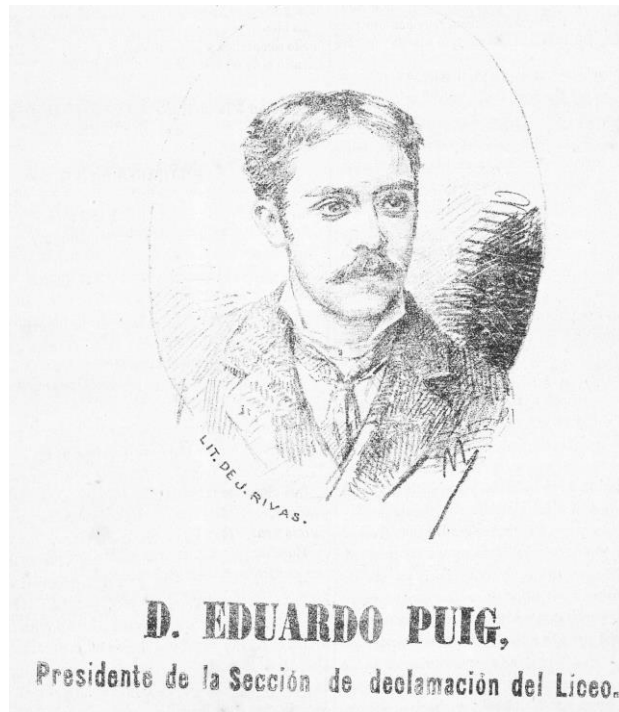


Figura 18. Retrato de Eduardo Puig como presidente de la sección de Declamación del Liceo Brigantino.

Fuente: *Liceo Brigantino*, 31-I-1883, p. 1.

Sin saber exactamente el año en que se incorporó Puig al negocio de Berea, se puede decir que su incorporación coincidió con diferentes aspectos de la ampliación del comercio como con empresas extranjeras y su mayor expansión a finales de la década de 1870 y la década de 1880. Con respecto a la venta de instrumentos de viento de la tienda de Berea cabe señalar su relación con empresas parisinas a partir de 1874 con cornetas, fliscornos y cornos a Gautrot Ainé et C^a y en 1876 de instrumentos de

viento madera y metal con empresas francesas como Péliesson y Rott (López Cobas, 2010).

Con respecto a la venta de pianos, además de la citada empresa barcelonesa Boisselot, que después se convertiría en Bernareggi, la tienda comenzaba a surtir de pianos extranjeros, a partir de 1874 de marcas como Collard & Collard, Lavigne, Montano, etc. y sobre todo a partir de los años ochenta de la fábrica alemana Rönisch. Fue tal la magnitud de estas ventas, que Albert Rönisch llegó a visitar Galicia en 1883¹²⁹ (López Cobas, 2010). La competitividad estaba en aumento y la variedad de empresas que proveía de pianos a Canuto Berea se debía a la gran demanda que tenían estos instrumentos entre los clientes gallegos, de modo que en ocasiones “no podía satisfacer las solicitudes de sus sucursales ni de sus clientes directos, como se pone de manifiesto en diversas cartas de febrero de 1877” (López Cobas, 2010, p. 516). Se observa por la correspondencia que Eduardo Puig cada vez tenía más relevancia en su papel al frente del comercio musical, debido a las ocupaciones políticas de Canuto Berea eran mayores en la década de 1880.

La tienda de Berea destacó por la riqueza de fondos impresos, como se ha mencionado anteriormente, ofertaba en 1864 un total de treinta mil partituras, cantidad que se refleja en diversas cartas que Berea envía a sus clientes (López Cobas, 2010). Se entiende así la inexistencia de un catálogo impreso de partituras por ese gran volumen, aunque es realmente difícil de comprobar esa cantidad de partituras tanto por los catálogos que se conservan, como que, con total probabilidad, esto era una de las múltiples estrategias comerciales utilizadas por este perspicaz empresario para llamar la atención de sus clientes. Sin embargo, el inventario de almacén más antiguo que se encuentra en el Archivo Berea data de 1870 y contiene diecisiete mil títulos de partituras distribuidas por tipo de instrumentos y por materias (Liaño Pedreira, 1998, p. XXIII): gran variedad de títulos de ópera (la sociedad Canuto Berea anunciaba el alquiler y venta de óperas teatrales), reducciones para piano y fantasías sobre temas operísticos, obras para piano, que era el instrumento que predominaba, destacando métodos de estudio como Cramer o Czerny. Incluso en la empresa familiar, tras la muerte de Canuto, “contaban con un inmenso surtido de partituras que superaba los

¹²⁹ Archivo Berea, caja 4, libro 11, 18-III-1883, f. 278.

40.000 títulos, incrementando notablemente el fondo del almacén” (Liaño Pedreira, 1998, p. XIII).

El hecho de que en el almacén musical existiese tanta pluralidad de composiciones podía servir como justificación para no remitir un catálogo completo, enviando listas individualizadas adaptadas a cada comprador (López Cobas, 2012b). En el Archivo se conservan diferentes catálogos manuscritos de partituras para diferentes instrumentos que Berea enviaba en los miles de cartas a sus clientes. De los pedidos de partituras de Canuto Berea entre 1874 y 1888 destaca la frecuencia de pedidos a Antonio Romero (460 pedidos), Bonifacio Eslava (254), Pablo Martín (219) y Benito Zozaya (172) (López Cobas, 2010, p. 519).

Como se ha mencionado anteriormente Berea alardeaba de los fondos impresos que ofertaba su negocio, sobre treinta mil títulos en la década de los sesenta y setenta, cuarenta mil obras en la década de los ochenta e incluso en alguna carta de 1891 Berea se jactaba de decir que tenían cincuenta mil partituras (López Cobas, 2012a). Realmente no disponía de tal cantidad de títulos, pero era una estrategia publicitaria, aunque se aproximan las partituras a los veinticinco mil títulos de obras y arreglos de la época, a los que se iban añadiendo composiciones posteriores en los mismos catálogos, porque poseían huecos en blanco en los propios catálogos para seguir rellenando a medida que se iban incorporando partituras nuevas.

3.2.4 Datos relevantes de la tienda de música desde finales de la década de 1870

No se han encontrado referencias documentales en la contribución municipal del comercio de Berea hasta 1877-1878¹³⁰. De la contabilidad de la empresa queda constancia en el dietario de ventas¹³¹ que comienza en diciembre de 1876 hasta 1878, donde se anotan día a día las partituras, instrumentos y métodos que se venden a sus clientes (López Suevos, 2008).

¹³⁰ Archivo Municipal de A Coruña, Impuestos extraordinarios, signatura 3983, *Contribución Industrial del Año Económico de 1877-1878*

¹³¹ Archivo Berea, caja 44.

Otro aspecto significativo de la tienda de Berea sería el alquiler de ciertos instrumentos como un contrabajo por seis meses al cantante Maximino Fernández en 1879 o un armonio prestado a Alejandra de la Riva en 1880, e incluso partituras como el alquiler del arreglo para banda de *La Traviata* de Verdi al director de compañía escénica Miguel Cepillo, en noviembre de 1880 (López Cobas, 2012a).

En 1880, cuando se abrió la sucursal viguesa regentada por su cuñado, Andrés Gaos, se hallaba algún anuncio que describía la gran variedad de productos que poseía la tienda de música (Losada, 2015), e incluso exageraba con respecto de Berea al que lo situaba como «primer almacenista de pianos de España»¹³².

En la década de 1880 diferentes circunstancias colaboraron a que el comercio musical de Berea tuviese más éxito y mayores ventas, además de las sucursales citadas anteriormente, un cambio significativo fueron las infraestructuras de la ciudad de A Coruña, que mejoraron sus conexiones marítimas y terrestres a partir de 1881, con Francia y Alemania, con la llegada del ferrocarril a la ciudad herculina en 1883, ver epígrafe 7.3.2. Los clientes comenzaron a demandar instrumentos franceses y alemanes, como es el caso de los pianos en otras tiendas de música españolas, “a partir de 1880 se documenta que Antonio Romero ofertaba bastantes pianos alemanes y franceses, que superaban en número a los disponibles de fabricación española” (López Cobas, 2010, p. 514).

En 1882 la actividad comercial del establecimiento de Canuto Berea seguía creciendo de forma imparable, compró las existencias del almacén de música de los Hermanos Larrea en el Cantón Grande número 11: “Se ha cerrado el establecimiento de música situado en el Canton Grande, cuyas existencias ha comprado nuestro apreciable amigo y consocio D. Canuto Berea”¹³³. El negocio musical de Berea tenía una indudable repercusión en la economía coruñesa:

(...) cuando la prensa recogía el movimiento mercantil del puerto coruñés, la actividad importadora que Berea realizaba quedaba reflejada y destacaba entre el resto de las mercancías. Así, el 24 de abril de 1882 publicaba *El Telegrama* en su sección mercantil, el detalle de lo que

¹³² *Faro de Vigo*, 18-VIII-1880.

¹³³ *Liceo Brigantino*, 20-VIII-1882, p. 8

se había exportado e importado por el puerto coruñés (...) Instrumentos de música, a Canuto Berea (Rey Majado, 2000, p. 131).

En ese mismo año puede observarse en textos publicitarios de la época: por ejemplo, los anuncios de *La Voz de Galicia* (fecha en que comienza dicho periódico), cuando en los primeros cuatro meses se publicaron hasta cuarenta anuncios diferentes (López Cobas, 2010). En dichos anuncios se puede observar cómo Canuto Berea ofertaba la posibilidad de compra a plazos de 200 a 240 reales mensuales «sin otro anticipo ni desembolso, circunstancia que los pone al alcance de la fortuna más modesta», además de alquilar pianos (Figura 19)..

La Voz de Galicia.

MÚSICA, PIANOS.

Organos ópresivos
 É INSTRUMENTOS DE TODAS CLASES PARA Orquesta de cuerda y Banda militar.

ALMACEN DE MÚSICA
 DE **D. Canuto Berea.**
 Real número 39.
CORUÑA.

ORGANINAS, ACORDEONES, GUITARRAS, BANDONIAS, Cajas de música, METRÓNOMOS, BANQUETAS, CÁLCULOS, CUERDAS Y BORDONES, Papel de música, accesorios para todos los instrumentos, etc.

VENTA AL CONTADO.

VENTA A PLAZOS.
Pianos de moderna construcción de Bernareggi Gassó y Compañía. (1)

Dichos pianos reúnen cuantas condiciones puede apetecer al más escrupuloso, y están llamando extraordinariamente la atención de los inteligentes, siendo unánime la opinión de estos, en que los referidos pianos han experimentado una notable mejora, digna por su importancia de figurar como un verdadero adelanto en el arte.

Estos pianos se venden expresamente y con privilegio exclusivo de venta para los almacenes de D. Canuto Berea, y son superiores á los de otras fábricas nacionales y extranjeras.

- 1.º En el vigor y timbre particular de su tono.
- 2.º En la igualdad y flexibilidad de su pulsación.
- 3.º En la esmerada ejecución de sus escapes, y
- 4.º En la perfecta correlación de bajos y tipes, notándose en estos últimos, vibraciones de un efecto claro, sordo é intenso, de que carecen todos los demás pianos verticales de otra procedencia, y que á los Sres. Bernareggi, Gassó y Compañía se debe la resolución de tan difícil problema.

A más de estas propiedades, está sujeto el clavijero de dichos pianos, en su parte superior, por una barra metálica que atraviesa ocho tornillos de dentro á fuera, y en la exterior, por una plancha de hierro, de la cual penden seis grandes compensadores en proporción ágenial, que hasta tocar en la base, destinados á equilibrar la fuerza y resistencia originada por la tensión de las cuerdas, que hace sus septiles, á los indicados pianos, de guardar por mucho tiempo la afinación mas alta que á tono de orquesta, y poder ser trasportados á cualquier punto de la península, particularmente de Galicia y Asturias para donde son construídos, sin que experimenten la menor alteración el mecanismo en general de los mismos; que puede considerarse casi indestructible, además de los poderosos medios de seguridad que reúnen, y que cualquier persona por poco pericia que sea en la materia á que nos referimos, puede apreciarlos en su verdadero valor.

Estos pianos pueden obtenerse con economía, relativamente á su clase, pagándolos al contado ó á plazos.

PLAZOS DE 200 A 240 REALES MENSUALES.

sin otro anticipo ni desembolso, circunstancia que los pone al alcance de la fortuna mas modesta.

Pianos alemanes y franceses de Kaps, Erard y Bord.
Pianos de alquiler.

(1) NOTA.—Habiendo sabido que un establecimiento de quincalla de la Coruña, se compromete á vender los pianos que construimos expresamente para el clima de GALICIA y ASTURIAS, debemos manifestar al público que la única persona á quien podemos vender dichos pianos en España, es al Sr. D. Canuto Berea.—Bernareggi Gassó y Comp.ª

Figura 19. Anuncio en *La Voz de Galicia*, 8-I-1882.

Fuente: *La Voz de Galicia*, 8-I-1882.

Al año siguiente, con la inauguración del ferrocarril directo de A Coruña a Madrid, se publicaba un libro para los forasteros con el siguiente título *La Coruña en la mano. Guía de La Coruña con el programa completo de las fiestas; el del Certámen musical, regatas, etc. extracto de la Historia de la Coruña, sus calles, plazas, paseos y edificios principales; vías de comunicación y notas de ferro-carriles; anuncios de las primeras casas de comercio, industria, artes y oficios, etc.* En dicho libro se hacía referencia al almacén de música e instrumentos de Canuto Berea cuando se describe diferentes comercios de la ciudad herculina: “Industria comercial. En la Coruña existen muchas y buenas casas de comercio para la venta de tejidos, ferretería etc. Entre las principales,

consignaremos el almacén (sic) de música é instrumentos de Canuto Berea sito la calle Real (...)” (*La Coruña en la mano. Guía de La Coruña*, 1883, p. 44). Por aquel entonces, la tienda de Canuto Berea era calificado como uno de los mejores establecimientos de su género que existían en España (Rivera & Vazquez, 1883).

Según Tettamancy Gastón (1900), el crecimiento de la población herculina (en 1875 tenía 29.823 habitantes, y en poco más de una década, en 1887, pasó a tener 39.602), supuso la remodelación de la ciudad. Ello provocó que comenzaran una serie de obras que provocaron transformaciones, como la construcción de la Plaza de María Pita (superficie de 1120 m²) y las galerías de La Marina; e incluso al año siguiente se aprobó el primer ensanche, realizado por el arquitecto Juan de Ciórraga (1836-1891). Esta evolución también se observa en el ámbito cultural, que permitió que los coruñeses dispusieran de tres lugares teatrales entre 1885 y 1889, lo que denota la gran cantidad de representaciones teatrales que había en ese momento.

Por otra parte, el comercio internacional decayó debido a la epidemia de cólera en España entre 1884 y 1885. Por ejemplo, en el comercio de Berea en la correspondencia con la casa de pianos alemana Rönisch, las cartas se interrumpieron entre diciembre de 1884 y mayo de 1885 (López Cobas, 2017, p. 576).. Aunque el negocio musical en Galicia en 1885 seguía aumentando sus ventas, incluso desde su sucursal compostelana que vendió a la catedral varios instrumentos, como bombardinos, flautas y clarinetes. Estos instrumentos, que poseían una afinación más baja, eran denominados por Berea como «antiguo diapasón» (López Cobas, 2017, p. 108).

Del comercio se pueden extraer informaciones valiosas como los métodos que utilizaban los maestros para enseñar solfeo, cada uno utilizaba distintas propuestas, como Berea indicaba en una misiva de 1886 a su íntimo amigo Eduardo Arana:

(...) en los Conservatorios la clase de solfeo es como cualquier otra, cada alumno lleva sus métodos y oyen las explicaciones (sic) del profesor, el cual como comprenderas (sic) enseña cada uno a su modo. La enseñanza de orfeones (o conjunto) ya es otra cosa y apenas tienen en general nociones musicales (...)¹³⁴.

¹³⁴ Archivo Berea, caja 6, libro 16, f. 252, 13-X-1886, carta a Eduardo Arana (Ferrol).

Berea controlaba minuciosamente sus negocios, a pesar de sus ocupaciones políticas, para muestra de ello, en su correspondencia con su cuñado Andrés Gaos¹³⁵, Berea mostraba su malestar con varias operaciones comerciales con rebajas excesivas (López Cobas, 2017). Sus ventas en la comunidad gallega se mantenían o crecían gracias a las sucursales, pero incluso a partir de 1886 comenzó a vender instrumentos a bandas de música de Castilla y León (López Cobas, 2017), como por ejemplo a la banda de Carrión de los Condes y las milicias con guarnición en Valladolid¹³⁶.

El personaje polifacético de Berea se comprueba en diversas facetas, además de las citadas hasta ahora, como músico, empresario, agente teatral, político, etc. Llama la atención su influencia, que era tan grande que incluso podía condicionar deliberadamente el repertorio que finalmente se interpretaría en diferentes espacios recreativos del noroeste peninsular; como se aprecia, por ejemplo, en la recomendación a un cliente¹³⁷ para que interpretara unas sonatinas de Dussek y de Clementi en 1887 para ofrecer un concierto de varias horas (López Cobas, 2012a).

La red de contactos de Berea en el mundo de la música era múltiple, gracias a las diversas facetas y sus relaciones sociales, como prueba de ello una carta que le escribió Berea a su cuñado Gaos de como consiguió unas partituras para un certamen musical (López Cobas, 2017, p. 506) a través de sus relaciones:

Querido Andrés: por el correo de ayer te remito una caja conteniendo lo que indica la adjunta factura. Para adquirir la Sinfonía Mignon he tenido que valerme de un Músico Mayor y me llevó por las dos partituras que le remito, una impresa y otra manuscrita, 100 Rv que como ya es un precio elevado es lo que le cobraré por ellas á la Comisión del Certamen. Por mas que la Sinfonía impresa es de la casa Romero hoy este edito no la tiene. / Ya te dije que no había sido posible descubrir en donde hay la Zarabanda para piano y orquesta, si tú puedes darme alguna noticia en donde la pueda encontrar avísame (...)¹³⁸

Además de haber sido Berea alcalde de la ciudad herculina (ver epígrafe 5.3.4) en los últimos meses de 1889, su vida se caracterizó por compatibilizar el almacén de música, gracias a su empleado Eduardo Puig y a su hermano Nicasio, con los diferentes cargos que tuvo tanto a nivel político en el ayuntamiento como concejal y teniente

¹³⁵ Archivo Berea, caja 6, libro 16, f. 338, 17-X-1889, carta a Andrés Gaos (Vigo).

¹³⁶ Archivo Berea, caja 6, libro 16, f. 152, 17-X-1889, carta a Juan Mateos (Valladolid).

¹³⁷ Archivo Berea, caja 6, libro 16, f. 442, 14-I-1887, carta a Rafael Molina (Ponferrada).

¹³⁸ Archivo Berea, caja 6, libro 18, f. 215, 22-V-1888, carta a Andrés Gaos (Vigo).

alcalde, como en el ámbito económico en instituciones financieras y comerciales: Vocal de la junta de Obras del Puerto (1888-1890), administrador consejero de la Sucursal del Banco de España en 1890, administrador consejero de la Sociedad de crédito Gallego en 1891, caja de Ahorros y Monte de Piedad (1890), Sociedad Anónima del Lazareto de Oza (1889); como también diferentes cargos en asociaciones: presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en dos ocasiones, de 1870 a 1874 y desde finales de 1890 hasta su fallecimiento en febrero de 1891, socio de mérito del Liceo Brigantino desde 1890, y en instituciones oficiales fue numerario de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña (entre 1888 hasta 1891) y presidente de la Sección de Música de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña en 1890.

Los diferentes cargos que ocupaba Berea seguramente le restaban tiempo en sus actividades empresariales, aunque repercutían favorablemente en el negocio, como por ejemplo su cargo de presidente de la Sección de Música de la Academia Provincial de Bellas Artes facilitaría la inclusión de su hermano Manuel como profesor de instrumentos de cuerda. Así como ventas o alquileres desde su almacén que continuaron posteriormente con la sociedad Canuto Berea y Compañía, como se observa en la documentación de la Escuela de Artes y Oficios, que debían 601,50 pesetas en 1891 a “Don Canuto Berea y Compañía, Almacén de Música y alquiler de pianos y un armónium durante el curso último, para las cátedras de música de la Escuela”¹³⁹.

Su visión empresarial hacia el final de su vida se podía comprobar en nuevos aspectos, sobre composiciones que gozaban de éxito, como la *Alborada* de Veiga, que marcó un hito en el repertorio gallego, por la campaña publicitaria que se observa en periódicos entre 1887 y 1889, incluso se interpretó por un orfeón coruñés en la Exposición Universal de París en 1889 cuando Berea era alcalde. En 1890 Berea compró los derechos de propiedad del arreglo para piano de la *Alborada Gallega* de Pascual Veiga Iglesias (1842-1906), quien vendió a Berea las siete planchas de impresión, ochenta y cuatro ejemplares y todos sus derechos como se refiere a continuación:

¹³⁹ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Cuentas 1885-1898, f. 71v.º

Venta de una composición á D. Canuto Berea. [...] comparecen Don Pascual Veiga, de cuarenta y seis años de edad, Maestro de Música; y Don Canuto Berea Rodríguez, de cincuenta y dos años, propietario y comerciante: ambos casados, vecinos de esta ciudad (...) Aseguran hallarse en pleno goce de sus derechos civiles; les considero con capacidad legal necesaria para otorgar esta escritura de compra-venta, y dicen:

Primero.- El Don Pascual Veiga: que es autor de la alborada gallega composicion [sic] musical que lleva su nombre, y cuya propiedad tiene registrada mediante la presentacion [sic] de los ejemplares al efecto necesarios en la biblioteca del Instituto provincial de esta ciudad.

Segundo.- Que de esa composición hizo un arreglo para piano, publicada en el año mil ochocientos ochenta y siete, y gravada en siete planchas que sirvieron para verificar la edición.

Tercero.- Que ha concertado con Don Canuto Berea la enagenación de la propiedad del arreglo para piano de la indicada composición, de las siete planchas gravadas y de ochenta y cuatro ejemplares de la obra; y llevando á ejecución lo convenidos verbalmente vende y transmite al Don Canuto Berea y su causa-habientes, la propiedad arreglo para piano de la referida alborada gallega, las planchas y los ochenta y cuatro ejemplares, por la cantidad de doscientas pesetas.

Cuarto.- Que en consecuencia de la enagenación, tendrá el señor Berea y su causa-habientes, por todo el tiempo de la vida del otorgante y veinticinco años mas si falleciere con herederos forzosos ó durante la vida del otorgante y ochenta años mas si llegare á fallecer con herederos voluntarios, la propiedad exclusiva del arreglo para piano de la alborada gallega; y en su virtud faculta de impedir que se haga, venda ni alquiler espia [sic] alguna del mencionado arreglo, que se ejecute en teatro ni sitio público alguno a todo ni en parte sin su permiso, que se cambio su titulo [sic], que se supriman, alteren ó adicione pasajes para desfigurarlo, y la de ejercitar cuantos derechos reconoce la ley a propietarios; obligandose [sic] además el compareciente á [sic] no hacer ningún otro arreglo para piano de dicha composición.

Quinto.- Don Canuto Berea acepta la venta del arreglo para piano de la alborada gallega en las condiciones que atrás se indican, y entrega en este acto al vendedor á mi presencia y á la de los testigos en buenas monedas, las doscientas pesetas en qué consiste el precio; cantidad qué el vendedor cuenta y recoge [sic] á su poder, y espide [sic] en favor del comprador el recibo mas eficaz.

Sexto.- El señor Veiga verifica la tradición del arreglo para piano, entregando al señor Berea en señal de posesión, uno de los ochenta y cuatro ejemplares calcografiados de la alborada gallega¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Archivo Notarial de A Coruña, volumen 10.197, notario Pérez Porto, 15-X-1890. Este documento también se ha localizado en el Archivo de la Real Academia Galega, signatura 227/62.

Una faceta característica de Berea fue su interés por las nuevas composiciones, debido a su posición de agente teatral y su visión de empresario, siempre estaba pendiente de los estrenos en las principales ciudades nacionales y ofrecer a sus clientes las novedades desde un primer momento que hacían de Berea un estratega comercial para que su público estaba atento a las nuevas composiciones.

Todas las operaciones comerciales de Canuto Berea Rodríguez lo sitúan como el principal actor de una red fundamental para explicar los mecanismos de difusión musical, pero entendiendo la naturaleza de las tramas comerciales y sociales que son fundamentales para comprender el desarrollo del consumo musical como elemento de ocio y de arte en A Coruña y por extensión a toda Galicia y España en los últimos decenios del siglo XIX.” Non só a súa faceta como almacenista estivo supeditada a esta rede virtual de interconexións, senón tamén a súa incursión como esporádico editor musical e como axente teatral, converténdose nun axente activo de transformación da cultura musical dende múltiples perspectivas¹⁴¹” (López Cobas, 2012a, pp.464-465).

3.3 Canuto Berea Rodríguez y su correspondencia en la época

De la extensa documentación del archivo Berea, que comprende un período muy amplio, desde los primeros documentos localizados de mediados del siglo XIX hasta diversos papeles de facturas y cuentas de 1973, se destacan las fuentes epistolares, por toda la información que aportan. Como se aprecia en el Anexo VII, en el que se puede consultar el inventario topográfico, solo de la época de Berea Rodríguez se conserva una extensa y diferente documentación. Por ejemplo, existen numerosos libros de cuentas, como se puede comprobar en la caja una, libro dos, que comprende entre los años 1866 y 1894; en la caja once, libro treinta y tres, un libro de cuentas de alquiler de pianos entre 1876 y 1882, y en la caja catorce, libro cincuenta y seis, un diario de cuentas de 1891. A continuación, se menciona la correspondencia que se encuentra en

¹⁴¹ Traducción del autor: No solo su faceta como almacenista estuvo supeditada a esta red virtual de interconexiones, sino también su incursión como esporádico editor musical y como agente teatral, convirtiéndose en un agente activo de transformación de la cultura musical desde múltiples perspectivas.

el Archivo Berea y se detallan las cartas más numerosas que enviaron desde el almacén de música en la época de Berea Rodríguez.

De los copiadores de cartas conservados en el Archivo Berea que se conservan para poder consultar in situ, son diecinueve libros que datan desde el 30 de abril de 1874 hasta el 15 de agosto de 1890, excepto dos períodos, uno que comprende desde el 23 de enero de 1875 hasta el 1 de julio de 1876, y otro desde el 15 de agosto de 1890 hasta el 21 de abril de 1891, que cuadraría con el fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez. Hasta finales de siglo solo se conservan otros cuatro libros de copiadores de cartas: en la caja siete, libro veintiuno, copiador de cartas, del 21 de abril de 1891 hasta el 23 de marzo de 1892; caja ocho, libro veintidós, copiador de cartas, del 27 de enero de 1893 al 16 de mayo de 1895; caja ocho, libro veintitrés, copiador de cartas del 21 de mayo de 1895 al 8 de enero de 1897; y de la caja ocho, libro veinticuatro, copiador de cartas del 24 de diciembre de 1898 hasta el 17 de octubre de 1900. También se encuentra depositado otro copiador de cartas, en la caja nueve, libro veinticinco que es de un período posterior, del 25 de febrero de 1931 al 5 de octubre de 1934.

La correspondencia en el período de Berea Rodríguez está depositada en unos archivadores AZ en las siete primeras cajas, que guardan veinte libros de copiadores de cartas de las fechas señaladas. El análisis detallado de la correspondencia en la tesis doctoral de López Cobas ofrece diferente información sobre el comercio musical que ayuda a complementar información en este trabajo de investigación. Otros investigadores han pescudado sobre alguna relación particular de Berea con algún músico coetáneo. En este apartado se presenta el volcado parcial de esta correspondencia y una clasificación hecha en hojas de cálculo Excel de las cartas enviadas a diferentes proveedores, clientes, músicos y compositores.

Hay que tener en cuenta que en esta correspondencia no queda reflejada por escrito las conversaciones con los clientes que solicitaban material e instrumentos al comercio herculino, y que probablemente serían las relaciones más copiosas. Se ha de decir que en ocasiones el mal estado de algunos libros, a veces por la humedad, imposibilita la lectura de las cartas, o también porque las cartas habían sido calcadas en papel muy fino, lo que dificultaba su lectura. Las cartas enviadas desde la central coruñesa

ascienden a diez mil quinientas cincuenta y ocho, enviadas por el propio Canuto Berea Rodríguez, su ayudante Eduardo Puig, y otras menos cuantiosas por su hermano Nicasio y demuestran la amplia red de colaboradores e intermediarios que poseía el entramado comercial de la familia Berea por distintos puntos de la geografía gallega, así como sus proveedores y amistades a nivel nacional e incluso internacional.

De la correspondencia comercial, firmada en ocasiones por Eduardo Puig o por Nicasio Berea, además del propio Canuto Berea Rodríguez, que daba su beneplácito para las diferentes decisiones que se llevaban a cabo en el almacén musical, se conocen los proveedores, así como los clientes o comisionados, como pueden ser los casos de Montes en Lugo, Ramón Modesto Valencia en Ourense o Antonio Licer en Pontevedra, para mantener esa red contactos y sucursales que llegó a crear Canuto Berea Rodríguez por todo el Noroeste peninsular. De este modo Berea atendía las necesidades de sus clientes, y se desprendía de responsabilidades, que trasladaba a los diferentes comisionados, intermediarios puntuales o las propias sucursales que generaron una táctica de gestión con una amplia cartera de colaboradores del mundo musical que generaron estrategias de mercado en beneficio del comercio de Berea para la expansión de su negocio. De la correspondencia desde 1874 hasta 1890 se detalla a continuación a quienes iban dirigidas las misivas más numerosas.

En la primera caja, el primer libro, el copiador de cartas entre el 30 de abril de 1874 y el 23 de enero de 1875, queda reflejado que se enviaron cuatrocientas setenta y cinco cartas. Las correspondencias más numerosas fueron: veintidós a Manuel Penela, (encargado de la sucursal de Santiago), dieciocho a Antonio Romero (proveedor y editor madrileño), dieciséis a Bonifacio Eslava, editor de Madrid y quince al compositor lucense Juan Montes. El segundo libro pertenece al libro de cuentas entre 1866 hasta 1894.

En la primera caja, el tercer libro, el copiador de cartas entre el 1 de julio de 1876 y el 6 de marzo de 1877 consta que se habían enviado trescientas cincuenta y ocho cartas, de las que sobresalen: treinta y tres a Mariano Miguel Alonso (comisionado en Vigo), veintinueve a Ramón Modesto Valencia (su comisionado en Ourense), veintisiete a Hidalgo (empresario teatral), veintiséis a Gullón (empresario teatral) y diecisiete a Víctor Sáenz, (su comisionado en Oviedo).

En la segunda caja, el cuarto libro, el copiadore de cartas entre el 7 de marzo de 1877 hasta el 28 de noviembre de ese año, aparece que se enviaron cuatrocientas veintidós cartas. Las correspondencias más numerosas fueron: dieciséis a Antonio Romero (proveedor y editor madrileño), quince al compositor lucense Juan Montes y el mismo número a la fábrica de pianos barcelonesa Bernareggi y compañía, y catorce misivas al proveedor parisino Anteroche.

En la segunda caja, el quinto libro, el copiadore de cartas entre el 26 de noviembre de 1877 hasta el 23 de octubre de 1878, se incluyen cuatrocientas noventa y cinco cartas. Las correspondencias más numerosas fueron: treinta y ocho a Adolfo Rodríguez (su comisionado en Ferrol en aquella época), veintinueve a Mariano Miguel Alonso (comisionado en Vigo en esos años), veintisiete a Antonio Romero (proveedor y editor madrileño), y veinticinco a Manuel Penela, encargado de la tienda de Santiago de Compostela.

En la segunda caja, el sexto libro, el copiadore de cartas abarca entre el 23 de octubre de 1878 hasta el 18 de septiembre de 1879, se incluyen cuatrocientas ochenta y tres cartas. Las correspondencias más numerosas fueron cuarenta y cuatro a la sucursal santiaguesa de Manuel Penela, veintiuna a Adolfo Rodríguez, comisionado en Ferrol, veinte a Romero y Marzo (cambio de nombre de empresa madrileña), dieciséis a Bonifacio Eslava de Madrid, y catorce a la fábrica de pianos barcelonesa Bernareggi y compañía.

En la tercera caja, el séptimo libro, el copiadore de cartas abarca desde el 18 de septiembre de 1879 hasta el 25 de junio de 1880. Contiene cuatrocientas noventa y dos cartas, de las que sobresalen cuarenta y una cartas a su amigo Eduardo Arana, director de banda militar, veintidós a Bernareggi y las mismas a Romero y Marzo, dieciséis al compositor lucense Juan Montes y catorce a su comisionado en Ourense Ramón Modesto Valencia.

El siguiente libro, el octavo, comprende el copiadore de cartas desde el 28 de junio de 1880 hasta el 23 de abril de 1881, se incluyen quinientas cuarenta y seis correspondencias, de las que las más numerosas son cuarenta y ocho a la sucursal compostelana de Manuel Penela, veinte a Romero y Marzo, dieciséis a Juan Montes y Bernareggi Gassó, y quince a Bonifacio Eslava.

En el noveno libro, en la caja tres, el copiador de cartas desde el 24 de abril de 1881 hasta el 27 de febrero de 1882 contiene quinientas treinta y cuatro misivas, en las que se puede destacar treinta y dos a sus sucursales de Santiago y Vigo, regentadas por Manuel Penela y Andrés Gaos respectivamente, treinta cartas a Romero, veintitrés a Eslava y diecinueve a Bernareggi y Gassó.

En la cuarta caja, el libro décimo tiene la correspondencia entre el 10 de marzo de 1882 y el 4 de noviembre de ese año, con quinientas veinticinco cartas, de las que sobresalen cuarenta y seis a Penela en Santiago, cuarenta a Romero, veintiocho a Andrés Gaos, diecisiete a Juan Montes y dieciséis a la fábrica de pianos alemana Rönisch.

En el libro once, que incluye desde el 4 de noviembre de 1882 hasta el 20 de junio de 1883, suma un total de quinientas treinta y una cartas, con treinta y seis a su cuñado Gaos, treinta y dos a Penela, veinticinco a Romero, diecinueve al proveedor francés Chevalier y diecisiete a Eslava.

El libro doce, que comprende desde el 20 de junio de 1883 hasta el 21 de febrero de 1884 contiene quinientas cuarenta misivas, de las más copiosas son treinta y cuatro a Penela, veintiocho a Gaos, veintitrés a Romero, veintidós a su proveedor de París, Chevalier, dieciocho a Juan Montes y diecisiete a su íntimo amigo Eduardo Arana.

En la quinta caja, el libro trece con el copiador de cartas, entre las fechas del 22 de febrero de 1884 hasta el 24 de octubre de 1884 son quinientas veinticuatro cartas, en las que sobresalen las treinta y siete a su sucursal compostelana de Penela, veintinueve a su cuñado Gaos, veintitrés a su amigo madrileño Romero, veintiuna a otro proveedor, Zozaya, dieciocho al editor Pablo Martín, quince a la fábrica de pianos alemana Rönisch, y catorce a Juan Montes.

En la misma caja el libro catorce comprende correspondencia desde el 30 de octubre de 1884 hasta el 8 de agosto de 1885, posee quinientas cincuenta y cinco misivas, de las más copiosas son treinta y cinco a Romero, veinticinco a Penela, veinticuatro a Gaos, dieciocho a Juan Montes y Bonifacio Eslava y dieciséis a Zozaya. El siguiente libro, quince del período ente el 8 de agosto de 1885 hasta el 18 de mayo de 1886 con quinientas cuarenta y una cartas sigue con los destacados de treinta y seis

cartas a Romero, veintitrés a Zozaya, veintidós a Gaos, veinte a Eslava y diecinueve a Penela.

En la sexta caja, el libro dieciséis incluye la correspondencia entre el 18 de mayo de 1886 y el 10 de febrero de 1887, con quinientas sesenta y una misivas, de las más numerosas son cuarenta y seis a Penela, treinta y siete a Romero, treinta a Gaos, veinticinco a Zozaya y dieciocho a Arana. El libro diecisiete, con el copiadore de cartas entre el período del 10 de febrero de 1887 hasta el 29 de diciembre de ese año, con quinientas cuarenta y tres epístolas, de las que sobresalen treinta y dos a Penela y Romero, veintitrés a Zozaya, veintiuna a Gaos y veinte a Eslava. El último libro de la sexta caja, el dieciocho, entre el 30 de diciembre de 1887 hasta el 12 de noviembre de 1888, contiene seiscientas veintiuna cartas, de las que treinta y ocho son al editor madrileño Pablo Martín y la sucursal de Penela, treinta y dos a Romero, veintisiete a Montes y Eslava.

En la séptima caja, el libro diecinueve posee el copiadore de cartas entre el 12 de noviembre de 1888 hasta el 14 de septiembre de 1889 con seiscientas dieciséis cartas, de las que destacan cuarenta y siete a Penela, cuarenta y cuatro a Romero, treinta y cuatro a Romero, treinta y cuatro a Pablo Martín, veintinueve a Arana y veinticinco a Gaos. En el libro veinte, el último período que se conserva correspondencia de Berea Rodríguez vivo, incluye las cartas entre el 19 de septiembre de 1889 hasta el 15 de agosto de 1890 con seiscientas veinte cartas, de las que encabezan treinta y nueve a Romero, treinta y dos a Penela, veinticinco a Martín, veintitrés a Arana y veintiuna a Montes.

No se conserva el libro de cartas entre las fechas del 16 de agosto de 1890 hasta el 20 de abril de 1891, por lo tanto, no se pueden conocer con exactitud los últimos pasos de Berea Rodríguez ,que falleció el 24 de febrero de 1891, pero en el siguiente libro veintiuno de la séptima caja, que comprende las fechas entre el 21 de abril de 1891 hasta el 23 de marzo de 1892, donde todas las hojas presentan el sello del “Juzgado municipal de A Coruña” está al frente del negocio la sociedad Canuto Berea y compañía, y se continua con la misma línea con quinientas setenta y cuatro cartas de las que cuarenta y dos fueron a la sucursal compostelana de Penela, treinta y seis al

proveedor Romero, treinta a Zozaya, veintiséis a Martín, veintidós a Gaos y veintiuna a Juan Montes.

La demás correspondencia en los libros de cartas no se ha contabilizado, aunque se ha analizado alguna correspondencia que se refleja en algún compositor a lo largo de este trabajo y solo se conservan otros tres copiadores con saltos en el tiempo con los períodos correspondientes en la octava caja el libro veintidós, de las fechas entre el 27 de enero de 1893 al 16 de mayo de 1895. El libro veintitrés engloba entre el 25 de mayo de 1895 hasta el 8 de enero de 1897, y el libro veinticuatro desde el 24 de diciembre de 1898 hasta el 17 de octubre de 1900. El siguiente copiadore de cartas que está conservado es muy posterior, pues data de entre el 25 de febrero de 1931 hasta el 5 de octubre de 1934 en el que se refleja el cambio de gestión de Canuto Berea Rodrigo a Mariano Puig.

También se conservan numerosísimos legajos sin clasificar en diferentes archivadores que han sido observados durante los años de investigación y los asuntos más destacados con respecto a los compositores gallegos se han agregado en cada biografía de cada uno de ellos, destacándose las siguientes cajas: caja cuarenta y cinco, correspondencia de 1891, caja cuarenta y seis, correspondencia de 1892, caja cuarenta y siete, correspondencia 1892-1893. Caja cuarenta y ocho, correspondencia 1894; caja cuarenta y nueve, correspondencia 1894-1895; caja cincuenta, correspondencia 1896; caja cincuenta y uno, correspondencia 1897; cajas cincuenta y dos, cincuenta y tres y cincuenta y cuatro, correspondencia entre 1898-1904; caja cincuenta y cinco, correspondencia 1904-1905; caja cincuenta y seis, correspondencia entre 1906-1908; caja cincuenta y siete, correspondencia de las sucursales de Pontevedra, Santiago y Ferrol en los períodos entre 1906-1909 y 1911-1913.

Se presenta la Tabla 2, con los datos comentados anteriormente de la época de Canuto Berea Rodríguez.

Tabla 2.

Canuto Berea Rodríguez y su correspondencia

Nº libro	Período	Nº cartas	Destinatarios más numerosos
1	30/04/1874 - 23/01/1875	475	22 Manuel Penela 18 Antonio Romero 16 Bonifacio Eslava 15 Juan Montes 33 Mariano Miguel Alonso
3	01/07/1876 - 06/03/1877	359	29 Ramón Modesto Valencia 27 Hidalgo 26 Gullon 16 Antonio Romero 15 Juan Montes
4	07/03/1877 - 28/11/1877	422	15 Bernareggi y cía 14 Anteroche de París 38 Adolfo Rodríguez
5	26/11/1877 - 23/10/1878	495	29 Mariano Miguel Alonso 27 Antonio Romero 25 Manuel Penela 44 Manuel Penela
6	23/10/1878 - 18/09/1879	484	21 Adolfo Rodríguez 20 Romero y Marzo 16 Bonifacio Eslava 41 Eduardo Arana
7	18/09/1879 - 25/06/1880	492	22 Bernareggi 22 Romero y Marzo 16 Juan Montes

			48 Manuel Penela
8	28/06/1880 - 23/04/1881	546	20 Romero Marzo 16 Juan Montes 16 Bernareggi Gassó
			32 Manuel Penela
9	24/04/1881 - 27/02/1882	534	32 Andrés Gaos 30 Antonio Romero 23 Eslava
			46 Manuel Penela
10	10/03/1882 - 04/11/1882	525	40 Antonio Romero 28 Andrés Gaos 17 Juan Montes
			36 Andrés Gaos
11	04/11/1882 - 20/06/1883	531	32 Manuel Penela 25 Antonio Romero 19 Chevalier
			34 Manuel Penela
12	20/06/1883 - 21/02/1884	540	28 Andrés Gaos 23 Antonio Romero 22 Chevalier
			37 Manuel Penela
13	22/02/1884 - 24/10/1884	524	29 Andrés Gaos 23 Antonio Romero 21 Zozaya
			35 Antonio Romero
14	30/10/1884 - 08/08/1885	555	25 Manuel Penela 24 Andrés Gaos 18 Juan Montes
			36 Antonio Romero
15	08/08/1885 - 18/05/1886	541	23 Zozaya 22 Andrés Gaos 20 Eslava

			46 Manuel Penela
16	18/05/1886 - 10/02/1887	561	37 Antonio Romero 30 Andrés Gaos 25 Zozaya 32 Manuel Penela
17	10/02/1887 - 29/12/1887	543	32 Antonio Romero 23 Zozaya 21 Andrés Gaos 38 Martín 38 Manuel Penela
18	30/12/1887 - 12/11/1888	621	32 Antonio Romero 27 Juan Montes 27 Eslava 47 Manuel Penela
19	12/11/1888 - 14/09/1889	616	44 Antonio Romero 34 Martín 29 Arana 39 Antonio Romero
20	19/09/1889 - 15/08/1890	620	32 Manuel Penela 25 Martín 23 Arana 42 Manuel Penela
21	21/04/1891 - 23/03/1892	574	36 Antonio Romero 30 Zozaya 26 Martín
			10558

Nota: Elaboración propia.

3.4 Empresario teatral, orfeones y bandas de música. Fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez, su funeral y repercusión

3.4.1 Canuto Berea Rodríguez, empresario teatral

Otra fuente de ingresos para Berea en otro campo de dinamización cultural, que aprendió desde muy joven gracias a su padre, fue el de agente teatral. Ejerció de mediador entre los propietarios de las obras y las compañías que las representaban en Galicia. Queda recogido documentalmente “el extensísimo inventario de obras dramáticas (comedias, zarzuelas, óperas, etc.) y las galerías (repertorios teatrales distribuidos por poderosos empresarios como Pedro Delgado, Alonso Gullón, etc.) con las que Canuto Berea contrataba la gestión de derechos de representación” (López-Suevos, 2008, p. 23).

En el Archivo Berea se conservan libros que reflejan el inventario de las obras dramáticas, como por ejemplo el de 1876-1882, así como el inventario de obras por galerías, y también la información contable que figura en los diarios de cuentas de propiedad de comedias entre 1884-1891. Está localizada la documentación con respecto a la labor de Berea como agente teatral en los siguientes archivadores: Caja diez, libro veintinueve: inventario de obras por galerías. Teatro A-K. Caja diez, libro treinta, inventario de obras dramáticas por galerías K-Z. Caja once, libro treinta y cuatro, libro de cuentas propiedad de comedias 1884-1894 (en un libro de pequeño tamaño). Propiedad de comedias de los señores Hijos de A. Gullón. Federico Fiscowich. Caja doce, libro cuarenta, inventario de obras dramáticas (sin portada ni contraportada). Caja trece, libro cuarenta y cinco, diario de cuentas, propiedad de comedias 1884, unos libros pequeños, de la propiedad de comedias de los señores Arregi, Delgado y Mata Solís. Caja trece, libro cuarenta y seis, diario de cuentas, propiedad de comedias 1885-1887. Caja trece, libro cuarenta y siete, diario de cuentas, propiedad de comedias 1887-1890.

La vida de Berea entorno al teatro comenzó desde muy joven porque su padre ya había creado y explotado empresas líricas en los primeros años de vida de su hijo, ver epígrafe 5.3.2. Pero Berea Rodríguez no se dedicó a este aspecto, a pesar de que lo

citan algunos investigadores (Rey Majado, 2000). Su tarea, gracias a sus relaciones sociales, era la de un intermediario entre los propietarios de las composiciones, tanto teatrales como musicales y las compañías que las representaban, tanto en la ciudad herculina, como posteriormente en el resto de Galicia y su responsabilidad en la gestión se diversificaba con el ofrecimiento de sus servicios a las diferentes entidades implicadas en el mercado de estos espectáculos. Berea figuraba en los papeles de la documentación que está depositada en el Archivo, como representante de todas las galerías lírico-dramáticas de España, actuaba también como informador y su influencia llegaría a dominar la programación de conciertos, giras a intérpretes y su posición como comerciante y músico, conocía el entramado de la interpretación musical en el territorio gallego, lo que le permitió gozar de beneficios económicos a finales de la década de 1870 y en la década siguiente. Canuto Berea además de ser mediador económico, también ejercía de puente de doble dirección entre las compañías lírico-dramáticas y los músicos profesionales locales, ampliando su abanico de principal actor-red. Por ejemplo, en 1885 escribe a Luis Bonoris (un director de las compañías de zarzuela) sobre los honorarios de los músicos:

Violín primero Joaquín Castaños por 34 reales diarios, José Martínez para el violín segundo por 40 reales diarios, Monteagudo la trompa por 35 reales diarios y Carbajal, Franquillo y Juan López, tocarían respectivamente el trombón, el fagot y el cornetín por 30 reales diarios (López Cobas, 2012a, p. 474).

Una parte del negocio teatral procedía de los derechos de propiedad intelectual de los creadores, tanto de sus autores como las editoriales, en el caso de Berea sus beneficios se originaban por los derechos para poder representar y reproducir las obras musicales, sobre todo las manuscritas, porque requerían un libreto y partituras, todo un material que era alquilado por las galerías lírico-dramáticas y que partía de la tienda de música de Canuto Berea.

López Cobas en su tesis doctoral analiza exhaustivamente la faceta de Berea como agente teatral, en diferentes apartados, como el desarrollo del funcionamiento de la gestión de los derechos de representación en su ámbito cronológico y geográfico, tanto en sus beneficios como las adversidades que iban surgiendo. Así como las relaciones de Berea con las diferentes galerías lírico-dramáticas, y las conexiones personales con los directores de las diferentes compañías (López Cobas, 2017).

3.4.2 Orfeones y Bandas de música con el comercio de Berea

Berea buscaba nuevas posibilidades de empleo a músicos cercanos, lo que le permitía que su negocio siguiese prosperando, a lo que hay que añadir la gran actividad musical en Galicia, sobre todo en las décadas de 1870-1880 con la creación de bandas de música, ya que fue la época en que más bandas se crearon en Galicia, aspecto que unido a los avances tecnológicos de los instrumentos de viento, especialmente los de viento metal como instrumentos de pistones, y a las mejoras en el sistema de llaves en los instrumentos de viento madera, consiguieron mejorar las sonoridades de las bandas de música civiles y militares gallegas (López Cobas, 2008). Desde que se comenzaron a crear orfeones y bandas de música en Galicia y especialmente en A Coruña, se ampliaron las posibilidades del aprendizaje musical, lo que facilitó que las clases medias y bajas accedieran al conocimiento musical.

Las agrupaciones orfeonistas de aficionados tuvieron una notoria transcendencia en Galicia a finales del siglo XIX, como en el caso de A Coruña, “con coros amparados en asociaciones burguesas, siendo representativa la figura de Pascual Veiga Iglesias (1842-1906), quien creó y dirigió varios orfeones: Orfeón Coruñés (1875), Brigantino (1877), El Eco (1882) y Coruñés nº4 (1889)” (López Cobas, 2013). Canuto Berea fue también presidente de la sección de música en la Sociedad Liceo Brigantino:

*Al Liceo Brigantino todos le recuerdan: sus fiestas fastuosas formaron época como las que celebró, y sigue celebrando, nuestra antigua y popular sociedad Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos. Fue el primer presidente de la sección de música del Brigantino el también inolvidable maestro compositor Canuto Berea Rodríguez (excalde inmejorable de esta capital y que durante su gestión dejó gratos recuerdos). Aun recordamos el debut de dicha sección de música el 2 de julio de 1877, en una fantástica serenata marítima, y en la cual tomamos nosotros parte. En la mañana de ese mismo día, y bajo la dirección de Pascual Veiga, su vice-presidente, había obtenido el primer lauro artístico en competencia con la sección de música de otra sociedad igualmente muy entusiasta, Bretón de los Herreros, interpretando el coro del maestro Eslava *El Amanecer*, con motivo del primer certamen musical celebrado en Galicia... (Tettamancy Gastón, 1900, p. 217)*

El interés suscitado por las actuaciones de los orfeones dio origen a la celebración de concursos y certámenes, dentro y fuera de Galicia, como por ejemplo el Certamen de Pontevedra de 1880, cuando se premió la *Alborada Gallega* de Pascual Veiga, o el

certamen de 1890, organizado por el *Orfeón nº4* en el Teatro Principal de A Coruña, de donde surgió la idea de crear un *Himno a Galicia*: Veiga solicitó al escritor Eduardo Pondal un texto, para el que Veiga compuso una obra que no podría competir, porque su autor estaba presidiendo el certamen, así que se interpretaría en el caso de que no hubiera ganador. No obstante, lo hubo, y la composición de Veiga no se estrenó hasta 1907, cuando Luis Fontenla Leal organizó un concierto en La Habana (Cuba) con el objetivo de recaudar fondos para el traslado de Veiga de Madrid a Mondoñedo (García Negro, 2017).

Con respecto a las bandas de música en Galicia, desde la segunda mitad del siglo XIX surgieron agrupaciones populares en Ribadavia (1840), Chantada (1865) y Lugo (1869), que además de su función de divulgación musical y de enseñanza, destacaba su valor democrático y de libertad de asociación (Alvarellos Iglesias, 1986). En A Coruña también existió la Banda Popular o Música del Pueblo desde 1876 que dirigió Nicasio Berea:

Es posible que resurgiera para cubrir el vacío musical creado por la ausencia de las Bandas Militares que se encontraban en el Frente del Norte, con motivo de la guerra carlista. Estaba integrada por cuarenta músicos asociados y se financió mediante suscripción popular voluntaria. Debió tener una gran acogida entre el público coruñés puesto que durante muchos domingos, jueves y festivos cubrió las necesidades musicales de la ciudad, que acudía en masa a escuchar sus conciertos (Rey Majado, 2000, p. 61).

López Cobas elaboró un estudio con la documentación disponible en el Archivo Berea sobre el impacto de la compra de instrumentos realizada por las bandas de música que se asentaban en la ciudad de A Coruña de finales del siglo XIX al comercio musical de Canuto Berea, con especial protagonismo de las bandas de música militares, de las que se ha documentado hasta ocho formaciones diferentes que han participado en veladas y conciertos organizados en la ciudad (López Cobas, 2008).

Del trabajo de López Cobas se pueden extraer datos de la compra de instrumentos de las bandas militares de Coruña y del Hospicio a la tienda de Canuto Berea, que aportan el crecimiento que existía en las bandas de música en Galicia en el último tercio del siglo XIX. La banda del Hospicio había adquirido entre los años 1878 a 1886 cuarenta y ocho instrumentos. La banda de Artillería, entre 1882 y 1884 se habría apropiado de siete clarinetes, dos flautas, dos flautines, un oboe, tres saxofones en Mib,

dos saxofones en Sib, un bajo en Do y Sib, dos bajos en Fa y Mib, diecisiete cornetas, un onovene, un trombón bajo, dos trompas, un bombo, una campana, dos pares de platillos y dos tambores, en total cuarenta y siete instrumentos. La banda del Regimiento de Murcia, entre 1879 y 1884 había comprado treinta y un instrumentos. De los años 1889 a 1893 (Berea falleció en 1891), las bandas militares de Infantería de Zamora y Cazadores de Reus se habían adueñado de cuarenta y cinco y cuarenta y dos instrumentos respectivamente de la tienda de Canuto Berea. Por ejemplo, en 1889 la banda del regimiento de Infantería de Zamora¹⁴² había adquirido un requinto, dos clarinetes, dos tubas, cuatro trombones de varas, un trombón en Fa, dos barítonos, dos trompas, un saxo en Sib, un saxo en Mib, un flautín y dos pares de platillos, ascendiendo la compra a un total de cinco mil trescientas diecisiete pesetas (López Cobas, 2008). Solo en estas cinco bandas en un período de quince años (1878-1893) sumaban un total de doscientos trece instrumentos vendidos por el comercio musical de la familia Berea a bandas de la ciudad herculina. Se puede imaginar la cantidad de instrumentos que podría haber distribuido la tienda musical coruñesa para todas las bandas que se formaron en Galicia en el último tercio del siglo XIX, como los instrumentos que compró la banda de Lugo, ver Figura 20, y los beneficios económicos que supuso para Berea. En un inventario del almacén musical, con fecha de 1 de enero de 1887, se puede comprobar que el material instrumental a la venta está orientado a bandas de música con instrumentos de viento y accesorios como boquillas y escobillones (Liaño Pedreira, 1998). Sin duda, un punto fuerte del comercio musical de Berea fue la venta de instrumentos de viento a la eclosión de las diferentes bandas populares por toda la comunidad gallega, como en 1888, para dotar de instrumental a la banda de Betanzos, como se aprecia en una carta que Berea enviaba a Joaquín Martí¹⁴³ en la que le citaba diferentes instrumentos, entre los que incluía flautines, clarinetes, fliscornos, trombones, bombardinos, tubas, platillos y saxofones con sus características y precios. Con respecto al repertorio de obras gallegas interpretadas por estas bandas de música herculinas y del resto de Galicia, ver Anexo V.

¹⁴² Archivo Berea, caja 1, libro 2, f. 416, 30-IX-1889.

¹⁴³ Archivo Berea, caja 6, libro 18, f. 283, 21-VII-1888, carta a Joaquín Martí (Betanzos).

Ayuntamiento de Lugo		256
30 Abril		
		Pesetas
Un flautin claro en Re b.		17.50
Dos Cornetinos o pistones, 2o tono y abril		120.
Un flicorno cilindro, Aleman		150.
Dos pistones, Superior		160.
Dos Trombas en Sol		160.
Dos Trombones en fa y mi b		120.
Tres Trombones en Do y sib		225.
Dos Bombardinos en do do		160.
Un Bombardino en do do pistones		115.
Un par palatillos 15 pulgadas		175.
Un Clarinete superior del Sefebre		150.
	Total Pesetas	<u>1542.50</u>

Figura 20. Instrumentos comprados a Berea por el Ayuntamiento de Lugo para su Banda, 30-IV-1877.

Fuente: Archivo Berea, caja 2, libro 4 BPDC.

3.4.3 Su fallecimiento: Funeral y repercusión

Además de ser alcalde entre los meses de agosto y diciembre de 1889, Canuto Berea Rodríguez tuvo una especial transcendencia en diversos ámbitos de la vida coruñesa a través del ejercicio de distintos cargos que lo convirtieron en una persona polifacética e indispensable en la ciudad herculina. Como muestra de ello, sirva su esquila en *La Voz de Galicia*, ver Figura 21, tras su fallecimiento el 24 de febrero de 1891 de forma inesperada debido a una pulmonía, aunque su salud se había deteriorado en sus últimos años de vida, según indicaba a sus amistades por correspondencia, con problemas en la vista, heridas en las piernas y diferentes enfermedades (López Cobas, 2017). Berea estuvo acompañado de varios médicos en sus últimas horas de vida, para el inevitable desenlace, “asistían los distinguidos médicos de esta capital, señores Costales, Corral y Barbeito. (...) médico mayor del Hospital Militar de Ferrol, señor Claudio López Portela, amigo íntimo del finado (...) A las doce de esta mañana entregó el enfermo su espíritu a Dios”¹⁴⁴ falleció causando una honda sensación de pena en todos sus vecinos.

¹⁴⁴ *Mercantil*, 25-II-1891.

EL SEÑOR
Don Canuto Berea y Rodríguez

EX-ALCALDE PRESIDENTE DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ESTA CAPITAL, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, PRESIDENTE DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE LA PROVINCIAL DE LA CORUÑA, PRESIDENTE DE LA «REUNION RECREATIVA É INSTRUCTIVA DE ARTESANOS,» PRESIDENTE DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES, ADMINISTRADOR CONSEJERO DE LA SUCURSAL DEL BANCO DE ESPAÑA, CONSEJERO DE LA SOCIEDAD «CRÉDITO GALLEGO,» PRESIDENTE DE LA SECCIÓN DE COMERCIO DE LA CÁMARA DE ESTA CIUDAD, VOCAL DE LA JUNTA DE OBRAS DEL PUERTO, Y DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS ARTÍSTICOS É HISTÓRICOS, CONTADOR DE LA SOCIEDAD ANÓNIMA DEL LAZARETO DE OZA, Y CABALLERO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ORDEN DE CARLOS III.

HA FALLECIDO

El Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento, el Vicepresidente de la Sociedad REUNIÓN RECREATIVA É INSTRUCTIVA DE ARTESANOS, el Presidente de la Academia Provincial, el Director de la Sucursal del Banco de España, el Presidente de las Sociedades anónimas CRÉDITO GALLEGO y LAZARETO DE OZA, y de la Cámara de Comercio, Vicepresidente de la Junta de Obras del Puerto, la esposa del finado, sus hijos, hermanos, hijos y hermanos políticos, sobrinos, primos y demás parientes,

SUPLICAN á sus numerosos amigos se sirvan encomendar su alma á Dios y asistir á los funerales de entierro y honras los días 27 y 28 del corriente, á las diez de la mañana, en la iglesia parroquial de San Nicolás, por lo que recibirán especial favor.

Figura 21. Esquela de Canuto Berea Rodríguez.

Fuente: *La Voz de Galicia*, 25-II-1891, p. 3.

Desde la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, de cuya sociedad Berea volviera a ser presidente los últimos meses de su vida, “se acordó la construcción de una carroza para conducir su cadáver al cementerio y la adquisición de una corona con la correspondiente dedicatoria”¹⁴⁵, y se organizaron los mil doscientos socios que pertenecían a dicha sociedad para acudir al entierro, que fue un hito histórico en la ciudad herculina.

El fallecimiento de Canuto Berea supuso una auténtica conmoción en la ciudad, y su funeral, que por noticias de la prensa reunió a más de seis mil personas, fue una manifestación y duelo popular sin precedentes en A Coruña, tal y como se recoge en distintos diarios de la prensa herculina, que señalaban los diferentes cargos que había tenido Don Canuto Berea «ex-alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento de esta capital. Académico correspondiente de la de bellas Artes de San Fernando, Presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Administrador Consejero de la Sucursal del Banco de España, Consejero de la Sociedad Crédito Gallego, Presidente

¹⁴⁵ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, libro de actas 7 (1889-1895), 23-II-1891, p. 69.

de la Sección de Comercio de la Cámara de esta ciudad, vocal de la Junta de Obras del Puerto, contador de la Sociedad Anónima del Lazareto de Oza y Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III», de las múltiples páginas que se hallan en la hemeroteca en esos días, se recogían las sentidas y extensas notas necrológicas que la prensa local le había dedicado para honrar la memoria de Canuto Berea y su entierro.



Figura 22. Lápida en el cementerio de San Amaro en A Coruña.

Fuente: Foto realizada por el autor.

Ayer se verificó la conducción al Cementerio general del cadáver del Sr. D. Canuto Berea, ex-Alcalde de esta población. Pocas veces se habrá visto una manifestación más unánime ni más numerosa de duelo que la que ayer hemos presenciado. Puede decirse que ni una sola persona, que ni un solo coruñés dejó ayer de concurrir á rendir el último tributo de consideración y cariño si que en vida, por sus cualidades de cumplido caballero y entusiasta amante de la Coruña, se había conquistado el aprecio y estimación de sus convecinos./ El cortejo fúnebre que á la hora anunciada partió de la calle Real, componíanlo (sic) los amigos del Ayuntamiento alumbrando con mechas; seguían dos largas filas de faroles, y una magnífica carroza fúnebre, tirada por cuatro caballos con penachos, en la que iba colocado el cadáver./ Precedía á la carroza una banda de música, y seguía el clero parroquial./ El Ayuntamiento presidido por el Alcalde asistió en Corporación precedido de una sección de la Guardia municipal en traje de gala./ Llevaban los cordones los Sres. Pan (D. Juan), Puga (D. Luciano) , Valle y Lago./ El duelo iba presidido por el Sr. López Trigo, Presidente de la Cámara de Comercio; Sr. Domínguez, de la Academia de

Bellas Artes; Sr. Balles?, del Instituto: director de la Academia de Bellas Artes, Delegado de Hacienda, Presidentes de las sociedades de recreo, los Sres. Suevos, Argudin, Bermúdez, Marqués de Algara de Gres, Marqués de Loureda, Miranda, Wais, General Sánchez Bregua, y otros muchos cuyos nombres es imposible recordar, formando también parte de él, los Vocales de la Junta de Obras del Puerto, de la Cámara de Comercio, los directores de las bandas de música, las Juntas Directivas de los círculos de recreo, la sociedad en pleno de la Reunión de Artesanos, Orfeón Coruñés num. 4, con su estandarte enlutado, y representación de todas las clases sociales./ Al pasar el cortejo fúnebre por delante del edificio de la Reunión de Artesanos, una comisión de socios depositó sobre el féretro una elegante corona de lilas y madre selva, con la siguiente dedicatoria en las cintas: “Reunión recreativa e Instructiva de Artesanos, á su Presidente”, a continuación la comitiva, por la Ruanuela [sic], calle de San Andrés al cementerio./ Al coche de primera del Ayuntamiento, que iba de respeto, seguía una larga fila de carruajes particulares y la banda de música del Batallón de Reus./ Sobre el féretro hemos visto también otras muchas coronas, entre las que se destacaban por su mérito y expresiva dedicatoria, una de flores de crespón y velo, de la señora viuda de Berea, otra de oro y negro, y otra de hojas y lilas con una doble coronilla, de sus hijos; un pensamiento con cintas lilas, del Marqués de Algara de Gres; otra de los hijos políticos del finado; otra de la Junta de Obras del Puerto, de violetas y madre?; otra del Ayuntamiento, de pensamientos, violetas y flores negras; otra de sus contertulios, de lilas blancas y pensamientos; otra de la Cámara de Comercio, de violetas y lilas blancas, y otra del Crédito Gallego./ Una muchedumbre inmensa, que no bajaría de 6.000 almas, presenció en todas las calles el paso de la comitiva, acompañando al cadáver hasta el cementerio./ La manifestación de ayer, demuestra bien elocuentemente cuanto es el sentimiento que la pérdida del Sr. Berea, ha causado en esta población./ Nosotros reiteramos nuestro profundo pésame á la apreciable familia del que fue querido amigo nuestro¹⁴⁶.

Del entierro de Berea en el cementerio de San Amaro, ver Figura 22, en el que participaron veintiséis sacerdotes¹⁴⁷, y sus funerales, además de multitudinarios, fueron, por encima de todo, musicales, en donde participaron dos bandas de música, la de Zamora y Cazadores de Reus, el Orfeón Coruñés n.º 4 con el estandarte con crespones de luto, dirigido por Pascual Veiga, a ambos lados de la carroza que trasladaba el féretro iba el servicio de las sociedades de recreo, de uniforme, “Detrás seguía la música de la capilla, dirigida por el cariñoso amigo del finado don Ramón

¹⁴⁶ *La Voz de Galicia*, 26-II-1891, pp.2-3

¹⁴⁷ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, libro de Difuntos n.º 55 (1885-1895), f. 283v.

Suárez, entonando los once salmos de un Miserere, ¡oh, coincidencia terrible! Escrito por el joven presbítero don Santiago Pérez, compariente (sic) del finado”¹⁴⁸

3.4.4 Sellos utilizados en comercio musical Berea

A continuación, se pretende mostrar los diferentes sellos que se han encontrado a lo largo de esta investigación, y que se complementa con lo aportado por algún investigador como Isabel Rei Sanmartín. Aquí, se muestra los diferentes sellos hallados para poder clasificar en diferentes períodos. Este epígrafe, sirve como puente entre la etapa de Canuto Berea Rodríguez y la posterior continuidad de la firma Berea, que se trata en el capítulo posterior, con la creación de la sociedad comercial Canuto Berea y compañía.



Figura 23. Sello del comercio Berea cuando regentaba Sebastián Canuto Berea Ximeno.

Fuente: Archivo Berea, ampliación de la partitura *Sinfonía a toda Orquesta* BPDC.

El sello más antiguo corresponde al primer período del comercio musical, ver Figura 23, con Sebastián Canuto Berea Ximeno al frente, como se puede apreciar en un manuscrito de *Sinfonía a toda Orquesta*, ver Figura 24, que Liaño Pedreira atribuye a Canuto Berea Rodríguez, pero tanto por el sello, como por la forma de escribir la

¹⁴⁸ *El Duende*, 1-III-1891.

música y la tipología de la letra se considera que es autoría de su padre. Además, esta hipótesis se corrobora por la forma de escribir los instrumentos en el guion del director en nombres italianos: «violini, viole, flauto, oboe, clarinetti in do, corni in re, trombe in Re, fagotti, tromboni, timpani in Re, violoncello y Basso» (ver epígrafe 7.1).

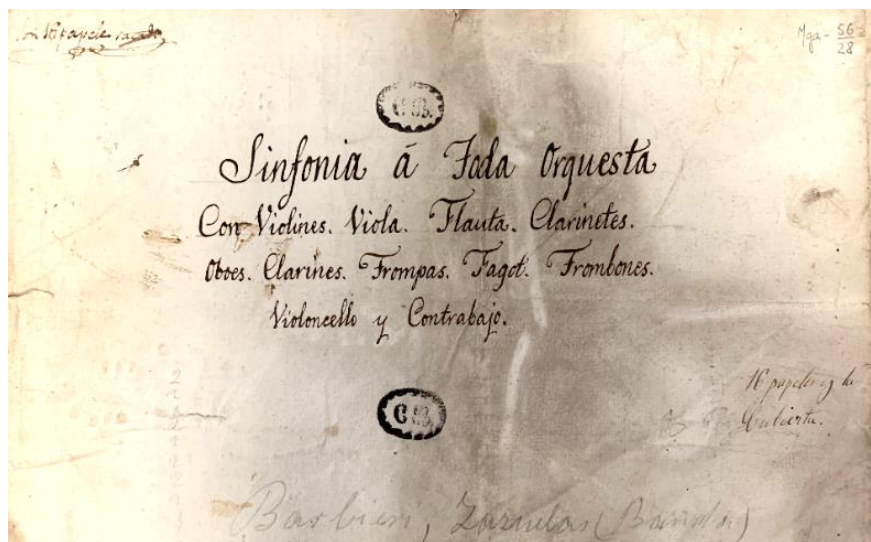


Figura 24. Portada de *Sinfonía a toda Orquesta*.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-56/22 BPDC.

El siguiente sello, ver Figura 25, corresponde al segundo período del comercio musical con Canuto José Berea Rodríguez. Puede observarse este mismo sello en la portada de la partitura manuscrita *La Camelia*, ver Figura 26, que estaría compuesta entre las décadas de 1860 ó 1870, que fue la época más prolífica de Berea Rodríguez.



Figura 25. Sello del almacén de música de Berea en 1860/1870.

Fuente: Archivo Berea. Ampliación del sello de la partitura *La Camelia* BPDC.

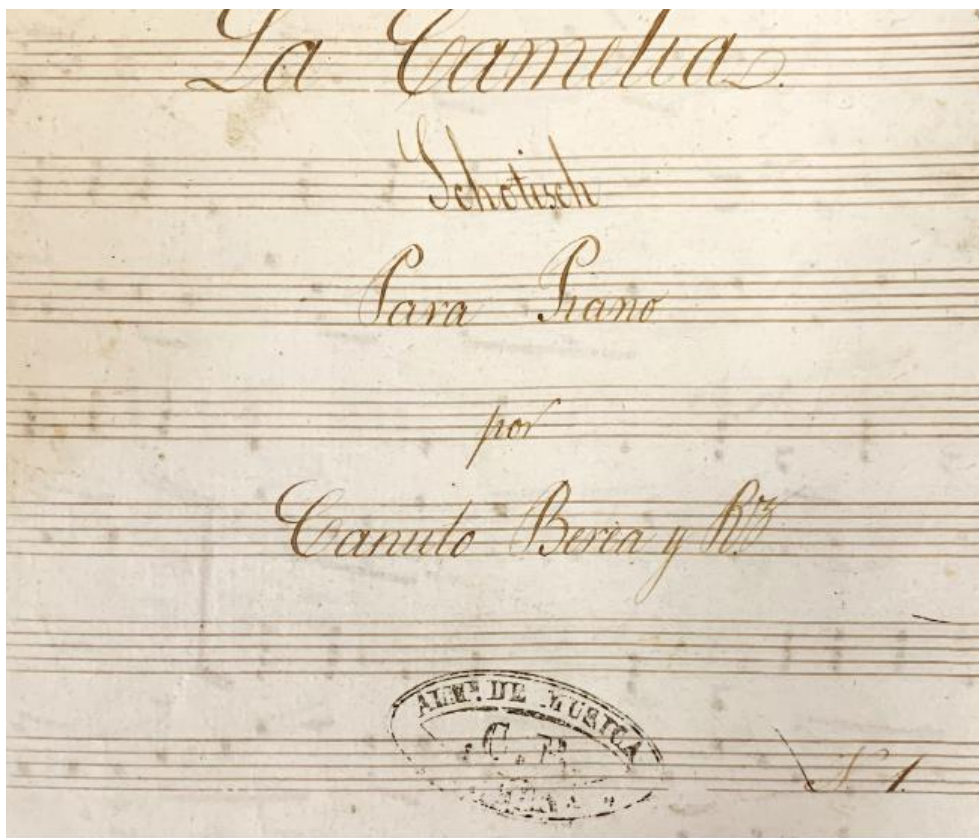


Figura 26. Portada de *La Camelia*.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-3/29 BPDC.

Pero en la época comercial de Berea Rodríguez se utilizaron más sellos, de hecho, gracias a la reciente tesis doctoral de Isabel Rei, *A guitarra na Galiza* se confirman estas hipótesis de sellos utilizados posteriormente por Canuto Berea, rescatados del Fondo guitarrístico de Javier Pintos Fonseca, cuyas obras datan del último tercio del siglo XIX (Rei Samartim, 2020). Un sello que sitúa el almacén de música en la calle Acevedo, y que gracias a anuncios publicitarios se puede constatar que en ese número se encontraba aproximadamente en 1875 (Figura 27), y otro sello de diez años después, del 14 de marzo de 1884 (Figura 28).



Figura 27. Sello almacén Canuto Berea.

Fuente: Fondo Javier Pintos Fonseca (Rei Samartim, 2020, p. 676).



Figura 28. Sello almacén Canuto Berea.

Fuente: Fondo Javier Pintos Fonseca (Rei Samartim, 2020, p. 676).

Desde 1891, con la creación de la sociedad Canuto Berea y compañía, se utiliza el mismo sello, aunque se pueden observar leves diferencias con el paso del tiempo. Por ejemplo, el primer sello que se encuentra en algunas partituras de las que se conservan en el Archivo Berea, como por ejemplo en la composición de Baldomir *Un recuerdo*, ver Figura 29, dedicada por el fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez, o en la

marcha *Sport* de Santos Soeiras, que inscribe editada por Almacén Canuto Berea. En composiciones posteriores, de aproximadamente el cambio de siglo, como *N's teus beizos* de Constante Suárez Chané de 1900, o *Lachambre* de Juan María López, se observan unas ligeras diferencias, porque Compañía, aparece con las siglas de Cia, anteriormente era Ca, acompañando a N° una línea continua, que anteriormente era discontinua y las cruces o flores entre La Coruña y Canuto Berea y Cia son más pequeñas, ver Figura 30. De las últimas composiciones editadas por Canuto Berea y compañía, como *Toñita* de Francisco Pillado publicada en 1914, el sello es similar al primero, pero en otro color, ver Figura 31.



Figura 29. Sello de Canuto Berea y compañía en la partitura *Un recuerdo* de Baldomir.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-20/1 BPDC.



Figura 30. Sello de la partitura *N'os teus beizos* de Constante Suárez Chané.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-32/8 BPDC.



Figura 31. Sello de Canuto Berea y compañía de *Toñita* de Francisco Pillado.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga- 8/3 BPDC.

También se ha hallado en la correspondencia de pedidos¹⁴⁹ solicitados desde la sucursal de Pontevedra un sello propio de dicha sucursal, de aproximadamente 1905, ver Figura 32.

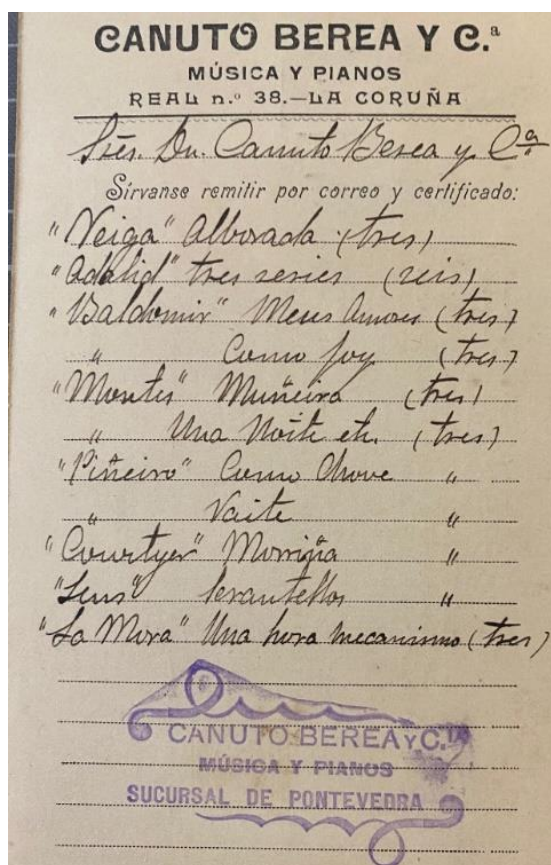


Figura 32. Tarjeta de pedidos desde la sucursal de Pontevedra (ca.1905).

Fuente: Archivo Berea, caja 57 BPDC.

¹⁴⁹ Archivo Berea, caja 57.

Referencias

- Alén, M. P. (2002b). “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su «Archivo de documentación»: Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero. *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de la Musicología, 1*, 395-408.
- Alvarellos Iglesias, E. (1986). *Las bandas de música de Galicia*. Alvarellos.
- Barreiro Fernández, X. R. (1984). *Historia contemporánea de Galicia. IV. Economía y sociedad*. Gamma.
- Berea, Canuto. (1975). En *Gran enciclopedia gallega* (Vol. 3, p. 193). Silverio Cañada, Editor.
- Capelán, M. (2018). Eduardo y Ramón Arana: Redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909). En *Ollando ó mar. Música civil e literatua na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 93-118). Deputación Provincial/Museo de Pontevedra.
- Carreira, X. M. (1986b). Sebastián Canuto Berea y Ximeno y la Sociedad musical Coruñesa (La familia Berea I). *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología, II(Nº2)*, 11-55.
- García Negro, P. (2017). *Himno Galego: Unha historia parlamentar(inconclusa)*. Reprografía Noroeste S.l.
- La Coruña en la mano. Guía de La Coruña*,. (1883). Vicente Abad.
- Liaño Pedreira, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Vol. 1-3). Diputación provincial de A Coruña.

- López Cobas, L. (2008). Las bandas de música en Galicia: Aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX. *Revista de musicología*, XXXI(Nº1), 79-124.
- López Cobas, L. (2010). El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891). *Revista de musicología*, 33(n.º 1-2), 505-525.
- López Cobas, L. (2012a). As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Capelán, Montserrat; Costa, Luis; Garbayo, Javier e Villanueva, Carlos., pp. 453-476). Deputación de Pontevedra.
- López Cobas, L. (2012b). Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial. En *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)* (Begoña Lolo Herranz (coord.), Carlos José Gosálvez Lara (coord.), pp. 421-438). Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Ouvirmos.
- López Cobas, L. (2017). *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Universidad de Valladolid.
- López-Suevos, B. (2008). Las capas de cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín de AEDOM*, XII, 16-24.
- Losada, C. (2015). *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de Plata (1857-1936)*. Sofía Novoa. Universidad de Santiago de Compostela.

- Mejjide Pardo, A. (1972). Censo de comerciantes coruñeses en los años de 1830 a 1845. *Revista del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, núms. 8-9, 227-246.
- Mejjide Pardo, A. (1988). Los Canuto Berea y el primer establecimiento de instrumentos musicales de Galicia. *La Coruña. Paraíso del turismo*.
- Rei Samartim, I. (2020). *A guitarra na Galiza*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Rey Majado, Á. (2000). *A Coruña y la música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Ayuntamiento de A Coruña.
- Rivera, C. & Vazquez, V. M. (1883). *Guía de Galicia*. Imprenta de Fortanet.
- Tettamancy Gastón, F. (1900). *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña* (Facsimilar).
- Varela de la Vega, J. B. (1990b). *Juan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico*. Deputación de A Coruña.
- Yamuni Tabush, V. (1980). *José Gaos: El hombre y su pensamiento*. Universidad Autónoma de México.

CAPÍTULO IV.

Continuidad de la firma Berea.

***La sociedad Canuto Berea y compañía
y su labor editorial***

Resumen

En este capítulo se narra la continuidad de la Casa Berea a través de las diferentes sociedades comerciales denominadas Canuto Berea y Compañía creadas la primera en 1891, y la segunda sociedad en 1897. Se señalan también las sucursales de esta época, nombrando otros empleados que actuaban como representantes, como Pedro Landa y Mariano Puig. Se exponen algunos ejemplos de la correspondencia con el extranjero y de personalidades musicales que escribían a Canuto Berea Rodrigo. A continuación, se presentan algunas informaciones de la última etapa regentada en solitario por Berea Rodrigo hasta el traspaso del negocio en 1931. Seguidamente, se trata la posterior evolución de la tienda musical bajo el nombre de Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea con los socios Mariano Puig y Francisco Ramos.

Por último, se exponen todos los datos recuperados en esta investigación sobre la labor editorial, desde los primeros pasos desde Canuto Berea Rodríguez hasta la editorial Canuto Berea y Compañía. Se realiza un análisis detallado de todas las obras y compositores que editaron sus obras musicales con este almacén de música en las distintas etapas del comercio musical, relacionando el número de plancha (si lo hubiese) y el año en que fue publicada, comparando finalmente diferentes catálogos de las contraportadas de las piezas musicales.

4.1 Primera sociedad Canuto Berea y compañía. Relación con el con el extranjero

Al fallecer Canuto Berea Rodríguez de una forma inesperada la familia tuvo que hacer frente al negocio musical y se constituyó la sociedad comercial Canuto Berea y compañía, en la que figuraban como socios su viuda Ana Rodrigo García, y sus hijos mayores Alejandro y Ana Berea Rodrigo, como se manifestaba en la portada de la escritura de la sociedad comercial, Figura 33, ante el notario licenciado D. José Pérez Porto. La Coruña, 1891, núm. 124, tomo 1º. Dicha escritura se encuentra en el Archivo Berea, caja cuarenta y cuatro y su contenido está transcrito en el Anexo III.

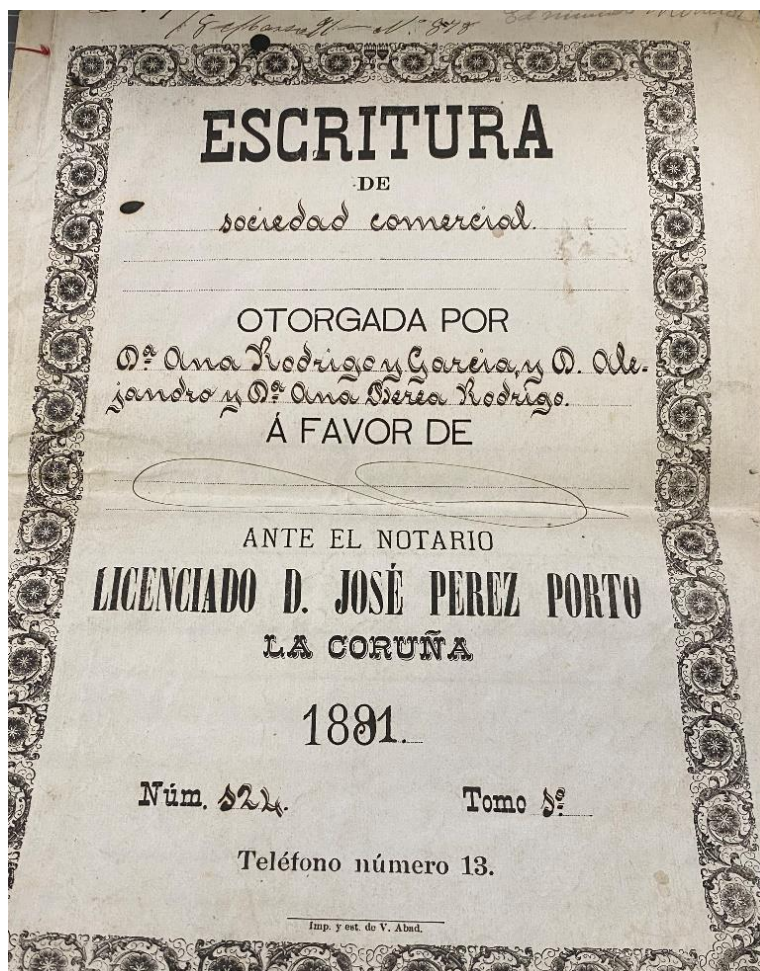


Figura 33. Portada de la escritura de la sociedad Canuto Berea y compañía en 1891.

Fuente: Fotografía propia de dicha escritura en Archivo Berea, caja 44 BPDC.

Tras el fallecimiento de Canuto Berea Rodríguez, dejó como herederos a su viuda Ana Rodrigo García, y sus siete hijos: Alejandro, Ana, Canuto, Celia, Emilia, Carolina y Luis. De los cuales solo cumplían la mayoría de edad Alejandro (veinticuatro años) y Ana (veintiún años), siendo su madre Ana Rodrigo, la representante legal de los otros hermanos menores de edad.

De esta escritura se pueden extraer diferentes ideas que tenía la familia tras el suceso trágico de perder al patriarca. Se creó la sociedad comercial Canuto Berea y Compañía por un período de diez años, desde el 1 de marzo de 1891 hasta el 28 de febrero de 1901. En dicha sociedad tuvo un papel relevante el hijo mayor Alejandro, licenciado en derecho, y que se convertiría en el gerente de la empresa secundado por su tío Nicasio Berea, reconocido músico en la ciudad, que trabajaba con la empresa como afinador de pianos y reparador de pianos y otros instrumentos musicales, así como el empleado de confianza del comercio musical, Eduardo Puig, que tenía un protagonismo especial tanto en el negocio musical, como en el aspecto familiar. De hecho, tanto Nicasio Berea, como Eduardo Puig, poseían poderes especiales para representar a la empresa.

En la escritura se mencionan las sucursales de Vigo y Santiago, no se especifica la sucursal de Ferrol, pero se aclara que «cualquier otro punto donde convenga establecerlas, según el desarrollo que se dé a los negocios». Además de determinadas cláusulas se determinaban las condiciones especiales para un miembro de la familia, Canuto Berea Rodrigo, que en aquel momento se encontraba realizando sus estudios musicales en París. Se entiende que el proyecto familiar era que Canuto hijo, fuese el relevo de la saga familiar del comercio musical en un período de diez años. Lo primordial fue que la familia continuara unida, sin haber disputas entre los herederos, aunque el plazo establecido de diez años no fue llevado a cabo por diversas razones, de las que se comentan a continuación los acontecimientos que provocaron la constitución de una nueva sociedad en julio de 1897.

Canuto Berea Rodrigo continuó estudiando en París hasta el verano de 1895 (ver epígrafe 5.5.1). Su hermano Alejandro fue “nombrado vicecónsul de Hamburgo”¹⁵⁰ en

¹⁵⁰ Archivo Berea, Caja 8, Libro 22, 8-VII-1895, f. 29, carta de Eduardo Puig a Canuto Berea Rodrigo (París).

ese mismo año, en el que ocurriría un trágico acontecimiento familiar, citado en algunas cartas halladas en el Archivo, el fallecimiento de Ana Berea Rodrigo el 23 de noviembre. Estos tres acontecimientos, la marcha de Alejandro, el regreso de Canuto y el fallecimiento de Ana provocaría que se constituyese la nueva sociedad el 1 de julio de 1897, antes de lo esperado en la escritura de 1891 que anunciaba un plazo de diez años.

De la correspondencia depositada en el Archivo entre Ramón Arana, conocido con el sobrenombre de «Pizzicato», y Eduardo Puig, el encargado de la tienda, se debe destacar su importancia en el buen funcionamiento del negocio musical, se extraen algunos datos de interés sobre composiciones musicales gallegas, como que Arana inició la tarea encargada por Pedrell, de recopilar música popular gallega (Capelán, 2018). Arana prácticamente no conocía casi nada de la música popular de la región y le comentaba a Puig: “¿Quiere mandarme un ejemplar de toda la música gallega que tenga ahí? Sólo conozco algo de Montes, y deseo sacar los cantos de cuna, alalás, muiñeiras, canciones, etc., para el folk-lore. Creo haber visto ahí, entre otras cosas, la colección de Adalid”¹⁵¹. Posteriormente, Arana estudiaría a Adalid, información obtenida a través de un manuscrito enviado a Pedrell en el que le comenta su opinión sobre cada uno de los números de la obra de Adalid (Garbayo Montabes, 2018).

En este período de 1891 a 1897 merece especial atención la labor editorial de la empresa Canuto Berea y compañía, en la que se puede distinguir algunas de las piezas que fueron editadas en este período por el número de plancha de algunas composiciones, que comenzaban con el número de plancha 101, correspondiente a la muiñeira *Alfonsina*, el número de plancha 102 a la composición *Un sospiro*, ambas de Berea Rodríguez. A estas obras le continuarían con el número de plancha 103 la *Alborada* de Veiga, con el número de plancha 104, *Un recuerdo* de José Baldomir y con el número de plancha 105 la *Balada Gallega* de Juan Montes. Para observar más composiciones y números de plancha ver epígrafe 4.5.

Aunque de diversas composiciones se desconoce el número de plancha, se confirma que esta primera sociedad comercial editaría las obras de Montes, que sus

¹⁵¹ Archivo Berea, caja 49, 5-II-1895 carta de Ramón Arana a Eduardo Puig.

últimas obras gallegas con número de plancha, serían el n.º 140 *O pensar do labrego*, y el n.º 141 *Fantasia de aires gallegos para banda militar*. Durante el transcurso de esta investigación se han hallado los números de plancha de *Aires populares de Galicia*, en las planchas originales que se conservan en el Archivo, dedicada dicha obra a Canuto Berea Rodrigo, la versión para piano y la edición para banda, con los números de plancha 110 y 128 respectivamente¹⁵².

De este período, que se puede denominar la primera sociedad comercial Canuto Berea y compañía, se deben destacar las relaciones con el extranjero de la firma Berea, como por ejemplo de músicos gallegos emigrados que solicitaban partituras al comercio. Por ejemplo, desde Cuba, el emigrado Chané, al que se le editaban partituras desde la editorial coruñesa y realizaba pedidos de determinadas partituras a través de diferentes cartas entre 1894 y 1908 para disponer del repertorio que, como director del Orfeón y Orquesta del Centro Gallego y como profesor de música, necesitaba para sus clases o conciertos como composiciones gallegas de Veiga, o incluso repertorio extranjero, “Mándame una obra de Rossini para canto titulada *Guarda che bianca luna*”¹⁵³. De la correspondencia de Chané con el comercio musical herculino se pueden hallar cartas en el Archivo Berea en las cajas 28, 50, 51, 53 y 55. Con respecto a las composiciones de Chané editadas por Canuto Berea y compañía ver epígrafe 4.5.

También se solicitaban pedidos desde Argentina o Uruguay, pues se hallan diferentes cartas con pedidos de numerosas partituras desde Montevideo. En la capital uruguaya se encontraban músicos gallegos que habían emigrado en la búsqueda de una mejor vida, como Francisco Baldomir o Andrés Gaos padre e hijo, que se encontraban allí en 1896. Andrés Gaos Espiro escribió una carta a Eduardo Puig desde Montevideo explicándole la difícil situación familiar, pues su esposa había permanecido en Vigo al frente de aquella sucursal y a cargo de seis hijos y se intuyen adversidades probablemente derivadas de la sucursal viguesa, lo mal que lo pasó en su aventura transatlántica y describiendo cómo vive otro miembro de la familia Berea, Ubaldo Berea Rodríguez emigrado en Uruguay:

¹⁵² Archivo Berea, caja 182, plancha de Aires populares de Galicia para piano. En la caja 178 las planchas de la versión para banda. Actualmente se encuentran en las cajas 199 y 200.

¹⁵³ Archivo Berea, caja 50, correspondencia de 1896

(...) un cierto enfriamiento en nuestra amistad, hija, más que de la ausencia del afecto que siempre la ha unido, de circunstancias que fatalmente me han colocado en condiciones de vivir retraído, me hacían dudar del éxito. / Afortunadamente este fue completo, lo cual demuestra, evidentemente, que usted, dando al olvido sucesos pasados de triste recordación para mí, e inspirándose en móviles generosos, quiso hacer una obra altamente meritoria llevándola a cabo con un interés personal. / Quisiera tener el poder de que usted leyera, en estos momentos, en el fondo de mi alma para que pudiera apreciar lo mucho que le agradezco esa noble acción del amigo, del caballero y del filántropo. / Yo difícilmente podré recompensar esa acción, porque el destino se empeña, ahí como aquí, en contrariar mis aspiraciones, mis anhelos. Mi lucha con ese coloso de la suerte es titánica. Ningún obstáculo me detiene para ponerme frente a él (...) Lo único que he conseguido fue que Andrés [su hijo] se colocase en ventajosas condiciones de defender la vida con menos sacrificio y más sosiego, rodeándolo de elementos seguros de porvenir para que este no sea tan accidentado y pavoroso como hoy es el mío. Pero en cuanto a mí y a mi pobre familia, nada he hecho de provecho. Es casi seguro que volveré a su lado como me vine, menos todavía, porque traje ilusiones y no llevo ninguna, seguiré con el cuerpo molido, unos kilos menos de peso en él y el alma apesadumbrada (...) / Perdone le haga partícipe de estas nostalgias de mi corazón, que se acrecientan con la distancia. Yo deseo a usted toda clase de prosperidades, como igualmente a su esposa e hijos y que si estos y los míos alguna vez se encuentran de peregrinación por el mundo se abracen con el mismo afecto que un día recibió a sus padres. / A Nicasio, Manolo y Clotilde, dígales que después de algún tiempo he tenido ocasión de ver y pasar juntos largos ratos con su hermano Ubaldo. / Este, aun cuando no tiene más de 57 años de edad, representa bastantes más, debido ya a los excesos de su carácter, ya al rudo y peligroso trabajo a que se dedica, y a en fin a las muchas canas que le han hecho salir sus ingratos hijos, que ni de él se acuerdan. / Lo único que no ha envejecido fue su corazón, abierto y franco a todas las manifestaciones del sentimiento. Vive con relativo desahogo. A mí me profesa una singular estimación y lo primero de que se ocupa, al regresar de sus viajes, que son frecuentes, es de averiguar si estoy aquí, venir a verme y pasear juntos todas las horas de que uno y otro podemos disponer. / Nuestra conversación favorita es recordar a la familia (...)¹⁵⁴

La sucursal viguesa cerraría sus puertas a finales de 1896, algunas fuentes indican que Andrés Gaos Espiro había emigrado a Gijón en octubre de ese año (López Cobas, 2017). En la misiva anteriormente citada, que Gaos envía desde Montevideo (Uruguay) a Eduardo Puig, le comentaba que había quedado al frente del negocio su esposa y que su hijo se quería poner en contacto con su primo: “(...) no tengo paradero fijo; pero cuando escriba a Pilar que se lo verifica usted frecuentemente, con motivo de algún pedido que aquella le hace (...) Canutito, dándole las señas de este en París,

¹⁵⁴ Archivo Berea, caja 50, 17-I-1896, carta de Andrés Gaos Espiro a Eduardo Puig.

pues Andrés desea ponerse en comunicación con él”¹⁵⁵. Según Carreira (2020), Gaos Espiro figuraba como “Secretario de la Sección Industrial” de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de la provincia de Pontevedra” en Uruguay¹⁵⁶, y aunque meses después regresaría a Galicia, Carreira apunta a los intereses comerciales de la empresa Canuto Berea en Montevideo, sobre los cuales dice que existe abundante documentación en el Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de A Coruña, la cual no ha sido hallada, pero sí que se han localizado las numerosas cartas con diferentes pedidos¹⁵⁷, como Ramón Rivera, en la calle 25 de mayo, n.º 407 Montevideo, solicitando repertorio gallego de las obras de Montes y Chané, la *Alborada* de Veiga y *¿Qué ten o mozo?*, de Prudencio Piñeiro editada en Madrid.

A finales de 1896 se halla en periódicos la noticia de que la editorial Berea y compañía próximamente publicaría el libro de Pedrell¹⁵⁸, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, aunque fue publicado en cinco volúmenes (el cuarto y quinto en un mismo volumen) entre 1897 y 1898. Sin duda, la publicación de este libro de Pedrell puede situar al comercio de Berea en una primera línea de los comercios musicales de finales del siglo XIX.

Se confirma que a comienzos de 1897 la editorial Canuto Berea y compañía publicó *Meus amores* y *Como foy?*, además de por las investigaciones realizadas por Viso Soto, también se sabe por una carta que reciben desde La Habana, escrita por Anselmo López a los pocos días de salir la noticia en el periódico¹⁵⁹: “Respecto a las 2 melodías d Baldomir que han publicado Vds. Últimamente pueden Vds. Mandarme por correo (...)”¹⁶⁰, además de solicitar otras partituras como seis ejemplares de las siguientes obras de Montes: *Alborada*, *Balada Gallega*, *Aires Gallegos*, *Maruxiña muiñeira*; de Chané otros seis ejemplares de *Os teus ollos*, *Un adiós a Mariquiña*; seis ejemplares de *Rapsodia gallega* de Santos, *Alborada* de Veiga, *Serantellos* y *A Nenita* de Lens, *Un sospiro* de Berea, *Serenata gallega*, *Romanza gallega* (sic) de Óscar de la Cinna; doce ejemplares de *Alfonsina* de Berea y *A Foliada* de Chané y dieciocho

¹⁵⁵ Archivo Berea, caja 50, carta de Andrés Gaos Espiro a Eduardo Puig, 17-I-1896.

¹⁵⁶ <https://www.mundoclasico.com/articulo/32811/Andr%C3%A9s-Gaos-y-The-invention-of-tradition-12-Agenda-de-un-m%C3%BAsico-reci%C3%A9n-casado-Montevideo-1896-1899>

¹⁵⁷ Archivo Berea, caja 53.

¹⁵⁸ *La Voz de Galicia*, 17-XII-1896, p. 1.

¹⁵⁹ *La Voz de Galicia*, «Una obra de Baldomir», 26-III-1897.

¹⁶⁰ Archivo Berea, caja 51, 30-III-1897, carta de Anselmo López a Canuto Berea y Compañía.

ejemplares de *Unha noite na eira do trigo* y *Balada* con letra de Juan Montes. De este pedido se pueden sacar conclusiones de cuáles eran las piezas más demandadas por la comunidad gallega al otro lado del Atlántico.

4.2 Segunda sociedad comercial Canuto Berea y compañía. Sucursales.

Mariano Puig. Correspondencia

En 1897 se constituiría la nueva sociedad comercial, con el mismo nombre, Canuto Berea y compañía, en que figuraban como socios Ana Rodrigo, Canuto Berea Rodrigo y Eduardo Puig, creada el 1 de julio de 1897 con la siguiente escritura, Figura 34, transcrita en el Anexo III:

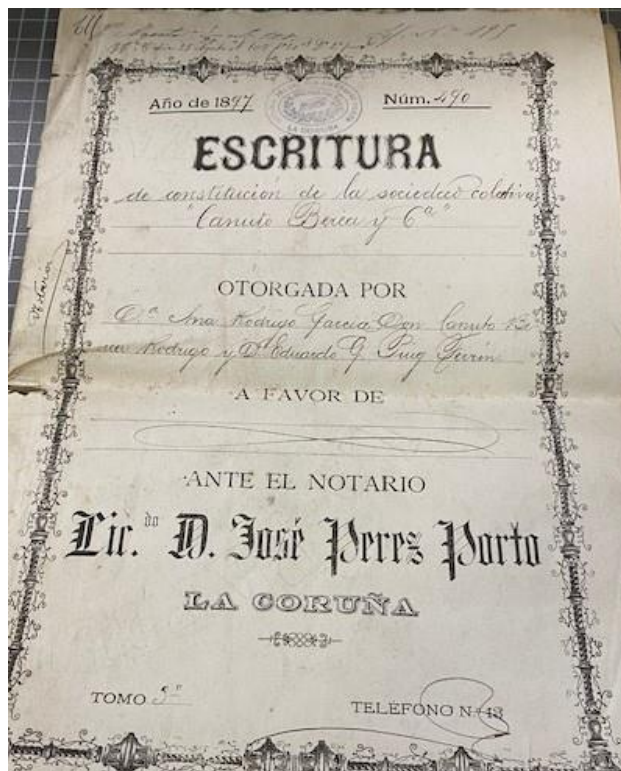


Figura 34. Escritura de la sociedad Canuto Berea y compañía de 1897.

Fuente: Archivo Berea, caja 44 BPDC.

De esta escritura se pueden quitar las siguientes conclusiones: continuaría con el mismo nombre la sociedad comercial, dedicada a la venta y alquiler de música e instrumentos musicales. En su tercera cláusula se mencionan las sucursales de Santiago y Ferrol, y no aparece la sucursal de Vigo, que había finalizado en 1896. En

la siguiente cláusula se dice que la sociedad duraría hasta el 30 de junio de 1907, siendo sus socios en igualdad de condiciones Canuto Berea Rodrigo y Eduardo Puig, y con un capital social de cien mil pesetas, aporta Doña Ana Rodrigo setenta y cinco mil, su hijo Don Canuto doce mil quinientas y Don Eduardo Guillermo Puig otras doce mil quinientas. La familia Berea aportaba dicha cantidad de la herencia recibida de Canuto Berea Rodríguez, y Eduardo Puig su aportación era en metálico. Se especifica que ningún socio podría actuar por su cuenta propia para diferentes operaciones y sus retribuciones mensuales serían de quinientas pesetas para Ana Rodrigo, trescientas setenta y cinco para Eduardo Puig, y doscientas cincuenta para Canuto hijo, además de abonarles un cinco por ciento del interés del capital resultante de los inventarios realizados en el mes de junio. Con respecto al apartado económico, la nueva sociedad comercial contaría con un capital social de cien mil pesetas (antiguos cuatrocientos mil reales de vellón) y en el comercio musical se denota la reactivación económica en España a comienzos del siglo XX, que fuera precedida de una crisis entre 1881 y 1900 por la caída de los precios de los productos agrarios, la devaluación del valor de la tierra, crisis vitícola, agricultura y ganadera.

En la creación de la sociedad comercial Canuto Berea y compañía en 1891, tras el óbito de Canuto Berea Rodríguez no se mencionaba la sucursal ferrolana, sin embargo, si se reflejaban las filiales de Vigo y Santiago. Cabe la posibilidad de que en ese tiempo no estuviese operativa, pero en la documentación depositada en el Archivo Berea¹⁶¹ se hallan envíos a Ferrol entre 1889 a 1931, que podía ser a través de algún intermediario, como Nicasio hacía anteriormente, pero se localiza la siguiente noticia de 1893 que hace dudar de la continuidad: “La casa Berea, de la Coruña, abrió en esta ciudad, en la calle Real, un almacén de música y pianos. Con este son tres los establecimientos de tal índole que existen actualmente en el Ferrol”¹⁶².

Se hallan anuncios de los almacenes de Canuto Berea y compañía con diferentes direcciones de la sucursal ferrolana siendo representante Enrique Bruquetas, «calle Real 67, cerca de Plaza de Armas»¹⁶³. En 1899 aparecía Bruquetas “no patrocínio de um recital na sala do seu armazém de música, apresentado como "representante de la

¹⁶¹ Archivo Berea, caja 14, libro 59.

¹⁶² *El Correo Gallego*, 28-VII-1893, p. 3.

¹⁶³ *El Correo Gallego*, 25-IX-1896, p. 4.

casa Berea de Coruña", recital em que atuavam as mulheres premiadas no certame organizado pelo Círculo Católico de Obreros¹⁶⁴” (Rei Samartim, 2020, p. 690). Rei Samartim indica que no se recogen anuncios en la hemeroteca en el siglo XX e indica que pudo ser que siguieran Bruquetas y Berea caminos separados, pero por la correspondencia depositada en el Archivo se comprueban copiosas cartas alrededor de 1900 con el gerente de la sucursal ferrolana, el señor Enrique Bruquetas¹⁶⁵, incluso se menciona en cartas de compositores gallegos, como por ejemplo en una carta de Prudencio Piñeiro en 1904: “Hoy por mi mediación y p^a[para] unas discípulas mías, se vendió el mejor piano (un Ronisk) (sic) que en esta sucursal de V. tiene el Sr. Bruquetas (...)”¹⁶⁶. Años después, se localizaba la filial en otra dirección, situada en la calle Sinforiano López, n.º 103. Con esta nueva ubicación se hallan pequeñas hojas manuscritas de pedidos realizados en la primera década del siglo XX hasta 1916 en el Archivo Berea¹⁶⁷. Bruquetas continuó colaborando con Canuto Berea Rodrigo cuando éste se quedó solo en la regencia del negocio musical, por el listado de envíos de A Coruña a Ferrol, aunque en algún anuncio aparecía solo en 1927 y se liquidó el negocio en 1934 (Rei Samartim, 2020).

De la sucursal santiaguesa que seguía regentando la familia Penela, su hija Josefa, también conocida por Pepita, se sabe que en los últimos años del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX también colaboraba en el comercio Enrique Lens, ya que se conservan multitud de pedidos en notas manuscritas firmadas por el compositor del que se editaron en la editorial Canuto Berea y compañía varias obras. “Le ruego mande lo siguiente: Bach Preludio y gran fuga en la menor. Chopin- Primer solo del concierto en mi menor. Varios ejemplares. Gottschalk. Tarantela a dos y cuatro manos. Liszt-Rhapsodias 6^a y 12^a. Tuyo afmdo. Amigo Enrique Lens Viera”¹⁶⁸. La vinculación de Lens con el comercio de Berea le haría adquirir otros cargos, como ser uno de los representantes de la Sociedad General de Autores, según la Real Orden del Ministerio de Fomento del 27 de junio de 1896, para la provincia de A Coruña elegidos en 1903

¹⁶⁴ Traducción del autor: en el patrocinio de un recital en la sala de su almacén de música, presentado como "representante de la casa Berea de Coruña", recital em que actuaban las mujeres premiadas en el certamen organizado pelo Círculo Católico de Obreros

¹⁶⁵ Archivo Berea, caja 55.

¹⁶⁶ Archivo Berea, caja 55, 15-VII-1904, carta de Prudencio Piñeiro a Canuto Berea Rodrigo.

¹⁶⁷ Archivo Berea, caja 57.

¹⁶⁸ Archivo Berea, caja 57, 22-VI-1906, carta de Enrique Lens a Canuto Berea y Compañía.

en donde se menciona para la capital a Canuto Berea y Compañía y para Santiago de Compostela a Enrique Lens¹⁶⁹.

La sucursal compostelana, situada en la Rúa del Villar, número 42, continuaba siendo el único establecimiento autorizado de pianos Rönisch en el cambio de centuria en Santiago. Se observa publicidad en la prensa en la primera década del siglo XX en la que se ofertaban pianos de varias marcas, como la exclusividad de los pianos de “«Estela Bernareggi» de cuerdas de hierro contruidos expresamente para el clima de Galicia”¹⁷⁰. Seguía la estrategia comercial que había creado Berea Rodríguez, también se mencionaba en los anuncios pianos alemanes y franceses, instrumentos de banda y orquesta, y de las partituras un “inmenso surtido de música, desde 15 céntimos cada obra. Gran colección de música gallega editada por esta casa”¹⁷¹. Se desconoce cuándo deja de regentar Pepita Penela el negocio, pero en la documentación conservada en el Archivo Berea, ella misma firmaba los pedidos en la primera década del siglo XX.

Se debe destacar de esta segunda sociedad Canuto Berea y Compañía, además de los continuos pedidos desde las sucursales de Santiago y de Ferrol, la tienda de Francisco Sánchez Puga que sería su enlace en Vigo, después de desaparecer la sucursal viguesa. Este comercio, que abrió sus puertas sobre 1894 en la calle Velázquez Moreno n.º 6, Figura 35, y en alguna noticia aparecían como asociados Gaos y Sánchez Puga (Rei Samartim, 2020): “(...) el conocido Nephthali Domínguez, ex representante de la casa de Simaner Pombia y Borella y compositor de la casa almacén de los señores don Andrés Gaos y Sánchez Puga”¹⁷². No se considera esta posibilidad, porque Andrés Gaos en ese momento se encontraba buscando nuevas oportunidades en Uruguay, pero la empresa Sánchez Puga a finales de siglo XIX solicitaba material a Canuto Berea y Compañía, sobre todo en pedidos de composiciones gallegas, que se localizan en el Archivo Berea en diferentes cajas que pueden servir de ayuda para conocer las composiciones que demandaba el público, se han hallado pedidos desde la ciudad olívica a través de esta tienda entre 1897 y 1908.

¹⁶⁹ Boletín Oficial de la provincia de La Coruña, 6-VIII-1903, p. 692.

¹⁷⁰ *El Correo de Galicia*, 28-III-1910, p. 2.

¹⁷¹ *El Correo de Galicia*, 28-III-1910, p. 2. Como curiosidad, en este anuncio aparece Rúa del Villar, 43 que es un error del periódico.

¹⁷² *Gaceta de Galicia*, 18-XII-1895, p. 3.

En enero de 1897 le solicitaban seis ejemplares de la *Alfonsina* de Berea y la pieza musical titulada *Despedida a la Virgen* de Prudencio Piñeiro, de la que se desconoce la editorial ni tampoco se ha hallado ningún ejemplar en ningún archivo, Sánchez Puga también le indicaría a Canuto Berea y Compañía en la misma carta: “(...) Al mismo tiempo, desearía un catálogo de las obras de su casa, con los precios para el público y para mí pues tengo que hacerle otros encargos (...)”¹⁷³.



Figura 35. Membrete de la tienda Sánchez Puga de 1897.

Fuente: Archivo Berea, caja 51 BPDC.

Además de los numerosos pedidos que realizaba Sánchez Puga a Canuto Berea y Compañía, en las cartas se encuentra alguna valiosa información, como de que cabía la posibilidad de que Canuto Berea en 1900 volviese a abrir una sucursal en Vigo:

(...) Ha llegado a nuestras noticias una versión que aunque no le concedamos gran verosimilitud, cabe en lo posible y nos interesa conocer. Dicennos que el artista D. Canuto, tiene pensamiento de establecer aquí una casa de negocio en pianos, instrumentos y música, por el orden de la de Coruña. Caso de ser verdad y dado la poquísima importancia que aquí tiene el asunto, le estimaremos nos avise y es posible podamos entendernos a fin de evitar una competencia perjudicial para ambos (...) ¹⁷⁴

Se desconoce si eran verdaderos los rumores acerca de que Canuto Berea iba a montar una sucursal en Vigo. Probablemente Berea tuviese la idea, aunque no llegó a llevarse a cabo; sin embargo, sí que se abrió una sucursal en Pontevedra, de la que se

¹⁷³ Archivo Berea, caja 51, 20-I-1897, carta de Sánchez Puga a Canuto Berea y compañía.

¹⁷⁴ Archivo Berea, caja 52, 13-XI-1900, carta de Sánchez Puga a Canuto Berea y compañía.

tienen noticias aproximadamente sobre 1903 a través de algún anuncio en periódico¹⁷⁵. Además, en esos años aparecía el nombre de un nuevo empleado, Pedro Landa, que sería el encargado de dicha tienda, aunque en los diferentes anuncios hallados aparece como agente para toda Galicia, (Figura 36). Pedro Landa contrajo matrimonio en Lugo con Joaquina Paz Piñeiro en noviembre de 1903¹⁷⁶.

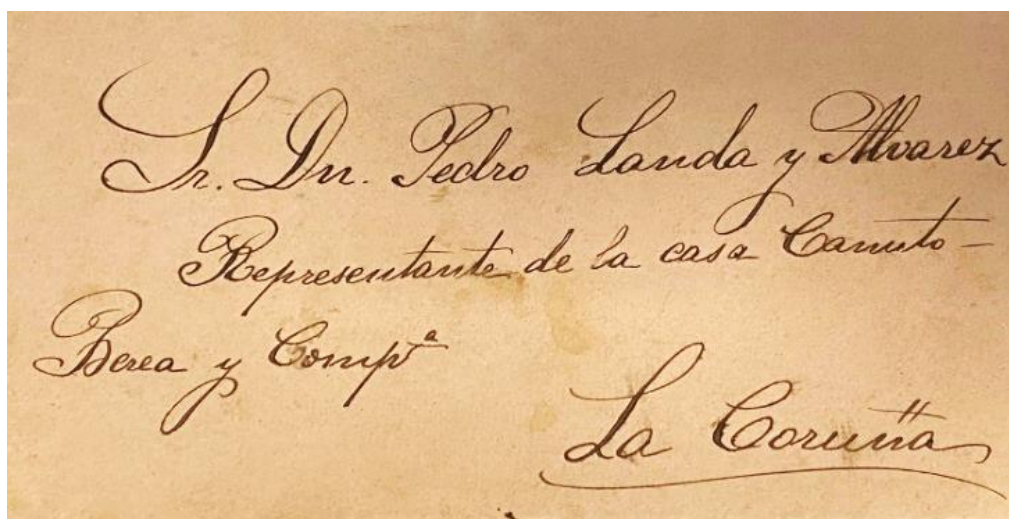


Figura 36. Tarjeta de Pedro Landa.

Fuente: Archivo Bera, caja 52 BPDC, correspondencia entre 1898-1902

De esta sucursal se ha localizado algún folleto publicitario, (Figura 37) en el medio de diferente correspondencia, así como anuncios en la prensa¹⁷⁷ que demuestran que estaba situada en la calle Comercio n.º 41, regentada por Pedro Landa, de quien, además de su firma en diversa correspondencia de pedidos desde Pontevedra, se refleja en una crónica del siguiente modo: “ (...) dirección á Pontevedra, donde fijarán su residencia, nuestro amigo el representante general en Galicia de la casa Canuto Bera y compañía de la Coruña, D. Pedro Landa Álvarez y su joven y simpática esposa doña Joaquina Paz Piñeiro”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *El Diario de Pontevedra*, 10-VI-1903, p. 3.

¹⁷⁶ *El Eco de Santiago*, 11-XI-1903, p. 2.

¹⁷⁷ *El Norte de Galicia*, 18-XII-1906, p. 3.

¹⁷⁸ *El Regional*, 11-XII-1903, p. 2.



Figura 37. Folleto publicitario de la tienda de Pontevedra.

Fuente: Archivo Berea, caja 52 BPDC, en el medio de papeles.

De la documentación que se conserva en el Archivo Berea en la caja cincuenta y siete, se confirma pedidos realizados entre 1904 a 1908. Se localiza una hoja manuscrita por Landa que enumera las composiciones gallegas y los ejemplares que se poseen de ella en la sucursal de Pontevedra, como se muestra en Tabla 3:

Tabla 3.

Listado de obras gallegas depositadas en la sucursal pontevedresa en junio de 1907

Compositor/ Autor	Título	Ejemplares
Adalid	Mondariz	4
Baldomir	Meus amores	12
Baldomir	Como foy	6
Baldomir	Mayo longo	4
Baldomir	Ti onten mañan eu	4
Baldomir	Carmela	4
Baldomir	A un Batido	4

Berea	Alfonsina	8
Berea	Un suspiro	6
Chané	Un adiós á Mariquiña	10
Chané	Os teus ollos	8
Chané	A foliada	6
Lens	A nenita	6
Lens	Malenconia	4
Montes	Baladas galegas	8
Montes	Muñeiral	8
Montes	Lonxe da terriña	6
Montes	Negra Sombra	6
Montes	Alborada	6
Montes	Paso doble	6
Montes	O pensar do labrego	4
Montes	Una noite na eira do trigo	4
Piñeiro	Vaite	4
Santos	Rapsodia	4
Veiga	Alboradas	12

Nota: Elaboración propia.

Se desconoce hasta qué fecha estaría abierta la sucursal pontevedresa, pero por una noticia hallada en 1913 de un concierto de pianola, interpretado por Mariano Puig «representante de la casa Canuto Berea y compañía», cabe la hipótesis de que aun permaneciese abierta: “Terminado el concierto se hizo baile animadísimo y poco después retiróse (sic) la concurrencia haciendo merecidos elogios de la Casa Berea, gracias a la cual, se organizó la elegante fiesta de anoche”¹⁷⁹.

4.2.1 Mariano Puig

Otro personaje importante en los primeros años del siglo XX para la empresa Berea fue el hijo de Eduardo Puig, Mariano Puig. Después de haberse formado musicalmente en los primeros años del siglo en Barcelona, regresó a su ciudad para colaborar con su

¹⁷⁹ *El Diario de Pontevedra*, 5-XII-1913.

padre, y viajaba por Galicia reparando y afinando pianos, anunciándose en ocasiones sus visitas en los periódicos, como se aprecia en la reseña publicada en sus inicios, en 1905: “Reparador y afinador de pianos. Ha llegado el de la importante casa Canuto Berea y C^a de La Coruña, para atender á la numerosa clientela con que cuenta en esta plaza tan acreditado centro musical (...)”¹⁸⁰.

De la correspondencia que enviaba a la tienda musical a su querido padre, conservada en el Archivo Berea, se confirma que viajaba por las sucursales del comercio, además de otros lugares gallegos: “mañana salgo para Pontearreas a las siete de la mañana, hoy a las seis de la tarde me veré con Landa en la estación de Guillarey, él va de paso a Orense (...)”¹⁸¹. Le comentaba los detalles a su progenitor, incluso alguna disputa con Landa, encargado de la sucursal del Lérez: “voy a emprender viaje a Villagarcía; aquí en total con los pianos de la sucursal he afinado 17 (...) Landa fue en esa forma pero yo creo que si vamos juntos a Verín vamos a tener alguna agarrada (...)”¹⁸²; otras cartas enviadas desde Ferrol: “Querido padre: he llegado sin novedad a esta donde tengo trabajo por lo menos para seis días”¹⁸³. Puig, en su actividad empresarial, además de ocuparse de afinador de pianos, también actuaba como contable en los inventarios, hallándose la firma de Mariano Puig en un libro de cuentas e inventario que datan de 1911: “(...) según los diversos valores activos y pasivos que quedan relacionados en este inventario el capital efectivo de la sociedad asciende a las figuradas cien mil pesetas que se consignan en la escritura social”¹⁸⁴.

Entre los años 1912 y 1913 se han localizado noticias que mencionan a Mariano Puig como representante de la casa Berea, además de ofrecer recitales de pianola, lo que indicaba la novedad del instrumento y un intento de comercializarla por toda la comunidad gallega: “(...) la pianola es un cómodo instrumento que no tardará en imponerse en nuestras casas como se impuso en el extranjero”¹⁸⁵. En 1912 la casa Berea vendía Pianolas-Pianos y la Pianola Metroestilo Themodista de la casa Asolian, de New York, como se refleja en los viajes de Puig por Galicia como en Ourense¹⁸⁶,

¹⁸⁰ *El Diario de Pontevedra*, 12-VI-1905.

¹⁸¹ Archivo Berea, caja 56, 3-V-1906, carta de Mariano Puig desde Tui a Eduardo Puig.

¹⁸² Archivo Berea, caja 56, 23-V-1906, carta de Mariano Puig desde Pontevedra a Eduardo Puig.

¹⁸³ Archivo Berea, caja 56, 5-XII-1906, carta de Mariano Puig desde Ferrol a Eduardo Puig.

¹⁸⁴ Archivo Berea, caja 10, libro 28, 1-I-1911, firmado por Mariano Puig.

¹⁸⁵ *El Diario de Pontevedra*, 5-XII-1913.

¹⁸⁶ *La Región*, 26-X-1912, p. 3.

Ferrol¹⁸⁷; ofreciendo una gira de conciertos interpretando dicho instrumento en diciembre de 1913 por Pontevedra¹⁸⁸ y Lugo¹⁸⁹ (ver epígrafe 5.5.2). Su padre Eduardo Puig, pieza clave en la expansión del comercio musical a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX falleció el 24 de septiembre de 1913 y se recogía de este modo en la prensa:

Con dolorosa sorpresa leemos en los periódicos de la Coruña la noticia del fallecimiento, ocurrido en la madrugada de ayer, de nuestro querido y antiguo amigo D. Eduardo Puig y Ferrín, (q.e.p.d.), socio de la conocida casa Berea, de la capital vecina. / Era el señor Puig persona muy conocida y estimada también en Ferrol, y merecedora en verdad de los afectos con que se distinguía. / Por su laboriosidad y talento se captó generales respetos y simpatía unánimes. En la política de la capital de la provincia tuvo asimismo popularidad y prestigio notorios, figurando como consecuente republicano, y desempeñó el cargo de concejal durante varios períodos. / Padre ejemplar, esposo amantísimo, sufrió la honda pena de perder a la compañera de su hogar; y más tarde cruel dolencia minó su existencia hasta aniquilarle (...) ¹⁹⁰

4.2.2 Correspondencia fuera de Galicia con Canuto Berea Rodrigo. Algunos ejemplos

La exhaustiva correspondencia que existe en el Archivo Berea está depositada en archivadores sin catalogar, en legajos con abundantes papeles. De las numerosas visitas realizadas a la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, se seleccionan algunas cartas de personalidades importantes que habían escrito a Canuto Berea Rodrigo en estos primeros años del siglo XX que denotan la importancia del comercio musical a nivel nacional como se puede contemplar en los carteles publicitarios¹⁹¹ de principios de siglo (Figura 38). Un ejemplo de una figura musical con relevancia que envió una corta epístola fue Manuel de Falla, que decía: “Sr. Don Canuto Berea. Muy Sr. Mío: he tenido el gusto de recibir su muy grata carta y doy a Vd. Un millón de gracias por su amabilidad y eficacia. Tendré mucho gusto en serle útil”¹⁹².

¹⁸⁷ *El Correo Gallego*, 3-IX-1912.

¹⁸⁸ *El Diario de Pontevedra*, 5-XII-1913.

¹⁸⁹ *El Progreso*, 6-XII-1913, p. 3.

¹⁹⁰ *El Correo Gallego*, 25-IX-1913, p. 2.

¹⁹¹ Se conserva una litografía original de 70x150 cm. en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura cart. P/255 que ofrece los siguientes datos: Autor, Miguel, M. fl. 1900; editor, Imp. y Lit. L. Lorman, con fecha de publicación entre 1895 y 1905.

¹⁹² Archivo Berea, caja 56, 31-V-1905, carta de Manuel de Falla a Canuto Berea Rodrigo.



Figura 38. Cartel publicitario de principios de siglo.

Fuente: Réplica de cartel original del archivo personal del autor.

Otra personalidad destacable de su correspondencia con Canuto Berea Rodrigo fue Fanny Garrido, viuda de Marcial de Adalid, que escribía para solicitarle que entregase partituras de las series de *Cantares nuevos y viejos de Galicia*: “Mi querido amigo: ruego á Vd. dé y entregue por cuenta mía a D. José Conchado, dador de ésta, un ejemplar de la 4ª serie de las melodías gallegas (...)”¹⁹³. En ocasiones incluso pedía asesoramiento musical: “(...) sección infantil, estudie y cante algunas de las melodías gallegas de nuestras colecciones (...) si cree Vd. que en alguna de las otras series habrá algo mas adecuado, puede darle la que mejor le parezca (...)”¹⁹⁴.

También se encuentra una carta de su primo Andrés Gaos que escribió a Eduardo Puig desde su conservatorio “Gaos en la calle Cangallo, n.º 1279 en Montevideo. Gaos había escrito anteriormente varias cartas a Canuto, pero no obtuvo respuesta, desconociéndose el motivo (puede ser anecdótico, o muestra de su pereza por escribir, o que estuviera enfadado con su primo):

Escribí a Canuto y nada.... Sin contestación. Le dirigí una postal recuerdo de la tournée que acababa de realizar con Saint Saëns y... nada, la misma respuesta de Canuto. Te dirijo esta

¹⁹³ Archivo Berea, caja 56, 28-III-1906, carta de Fanny Garrido a Canuto Berea Rodrigo.

¹⁹⁴ Archivo Berea, caja 56, carta de Fanny Garrido a Canuto Berea Rodrigo.

simplemente para saludarte y anunciarte el envío de algunas obras mías que trasladarás a Canuto para que se quede con ellas. Algunas están editadas en Berlín y si crees que se pueden vender algunos ejemplares pídelas a dichas casas (...) Mi conservatorio ha tomado un crecimiento colosal. Basta decirte que he eclipsado al Nacional (gubernativo) á pesar de que allí es gratis y de que aquí pagan los alumnos una suma de \$ 20 mensuales. He llegado a tener 500 alumnos cuya cifra va siempre en aumento y estoy en un local que es un verdadero palacio (...)”¹⁹⁵

De la correspondencia a nivel nacional, incluso desde diarios nacionales, escribían al comercio, pues como se puede comprobar, tras la muerte de Pascual Veiga en 1906, le solicitaban desde Madrid a la casa Berea permiso para poder publicar la afamada *Alborada*: “(...) es Vd. propietario de la partitura para canto y piano de la “Alborada” del maestro Veida (sic) y en tal concepto suplicamos á Vd. nos conceda la necesaria autorización para poder publicar en “Blanco y Negro” ó en “ABC” (...)”¹⁹⁶.

De los pedidos internacionales que recibía el comercio de la familia Berea, además de las solicitudes transatlánticas, en la correspondencia se aprecia la repercusión de la música gallega, que llegaba hasta lugares exóticos como Manila en Filipinas “(...) me gustaría los siguientes- “Melodías” de J. Baldouin (sic)/ “Alborada” de Veiga” Obras” de Chané (...) SI Vds. Se sirvan informarme de los nombres -títulos- de unas piezas verdaderamente típicas de Galicia”¹⁹⁷.

Se sabe que Canuto Berea Rodrigo viajaba frecuentemente al extranjero, pues en el Archivo Berea se conserva alguna tarjeta postal enviada a su socio, Eduardo Puig, como una enviada desde París, probablemente por viaje de negocios, donde le indicaba a su socio: “Mañana salgo para Barcelona en donde me detendré dos días siguiendo luego a Madrid. Veré a Dotesio cuando haya algo que comunicarte lo haré”¹⁹⁸. Incluso en años posteriores Berea Rodrigo continuó realizando viajes de negocios por Europa, como se observa en alguna noticia del periódico: “Dentro de unos días saldrán a efectuar un viaje por Francia, Bélgica y Alemania, nuestro estimado convecion el notable músico D. Canuto Berea, y su distinguida esposa”¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Archivo Berea, caja 56, 17-V-1906, carta de Andrés Gaos a Eduardo Puig.

¹⁹⁶ Archivo Berea, caja 56, 13-VI-1906, carta del secretario de ABC a la casa Berea.

¹⁹⁷ Archivo Berea, caja 55, 26-X-1903, carta desde Manila a Canuto Berea y compañía.

¹⁹⁸ Archivo Berea, caja 56, 10-XII-1906, carta de Canuto Berea Rodrigo a Eduardo Puig.

¹⁹⁹ *La Voz de Galicia* 20-III-1924, p. 1.

4.2.3 Los precios de instrumentos y accesorios en 1905

Para hacerse una idea de los precios de los instrumentos y sus accesorios, se consiguió un folleto publicitario de mayo de 1905 con una lista de precios que se localiza en medio de unas partituras antiguas adquiridas en un mercadillo de segunda mano. Se trata de un folleto de cuatro páginas, en el que en la primera página se presentan instrumentos de viento metal de fabricación francesa, (Figura 39). En las páginas restantes muestra los precios de instrumentos de viento metal alemanes y franceses, de viento madera franceses, instrumentos de cuerda, instrumentos de percusión o «ruido», así como accesorios (Tabla 4).

Tabla 4.

Precios de instrumentos y accesorios

INSTRUMENTOS CORRIENTES		
		<u>Pts.</u>
Cornetín en <i>Do</i>	3 pistones, boquilla y atril	30
Cornetín <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	35
Instrumentos de metal con pistones gruesos (sistema Sax), construidos por los mejores fabricantes franceses		
		<u>Pts.</u>
Cornetín en <i>Do</i>	3 pistones, boquilla y atril	60
Cornetín <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	60
Cornetín superior <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	90
	3 pistones construidos	
Cornetín superior <i>Si b.</i>	por el célebre fabricante	150
	<i>Besson</i>	
Fliscorno	3 pistones	60
Fliscorno superior	3 pistones	90
Trombino en <i>Fa</i> y <i>Mi b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	70
Trombino superior	3 pistones, boquilla y atril	90
Tromba en <i>Sol</i>	3 pistones 6 tonos, boquilla y atril	70

Tromba superior en <i>Sol</i>	3 pistones 6 tonos, boquilla y atril	90
Onovene en <i>Mi b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	70
Onovene superior en <i>Mi b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	90
Trompa con 5 tonos	3 pistones, boquilla y atril	125
Trombón tenor <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	75
Trombón superior tenor <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	100
Trombón bajo <i>Sol</i> y <i>Fa</i>	3 pistones, boquilla y atril	100
Baritono en <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	80
Baritono superior en <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	110
Bombardino en <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	100
Bombardino superior en <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	125
Bastuba en <i>Fa</i> y <i>Mi b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	125
Bastuba en <i>Fa</i> y <i>Mi b.</i>	4 pistones, boquilla y atril	160
Contrabajo en <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	3 pistones, boquilla y atril	160
Contrabajo en <i>Do</i> y <i>Si b.</i>	4 pistones, boquilla y atril	190
Corneta	sin pistones, boquilla y atril	30
Corneta	3 pistones, boquilla y atril	50
Instrumentos de metal con cilindros a rotación, construidos por los más célebres fabricantes alemanes		
		<u>Pts.</u>
Fliscorno		90, 125 y 150
Trombas		90, 150 y 200
Onovenes		90 y 175
Trompas		150, 200 y 250
Trombones		100, 150 y 200
Barítono		120, 125 y 200

Bombardino		125, 150 y 250
Contrabajo Militar		300, 400 y 500
Saxofones y Sarrusophonos		
		<u>Pts.</u>
Saxofón Soprano <i>Si b.</i> , de		200, 250 á 400
Saxofón Alto <i>Mi b.</i> , de		240, 300 á 450
Saxofón Tenor <i>Si b.</i> , de		250, 350 á 500
Saxofón Bajo <i>Mi b.</i> , de		375 á 550
Sarrusophon Soprano <i>Si b.</i>		325
Sarrusophon Tenor <i>Si b.</i>		350
Sarrusophon Tenor <i>Mi b.</i>		425
Sarrusophon Bajo <i>Si b.</i>		450
Sarrusophon Contrabajo		550
Intrumentos de madera, de las más acreditadas fábricas francesas		
		<u>Pts.</u>
Clarinete o Requinto de boj	13 llaves y virolas de cobre	50
Clarinete o Requinto de boj	13 llaves y 2 anillas blancas	60
Clarinete o Requinto de ébano	13 llaves y 2 anillas blancas	75
	13 llaves construido por el célebre <i>Lefébre classe superior,</i>	
Clarinete o Requinto de boj	con dos boquillas, boquillero atril, bolsa y limpiador	150
Clarinete ordinario	7 llaves	30
<i>Nota.</i> Al pedir un Clarinete debe advertirse si ha de ser en tono de <i>Do, Si b.</i> ó <i>La.</i>		
Flauta boj	1 llave ordinaria	4

Flauta boj	1 llave con virolas	6
Flauta boj	1 llave con virolas con bomba	11
Flauta boj	5 llaves virolas cobre	16
Flauta boj	5 llaves blancas	20
Flauta boj ébano	5 llaves virolas blancas	30
Flauta boj ébano	10 llaves virolas blancas con estuche	80
Flautín boj	5 llaves virolas blancas	15
Flautín ébano	5 llaves virolas blancas	20
Flautín granadillo	5 llaves virolas blancas	25
Tercerolas de las mismas clases y á los mismos precios que las Flautas.		
Los flautines para orquesta de cuerda, pídanse en tono de <i>Do</i> y para banda en <i>Re bemol</i> .		
Oboes, de		125 á 500
Fagotes, de		175 á 500
Flaugeolet boj		4
Flaugeolet ébano		25
Instrumentos de percusión ó de ruido		
		<u>Pts.</u>
Bombos, de		80 á 250
Redoblantes, de		40 á 125
Cajas claras, de		90 á 150
Platillos ordinarios, de		25 á 90
Platillos turcos, de		100 á 250
Panderetas, de		1 á 15
Triángulos, de		6 á 175
Instrumentos de cuerda construidos en Francia		
		<u>Pts.</u>
Violín ordinario, sin arco		20
Violín fino sin arco		25, 30 y 40

Violín superior sin arco	50, 75 y 100
Violín para artistas sin arco	125 y 150
Arcos para los mismos	2, 3, 4, 5, 7, 10, 12'50 y 20
Estuches para violín	20
<i>Nota.</i> Indíquese si el tamaño de los violines, arcos y estuches ha de ser de 3/4 de	
marca, de 1/2 marca ó de 1/4	
de marca.	
Violas desde	75
Violoncellos de	125
Contrabajos de	175
Arcos para los mismos	6, 12 y 15
Guitarras	
	<u>Pts.</u>
Caoba, tapa natural	7
Caoba, tapa charol	8
Nogal, tapa charol	12'50
Nogal, tapa charol filetes anchos por los aros	15
Palo santo, boca nacar	25
Palo santo, boca nacar y borde tapa	40
Bandurrias	
	<u>Pts.</u>
Caoba, tapa natural	6
Caoba, tapa charol	7
Nogal, tapa charol filetes anchos por los aros	13'50
Palo santo, boca nacar	25
Palo santo, boca nacar y borde tapa	40

Lauds ó Mandolones, Caoba	17'50
Lauds ó Mandolones, Nogal	20
Tenores	6
Mandolines	25, 40, 50, 60 y 75

Acordeones ordinarios de un teclado	7'50, 10 y 12'50
Acordeones alemanes	16, 19 y 30
Acordeones alemanes de dos teclados	40, 60 y 80
Ocarinas	2, 2'50, 3, 4, 5, 6 y 7
Aristones sin cartones	80
Cartones para arístón	2
Accesorios	
	<u>Pts.</u>
Resortes para instrumentos de metal	0'20 y 0'25
Botones para cabecillas pistones	0'75 y 1
Atriles	2
Boquillas para instrumentos de metal	2 y 2'50

Cañas Lefebre para Clarinete docena	6
Cañas Lefebre para Clarinete una	0'60
Cañas Bambú para Clarinete docena	5

Cañas Bambú para Clarinete una		0'50
Cañas para Saxofón docena		8
Cañas para Saxofón una		0'75
Cañas Fagos para Clarinete una		2
Boquillas Clarinete		3
Abrazaderas para boquillas		1'50
Barriletes		2
Atriles de cobre		3
Atriles Metal blanco		5
Sacos		3
Boquilleros		2 y 2'50
Escobillones		0'75

Clavijas para Violín		0'25, 0'40 y 0'50
Puentes para Violín		0'25, 0'40, 0'50 y 1
Cordales para Violín		1'50 y 2
Diapasones para Violín		2
Barbadas para Violín		4 y 7'50
Cuerdas		
	Paquete 12	<u>Una</u>
Primas de pita superiores para Violín	6'50	0'50
Segundas de pita superiores para Violín	6'50	0'50
Terceras de pita superiores para Violín	6'50	0'50
Cuartos de pita superiores para Violín	6'50	0'50
	<u>Docena</u>	<u>Una</u>

Primas superiores para		
Guitarra	2'50	0'25
Segundas superiores para		
Guitarra	2'50	0'25
Terceras superiores para		
Guitarra	2'50	0'25
Cuartos superiores para		
Guitarra	1'50	0'15
Quintos superiores para		
Guitarra	2	0'20
Sextos superiores para		
Guitarra	2'50	0'25
Cuerdas para Mandolino, Violoncello y Contrabajo.		

1º Mayo 1905. Esta tarifa anula todas las anteriores

Nota: Archivo personal del autor.

Gran Almacén de Música, Pianos, Organos expresivos

◆ E ◆

INSTRUMENTOS PARA ORQUESTA Y BANDA MILITAR

— DE —

CANUTO BERA Y C.^a

Real, núm. 38, Coruña

— DE —

INSTRUMENTOS CORRIENTES

	Pts.
Cornetín en Do, 3 pistones, boquilla y atril.....	30
— Si b., 3 — — — — —	35
Instrumentos de metal con pistones gruesos (sistema Sax), contruidos por los mejores fabricantes franceses	
Cornetín en Do, 3 pistones, boquilla y atril.....	60
— Si b., 3 — — — — —	60
— superior — 3 — — — — —	90
Fliscorno — superior — 3 — — — — —	90
Trombino en Fa y Mi b., 3 — — boquilla y atril.....	70
Tromba en Sol, 3 — — — — —	70
— superior — 3 — — — — —	90
Onovenc en Mi b., 3 — — — — —	70
— superior — 3 — — — — —	90
Trompa con 5 tonos, 3 — — — — —	125
Trombón tenor Do y Si b., 3 — — — — —	75
— superior — 3 — — — — —	100
— bajo Sol y Fa, 3 — — — — —	100
Baritono en Do y Si b., 3 — — — — —	80
— superior — 3 — — — — —	110
Bombardino en — 3 — — — — —	400
Bastuba en Fa y Mi b., 3 — — — — —	125
— superior — 4 — — — — —	160
Contrabajo en Do y Si b., 3 — — — — —	160
— superior — 4 — — — — —	190
Corneta — sin — — — — —	30
— — 3 — — — — —	50

Figura 39. Precios de instrumentos de viento metal en 1905.

Fuente: Folleto del archivo personal del autor.

4.2.4 1906-1910. Últimos años del segundo período de Canuto Berea y Compañía. Correspondencia de las sucursales

De la última década de la sociedad Canuto Berea y Compañía 1906-1916 se considera importante mencionar algún dato recogido en la correspondencia entre 1906 y 1913, conservada en la caja cincuenta y siete del Archivo Berea. En ella destacan tres legajos con papeles de correspondencia, uno de pedidos de la sucursal de Ferrol entre 1906 a 1908, período en el que estaba Enrique Bruquetas al cargo, un segundo legajo con papeles de correspondencia que enviaba Pedro Landa desde Pontevedra entre 1904 y 1908, aunque se observa también en alguna carta enviada desde Ourense o Lugo. Aunque el propio Landa aparecía en otros anuncios de la casa Berea por otras zonas de Galicia, como por ejemplo en Lugo en 1905 en la dirección calle Castillo²⁰⁰ n.º 22, en esta ciudad aparecía algún anuncio anteriormente, sin mencionar el nombre de Landa, en otra dirección²⁰¹, como calle Buen Jesús, n.º 6, también se halla un anuncio del almacén de música con una «sucursal en Orense, calle de la Paz, núm. 30»²⁰². Incluso aparece mencionado en algún anuncio de años posteriores en Santiago de 1920²⁰³.

El tercer legajo de cartas de pedidos procedía de la filial de Santiago, firmados por Josefa Penela, e incluso en ocasiones algunas cartas firmadas por Enrique Lens Viera (la última fecha firmada por Lens data de 1906). También se localizan cartas desde diferentes puntos del territorio nacional que estaban dirigidas a Antonio Prado (sobre 1908-1910), músico y colaborador del comercio Berea, que incluso también realizaba viajes: “Ha salido para Ferrol el Sr. Prado, dependiente de la casa de comercio de D. Canuto Berea y compañía”²⁰⁴. De hecho, al no conservarse correspondencia posterior a estos años, no se sabe exactamente hasta qué año colaboró este músico con la tienda de Berea, aunque se sabe que colaboraba con el almacén de música de Canuto Berea cuando Berea Rodrigo regentaba en solitario el negocio desde 1917.

²⁰⁰ *El Norte de Galicia*, 4-X-1905, p. 3.

²⁰¹ *La idea moderna*, 14-XII-1900, p. 3.

²⁰² *La idea moderna*, 9-I-1902, p. 4.

²⁰³ *La Integridad*, 4-XI-1920.

²⁰⁴ *La Voz de Galicia*, 12-XI-1908, p. 2.

4.2.5 Tercera sociedad comercial Canuto Berea y Compañía (1910-1916)

En los últimos años de la sociedad Canuto Berea y Compañía (desaparecida en 1916), hubo cambios en la composición de los socios, ya que en 1910 se apartó de la sociedad la señora Ana Rodrigo, por lo que la escritura de la sociedad comercial de 1897, formada por los socios Eduardo Guillermo Puig Ferrín, Ana Rodrigo y Canuto Berea Rodrigo perduraría hasta diciembre de 1910, fecha en la que Ana Rodrigo García abandonó la sociedad, disolviéndose otra vez:

Significado por Doña Ana el deseo firme de retirarse de los negocios disuelve la sociedad Canuto Berea y Compañía y la declaran disuelta para todos los efectos legales desde el treinta y uno de diciembre de mil novecientos diez, encargando la liquidación de ella y la distribución del haber social a los don Canuto Berea Rodrigo y Don Eduardo Guillermo Puig Ferrín, ó a la nueva Compañía que estos proyectan constituir en el día de hoy. La Coruña a diez y siete de Abril de mil novecientos once (Liaño Pedreira, 1998, p. XV).

Se localizan diferentes hojas de cuentas hacia algunos hermanos Berea Rodrigo, como Luis, Carolina, Alejandro, del 1 de enero de 1910, cuando su madre Ana Rodrigo abandonó la sociedad, con los diferentes ingresos y gastos procedentes de la casa de la calle Real n.º 38, divididos de la siguiente manera: para cada hermano los ingresos eran renta del bajo, 2400 pesetas, la renta del primer piso, 900 pesetas, renta del segundo piso, 1320 pesetas, renta del taller, 120 pesetas, renta de la sala 300 pesetas. Los gastos eran la contribución 733,72 pesetas, alcantarillado 138,60 pesetas, seguro 3130 pesetas y cantero 101,03 pesetas. De las 4035,33 pesetas resultantes le correspondía percibir a Luis Berea Rodrigo un 8% que eran 322,82 pesetas²⁰⁵.

En 1913 falleció Eduardo Puig, y aunque en los últimos años no aparece en ninguna correspondencia, su hijo Mariano llevaba trabajando con la empresa Canuto Berea y Compañía, después de haberse formado musicalmente en Barcelona, desde 1905 aproximadamente. En el inventario del 1 de enero de 1911 aparecen las cuentas realizadas y firmadas por Mariano Puig, siendo el resumen de estas cuentas el siguiente: la diferencia entre el activo y el pasivo el resultado eran setenta y cinco mil pesetas, y para llegar a las cien mil pesetas del capital efectivo de la sociedad, se sumaban diez mil pesetas de la octava parte de la casa Berea aportado por Canuto, y

²⁰⁵ Archivo Berea, caja 57.

quince mil pesetas de los “bienes en Arteijo aportados por el socio Puig”²⁰⁶. Mariano aparecía mencionado como representante de la casa Berea en 1912 y 1913, y ofreció conciertos de pianola por las ciudades gallegas, de dicho instrumento se conserva un inventario de rollos de pianola datado entre 1912 a 1914²⁰⁷. Aunque la sociedad Canuto Berea y Compañía desapareció en 1916, no se han podido obtener más datos de interés de estos últimos tres años, por no conservarse correspondencia referida a dichos años.

4.3 Canuto Berea (1917-1931)

Entre los años 1917-1931 el comercio musical se denominó Canuto Berea, al quedar al frente del negocio Canuto Berea Rodrigo, pues “al quedar como único socio disuelve la sociedad y se hace cargo del negocio personalmente, con el nombre comercial *Canuto Berea*, permaneciendo en esta situación hasta 1931” (Liaño Pedreira, 1998, p. XV).

En este período Antonio Prado siguió colaborando en el almacén de música, información que se obtiene a partir de una visita realizada al archivo de la agrupación Cantigas da Terra²⁰⁸, ya que en la inscripción de socios de enero de 1917 aparecían Canuto Berea Rodrigo y Antonio Prado, y situaba su domicilio en Casa Berea, lo que puede confirmar que en ese año, que regentaba Berea Rodrigo en solitario, Antonio Prado²⁰⁹ (Figura 40) colaboraba con el comercio de música de la calle Real.

²⁰⁶ Archivo Berea, caja 10, libro 28.

²⁰⁷ Archivo Berea, caja 13, libro 41.

²⁰⁸ Archivo Cántigas da Terra, inscripción socios 1917, letra B y letra P.

²⁰⁹ Antonio Prado Álvarez (A Coruña, 1876-1950). Se inició musicalmente en la Escuela de Artes y Oficios de su localidad natal, con quince años actuaba con las orquestas de las temporadas de Ópera coruñesa. En 1904 tocaba en el cuarteto que dio el primer concierto de la Sociedad Filarmónica coruñesa y en 1909 obtuvo por oposición la plaza de director de la Academia de Música del Hospicio Provincial de La Coruña donde impartió docencia musical a decenas de muchachos que posteriormente vivieron de la música. En los años veinte formó junto a Mariano Puig la Orquestina Coruñesa para amenizar los bailes con un repertorio moderno de las sociedades herculinas. En 1945 se le impuso la medalla al trabajo por su labor como director de la banda del hospicio y falleció el 28 de noviembre de 1950.

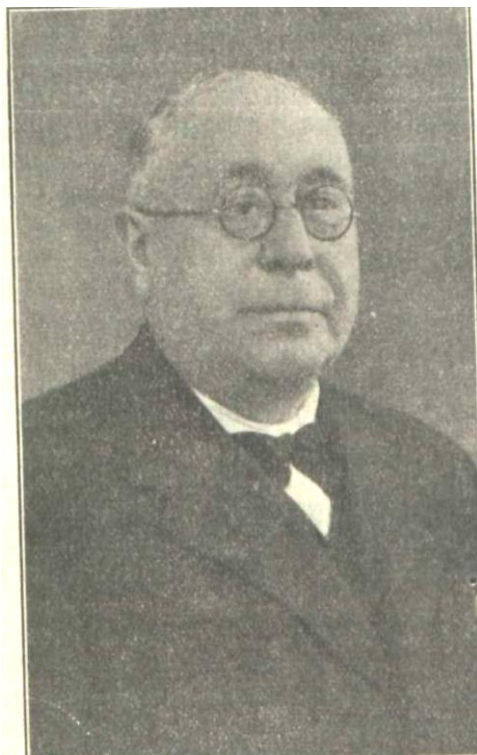


Figura 40. Antonio Prado Álvarez.

Fuente: *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Banda de Música Civiles*, 1-III-1936, p. 1.

De este período la documentación que se conserva en el Archivo Berea es escasa, y no se conserva correspondencia, excepto un libro de contabilidad de entre los años 1912-1919²¹⁰, que reflejaban cargos de cuenta de Canuto Berea y Compañía a diferentes clientes y transacciones a diferentes bancos, en su mayoría el Banco de España y los sobrinos de J. Pastor, aunque también aparecían movimientos a bancos extranjeros, en muchas ocasiones franceses. Llama la atención de estos cargos en cuenta que hasta diciembre de 1916 son a cargo de Canuto Berea y Compañía y a partir de 1917 son orden de Canuto Berea. De la escasa documentación se conserva un diario de pedidos²¹¹ entre 1921 a 1930; un diario de alquileres²¹² entre 1917 a 1936, como los alquileres de pianos de Enrique Bruquetas de algún piano entre los años 1917 a 1922²¹³. Por otra parte, la intensidad de los anuncios en la prensa decae con intensidad

²¹⁰ Archivo Berea, caja 10, libro 31.

²¹¹ Archivo Berea, caja 12, libro 37.

²¹² Archivo Berea, caja 12, libro 38.

²¹³ Archivo Berea, caja 12, libro 38, f. 9.

en esta época, se comienza a observar varios anuncios en 1923 de venta de discos Odeón como del título *Doña Francisquita*²¹⁴.

Debido a que la documentación de este período es menor que anteriormente, no se han podido extraer datos para mostrar, pero se ha hallado un anuncio de 1920 en el que figura Pedro Landa al frente del negocio compostelano (Figura 41), por lo que cabe la hipótesis de que después de cerrar la sucursal pontevedresa, Landa lideró la filial en Santiago de Compostela.



Figura 41. Anuncio de la tienda de Santiago con Pedro Landa.

Fuente: *La Integridad*, 4-XI-1920, p. 4.

De los libros de copiadores de cartas que se conservan en el Archivo Berea hay un salto en el tiempo desde 1900 hasta febrero de 1931, fecha en la que comenzaba a aparecer la firma de Mariano Puig junto con la de Canuto Berea. En el mes de abril Berea le traspasó el negocio musical a Puig, curiosamente coincidía en el tiempo con la instauración de la Segunda República en España. Se debe aclarar que Canuto Berea Rodrigo traspasó el local en el mes de abril y no se traspasó después de su fallecimiento como se ha podido observar en diferentes fuentes (López Suevos, 2008). De hecho se

²¹⁴ *La Voz de Galicia* 16-XII-1923, p. 3.

han encontrado informaciones erróneas con respecto a su fallecimiento, y en esta investigación se ha podido documentar que Berea Rodrigo falleció en Barcelona el 28 de agosto de 1931, quitándose la vida de un disparo²¹⁵ (ver epígrafe 5.5.1).

El comercio musical de A Coruña no gozaba de prosperidad económica cuando Canuto lo traspasó y unos meses después, según algún diario, había invertido en negocios en la ciudad condal, esto, junto con la depresión provocada por diferentes acontecimientos ocurridos en ese año, como los fallecimientos de su suegra, Julia Dalmau Rey en enero, su madre Ana Rodrigo García en mayo, y el haber traspasado el negocio familiar en abril, junto con las deudas económicas, podrían haber sido los detonantes de que hubiese tomado la trágica decisión de suicidarse.

4.4 Después de 1931. Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea

Mariano Puig Fernández se asoció con Francisco Ramos Rego y se hacen cargo de la empresa que se denominará Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea. Además de vender pianos y otros instrumentos, anunciaban la venta de «gramófonos, radios y radiófonos, discos regal y parlophon», y mantuvieron la sucursal de la tienda en Santiago de Compostela. Se halla una noticia del mes de junio de 1931 de la constitución de dicha sociedad:

don Mariano Puig y don Francisco Ramos, haber constituido bajo la razón social de Puig y Ramos S.L., y con denominación de Sucesores de Canuto Berea, una sociedad mercantil para continuar los negocios a que venía dedicándose en esta plaza y en la de Santiago la antigua casa Canuto Berea, tan acreditada²¹⁶.

De los primeros años se ha descubierto un folleto publicitario (Figura 42) que sitúa el negocio en la calle «Real 38, (hoy capitán Galán)», llamada así en tiempos de la Segunda República (del archivo personal del autor de esta tesis adquirido en un rastro hace años).

²¹⁵ *El Progreso*, 2-IX-1931, p. 2.

²¹⁶ *La Voz de Galicia*, 14-VI-1931, p. 7.

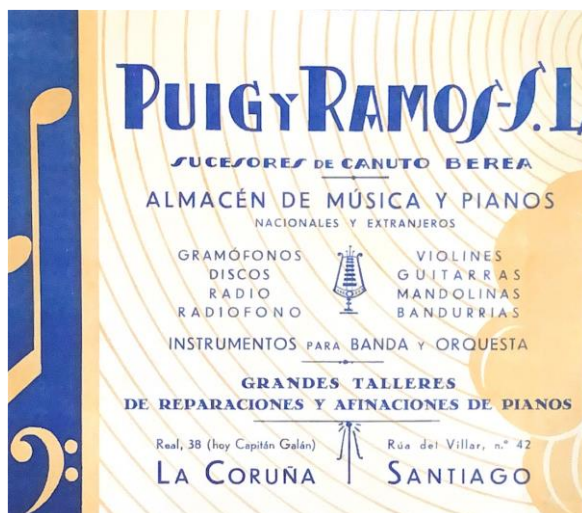


Figura 42. Folleto publicitario.

Fuente: Archivo personal del autor.

De los anuncios publicitarios en la prensa hallados de Puig y Ramos antes de la Guerra Civil destaca la publicidad de la «Atwater Kent Radio», en anuncios de tamaño más grande con fotografía en 1933²¹⁷, y más pequeños de solo texto en 1935²¹⁸. Así como llama la atención un anuncio en la prensa²¹⁹ de 1937 en pleno conflicto bélico (Figura 43) y sabiendo que las ideas políticas de Mariano Puig eran republicanas, pero probablemente para no tener que ser encarcelado o ejecutado se inscribe en el anuncio: «¡Viva Franco! ¡Viva España! ¡Arriba España!»²²⁰.



Figura 43. Anuncio de Puig y Ramos S.L. en la Guerra Civil.

Fuente: *El Pueblo Gallego*, 18-VII-1937, p. 25.

²¹⁷ *La Voz de Galicia*, 17-X-1933, p. 9.

²¹⁸ *La Voz de Galicia*, 24-XI-1935, p. 12.

²¹⁹ *El Pueblo Gallego*, 18-VII-1937, p. 25.

²²⁰ *El Pueblo Gallego*, 18-VII-1937, p. 25.

También se ha localizado una noticia de 1940 relacionada con la búsqueda de un nuevo local para el Casino de Santiago, en la que se menciona a la sucursal compostelana como posible nuevo local “la Rúa del Villar, la que ocupa en los bajos el almacén de instrumentos de música de Don Canuto Berea que en breve quedará desalquilada”²²¹.

Por otro lado, se puede intuir que a mediados de siglo el negocio musical se iba redirigiendo hacia otras facetas. “Durante los años cincuenta y sesenta siguieron al frente de la única tienda de música en Coruña, y permanecieron abiertos hasta 1985, fecha de su cierre definitivo, que coincide con el derribo y desaparición de la sede de la empresa” (López Suevos, 2008, p. 18).

Con respecto a la labor editorial, los sucesores continuaron reimprimiendo algunas partituras por poseer las planchas, que serían editadas con las siglas P.R. (Puig Ramos), y conservando el mismo número de plancha que tenía anteriormente. Se ha hallado una noticia²²² de 1953 que confirma que la labor editorial se encontraba en aquel momento llegando a su fin y el titular de la crónica narra «Necesidad de una editorial de música gallega. Sólo están a la venta seis partituras». Dicha noticia se mencionaba otra crónica anterior de *El Pueblo Gallego*, sobre un familiar emigrado que le pedía unas partituras:

El pariente nos pide algunas obras de Montes y Chané porque las ofreció a un músico amigo. En la casa de Música de nuestra ciudad hemos reclamado tales obras. Y hay que anotar que desde hace mucho tiempo -así nos lo participaron en la tienda musical- no se editan la mayoría de los pentagramas de Montes y de Chané. No sabemos qué es la que ocurre, pero parece ser que existen algunos fallos entre editores y herederos. / En la tienda musical nos hicieron saber que una larga serie de peticiones como la nuestra tienen que ser desatendidas ante la falta de esas obras²²³.

Se comprueba mediante este comentario que los problemas entre herederos y la editorial fueron continuos, como sucedía con los herederos del poeta Curros Enríquez, con quienes los socios Puig y Ramos temblaban de miedo cada vez que se les mencionaban:

²²¹ *El Correo Gallego*, 13-III-1940, p. 3.

²²² *La Noche*, 1-V-1953, p. 3.

²²³ *El Pueblo Gallego*, 24-IV-1953, p. 3.

Na tenda de Canuto Berea non era posible indagar máis despois de adquirir uns poucos títulos de música galega dispoñibles, aínda que lembro o dato de que as músicas que tiñan texto de Curros Enríquez non se reimprimían posto que, explicaba don Mariano [Puig] con medo nos ollos, os seus herdeiros impedían²²⁴ (Soto Viso, 2018, p. 22).

En dicha noticia se mencionan las solicitudes de partituras que llegaban desde el otro lado del Atlántico, pero en la década de 1950, eran pocos los ejemplares que se poseían en la tienda herculina de la editorial Canuto Berea y Compañía, concretamente seis obras: “Para canto y piano: «Lonxe da Terraña», «Negra sombra» y «O bico», de Montes; «Un suspiro», de Berea; «Meus amores», de Baldomir, y «Noite de lua», (no recordamos nombre del autor). Para piano solo: la muiñeira «Alfonsina», de Berea”²²⁵. La composición a la que se refiere el periodista con «Noite de lua», con toda seguridad es *Noite de vrau* de Luis Taibo, con el número de plancha L.T.1 de la que se conservan varios ejemplares en el Archivo Berea. Pero el periodista, que firma como Sanmartín, también enumera las composiciones que figuran en la contraportada de alguna partitura que totaliza en sesenta y cinco composiciones, de las cuales solo se podían conseguir seis, y finaliza la crónica criticando al comercio musical por no volver a editar las obras gallegas, preguntándose cual sería el motivo: “¿Es desidia, abandono o mala fe? ¿Hasta cuándo durará esta situación? (...)”²²⁶. Pues lamentablemente, esa situación continuó hasta los últimos días del negocio en los años ochenta.

Por último, se recurre a informaciones de investigadores que vivieron cuando la tienda de Puig y Ramos, Sucesores de Canuto Berea cerró sus puertas, como Carreira, que cuando trabajó en el comercio en 1984 descubrió el manuscrito de *Cantiga* de Curros y Chané, popularmente conocida como *Unha noite na eira do trigo*: “En 1984, trabajando en la tienda de *Puig y Ramos. Sucesores de Canuto Berea*, localicé la obra que en la actualidad debe de encontrarse en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña (...)”(Carreira, 1990c, p. 33). Pero para imaginarse este comercio en la

²²⁴ Traducción del autor: En la tienda de Canuto Berea no era posible indagar más después de adquirir unos pocos títulos de música gallega disponibles, aún que recuerdo el dato de que las músicas que tenían texto de Curros Enríquez no se reimprimían puesto que, explicaba don Mariano [Puig] con miedo en los ojos, sus herederos lo impedían.

²²⁵ *La Noche*, 1-V-1953, p. 3.

²²⁶ *La Noche*, 1-V-1953, p. 3.

última etapa son muy representativas las palabras empleadas por la investigadora Viso Soto en su prólogo de *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*:

Corrían os últimos anos da década dos 70 do pasado século. Eu era unha rapaza nova que con certa frecuencia acudía a tenda de «Puig y Ramos, sucesores de Canuto Berea», situada no número 38 da Rúa Real da Coruña e comunmente denominada «Canuto Berea» a secas, que atendían dous homes maiores: Mariano Puig e Francisco Ramos, con cadansúa bata gris. Era unha tenda maravillosa que non mudara nada: estaban nas paredes as lámpadas de gas, coas súas precisas tulipas de vidro (non funcionaban, pero alí seguían), co seu papel pintado orixinal, os estantes coas súas portas de vidro cheas de música (a que agora está no Arquivo Canuto Berea da Deputación Provincial da Coruña) e o piso era de madeira. A tenda tiña moito fondo, a onde o público nunca pasaba, e só había unha pequena lámpada eléctrica enriba dun antigo escritorio preto das vitrinas e luz enriba do mostrador onde se atendía. «Canuto Berea» non tiña teléfono (nunca o tivera). Nesa tenda máxica mostrábanse sempre no escaparate as músicas que aínda seguían reimprimindo Puig y Ramos do antigo catálogo de Canuto Berea y compañía, de quen eran sucesores²²⁷ (Viso Soto, 2018, p. 21)

Después de esta brillante descripción de Viso Soto, solo cabe añadir comentarios de músicos que hoy son profesores, que cuando fueron estudiantes de música compraban sus partituras en dicha tienda, y los dependientes, que eran personas muy mayores, empleaban para escuchar una trompetilla para el oído, a modo de audífono, como la que utilizaba Beethoven, porque no oían bien y había multitud de anécdotas simpáticas con los pedidos solicitados y lo que escuchaban los dependientes. Por último, se ocurrió al autor de esta tesis encargarse un dibujo a una persona que había convivido con la tienda abierta, que es el dibujante Jorge Blanco Cortés (Figura 44) de Puig y Ramos, Sucesores de Canuto Berea en su última época.

²²⁷ Traducción del autor: Fueron los últimos años de los 70 del siglo pasado. Yo era una chica joven que con cierta frecuencia acudía a la tienda de «Puig y Ramos, sucesores de Canuto Berea», situada en el número 38 de la calle Real de A Coruña y comúnmente denominada «Canuto Berea» a secas que atendían dos ancianos: Mariano Puig y Francisco Ramos, con cada túnica gris. Era una tienda maravillosa que no cambiaba nada: en las paredes estaban las lámparas de gas, con sus precisas tulipas de cristal (no funcionaban, pero seguían ahí), con su papel de pared original, las estanterías con sus puertas de cristal llenas de música, que ahora se encuentra en el Archivo Canuto Berea de la Diputación Provincial de A Coruña) y el suelo era de madera. La tienda tenía mucho trasfondo, donde el público nunca pasaba, y solo había una pequeña lámpara eléctrica encima de un viejo escritorio cerca de las vitrinas y luz encima del mostrador donde se servía. «Canuto Berea» no tenía teléfono (nunca lo tuvo). En esa tienda mágica, la música que aún reimprimía Puig y Ramos del antiguo catálogo de Canuto Berea y compañía, del que eran sucesores, siempre se exhibía en el escaparate.



Figura 44. Dibujo de tienda Puig y Ramos S.L. Sucesores de Canuto Bera.

Fuente: Propiedad del autor, dibujo de Jorge Blanco.

4.5 Labor editorial Canuto Bera y la sociedad Canuto Bera y Compañía. Primeros pasos de una empresa editorial gallega

Tras analizar parte de la correspondencia que está depositada en el Archivo Bera, así como el trabajo exhaustivo de la época comercial de Bera Rodríguez (López Cobas, 2017) se obtienen datos de interés sobre los precedentes de la editorial Canuto Bera y Compañía. Se sabe que Bera tenía contacto con las editoriales madrileñas para la impresión de las composiciones gallegas como su muiñeira *Alfonsina*, su composición más conocida e interpretada, pero su versión para piano, que se realizó posteriormente a la partitura original de la muiñeira para orquesta, ver epígrafe 7.3.1. De esta versión para piano se sabe que primero fue editada por Eslava; Liaño Pedreira data esa edición en la década de 1860, aunque otros investigadores, como López Cobas la sitúan en otra fecha:

La primera edición para esta obra apareció en su reducción para piano, realizada por Eslava entre 1874 y 1876. Probablemente las planchas usadas por Eslava se reutilizaron para sucesivas tiradas

a cargo de otros editores, lo que explica que una cuarta edición de la pieza se imprimiese en la litografía coruñesa de Roel, pero conservando la numeración de plancha de Eslava. Posteriormente, es posible que estas planchas sirviesen de nuevo en la reedición a cargo de Canuto Berea y Compañía, ya que las partituras son idénticas, incluida la portada a excepción del número de plancha y del nombre del editor (López Cobas, 2012b, p. 428).

En 1884 en una carta que enviaba a José Areal, organista de la catedral de León, le informaba que no imprimían obras musicales, puesto que su composición *Alfonsina*, había sido editada en Madrid²²⁸. Pero de la correspondencia con Juan Montes se pueden destacar en 1889 los primeros pasos de la función de Berea como editor musical, que serían los antecedentes de la posterior editorial Canuto Berea y Compañía que llevaron al frente sus hijos. El interés de Berea por la edición de las obras de Montes, se observa en el proceso de impresión que explicaba a su amigo lucense de dos de sus obras la *Alborada* y la *Muiñeira*:

(...) La Muiñeira y Alborada se están imprimiendo, encargué una tirada de 50 ejemplares de cada obra para que V. pueda corregir y después de hechas las enmiendas, como las planchas quedan siempre de nuestra propiedad, se hace la tirada que sea conveniente. Encargué la mayor actividad y creo que pronto se le enviará a V. los ejemplares para que los examine. Si el aumento que V. pretende en la Alborada fuese largo envíemelo para que puedan gravar las planchas y hacer el reparto de páginas, si es que este trabajo ya no lo tienen hecho (...) ²²⁹

Se reconstruye, gracias a la correspondencia, el proceso que Canuto Berea realizó desde A Coruña para estampar por primera vez dichas composiciones. El proceso comenzaba en octubre de 1889, cuando Canuto remitía los manuscritos de Montes a Madrid, a través de Ricardo Castro Chané y como contacto en la capital a José M.^a García Ducazcal, empleado de la empresa Romero. Las primeras impresiones fueron remitidas a la ciudad herculina para su revisión, reenviando Berea las partituras corregidas a principios de noviembre. La distribución de los ejemplares impresos se inició en diciembre, quedándose Berea con treinta y ocho de cada pieza y remitiendo doce a Juan Montes (López Cobas, 2012a, p. 469).

Aunque Berea hacia el final de su vida no poseía una editorial musical, sí que comenzaba su interés por la impresión de determinadas partituras: “En el escaparate

²²⁸ Archivo Berea, caja 5, libro 14, f. 119, 19-XII-1884, carta a José Areal (León).

²²⁹ Archivo Berea, caja 7, libro 20, f. 65, 17-X-1889, carta a Juan Montes.

del almacén de música de don Canuto Berea hemos visto, impresa y arreglada para piano, la magnífica tanda de walses titulada *La Tertulia de la Confianza*, del inteligente músico mayor de la charanga de Cazadores de Reus D. José Santos”²³⁰. Su labor editorial como intermediario veía su espíritu empresarial de negocios en contratos como, por ejemplo, el que firmó con Pascual Veiga para comprarle los derechos de su *Alborada* en versión para piano en 1890 (ver epígrafe 3.2.4). Canuto Berea falleció el 24 de febrero de 1891, por lo que su familia tuvo que coger las riendas del negocio ayudada por su hermano Nicasio Berea y su empleado Eduardo Puig, que fue un pilar importante para el crecimiento del comercio musical. Puig además tuvo un papel importante en la consolidación del negocio y constituyó un nexo de la unión familiar, que a veces trataba asuntos familiares o de comunicar diferentes sucesos de la familia Berea Rodrigo a familiares, allegados o clientes. Incluso enviaba dinero o compraba diferentes necesidades para la familia para su residencia de verano en San Pedro de Nós (Oleiros).

Aunque algunos autores como Pedrell (1841-1922) y Ramón de Arana (1858-1936) consideraban a Berea Rodríguez como el primer editor musical de Galicia, en baladas gallegas, música de salón y música para banda, la mayoría de estas obras habían sido publicadas posteriormente por la empresa Canuto Berea y Compañía. Aunque es complicado saber cuántas composiciones con exactitud fueron editadas por Berea Rodríguez, con respecto a los inicios editoriales se pueden observar controversias entre diferentes investigadores, por un lado, Carreira sitúa en los comienzos a los hermanos Berea Rodrigo:

Entre las múltiples iniciativas del segundo Canuto Berea no se incluyó la edición musical. Todo parece indicar que ésta fue tomada por Alejandro Berea en el primer quinquenio y luego por su hermano Canuto. Desde 1892 hasta 10 primeros años de nuestro siglo y con especial asiduidad en la primera década de actividad editorial, se van a publicar canciones con texto en gallego, obras para piano y para banda sobre temas gallegos y música religiosa de Adalid, Baldomir, Berea Rodríguez, Castro «Chané» de la Cinna, Lens, López, Montes, Piñeiro, Rodríguez-Losada, Santos y Saunier (Carreira, 1991, p. 490).

Sin embargo, Liaño Pedreira afirma que la actividad editorial de Berea Rodríguez fue esporádica (Liaño Pedreira, 1998) y por otra parte López Cobas, analizando la

²³⁰ *Diario de Avisos de La Coruña*, 15-II-1890.

correspondencia de Canuto Berea Rodríguez, lo coloca en los primeros pasos de una empresa editorial gallega, además de su labor como intermediario y difusor editorial (López Cobas, 2012b). Lo que se puede asegurar es que Berea Rodríguez sentó las bases de una futura empresa editorial de sus sucesores.

No se conocen demasiados casos de obras editadas por Canuto Berea Rodríguez, además el uso del apellido Berea en varias generaciones ha llevado a notorias confusiones en este terreno entre Canuto Berea y sus herederos, Canuto Berea y compañía. De hecho, en el catálogo de partituras conservadas en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, Canuto Berea sólo figura como editor de nueve ejemplares, de los cuales sólo tres pudieron haber sido realmente impresos por él. Frente a ello, en ese mismo catálogo se atribuye a la editorial Canuto Berea y Compañía un total de cuarenta y nueve obras musicales (López Cobas, 2012b, p. 425).

Las cuarenta y nueve obras musicales a las que se refiere López Cobas son las que contabiliza en el catálogo de las partituras del Archivo Berea (Liaño Pedreira, 1998). De las obras que aparecen en el índice de editoriales del Archivo Berea en las que Canuto Berea Rodríguez pudo haber editado son: *Balada Gallega* de Juan Montes, *Only* de Eduardo Caneda (Mga-6/8) y *Sport* de José Santos Soeiras (Mga-8/10). De la obra de Montes se halla una noticia de 1890 que fue editada después de obtener el primer premio en el Certamen musical de A Coruña²³¹.

Curiosamente, al haber realizado en esta investigación, una clasificación por los números de plancha de partituras publicadas por Canuto Berea y Compañía que poseen número de plancha, según el catálogo de Liaño Pedreira se contabilizan cuarenta y nueve composiciones, excepto la obra de Montes *Oficio de difuntos* y *Misa de Réquiem* que se contabiliza como una obra, aunque posee los números de plancha desde el 131 hasta el 139. De estas cuarenta y nueve composiciones no se incluyen aquellas piezas que no poseen número de plancha y que fueron editadas por Canuto Berea y Compañía, como las colecciones de Adalid *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, de las cuales las tres primeras series fueron reeditadas por la editorial coruñesa, y la última fue preparada por la viuda de Adalid: “La cuarta serie se publicó por Canuto Berea y Cia. después de 1902 en edición preparada por Fanny Garrido” (Soto Viso, 1991, p. 493). Aunque de estas cuatro series solo se conservan en el Archivo Berea las tres primeras.

²³¹ *El Eco de Galicia*, 27-XI-1890, p. 3.

Tras analizar las diferentes composiciones conservadas en el Archivo Berea y con todos los datos que se presentan a continuación, además de una tabla con las composiciones, número de plancha y el año de su publicación, se contabilizan sesenta y tres composiciones (incluyendo algunos volúmenes del libro de Pedrell) con número de plancha. A estas obras habría que añadir obras que pudieron ser editadas por Canuto Berea Rodríguez o en los comienzos de la nueva sociedad como de Santos Soeiras (*Sport*) y Lens (cuatro obras). Otras obras sin número de plancha son las cuatro series de colecciones de Adalid *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, el primer volumen del libro de Pedrell y otras obras de autores como Cinna (*Romanza y Serenata Galaica*), Pillado (siete composiciones) que no tenían número de plancha, ni las composiciones de Luis Taibo antes de emigrar a México, del cual las partituras que se conservan tienen las siglas L.T. 1 y L.T. 2 (que eran propiedad de Luis Taibo) en el margen inferior, así como una obra de Constante Suárez Chané *Nos teus beizos* (que la plancha tenía las iniciales M.G.C), y el pasodoble *Manolito* de Antonio García Jiménez que sumarían otras veintitrés composiciones, lo que haría un total de ochenta y seis obras editadas por la editorial Canuto Berea y Compañía.

Tampoco se cuentan las obras publicadas posteriormente a 1916, después de desaparecer la sociedad Canuto Berea y Compañía, que publicó Canuto Berea Rodrigo como alguna composición de Eduardo Rodríguez Losada, Antonio García Jiménez y Luis Brage. Se presenta una tabla con el número de plancha (Tabla 5) que se ha averiguado, la obra, el compositor, la signatura en el Archivo Berea y el año de publicación conocido por diferentes fuentes hemerográficas.

Sin embargo, tras las investigaciones realizadas se ha podido averiguar y confirmar que había más números de plancha, aunque no aparecían en las partituras, pero se han hallado en las planchas originales que se conservan el Archivo, como es el caso de la composición de Montes que había dedicado a Canuto Berea Rodrigo: *Aires populares de Galicia*, la versión para piano y la edición para banda, con los números de plancha 110 y 128 respectivamente²³².

²³² Archivo Berea, caja 182, plancha de Aires populares de Galicia para piano. En la caja 178 las planchas de la versión para banda. Estas cajas se reestructuraron en febrero de 2022, siendo actualmente las cajas 199 y 200.

Otros números de plancha que se encontraron son los que corresponden a los volúmenes del *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX; documentos para la historia de la música española*, de Felipe Pedrell editado por Canuto Berea y Compañía en 1897 y 1898, en cinco volúmenes, aunque los dos últimos permanecen unidos. Los números de plancha que se han podido observar son: 145, que se corresponde con el segundo volumen, el 149 con el tercer volumen, y el número de plancha 152 con el cuarto y quinto volumen. Los originales que se han consultado pertenecen a los que se conservan en la biblioteca Boston Public Library²³³.

Otros datos llamativos y que probablemente se debiese a errores determinados, es la coincidencia en varias ocasiones del mismo número de plancha, como ocurre con el número de plancha 146, que se observa en las partituras *Angelita* polka a cuatro manos de Pillado, y la marcha *Lachambre* para piano de Juan María López. Lo mismo ocurre con el número de plancha 152, que corresponde al último volumen del *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, que coincide con la composición *Pavana Louis XIII* de Eugenia Osterberger, también conocida como Madame Saunier.

Tabla 5.

Composiciones editadas por Canuto Berea y Compañía con su número de plancha, autor y fecha de composición

N.º de plancha	Título de la obra	Compositor	Signatura	Año
101	La Alfonsina (piano)	Berea	Mga-25/34	1891
102	Un suspiro	Berea	Mga-41/3	1891
103	Alborada gallega, reducción piano	P. Veiga	Mga-7/18	1891
104	Un recuerdo	Baldomir	Mga-19/12	1891
105	Una Balada gallega/ Lixeiras anduriñas	Montes	Mga-7/28	1891
107	Plegaria á la Virgen	Montes	Mga-7/45	
108	Muiñeira para piano con letra	Montes	Mga-12/12	1892?

²³³ Consultar en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/teatrolricoesp00pedr> [consultado 20 de diciembre de 2020]

109	Only	E. Caneda	Mga-6/8	
110	Aires populares de Galicia piano	Montes	Mga-22/7	
111	Alborada gallega piano	Montes	Mga-7/26	
112	Serantellos	E. Lens	Mga-21/10	
113	¡A Nenita!	E. Lens	Mga-7/10	
114	Os Teus ollos	Castro Chané	Mga-12/13	
116	Tertulia de confianza	Santos Soeiras	Mga-19/15	
117	A Foliada	Castro Chané	Mga-6/14	
118	Un Adiós a Mariquiña	Castro Chané	Mga-12/4	
121	Doce sono	Montes	Mga-7/36	1894
122	Negra sombra	Montes	Mga-12/17	
123	Lonxe d'a terriña	Montes	Mga-12/8	
126	Unha Festa n'os muiños de Peirayo	Santos Soeiras	Mga-8-25	1895
127	Unha noite na eira do trigo	Montes	Mga-14/8	
128	Aires populares de Galicia banda	Montes	no se conserva	
129	Sonata gallega descriptiva	Montes	Mga-48/11	
130	Unha Festa n'os muiños de Peirayo(banda)	Santos Soeiras	no se conserva	
131	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
132	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
133	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
134	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
135	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	

136	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
137	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
138	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
139	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Montes	Mga-7/42	
140	O pensar d'o labrego	Montes	Mga-7/29	
141	Fantasia de aires gallegos para banda	Montes	Mga-43/12	
142	Como foy?	Baldomir	Mga-3/18	1897
144	Meus Amores	Baldomir	Mga-3/20	1897
145	Teatro lírico Pedrell vol. 2		no se conserva	
146	Angelita. Polka a 4 manos	Pillado	Mga-23/24	1897
146	Lachambre para piano	J. M. López	Mga-17/2	
147	Un Pensamiento fúnebre	Pillado	Mga-20/49	1897
148	Recuerdo	Pillado	Mga-8/2	1897
149	Teatro lírico Pedrell vol. 3		no se conserva	1897
151	Malenconía	E. Lens	Mga-7/2	1898
152	Pavana Louis XIII	Osterberger	Mga-9/29	
152	Teatro lírico Pedrell vol. 4 y 5		no se conserva	1898
155	Mayo longo	Baldomir	no se conserva	1902
157	Lachambre pasodoble	J. M. López	Mga-12/29	1902
158	Porqué?	Baldomir	Mga-21/17	1902
159	Ti onte, mañán eu	Baldomir	Mga-21/1	1902
160	N'o ceo, azul crarisimo	Baldomir	Mga-16/32	1902
161	¡Vaite!	P. Piñeiro	Mga-14/7	1902

162	Mondariz	Adalid	Mga-19/9	
166	Insinuante	Osterberger	Mga-9/14	
167	Carmela	Baldomir	Mga-19/13	1902
168	Mais ve	Baldomir	Mga-21/25	1904
169	A un batido	Baldomir	Mga-9/7	1904
173	Cantigas de patria	C. Suárez	no se	1904
		Chané	conserva	
174	Le Rouet de grand' maman	Osterberger	Mga-14/15	
175	Soño era	E. Lens	Mga- 7/11	
176	Iª. Rhapsodia gallega	E. Lens	Mga-7/13	
177	Gaiteiriño pasa	Castro Chané	Mga-40/44	1908
178	Tangaraños	Castro Chané	Mga-42/5	1908
179	Marineda	F. G. Oliva	Mga-9/1	1912

Nota: Elaboración propia.

4.5.1 Piezas editadas por la primera sociedad Canuto Berea y Compañía, número de plancha asociado con año y compositor

Ana Rodrigo, como representante de los hijos menores de edad, junto a sus hijos mayores por aquel entonces Alejandro y Ana serían los socios de esta primera sociedad denominada Canuto Berea y Compañía fundada el 5 de marzo de 1891, que según las cláusulas se crearía por el período de diez años, probablemente con la visión de que heredara el negocio musical Canuto Berea Rodrigo, que se encontraba realizando sus estudios musicales en el conservatorio de París.

Desde el comienzo se reeditaron obras que había publicado Canuto Berea Rodríguez, como sus dos composiciones *Alfonsina* para piano y *Un suspiro* para canto y piano, con los números de plancha 101 y 102. El número 103 es la *Alborada* de Veiga que Berea Rodríguez le había comprado los derechos en 1890. Con el número de plancha 104 se publicó una marcha fúnebre titulada *Un recuerdo* dedicado a Berea Rodríguez tras su fallecimiento, compuesta por José Baldomir.

De los siguientes números de plancha entre el 105 y 111 son obras de Juan Montes, excepto el 106, que no se corresponde con ninguna obra y el 109 que corresponde a

una tanda de valsés titulada *Only* de Eduardo Astray Caneda. Estas primeras obras de Montes con número de plancha son: 105- *Una balada gallega*, que se corresponde con *As lixeiras anduriñas*. 107-*Plegaria a la Virgen*. 108- *Muiñeira*. 110- *Aires populares de Galicia* para piano. 111- *Alborada galega* para piano.

Se ha encontrado una noticia que confirma que en 1891 fueron publicadas, y en algún caso reeditadas en una segunda edición, la muiñeira *O bico* y *Alborada gallega*, anteriormente publicadas por la editorial madrileña Romero. La noticia decía:

El laureado maestro nuestro estimado amigo D. Juan Montes ha dado á la estampa un arreglo para piano del *paso- doble* sobre aires populares gallegos que obtuvo el primer premio en el último certamen musical de Vigo, cuya obra se halla á la venta en la casa comercio del Sr. D. Antonio Méndez, aprecio de 2 pesetas cada ejemplar. /En el mismo establecimiento, así como en el almacén de música de D. Canuto Berea y Compañía, de la Coruña, y en las sucursales que esta acreditada casa tiene en Galicia, se expanden las demás obras editadas por el Sr. Montes, que son las siguientes: / *Alborada gallega*, premiada en Vigo, arreglada también para piano. / *Plegaria religiosa*, para voces y órgano laureada en la Coruña por el Jurado que se constituyó en París. / *Balada gallega*, para canto y piano. Primer premio del certamen de la obra anterior. *O bico*, popularísima *muiñeira* de orfeón, arreglada también para canto y piano²³⁴.

De los siguientes números de plancha 112 y 113 corresponden a composiciones de Enrique Lens Viera (1854-1945) *Serantellos* y *A nenita*. Este compositor coruñés colaboró con la sucursal santiaguesa desde 1891, y sus obras habían sido publicadas por Romero con la calcografía de Faustino Echevarría. Debido a la portada de *A nenita* se comprueba que se editaron otras obras, algunas no poseen número de plancha, probablemente por ser editadas antes de la creación de la sociedad Canuto Berea y Compañía, de las cuales algunas hoy no se conservan. Las primeras obras publicadas por Canuto Berea de Enrique Lens que no poseen número de plancha y se conservan en el Archivo Berea fueron *Alma hermosa* (Mga-56/27) y *Recuerdos de Lourizán* (Mga-7-15) que inscribe en la partitura editadas por Almacén de música de Canuto Berea, probablemente en 1891. Las otras composiciones que no se conservan llevan los siguientes títulos: *Fantasía Impromptu* y *Dos mazurkas*.

El siguiente compositor gallego del que se comenzó a reeditar obras fue José Castro González «Chané» con obras que había editado anteriormente en editoriales

²³⁴ *Eco de Galicia*, 1-XII-1891, p. 3.

madrileñas, con las siguientes composiciones *Os teus ollos*, *A Foliada*, y de nueva creación *Un adiós a Mariquiña* con los números de plancha 114,117 y 118, respectivamente. Esta última composición, que Chané la denominaba *Despedida*, la había realizado Chané antes de emigrar a Cuba a finales de 1893 y en una carta que escribió a Eduardo Puig le menciona su estreno en tierras cubanas y que aún no había sido publicada:

(...) Lantes cantó en el gran teatro de Tacón el día de su beneficio, la despedida y gustó tanto que me hicieron salir a escena dos veces: la semana pasada también se cantó en el gran teatro Albisu, y también gustó tanto a los gallegos como a los americanos llamándome también a escena. / Cuando la tengas mándame algunos ejemplares, y si por esa se vende bien, después que desquites los gastos, lo que me corresponda de la venta se lo das a mi madre (...) ²³⁵

En otra carta posterior conservada en el Archivo Berea, en la que no está inscrita la fecha, pero que está situada en una caja con correspondencia de 1896, aunque probablemente sea de 1894 (Gómez Echemendia & Cancela Montes, 2017, p. 224) en la que Chané menciona que le llegaron dos composiciones:

Sr. D. Eduardo Puig/ Mi querido amigo: Con verdadero júbilo he recibido los ejemplares de mis dos obras, «Despedida» y «Os teus ollos» extrañando mucho que no las acompañaran dos letras tuyas (...) Mándame 200 ejemplares de la *Despedida* y 50 de *Os teus ollos* y si no los tienes en esa pídelos a Madrid y mándamelos enseguida para colocarlos aquí entre la colonia y contéstame enseguida (...) ²³⁶

Se desconoce para qué composición podría haber quedado reservado el número de plancha 115. El número de plancha 116 corresponde a la obra de Santos Soeiras titulada *Tertulia de confianza*, que fue reeditada por Canuto Berea y Compañía, editada anteriormente en 1890. Se ha averiguado que el director de banda militar retirado, Santos Soeiras falleció en 1894, cabe la posibilidad de que otra obra de su autoría, *Sport*, tuviese reservado el número 115. Otra composición de Santos Soeiras editada por Canuto Berea y Compañía fue *Unha festa nos muiños de Peirayo*, en su versión para piano con el número de plancha 126, publicada en 1895:

Acaba de publicarse una elegante edición para piano de la rapsodia gallega titulada *Unha festa n'os muiños de Peirallo*, linda composición del que en vida fue maestro de la charanga de Reus,

²³⁵ Archivo Berea, Caja 48, 20-II-1894, carta de José Castro Chané a Eduardo Puig.

²³⁶ Archivo Berea, Caja 50, carta de José Castro Chané a Eduardo Puig.

Sr. Santos Soeiras. / Todos los números de esta obra, que recomendamos a los amantes de la música regional, se bailan inspirados en la dulzura de nuestros hermosos cantos, mereciendo especial mención la *muiñeira*, que es una preciosísima página de música gallega. / La obra ha sido editada por la casa Berea, que ha prestado con ello sus servicios al arte regional, rindiendo al mismo tiempo un tributo de admiración al malogrado artista²³⁷.

En el catálogo de las obras publicadas por la casa Berea también existía la versión para banda que no se conserva en el Archivo Berea, pero en una visita al archivo de la banda militar de A Coruña, hoy denominada Unidad de música, Fuerza Logística Operativa, Ejército de Tierra, dirigida por el capitán Armán al que le agradecemos su atención, se ha hallado en formato digital procedente de la Banda Garrote²³⁸ de Ortigueira (Garrote Cobelo, 2021) que conservaban un ejemplar en mal estado, pero del que se puede apreciar que el número de plancha es el 130, Figura 45.

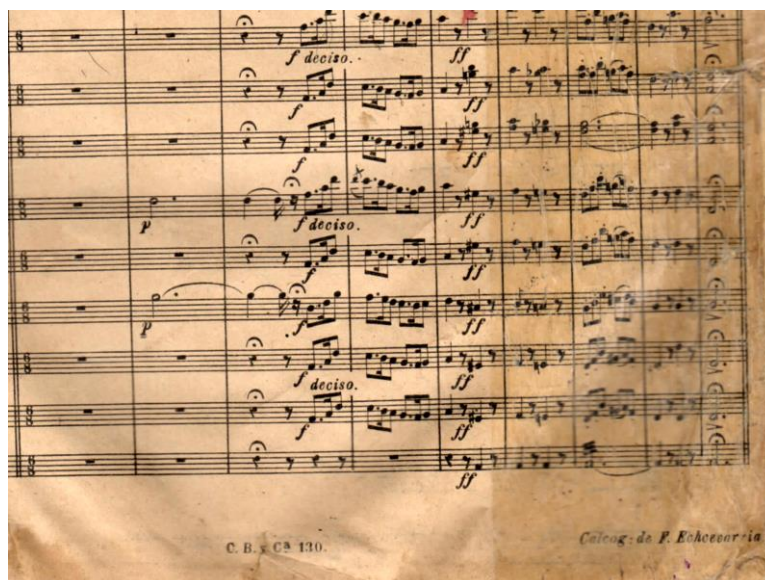


Figura 45. Fragmento de última hoja de la partitura de banda de *Unha festa nos muiños de Perayo*.

Fuente: Archivo Unidad de música, Fuerza Logística Operativa, Ejército de Tierra de A Coruña.

No existen composiciones con los números de plancha 119 y 120, pero posiblemente fueran reservados a unas piezas del pianista húngaro, afincado en España, Óscar de la Cinna (1836-1906). Esta hipótesis se deduce de una carta del pianista virtuoso de la Cinna a Casto Sampedro de septiembre de 1893 (Groba

²³⁷ *La Voz de Galicia*, 28-V-1895, p. 2.

²³⁸ Banda de música creada a finales del siglo XIX que lleva el nombre Garrote por ser el apellido del fundador y de músicos que pertenecieron a ella, siendo Andrés Garrote Armada el director con más continuidad desde 1931 hasta 1959, desapareciendo dicha banda en la década de 1960.

González, 2011) en la que relata que le había vendido dos composiciones suyas a la Casa Canuto Berea y coincide cronológicamente:

Pontevedra 9 de Sept. de 1893. / Sr. D. Casto Sampedro / Señor de mi mas elevada consideración y estimado amigo: En Coruña he dado dos Conciertos, muy buenos; he vendido á la Casa Canuto Berea dos obras gallegas mías, una va dedicada á V. y la otra a Montero Ríos. - / La de V. tendría un gran deseo de tocársela; - no podría V. organizar una pequeña velada musical en Redondela! ? / El objeto principal para mí sería tocar delante de V. algunas obras gallegas (: la dedicada y otras :) y algo de clásico. En cuanto al lucro, con sacar los gastos y si a caso una friolera mas, basta! / Anímese V. y procure de arreglar algo, pues, repito, que tendría una gran satisfacción que V. me oiga por última vez – Tengo completa seguridad de no volver mas por aquí; pues de haber venido dos veces ya sobra. / Hágame el favor de contestar enseguida si, o no; estoy aquí nada mas que esperando su contestación de V. y enseguida me marchó á Tuy y de allí á Madrid. Le contaré muchas cosas de mi excursión por Coruña y Ferrol. / Suyo afmo. amigo Óscar de la Cinna Asdo.]²³⁹.

El compositor más prolífico con obras editadas en Canuto Berea y Compañía fue Juan Montes, y también fue el más laureado con premios en la década de 1890. De hecho, además de las composiciones editadas en los inicios de la editorial mencionadas anteriormente, entre 1894 y 1896 se publicaron sus composiciones que incluían baladas para canto y piano, piezas religiosas y composiciones para banda. Se hallan diferentes noticias de algunas publicaciones de sus baladas:

La casa Canuto Berea y Compañía ha publicado dos composiciones de nuestro querido amigo el laureado maestro Juan Montes; una de ellas “Lonxe da Terriña” preciosa balada impregnada en los cantos populares del país está dedicado al autor de la letra don Aureliano J. Pereira. La otra es una Melodía con letra de la malograda Rosalía de Castro de Murgía (sic) ha sido laureada con el primer premio en un certamen de Pontevedra y está dedicada a nuestro colaborador el ilustrado escritor musical don Indalecio Varela Lenzano²⁴⁰.

La *Ilustración Musical*, de Barcelona, publica una nota bibliográfica de la última balada gallega, escrita por el celebrado compositor D. Juan Montes. / En dicha nota, debida á la pluma del maestro Pedrell, se hace justicia al talento musical del maestro lucense. «Acaba de publicar el editor de la Coruña, D. Canuto Berea-dice-otro número (el último de la colección) de las *Seis*

²³⁹ Museo de Pontevedra, Archivo Casto Sampedro, signatura CS:66/16/5. Carta de De la Cinna a Casto Sampedro, 9-IX-1893.

²⁴⁰ *El Duende*, 19-VIII-1894, p.1.

Baladas Gallegas para piano solo (con letra) del distinguido maestro D. Juan Montes; titúlase esta producción *O pensar do labrego (...)*²⁴¹

De las obras publicadas de Juan Montes por la editorial Canuto Brea y Compañía se ha hallado en *El Correo de Lugo*²⁴² en 1899, año en que falleció el ilustre compositor el siguiente listado de composiciones: De música religiosa: Oficio de difuntos y Misa de Requiem, a tres voces, orquesta u órgano, con las siguientes partes: Invitatorio (número de plancha 131), Parce (número de plancha 132), Tedet (número de plancha 133), Misa (número de plancha 134), Dies ira (número de plancha 135), Ofertorio (número de plancha 136), Sanctus y Benedictus (número de plancha 137), Agnus y post comunio (número de plancha 138), Responso (número de plancha 139). Plegaria a la Virgen, para voces solas o con acompañamiento de órgano número de plancha 107). *Ofertorio-marcha* sobre el himno litúrgico *Ave mari Stela*, para órgano, (obra se encuentra en el Archivo editada por el Álbum de la Ilustración Musical). Populares gallegas: Para banda: *Sonata descriptiva* (número de plancha 129). *Fantasia en tres tiempos* (número de plancha 140). *Alborada en tres tiempos* (se desconoce el número de plancha. *Paso doble* (se ha averiguado que su número de plancha es el 128). Para canto y piano: *As lixeiras anduriñas* (número de plancha 105). *Doce sono* (número de plancha 121). *Negra sombra* (número de plancha 122). *Lonxe da terriña* (número de plancha 123). *Unha noite na eira do trigo* (número de plancha 127). *O pensar do labrego* (número de plancha 140). Para piano: *Alborada* (número de plancha 111). *Paso doble* (número de plancha 110). *Un bico, muiñeira* (número de plancha 108).

Cabe la hipótesis de que los números de plancha 123 y 124 estuvieran reservados para algunas composiciones de Montes para banda, un número podría ser para *Alborada gallega*, que según López Calo la única copia que se conservaba estaba en la Biblioteca-archivo de Anselmo González del Valle en Oviedo (López Calo, 2004), aunque se ha localizado un original en el Archivo Brea que no está en la primera catalogación que se realizó (Liaño Pedreira, 1998), pero si se añadió posteriormente con la signatura Mga-49/22 y en la parte de arriba de la primera página inscribe: “Alborada Gallega/ Obra laureada con el 1er. premio en el Certamen de Vigo, siendo constituido el jurado en Madrid”. Otro número de plancha podría estar reservado para

²⁴¹ *El Lucense*, 7-IV-1896, p. 3.

²⁴² *El Correo de Lugo*, 30-XI-1899, p. 4.

la muiñeira de Montes conocida como *O bico* ou *Maruxiña*, porque en el Archivo Berea se conserva un manuscrito con la signatura Mga-43/13, que es una copia a limpio, que probablemente Montes le envió a Canuto Berea para su posterior publicación y la partitura contiene detalles habituales de Montes que le enviaba al editor coruñés para su posterior publicación (López Calo, 2004).

4.5.2 Creación de la segunda sociedad Canuto Berea y Compañía (1897-1910)

A partir del 1 de julio de 1897, sin esperar el plazo de diez años previsto que se estipulaba en la escritura de 1891, se constituyó con la misma denominación la sociedad de Canuto Berea y Compañía, formada por la viuda Ana Rodrigo García, su hijo Canuto Berea Rodrigo, tras su regreso de París y Eduardo Guillermo Puig Ferrín, con diferencia a la primera escritura se añadía al antiguo empleado Eduardo Puig y desaparecen la mayoría de los hermanos. Se puede observar en la escritura la siguiente cláusula: “La administración de la compañía y el uso de la firma social se confían a Don Canuto Berea Rodrigo y a Don Eduardo Guillermo Puig Ferrín, quienes desempeñarán la gerencia juntos con igualdad de atribuciones (...)”²⁴³.

Antes de proseguir con otros compositores que publicaron sus obras con la sociedad Canuto Berea y Compañía merece especial atención la publicación del *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX; documentos para la historia de la música española*, de Felipe Pedrell editado por Canuto Berea y Compañía en 1897 y 1898, en cinco volúmenes, aunque los dos últimos permanecen unidos, que ya se anunciaba en los periódicos²⁴⁴ su publicación a finales de 1896. Los números de plancha que se han podido observar son: 145, que se corresponde con el segundo volumen, el 149 con el tercer volumen, y el número de plancha 152 con el cuarto y quinto volumen. Probablemente el número de plancha 143 perteneciese al primer volumen, pero no se puede confirmar. Los originales que se han consultado pertenecen a los que se conservan en la biblioteca Boston Public Library²⁴⁵. A Enrique Lens también se le editarían en este período otra composición, como *Malenconía* en 1898 con número de

²⁴³ Archivo Berea, caja 44, escritura de la sociedad Canuto Berea y Compañía en 1897.

²⁴⁴ *La Voz de Galicia*, 17-XII-1896, p. 1.

²⁴⁵ Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/teatrolricoesp00pedr>

plancha 151, dedicada a la muerte de la escritora Rosalía de Castro, y algún número de plancha posterior podría haber quedado reservado para un *Dúo* de Lens que al final no sería editado:

Le mando la Malenconía corregida. Si Vd. no se deciden a imprimir el duo, por las razones que, me anuncia V. ¿? Canuto mando que escriba, le agradeceré el favor de mandármelo para mandarlo copiar, pues no tengo más ejemplar que que le mandé, después le mandaré una copia a Canuto²⁴⁶.

Otro compositor herculino importante que comenzó a editar sus obras con la editorial Canuto Berea y Compañía fue José Baldomir Rodríguez (1865-1947). De sus melodías se editaron: *Como foy?* (número de plancha 142), *Meus amores* (número de plancha 144), *Mayo longo* (número de plancha 155), *Porqué?* (número de plancha 158), *Ti onte mañán eu* (número de plancha 159), *N'o ceo, azul crarísimo* (número de plancha 160), *Carmela* (número de plancha 167), *Mais vé* (número de plancha 168), *A un batido* (número de plancha 169), estas dos últimas publicadas en 1904. A estas canciones en algunas contraportadas se le añadía otro título *Murmuracions* que no llegaría publicarse (Viso Soto, 2018):

Amigo Eduardo: Como nada me ha dicho V. de la Melodía que le envié, interpreto su silencio en el sentido de que se queda con ella. ¿Habría necesidad de ponerla en limpio? / ¿Quiere V. para reemplazar a la titulada Murmuración (y con este mismo título) las Camariñanas de que le hablé? Si así fuese se las enviaré, con otra para completar la segunda serie²⁴⁷.

En otra carta hallada de Baldomir (Figura 46), éste le dice a Puig los títulos de las canciones de la segunda serie y su orden, el que quedaría sin publicar completamente, solo se editaron tres canciones: *Carmela* (número de plancha 167), *Mais vé* (número de plancha 168), *A un batido* (número de plancha 169). De dicha carta se extrae la siguiente información:

Ahí va Murmuración que aún no he tenido tiempo de poner en limpio. Creo, sin embargo, que se podrá leer. / Es de las que el bueno de Pizicatto llamaría enxebres... a pesar de lo cual si no gustase dígamelo. / El orden y títulos de las seis de la serie segunda es: / 1. No ceo azul

²⁴⁶ Archivo Berea, caja 51, 26-V-1898, carta de Enrique Lens a Eduardo Puig.

²⁴⁷ Archivo Berea, caja 55, correspondencia entre 1904.-1095 carta de José Baldomir a Eduardo Puig.

crarísimo... / 2. Mais vé... / 3. ¡Vaya! / 4. A un batido... 5. Murmuración / 6. Ela! / Suyo siempre/ Baldomir²⁴⁸.

Eduardo: Como nada me ha dicho
 y de la Melodia que le envié, interpretó
 totalmente en el sentido de que queda
 con ella; Habría necesidad de ponerla en un
 ; Quiero V. para reemplazar a la titulada
 Murmuración (y con este mismo título)
 Los Camarínos de que hablé.
 La obra que forman en la música
 de Mayo Longo que irá este in-
 vierno.
 Si así fuese se la envían con otra
 para completar la segunda serie
 Baldomir

Figura 46. Fotografía de la carta de Baldomir a Eduardo Puig.

Fuente: Archivo Berea, caja 55 BPDC, correspondencia entre 1904-1905

Seguramente los números de plancha 170, 171 y 172 estarían reservados a las tres canciones que Baldomir citó en la carta mencionada anteriormente, aunque por diversos motivos, además de la búsqueda de Baldomir del estreno de una zarzuela titulada *Mayo Longo* en 1904 en el teatro lírico en Madrid, que finalmente no fue representada, supondrían la posterior ruptura de Baldomir con la editorial Canuto Berea y Compañía. Esta zarzuela sería una primera versión de la que posteriormente se estrenaría en 1908 en la capital madrileña con el título de *Santos e Meigas* (Viso Soto, 2018).

De entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX otros compositores que editaron obras con la editorial Canuto Berea y Compañía que poseían número de plancha, además de las composiciones anteriormente citadas de Lens, Castro Chané y las composiciones de Adalid: la cuarta serie de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* publicada en 1902 (Soto Viso, 1991) y *Mondariz*, con el número de plancha 162. Otros músicos que publicaron sus obras fueron: Juan María López con su composición *Lachambre* en versión para piano, con el número de plancha 146, pero podría ser un error del calcógrafo, y su número sería el 156, y para banda (número de plancha 157). De dicha composición se localiza una tarjeta del compositor en la correspondencia

²⁴⁸ Archivo Berea, caja 53, correspondencia entre 1898-1904 carta de José Baldomir a Eduardo Puig.

entre 1898 y 1904 “(...) remitiéndole adjunto la prueba del pasodoble, con las equivocaciones en lápiz. Le rogaría me dijese si la partitura de banda llegó a su poder: dos o tres ejemplares para darselos al General”²⁴⁹.

Otros compositores y sus composiciones en los primeros años del siglo XX serían Prudencio Piñeiro en 1902 con su romanza *Vaite* (número de plancha 161), como se recoge en la correspondencia conservada en el Archivo, las negociaciones de los derechos de propiedad de la obra: “(...) las condiciones en que aceptarían mi “Vaite” o romanza gallega. Mi deseo es precisamente lo contrario, es decir, no entenderme respecto a cuentas. Ya que nadie mejor que una casa editorial acreditada cual la de uds. entiende eso mejor”²⁵⁰. La única mujer con obras editadas por Canuto Berea y Compañía fue Eugenia Osterberger, también conocida como Madame Saunier con sus piezas: *Pavana Louis XIII* (número de plancha 152), *Insinuante* (número de plancha 166) y *Le Rouet de grand' maman* (número de plancha 174). Otro compositor con varias piezas fue Constante Suárez Chané con sus composiciones *Nos teus beizos* en 1900 con la plancha con las iniciales M.G.C., (que por su datación le correspondería el número de plancha 154) y *Cantigas de Patria* en 1904 (número de plancha 173).

También es necesario hacer una mención especial para Francisco Pillado por el número de composiciones publicadas en la editorial Canuto Berea y Compañía. Sus primeras composiciones que se publicarían fueron: *Angelita*. Polka a cuatro manos (número de plancha 146), *Un pensamiento fúnebre* (número de plancha 147), *Recuerdo* (número de plancha 148). Según una noticia de mayo de 1904 hallada en una libreta personal de Francisco Pillado Villamil, facilitada por sus descendientes, había publicado con anterioridad *Danza carnavalesca* y *Dudas del alma*. Una hipótesis sería que estas composiciones, además de *Marina* y *Pilar* no se publicaron hasta 1904 por desgracias de la pérdida de varias hijas (según han comentado sus familiares) como Marina en abril de 1904, pero se le reservaron algunos números de plancha para estas cuatro piezas. Podrían quedar reservados los números de plancha: 150,153,154, 163, 164 ó 165. Otros dos números podrían quedar reservados para las piezas *Marina* y *Pilar*. De mayo de 1904 se extrae la siguiente crónica:

²⁴⁹ Archivo Berea, caja 52.

²⁵⁰ Archivo Berea, Caja 53, Correspondencia entre 1898-1904, probablemente de 1901.

El notabilísimo pianista coruñés Sr. Pillado acaba de editar dos nuevas composiciones suyas tituladas *Marina y Pilar*. / Son dos lucidos bailables, que continúan la colección iniciada con *Danza carnavalesca* y *Dudas del alma*. /La dolorosa frecuencia con que se han sucedido desgracias de familia que sumieron en hondísima y duradera consternación el alma impresionable del exquisito artista, hiciéronle poner treguas á la labor editorial emprendida y por ahora la colección quedará incompleta. / Es ciertamente sensible, porque en las obras que conocemos resplandece la manera propia y peculiar de Pillado que siente y crea la música con todo el vigoroso colorido con que la ejecuta. Su maestría de pianista, que no conoce dificultades, lleva reflejos muy vivos a sus composiciones, donde se destaca la difícil facilidad que también sienta a todas las manifestaciones artísticas (...)²⁵¹.

Entre 1905 y 1907 se publicarían *Soño era* y *1ª Rhapsodia galega* con los números de plancha 175 y 176. De la correspondencia de Enrique Lens con Eduardo Puig se extraen los siguientes datos de su *Rhapsodia gallega*:

Con esta te envío las cuartillas de una Rhapsodia gallega que he escrito estos días. / Está fundada en cinco cantos gallegos; el primero es de Rivadabia (sic); el segundo es el de los ciegos de las romerías; el tercero es de Bergantiños; el cuarto es el alalaa y el quinto es una muiñeira de Pontevedra. Que me haga el favor de mirarla nuestro buen amigo Canuto y si la cree merecedora de ello y le agrada, desearía publicarla. / Mis afectos a Canuto y a toda la familia y lo mismo a la suya y V. reciba un abrazo de un sincero amigo que le quiere²⁵².

Otro compositor al que se le habían editado obras a finales del siglo XIX y que se le volvieron a publicar otras dos composiciones después de sus viajes A Coruña en 1907 y 1908, fue José Castro «Chané», pues como se observa en su correspondencia con su amigo Eduardo Puig, en 1908 le publicaron las obras *Gaiteiriño pasa* y *Tangaraños* con los números de plancha 177 y 178. «Chané» le comenta a Puig que “dediqué la primera obra a sus hijas”²⁵³, que había sido estrenada en Cuba en 1906 y no llegó a publicarse hasta finales de 1908 (Gómez Echemendia & Cancela Montes, 2017). *Tangaraños*, que fuera estrenada por Nan de Allariz en Cuba en 1904, se la entregó a la casa Berea en 1908 en su viaje a la ciudad herculina por el entierro del escritor Curros Enríquez: “(...) El inspirado músico gallego ha dado á la casa Berea la partitura de la deliciosa melodía con que ha bordado la magistral composición de Curros Enríquez Tangaraños. Será editada delicadamente y en breve se pondrá a la

²⁵¹ *La Voz de Galicia*, 24-V-1904, p. 1.

²⁵² Archivo Berea, Caja 52, 19-I-1900, carta de Enrique Lens a Eduardo Puig.

²⁵³ Archivo Berea, Caja 56, 19-X-1907, carta de José Castro Chané a Eduardo Puig.

venta”²⁵⁴. Chané recibió la obra en el mes de julio: “Queridísimo amigo: Recibí los 20 ejemplares de Tangaraños y el Album de Campano (...)”²⁵⁵.

4.5.3 La tercera sociedad Canuto Berea y Compañía (1910-1916)

Otros números de plancha cabe la hipótesis que fueran reservados para la pieza *Toñita*, publicada en 1914 u otras composiciones carnavalescas que se publicaron en ese año. Se hallan unas noticias de que la empresa Berea y Compañía publican unas composiciones de Pillado, escritas a finales del siglo XIX para los carnavales herculinos, que completaban los bailables que se habían iniciado a publicar años antes.

De 1909 se halla una noticia²⁵⁶ de una partitura que está a la venta en la Casa Berea, la balada titulada *Choros e Cantigas* de José María Sanmartín, de la que no se encontrado ningún ejemplar en ningún archivo y el investigador José Luis Pico do Orjais²⁵⁷ cita que fue editada por Canuto Berea y ofrece información valiosa sobre dicho compositor, fallecido en 1951, que fue organista y párroco en diferentes localidades como Redondela y Cangas, siendo su último destino la iglesia de San Juan Apóstol de Santiago de Compostela. No se ha podido confirmar que fue publicada por la editorial coruñesa.

La sociedad comercial Canuto Berea y Compañía perduraría hasta diciembre de 1910 con Ana Rodrigo García de socia, hasta que ésta abandonó la sociedad, disolviéndose otra vez. La última composición con número de plancha fue *Marineda*, del músico militar retirado Oliva, en 1912. “(...) veterano maestro director y compositor nuestro excelente amigo don Francisco G. Oliva, ha tenido la amabilidad de obsequiarnos con un ejemplar de la gallegada Marineda, de que es autor y que ha compuesto exprofeso, dedicada á la Tribuna”²⁵⁸. Un año después falleció Eduardo Puig, y sus herederos abandonaron la sociedad comercial en diciembre de 1916, desapareciendo Canuto Berea y Compañía y el negocio pasaría a denominarse Canuto Berea hasta 1931.

²⁵⁴ *La Voz de Galicia*, 9-IV-1908, p. 2.

²⁵⁵ Archivo Berea, Caja 56, 20-VII-1908, carta de José Castro Chané a Eduardo Puig.

²⁵⁶ *El Eco de Galicia*, 13-X-1909.

²⁵⁷ <http://ilhadeorjais.blogspot.com/2014/12/> [última consulta 23 de julio de 2021]

²⁵⁸ *La Voz de Galicia*, 10-VIII-1912, p. 1.

4.5.4 Canuto Berea y su sociedad (1917-1931)

Es posible que en esta época Canuto Berea podría haber editado la composición *Durme*, de su alumna Pilar Castillo, aunque esta información no aparece reflejada en la partitura ni se ha podido corroborar documentalmente, pero esta hipótesis surge porque en la parte inferior de la partitura están inscrita sus iniciales P.C. y se sabe de su estreno en 1915 por una crónica: “Se estrenaba ayer por esta señorita la canción gallega “Durme”, obra de la eminente pianista coruñesa Pilita Castillo. La melodía de nuestra Pilita tiene un corte elegante y clásico, es muy dulce y muy gallega (...)”²⁵⁹.

En 1917 se halla en el periódico²⁶⁰ que está a la venta la marcha *Toxos e Froles* en el almacén Berea, con el mismo nombre que la asociación folklórica de Ferrol. En el archivo Berea no se conserva ningún ejemplar de esta partitura, que se ha podido localizar en la Biblioteca Nacional (Mp 48-315), y confirmar que en la partitura no figura que fue editada por Canuto Berea. El autor de esta pieza fue José Power²⁶¹ (1876-1964), que procedía de una familia musical, probablemente la pieza fuera compuesta cuando estuvo de director de la banda de Zamora.

Para comenzar, se ha hallado otra composición que no se conserva en el Archivo Berea, *Plegaria de niño*, pero sí que hay un original en la Biblioteca Municipal de Estudios Locales de A Coruña, que pudo haber sido publicada después de 1916 cuando Canuto Berea Rodrigo permaneció como único socio de la empresa, porque aparece inscrito Canuto Berea. Del período entre 1917 a 1931 se conocen algunas composiciones publicadas de compositores como Antonio García Jiménez: *Manolito*, publicada anterior a 1916 porque está editada por Canuto Berea y Compañía, y era interpretada en ese año por la banda militar de Zaragoza con guarnición en Santiago²⁶²,

²⁵⁹ *La Voz de Galicia*, 18-VIII-1915, p. 1.

²⁶⁰ *El Correo de Galicia*, 2-III-1917.

²⁶¹ José Teobaldo Power Reta. Nació el 3 de noviembre de 1876. Hijo del famoso pianista, compositor y folclorista canario Teobaldo Power, fruto de una relación que tuvo éste con Manuela Reta Garzón, anterior a su matrimonio con Julia. Estudió José Teobaldo Power Reta en el conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Ingresó como músico militar posteriormente, ascendiendo en 1928 a Músico Mayor de 1ª, llegando a ser Director de la Banda del Regimiento de León. En la guerra de África ganó dos Cruces Rojas al Mérito Militar. Contrajo matrimonio con doña Julia Felipe, no constando de que dejara descendencia. Fallece en Madrid el 21 de mayo de 1964, recibiendo sepultura al día siguiente en el Cementerio de la Almudena. <http://torosenmontoro.blogspot.com/2015/10/los-generales-de-jose-power.html>

²⁶² *Diario de Galicia*, 16-VII-1916, p. 1.

El reloj del comedor publicada en los años que regentaba Canuto Berea en solitario, y se halla alguna noticia de su interpretación²⁶³ en 1922, otra obra titulada *Consellos* se conservan las planchas en el Archivo pero no aparece reflejado que fuera editada por Canuto Berea.

Otro compositor que se le publicó alguna obra fue Eduardo Rodríguez-Losada en la década de 1920, con el que comenzara la andadura de las construcciones de las casas de Ciudad Jardín en A Coruña (ver epígrafe 5.5.1) con su composición *Padrón, Padrón*; y *As dúas maes* de Luis Brage, cuando Brage residió en la ciudad herculina, que a pesar de no constar en la partitura que fue editada por Berea, se ha hallado una noticia que lo confirma, con su portada modernista, ver Figura 47.

El conocido e inteligente director de la orquesta del teatro Rosalía de Castro, nuestro buen amigo D. Luis Brage, acaba de editar un lindísimo fado, para piano y canto, titulado “As duas maes”, obra que una vez más le acredita de inspirado compositor. Hemos recibido un ejemplar del citado fado, cuya letra es también notable y asimismo original del Sr. Brage, obsequio que mucho agradecemos al autor. La bella composición se vende como pan bendito en la Casa Berea y en la Contaduría del citado teatro²⁶⁴.

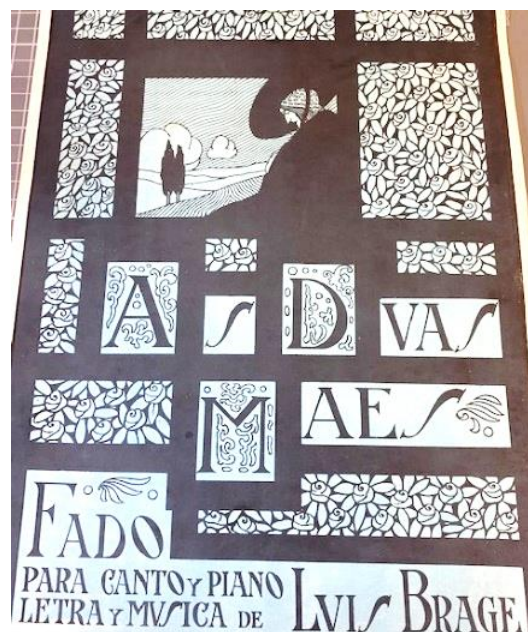


Figura 47. Portada *As dúas maes*.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-40/45 BPDC.

²⁶³ *El Compostelano*, 8-III-1922, p. 2.

²⁶⁴ *La Voz de Galicia*, 16-IV-1921.

Otra composición de Brage, *Follas Novas* que tuvo varias ediciones, concretamente en una editada por Casa Erviti, en la partitura aparecían dos direcciones: calle San Martín, 28, San Sebastián; calle República, 14, Logroño. En la misma portada aparecía «Depositario Puig Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea».

A continuación, después de haber explicado cronológicamente los diferentes datos hallados en partituras, planchas, hemeroteca y diversa documentación, se presenta una enumeración de las composiciones editadas por Canuto Berea y Compañía, presentados en la Tabla 5, a los que se añaden un asterisco (*), la hipótesis de algunos posibles números de plancha que podrían pertenecer a ciertas composiciones, como se menciona en la Tabla 6.

Tabla 6.

Números de plancha de obras editadas por Canuto Berea y Compañía en otras obras editadas con sus posibles números de plancha

N^a de plancha	Título de la obra	Compositor
101	La Alfonsina (piano)	Berea
102	Un suspiro	Berea
103	Alborada gallega, reducción piano	Pascual Veiga
104	Un recuerdo	Baldomir
105	Una Balada gallega/Lixeiras anduriñas	Juan Montes
106	* Alborada gallega para sexteto	Juan Montes
107	Plegaria á la Virgen	Juan Montes
108	Muiñeira para piano con letra	Juan Montes
109	Only	Eduardo Caneda
110	Aires populares de Galicia piano	Juan Montes
111	Alborada gallega piano	Juan Montes
112	Serantellos	Enrique Lens Viera
113	¡A Nenita!	Enrique Lens Viera
114	Os Teus ollos	Castro Chané
115	* Sport	José Santos Soeiras
116	Tertulia de confianza	José Santos Soeiras

117	A Foliada	José Castro Chané
118	Un Adiós a Mariquiña	José Castro Chané
119	* Romanza galaica	Oscar de la Cinna
120	* Serenata galaica	Oscar de la Cinna
121	Doce sono	Juan Montes
122	Negra sombra	Juan Montes
123	Lonxe d'a terriña	Juan Montes
124	* Alborada gallega para banda	Juan Montes
125		
126	Unha Festa n'os muiños de Peirayo	José Santos Soeiras
127	Unha noite na eira do trigo	Juan Montes
128	Aires populares de Galicia para banda	Juan Montes
129	Sonata gallega descriptiva	Juan Montes
130	Unha festa nós muiños de Peirayo banda	José Santos Soeiras
131	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
132	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
133	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
134	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
135	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
136	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
137	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
138	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
139	Oficio de difuntos y Misa de requiem	Juan Montes
140	O pensar d'o labrego	Juan Montes
141	Fantasía de aires gallegos para banda militar	Juan Montes
142	como foy?	Baldomir
143	* teatro lírico vol. 1	Pedrell
144	Meus Amores	Baldomir
145	teatro lírico Pedrell vol. 2	Pedrell
146	Angelita. Polka a 4 manos	Pillado
147	Un Pensamiento fúnebre	Pillado

148	Recuerdo	Pillado
149	teatro lírico Pedrell vol. 3	Pedrell
150	?	
151	Malenconía	E. Lens
152	Pavana Louis XIII teatro lírico Pedrell vol. 4	Osterberger
153		
154/M.G.C	*Nos teus beizos	Constante Suárez
.		Chané
155	Mayo longo	Baldomir
146/156?	* Lachambre para piano	Juan M ^a López
157	Lachambre pasodoble	Juan M ^a López
158	Porqué?	Baldomir
159	Ti onte, mañán eu	Baldomir
160	N'o ceo, azul crarisimo	Baldomir
161	¡Vaite!	P. Piñeiro
162	Mondariz	Adalid
163	?	
164	?	
165	?	
166	Insinuante	Osterberger
167	Carmela	Baldomir
168	Mais ve	Baldomir
169	A un batido	Baldomir
170	* Murmuracions	Baldomir
171	?	Baldomir
172	?	Baldomir
173	Cantigas de patria	Constante Suárez Chané
174	Le Rouet de grand' maman	Osterberger
175	Soño era	E. Lens
176	I ^a . Rhapsodia gallega	E. Lens

177	Gaiteiriño pasa	José Castro Chané
178	Tangaraños	José Castro Chané
179	Marineda	F. G. Oliva

Nota: Elaboración propia.

4.5.5 Catálogos de las contraportadas de las partituras que se conservan en el archivo

Tras observar los catálogos de las contraportadas de las partituras como otra fuente de información para situar cronológicamente las obras gallegas que habían sido editadas por Canuto Berea y Compañía, se toman como muestra tres catálogos de contraportadas diferentes que pertenecen al archivo personal del autor de este trabajo, donde se observan diferencias. La primera contraportada corresponde a la partitura de *N'o ceo azul crarísimo*, la segunda contraportada pertenece a *Como foy y Meus Amores* de Baldomir, pero de una reedición, porque además de aparecer publicadas las nueve canciones cuya fecha de publicación corresponde entre 1896 y 1904, aparecen otras composiciones posteriores, y la tercera contraportada es de una segunda edición de *Alborada* de Veiga. De hecho, se debe aclarar que no aparecen en ninguna de las tres contraportadas a comparar todas las obras publicadas, sino que una representación probablemente de las obras más vendidas que sirven para hacer un estudio de las obras más representativas.

En la primera contraportada (Figura 48) que corresponde a *N'o ceo azul crarísimo* de Baldomir, no aparecen las canciones *Mais ve* y *A un batido*, que fueron publicadas en 1904. Por lo que se sabe que esta colección data de 1902 aproximadamente y se diferencia con la segunda contraportada porque no aparecen, además de las dos canciones de Baldomir, no está citada la cuarta serie de canciones de *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Adalid que se publicaron en ese año, ni las que se mencionan a continuación en la segunda y tercera contraportada.

Con respecto a las obras de Chané, llama la atención que en el listado de 1902 aparecen las siguientes obras: *Os teus ollos* (número de plancha 114) y *Un adiós a Mariquiña* (número de plancha 118), *A Foliada* (con el número de plancha 117) y se le incluye la obra de su primo Constante Suárez Chané, *Nos teus beizos* (con la plancha

con las siglas M.G.C, publicada en torno a 1900). De las obras de Enrique Lens en la primera contraportada aparecen *Serantellos* (con el número de plancha 112), *A nenita* (número de plancha 113) y *Malenconía* (número de plancha 151). Tampoco en la segunda y tercera contraportada, aparece una obra de Luis Taibo titulada *Como chove meudiño*, con la plancha con las siglas L.T 2, esta pieza junto con otra *Noites de vrau* (plancha con siglas L.T 1) fueron publicadas en 1903, unos años antes de emigrar a México en mayo de 1908. *Vaite* de Prudencio Piñeiro publicada con el número de plancha 161, no aparece en como obra de canto y piano en la primera contraportada, pero si aparece en el listado de obras para piano solo como reducción para piano solo con letra.

En el catálogo de una segunda contraportada de obras, datado posteriormente a 1904 se encuentran otras diferencias: aparece la melodía *Vaite* de Prudencio Piñeiro en las piezas para canto y piano. De las obras de Lens se añade *Soño era* (número de plancha 175) y *1ª Rhapsodia gallega* (publicada con el número de plancha 176). En esta segunda contraportada aparecen las nueve canciones de Baldomir: *Como foy?* (número de plancha 142), *Meus amores* (número de plancha 144), *Mayo longo* (número de plancha 155), *Porqué?* (número de plancha 158), *Ti onte mañán eu* (número de plancha 159), *N'o ceo, azul crarísimo* (número de plancha 160), *Carmela* (número de plancha 167), *Mais vé* (número de plancha 168), *A un batido* (número de plancha 169), estas dos últimas publicadas en 1904. En la tercera contraportada se le añade otro título *Murmuracions* que no llegaría publicarse (Viso Soto, 2018).

Tanto en la segunda como en la tercera contraportada, el listado de obras de Canuto Berea y Compañía se corresponde con posterioridad a 1908, porque se añaden las piezas *Gaiteiriño pasa* (con el número de plancha 177) y *Tangaraños* (número de plancha 178) publicadas en 1908, y en la tercera también se incluye la obra de Oliva para piano solo *Marineda* (con el número de plancha 179) publicada en 1912.

Canuto Berea y C.^a
ALMACÉN DE MÚSICA
LA CORUÑA

OBRAS GALLEGAS

PRECIOS FIJOS Imp. y Edif. de Ferns

		Puntu			Puntu
PARA CANTO Y PIANO					
ABALDI. Colección de cantares viejos y nuevos de Galicia, dividida en tres series					
1. ^a Serie	1. Sochades				
	2. A Compañía				
	3. Bagoas do Corazón				
	4. Queixas				
	5. Canto do Berce				
	6. A la li				
	Reunidas	3			
2. ^a Serie	1. Miña terra, miña terra.				
	2. Cantá o galo ven ó día.				
	3. Frouseira, triste frouseira				
	4. Síntate n'esta pedriza				
	5. A noite de San Xoán				
	6. Non te quero por bonita				
	Reunidas	3			
3. ^a Serie	1. A mala fada				
	2. Canteiros é Carpanteiros				
	3. Bagoas é sonos				
	4. Axeitan'a polainita				
	5. Foi polo mes de Nadal				
	6. ¡Adios meu mentío! ¡Adios!				
	Reunidas	3			
	Mondariz	2			
BALDOMIR. Como foi?	<i>Melodía</i>	2			
— Meus Amores	<i>Balada</i>	2			
— Mayo Longo	—	2			
— Porque?	—	2			
— Ti oute, mifan eu	—	2			
— Carmela	—	2			
— No ceo azul crarísimo	—	2'50			
Berea. Un suspiro	<i>Melodía</i>				1'50
Chané. Os teus ollos	—				1'50
— Un adios á Marquita	—				2'50
— N'os teus letizos	—				2
LENS. A Noita	—				2
— Melancónia	—				2
MONTE. Seis Baladas Gallegas					
— 1. As lizeiras anduritas					1'50
— 2. Doce Sono					2
— 3. Negra sombra					1'50
— 4. Louxe da terrón					1'50
— 5. Unha noite na era do trigo					1'50
— 6. Opensar d'ó Labrego					1'50
— Reunidas					5
PARA PIANO SOLO					
Berea. La Afonsoza	<i>Música</i>				2
Chané. A foliada (con letra)					3
CINA. Serenata Gallega					2
— Romanza Gallega					1
LENS. Serantellos Parafraza					2'50
MONTE. Maruxita, <i>Música</i>					2'50
— Alborada Gallega					3
— Aires Gallegos, <i>Paso-doble</i>					2
PIÑERO. Vaite (con letra)					2
SANTOS. Nos muiños de Peirayo, <i>Rapsodia</i>					4
VEIGA. Alborada Gallega					3
PARA BANDA MILITAR (partitura)					
MONTE. Fantasia de Aires Gallegos					10
— Sonata Gallega					12
— Alborada Gallega					6
— Aires populares Gallegos, <i>Paso-doble</i>					3
SANTOS. Nos muiños de Peirayo, <i>Rapsodia gallega</i>					12

Figura 48. Contraportada de *N'o ceo azul crarísimo* de Baldomir.

Fuente: Archivo personal del autor.

Referencias

- Capelán, M. (2018). Eduardo y Ramón Arana: Redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909). En *Ollando ó mar. Música civil e literatua na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 93-118). Deputación Provincial/Museo de Pontevedra.
- Carreira, X. M. (1990c). La «Cántiga» de Curros Enríquez-Chané. La génesis de una canción popular. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 6(Nº1), 9-40.
- Carreira, X. M. (1991). Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX. *Revista de musicología*, XI-XII, 489-491.
- Garbayo Montabes, F. J. (2018). Ramón de Arana, “Pizzicato” (1858-1936), y el regeneracionismo musical en Galicia. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo, Montserrat Capelán, pp. 119-164). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- Garrote Cobelo, X. (2021). *A banda Garrote: Música e músicos en Ortigueira*. Dos Acordes.
- Gómez Echemendia, S., & Cancela Montes, A. (2017). *Chané. Onacemento da Música Popular Galega*. aCentral Folque.
- Groba González, X. (2011). *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral* [Santiago de Compostela]. <http://hdl.handle.net/10347/3621>.
- Liaño Pedreira, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Vol. 1-3). Deputación Provincial de A Coruña.
- López Calo, J. (2004). *Obras musicais de Juan Montes: Vol. X*. Xunta de Galicia.
- López Cobas, L. (2012a). As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical». En *Os sonhos da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Capelán, Montserrat; Costa, Luis; Garbayo, Javier e Villanueva, Carlos., pp. 453-476). Deputación de Pontevedra.

- López Cobas, L. (2012b). Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial. En *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)* (Begoña Lolo Herranz (coord.), Carlos José Gosálvez Lara (coord.), pp. 421-438). Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- López Cobas, L. (2017). *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Universidad de Valladolid.
- López Suevos, B. (2008). Las capas de la cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín DM, Año 12*, 16-24.
- Rei Samartim, I. (2020). *A guitarra na Galiza*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Soto Viso, M. (1991). Comentario a la opinión de Pedrell sobre los Cantares viejos y nuevos de Galicia, de Marcial del Adalid. *Recerca Musicològica, XI-XII*, 493-498.
- Viso Soto, M. (2018). *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*. Consello da Cultura galega.

CAPÍTULO V.

Familia de Canuto Berea Rodríguez.

***La saga Berea como músicos y
compositores***

Resumen

En el capítulo 5 se estudia de la familia Berea desde sus antecedentes, cuyo origen gallego procede de Boimorto (A Coruña), hasta el último de la saga Canuto Berea Rodrigo y el postrero propietario de la tienda que fue Mariano Puig. Con el conjunto de anteriores investigaciones, así con el contacto de descendientes familiares de los Berea, se realiza un árbol genealógico de la familia Berea (ver Anexo I) y se subrayan aquellos miembros relacionados con el ámbito musical. La primera biografía que se muestra es de Sebastián Canuto Berea Ximeno, así como su llegada a la ciudad herculina y la creación de la tienda de música, aproximadamente en 1845, hasta su fallecimiento. Posteriormente se tratan aspectos de la vida de Canuto José Berea Rodríguez, tanto en sus tareas musicales como intérprete, director, docente y compositor, como en sus ocupaciones sociales con la sociedad de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos y su vida política.

Posteriormente, se muestra una aproximación biográfica de los hermanos gemelos del Canuto que llegó a ser alcalde, y la relación que tuvieron con el negocio musical y las bandas de música, en el caso de Nicasio y, por otro lado, Manuel se implicó en la tarea docente, así como en la creación de una Orquesta Sociedad Musical de La Coruña en el cambio de centuria.

A continuación, se presentan los aspectos biográficos e inéditos del último Canuto Berea, que tuvo la suerte de tener una formación musical complementada en los conservatorios de Madrid y París, para después ofrecer recitales pianísticos antes de su vuelta a su ciudad natal y recoger el testigo de su progenitor al frente del negocio musical ayudado, tanto por su familia como del antiguo empleado de su padre y posterior socio, Eduardo Puig, en Canuto Berea y Compañía. Se señalan aspectos importantes como la creación de la Sociedad Filarmónica en 1904 o la fundación de la Agrupación de Instrumentos de Arco en 1916 ligada a dicha sociedad. Por último, se exponen algunos datos recopilados de la vida de Mariano Puig, aunque no fue miembro de la familia Berea, se incluye en este capítulo por ser de los últimos propietarios de la tienda de música y su actividad musical tanto como afinador de pianos, como miembro fundador de la Orquestina Coruñesa en la década de 1920.

5.1 Canuto Berea, su familia

Las investigaciones aportadas por Carreira (1986b), López Cobas (2017) y por último Rico Vereá (2018) sobre árboles genealógicos de la familia Berea, se complementan con las indagaciones inéditas y propias del autor de este trabajo sobre los descendientes de Canuto Berea Rodrigo, además de haber contactado con descendientes de Manuel Berea Rodríguez, como por ejemplo, con sus tataranietos Fernando y Kiko Enseñat Berea y por otra parte, de Alejandro Berea Rodrigo, a través de su tataranieto, James Spencer, pianista americano.

Carreira presentó un árbol genealógico de Sebastián Canuto, junto con sus hermanos, y las fechas de sus nacimientos: Mariano (2-II-1812), Nicolasa María (23-XII-1815), Manuela Marcelina (18-VI-1820), Feliciano Sandalio (10-VI-1822), Juan Francisco (16-VI-1825), Romualdo (7-II-1828), María Ana (25-III-1830), Manuela Micaela (7-V-1834), Micaela (8-V-1837) Mauricio Nicolás (22-IX-1838). Todos nacidos en Zaragoza, e hijos de Juan Berea (natural de Ronda, nacido ca. 1780) y Magdalena Ximeno. Sus abuelos eran Ramón Berea (natural de la diócesis de Lugo, nacido ca. 1760) y Mariana González, que habían contraído matrimonio en Ronda (Málaga) (Carreira, 1986b, p. 12). Rico Vereá en su investigación halló partidas bautismales de este antecedente que procedían de la parroquia de San Miguel de Boimil en Boimorto (A Coruña) que pertenecía a la diócesis de Lugo (Rico Vereá, 2018). En su estudio abarca antecedentes de los Berea hasta el siglo XVII, en los que se comprueba que el padre de Ramón Berea, tatarabuelo de Canuto Berea Rodríguez, se llamaba Pablo Antonio Canuto Berea Rodríguez, nacido en Boimil el 19 de enero de 1720, día de San Canuto, y su padre y abuelo se llamaban Pedro. Ver árbol genealógico realizado en Anexo I.

Los progenitores de Canuto Berea, Sebastián Canuto Berea Ximeno y María Antonia Rodríguez Vázquez tuvieron los siguientes hijos: Canuto José, Ubaldo nacido en 1838, emigrado a Uruguay, casado con Manuela Martínez y tuvieron un hijo, Antonio, que a su vez tuvo seis descendientes; Manuel (13-XII-1839;18-III-1916²⁶⁵),

²⁶⁵ *La Voz de Galicia*, 19-III-1916, p. 1

que se casó con Petra Tejeda y tuvieron un único hijo Carlos (¿?-1895), y su nieto fue el famoso abogado Manuel Berea de Llano (1894-1963); Nicasio (13-XII-1839; 4-II-1898), que no tuvo descendientes; Clotilde, nacida en 1842, Balbina, nacida en 1847, Elvira, nacida en 1849 y Pilar, nacida en 1852 que se casaría con Andrés Gaos Espiro. De este matrimonio nacería el famoso violinista Andrés Gaos Berea (1874-1959). He aquí una breve reseña de Gaos Berea²⁶⁶ que nació en A Coruña, después residió con sus padres en Vigo, ciudad en la que regentaban la sucursal del comercio de su tío Canuto Berea. En 1884 realizaba sus estudios de violín con el maestro Dorado en el Centro de Enseñanza Musical de los hermanos Quílez en la ciudad herculina, para posteriormente ser becado por la diputación coruñesa para continuar sus estudios en el conservatorio madrileño con Jesús Monasterio. Dicha Diputación renovó su apoyo para en 1889 concederle una beca para recibir clases privadas con Eugène Ysaÿe en Bruselas (Figura 49). En 1890 no consiguió ingresar como alumno en el Conservatorio de París y regresó a Galicia. En 1893 viajó a Cuba para dar su primer concierto, que resultó ser un fracaso, como le comentó Chané a Eduardo Puig en una carta (Carreira, 2020a).

En los siguientes años residió en México, Argentina y Uruguay, casándose con América Montenegro en 1896, unión de la cual tuvieron cinco hijos, y trabajaron en el Conservatorio La Lyra de Montevideo (Carreira, 2020b). En 1900 el matrimonio se asentó en Buenos Aires como profesores del Conservatorio de Alberto Williams, realizando algunas giras europeas posteriormente. En 1917 se divorció de su esposa y se casó con su alumna Luísa Guillochón con quien tuvo tres hijos, y tras la creación en 1924 del Conservatorio Nacional de Música, Gaos decidió trasladarse a Francia con su familia, donde permaneció ocho años. En 1933 regresaron definitivamente a Buenos Aires, asentándose como profesor de música del Colegio Nacional Mariano Moreno y en 1935 fue nombrado Inspector de Enseñanza Secundaria Normal y Especial del Estado, puesto que desempeñó hasta su jubilación en 1948.

²⁶⁶ Para ampliar información de Andrés Gaos, (Andrade Malde, 2010; *Andrés Gaos Berea: un acercamiento a su figura e a su música (1874-1959)*. II Jornadas de divulgación do patrimonio musical galego, 2012; Carreira, 1990a; Trillo, 2018).



Figura 49: Fotografía de Andrés Gao en 1889, en el reverso dedicatoria a Pillado.

Fuente: musi.gal. Biblioteca América USC

A continuación, se extraen diversos datos para realizar una breve reseña de la descendencia de Canuto José Berea Rodríguez, que también tuvo una hija ilegítima de una relación con Dolores Morodo, llamada Dolores Berea Morodo nacida en 1866 (López Cobas, 2017). Canuto José Berea Rodríguez se casó en 1866 con Ana Rodrigo García²⁶⁷ (1847-1931), y fruto de este matrimonio tuvieron ocho hijos:

- Canuto Alejandro (A Coruña, 4-V-1867²⁶⁸; Nueva York, 29-VII-1926²⁶⁹).
- Ana Consuelo Magdalena (A Coruña, 29-VII-1868²⁷⁰- 1868-69?) falleció a los pocos meses (López Cobas, 2017, p. 178).

²⁶⁷ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. casados, número 40 (1862-1869), folio 83v.

²⁶⁸ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 25 (1867-1871), folio 30r.

²⁶⁹ *El Ideal Gallego*, 5-IX-1926, p. 4.

²⁷⁰ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 25 (1867-1871), folio 177v.

- Ana María de la Consolación Águeda (A Coruña, 5-II-1870²⁷¹-San Pedro de Nóns, 23-IX-1895²⁷²).
- Celia Canuta Crecencia (A Coruña, 9-III-1873²⁷³-6-VIII-1959²⁷⁴).
- Canuto Jacinto Nicasio (A Coruña, 3-VII-1874²⁷⁵-Barcelona, 28-VIII-1931²⁷⁶).
- Emilia Josefa Alejandra (A Coruña, 3-VII-1876²⁷⁷-28-VII-1891²⁷⁸).
- Carolina Alejandra (A Coruña, 9-II-1881²⁷⁹- 6-VIII-1959²⁸⁰).
- Luis Canuto Emilio (A Coruña, 28-V-1884²⁸¹- Osedo, 25-V-1924²⁸²), casado con Francisca Ucha. Fruto del matrimonio tuvieron varios hijos: Alberto, María del Pilar (que se casó con el doctor Jesús Arangüena), otro llamado Canuto, del que se localiza una noticia de una detención: “(...) fue detenido y denunciado Canuto Berea Ucha de veintitrés años de edad, casado, vecino de la calle Capitán Galán, como autor de las lesiones producidas con una navaja en un brazo (...)”²⁸³.

Resulta llamativo que se repita el nombre de Canuto en tantos descendientes: Canuto Alejandro, Celia Canuta, Canuto Jacinto Nicasio y Luis Canuto Emilio. Los tres varones poseen en su onomástica el nombre de su progenitor, además de una hermana Celia Canuta Crecencia. El nombre de su madre Ana, se repite dos veces.

²⁷¹ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 25 (1867-1871), folio 389r.

²⁷² *El Diario de Galicia*, 24-IX-1895, p. 3.

²⁷³ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 26 (1871-1875), folio 177v.

²⁷⁴ *La Voz de Galicia*, 5-VIII-1960, p. 9.

²⁷⁵ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 26 (1871-1875), folio 453v.

²⁷⁶ *El Ideal Gallego*, 1-IX-1931, p. 4.

²⁷⁷ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 27 (1875-1881), folio 159r.

²⁷⁸ *La Voz de Galicia*, 29-VII-1891, p. 3.

²⁷⁹ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 27 (1875-1881), folio 790.

²⁸⁰ *La Voz de Galicia*, 5-VIII-1960, p. 9.

²⁸¹ Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, número 28 (1881-1886), folio 439v.

²⁸² *La Voz de Galicia*, 26-V-1924, p. 2.

²⁸³ *La Voz de Galicia*, 6-V-1934, p. 5.

También es curioso la repetición de Alejandro: Canuto Alejandro, Emilia Josefa Alejandra y Carolina Alejandra. Su abuelo, Sebastián Canuto, marcaría la tendencia del nombre Canuto a sus descendientes, aunque en el árbol genealógico se ha observado que un antecedente ya había tenido ese nombre.

El estudio del árbol genealógico ha llevado a contactar con diferentes personas que procedían de la familia Berea, tanto de Canuto Berea Rodríguez, como de Manuel Berea Rodríguez, así como generaciones posteriores de Alejandro Berea Rodrigo que fue cónsul en Nueva York. Se ha de citar la ayuda de los hermanos Fernando y Kiko Enseñat Berea, tataranietos de Manuel Berea Rodríguez, y del descendiente de Alejandro Berea Rodrigo (que se había casado con Sofía Caula Fariña), su tataranieto James Spencer, pianista estadounidense, con el cual se ha tenido contacto por email y se cita un texto sobre su familia musical residente en Estados Unidos:

My great grandpa Alejandro and his wife Sofia had several children (all my great aunts and uncles). My grandfather Pedro Julio Berea was born April 10, 1901, in Gibraltar. The English were going to assassinate my great grandfather and members of the family, and luckily, they escaped to Morocco. They lived in exile for 3 years or so and then resettled in New Orleans, Louisiana USA. This is where my grandfather and great uncle Alejandro and aunts grew up. The family relocated to New Rochelle, New York and my great grandfather Alejandro became the ambassador of Spain to America. My grandfather Pedro married Mildred Aimee Lopez in 1924, and my mother Dolores Aimee Berea was born September 12, 1934. / My mother became a well known opera star in New York and sung with New York City Opera. She is a soubrette coloratura and studied briefly with Renata Tebaldi, and classical piano with Margie Close, a student of the great pianist Myra Hess. My mother sang most of the famous operatic roles like Violetta in La Traviata, Olympia in Les Contes d'Hoffmann (my favorite opera), and Lakmé. She lived across the street in New Rochelle as a little girl from many famous opera singers which included George London, and Lili Pons. / My mother married my dad, Charles Everett Spencer on Dec. 21, 1957 in Winter Park, Florida. My dad's side of the family is English/Scottish. I am actually 2nd cousin to Princess Diana Spencer, descended from the youngest brother line. Going back 3 generations my dad's family settled plantations in the Bahamas before relocating to Key West Florida. My dad was born April 21, 1930 and just celebrated his 91st birthday only 5 days ago. My dad was the head of the Delta Space Launch Program for NASA which is how I came to be born in Cocoa Beach Florida on February 13, 1968. I have 5 siblings, Mary Christine and Anne Lorraine (twins), Elizabeth Camille, Peter Alexander (actually an English version of

the two Spanish grandfathers Pedro Alejandro), and Andrew Clark. All my siblings are very musical and artistic and as well²⁸⁴ (J. Spencer, comunicación personal, 26 de abril de 2021).

En el caso del linaje de Canuto Berea Rodrigo se sabe que se casó el 5 de octubre de 1897 con Julia Fariña Dalmau²⁸⁵ (2 de octubre de 1877²⁸⁶-5 de enero de 1954)²⁸⁷, hija del consignatario de buques Nicandro Fariña y Julia Dalmau (perteneciente a la familia burguesa Dalmau) y fruto de este matrimonio tuvieron ocho hijos: Julia, Canuto, Emilia, María del Rosario, María del Pilar, María Eulalia, José y Enrique. De la búsqueda de las partidas bautismales se han hallado los siguientes datos de algunos de sus hijos, como que también residían en Plaza de Orense, número 6, hasta que nació su último hijo, momento en el que residían en la calle Juana de Vega, número 11.

- Julia Ana Vitoria Berea Fariña (8 de noviembre de 1898²⁸⁸-24 de septiembre de 1980²⁸⁹), se casó con Enrique Núñez Lisarrague y tuvieron cuatro hijos: Enrique, José, Julia y Ricardo.

²⁸⁴ Traducción del autor: Mi bisabuelo Alejandro y su esposa Sofía tuvieron varios hijos (todos mis tíos y tías abuelos). Mi abuelo Pedro Julio Berea nació el 10 de abril de 1901 en Gibraltar. Los ingleses iban a asesinar a mi bisabuelo y miembros de la familia, y afortunadamente escaparon a Marruecos. Vivieron en el exilio durante aproximadamente 3 años y luego se reubicaron en Nueva Orleans, Luisiana, EE. UU. Aquí es donde mi abuelo, mi tío abuelo Alejandro y mis tías crecieron. La familia se trasladó a New Rochelle, Nueva York, y mi bisabuelo Alejandro se convirtió en el embajador de España en América. Mi abuelo Pedro se casó con Mildred Aimee López en 1924 y mi madre Dolores Aimee Berea nació el 12 de septiembre de 1934. /Mi madre se convirtió en una estrella de ópera muy conocida en Nueva York, llegando a cantar en la Ópera de la ciudad de Nueva York. Es *soubrette coloratura* y estudió brevemente con Renata Tebaldi, y piano clásico con Margie Close, alumna de la gran pianista Myra Hess. Mi madre cantó la mayoría de los famosos papeles operísticos como Violetta en La Traviata, Olympia en Les Contes d'Hoffmann (mi ópera favorita) y Lakmé. Vivió al otro lado de la calle en New Rochelle cuando era una niña de muchos cantantes de ópera famosos que incluían a George London y Lili Pons. /

Mi madre se casó con mi padre, Charles Everett Spencer el 21 de diciembre de 1957 en Winter Park, Florida. El lado de la familia de mi papá es inglés / escocés. De hecho, soy primo segundo de la princesa Diana Spencer, descendiente de la línea de hermanos más jóvenes. Retrocediendo 3 generaciones, la familia de mi padre instaló plantaciones en las Bahamas antes de mudarse a Key West, Florida. Mi papá nació el 21 de abril de 1930 y acaba de celebrar su 91 cumpleaños solo hace 5 días. Mi padre era el director del Programa de Lanzamiento Espacial Delta de la NASA, motivo por el que nací en Cocoa Beach Florida el 13 de febrero de 1968. Tengo 5 hermanos, Mary Christine y Anne Lorraine (gemelos), Elizabeth Camille, Peter Alexander (en realidad una versión en inglés de los dos abuelos españoles Pedro Alejandro) y Andrew Clark. Todos mis hermanos son muy musicales y artísticos y también.

²⁸⁵ *La Correspondencia gallega*, 6-X-1897, p. 2.

²⁸⁶ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, censo de habitantes de 1899, t. 12, p. 45 vº.

²⁸⁷ *La Voz de Galicia*, 5-I-1955, p. 7.

²⁸⁸ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, censo de habitantes de 1899, t. 12, p. 45 vº. Archivo Parroquial de Santa Lucía, libro de bautizados 5, folio 35, n.º 354.

²⁸⁹ *La Voz de Galicia*, 25-IX-1980, p. 60.

- Canuto Luis Antonio Berea Fariña (5 de abril de 1900²⁹⁰ - ¿?, aunque se sabe que falleció antes de su padre).
- Emilia Celia Berea Fariña (28 de agosto de 1902²⁹¹ - 26 de abril de 1996²⁹²), casada con Miguel Martínez del Río el 1 de enero de 1927 (¿? -27-5-1955) y tuvieron cinco hijos: Miguel (¿? -Málaga, 3 de junio de 1971), que se casó con Francisca Gallego Serrano, y tuvieron tres hijos: Miguel, Carlos y Rafael; María del Pilar que se casó con Enrique Ricoy; María Victoria casada con Agustín Núñez; Julia que se casó con Carlos Vázquez Molezún; Emilia que se casó con Jean Claude Grivot.
- María del Rosario Berea Fariña (¿? -1 de noviembre de 1969²⁹³)
- María del Pilar Berea Fariña (27 de agosto de 1906²⁹⁴)
- María Eulalia Berea Fariña, que se casó con Manuel Serrano Gil de Santibáñez, abogado e inspector del Timbre, quien había pedido la mano de la señorita en 1930²⁹⁵.
- José Berea Fariña
- Enrique Juan Antonio Berea Fariña (8 de febrero de 1913²⁹⁶ - ¿?)

En la parroquia de Santa Lucía de A Coruña no se halla la partida de nacimiento de tres hijos de Canuto Berea Rodrigo: María del Rosario, María Eulalia y José. No se sabe si pudieron ser extraviadas, aunque también cabe la hipótesis de que esos tres hermanos se hubiesen bautizado en otra parroquia.

De los descendientes de los Berea se hallan diferentes noticias de sociedad en los periódicos de mitad del siglo XX, incluso con alguna foto de las bodas, como puede ser la boda entre el futbolista de fama internacional Luis Suárez Miramontes, que se

²⁹⁰ Archivo Parroquial de Santa Lucía de A Coruña, libro de bautizados 5, folio 170, n.º 129.

²⁹¹ Archivo Parroquial de Santa Lucía de A Coruña, libro de bautizados 6, folio 99, n.º 299.

²⁹² *La Voz de Galicia*, 27-IV-1996, p. 82.

²⁹³ *La Voz de Galicia*, 4-XI-1969, p. 25.

²⁹⁴ Archivo Parroquial de Santa Lucía de A Coruña, libro de bautizados 8, folio 19, n.º 360.

²⁹⁵ *La Voz de Galicia*, 18-X-1930, p. 1.

²⁹⁶ Archivo Parroquial de Santa Lucía de A Coruña, libro de bautizados 12, folio 86, n.º 81.

casó con la señorita Nieves Arangüena Berea²⁹⁷. A continuación, se tratan todos los miembros de la saga Berea que tuvieron implicación en la vida musical herculina.

5.2 Sebastián Canuto Berea Ximeno (Zaragoza, 19 de enero de 1813- A Coruña 20 de septiembre de 1853)

Fue el segundo de los trece hijos de Juan Berea (que había nacido en Ronda, *ca.* 1780) y Magdalena Ximeno, siendo su abuelo Ramón Berea, natural de la parroquia de Boimil (Boimorto, A Coruña), y su bisabuelo Pedro Antonio Canuto Berea Rodríguez, de origen gallego, y que curiosamente había nacido el 19 de enero de 1720, día que se celebraba la onomástica de «San Canuto». Además, el 20 de enero es «San Sebastián», con lo que probablemente su nombre esté relacionado con la fecha de su nacimiento.

En Zaragoza a veinte de enero de mil ochocientos y trece: En la Iglesia Parroquial de San Pablo de la presente ciudad: Bautizo don Josef Poblaciones regente y beneficiado a Sebastián Canuto, que nació haier (sic) tarde a las cinco: hijo segundo de Juan Berea, natural de Ronda, y de Magdalena Ximeno, natural de Zaragoza: coniuiges (sic). / Abuelos Paternos: Ramón Berea y Mariana González, natural de Ronda. Maternos: Antonio Ximeno, natural de Lamuela y Maria Aiusa natural de Zaragoza: Fue su madrina Maria Aiusa Parroquiana de San Pablo²⁹⁸ (...) (Carreira, 1986b, p. 21)

Se formó musicalmente en Zaragoza, donde nacieron todos sus hermanos, y donde se han documentado varias actuaciones públicas, como un concierto en un teatro zaragozano en 1830²⁹⁹. Se desconoce cuándo Sebastián Canuto emigró a tierras gallegas, según Carreira, es probable que se debiese a algo relacionado con la capilla de la catedral de Santiago de Compostela, aunque no se ha podido contrastar documentalmente (Carreira, 1986b).

Se ha podido comprobar, a través de diferentes anotaciones en algunas composiciones de Berea Ximeno que se conservan en el Archivo Berea, que en 1832 todavía permanecían en Zaragoza, y que en 1833 había estado en Orihuela (Alicante)

²⁹⁷ *Blanco y Negro*, 1-VII-1967, p. 8.

²⁹⁸ Parroquia de San Pablo de Zaragoza, Libro de Bautizados, tomo 41, f. 437.

²⁹⁹ *Diario de Zaragoza*, 18-II-1930.

y Murcia³⁰⁰. En esta ciudad está firmada el 7 de mayo de 1833 su obra manuscrita “*Tema con variaciones obligadas de fagot: compuesta sobre el aria final de la ópera La Cenicienta de Rossini*”. También se cantó en la misma ciudad el 14 de noviembre del mismo año el *Coro marcial para la proclamación de Dña María Ysabel II Reina de España*. El 24 de noviembre de 1834 firmó Berea Ximeno unas *Seguidillas mollaras sevillanas*, y probablemente en el año siguiente se trasladó a la ciudad herculina.

En 1836 se encontraba asentado en A Coruña, contrastado por su acta matrimonial y por documentos sobre la existencia de una compañía cómica bajo su dirección con actores y músicos al servicio del ayuntamiento³⁰¹, aunque con probabilidad ya había llegado antes de ese año, porque su primer hijo, Canuto José Berea Rodríguez nació en el mes de junio, y se supone que debido a esto el matrimonio decidió a establecer su residencia en la ciudad herculina.

Además de la investigación de Carreira, cabe destacar el trabajo realizado por López Cobas, en su tesis doctoral, sobre su hijo, en el que Sebastián Canuto sobresalió en “tres campos de actuación destacables: la faceta de músico práctico en el seno de los espectáculos teatrales, la actividad de comerciante musical y la relación con las asociaciones burguesas de la metrópoli coruñesa” (López Cobas, 2017, p. 142).

En 1837 se formó una compañía con una plantilla extensa estructurada en sección de declamación y sección filarmónica, que incluía un cuerpo de baile. Estas compañías de Sebastián Canuto, además de estar presentes en las temporadas teatrales, también se encargaban de funciones benéficas en el Hospital de la Caridad y en los bailes de máscaras de la ciudad herculina (López Cobas, 2013). Berea Ximeno presentó varios proyectos al ayuntamiento para las temporadas dramáticas entre los años 1837 y 1839, aunque pudo actuar con anterioridad, como se puede comprobar de la propuesta de 1837:

³⁰⁰ La composición titulada *Borrador a los 8 vales* está firmada por el autor en Zaragoza en 1832 [Archivo Berea, sign. Mga-5/17]. El *Borrador a los Gozos de San Camilo de Lelis* y el *Coro Marcial para la Proclamación de Doña María Isabel Segunda Reyna de España*, tienen fecha de 1833 en Orihuela y Murcia respectivamente [Archivo Berea, sign. Mga-5/15].

³⁰¹ Archivo Municipal de A Coruña, documentación referente al Teatro Principal: pliego de 1836, “Solicitudes de Dn Canuto Verea y Dn Pascual Boix sobre la formación de una compañía cómica para el año 1837”, Sig. C-10.

Señor Presidente y demás Vocales del Ayuntamiento Constitucional de esta ciudad. Dn. Canuto Vereá [sic], primer violín y Director de Orquesta que actuó en el teatro de esta ciudad el año prócsimo pasado, con la mayor sumisión [sic] y respeto, hace presente á V.S.I. [sic] que no faltándole [sic] algunos conocimientos dirigidos á las formaciones de las Compañías Dramáticas, recurre con este memorial á fin de obtener el permiso para la concesión de ser el formador en el año venidero de la Compañía Dramática que há [sic] d dar principio a sus representaciones (...)³⁰²

Como director de la compañía era el máximo responsable de la gestión artística y económica, de la que formaban parte un variado número de actores y músicos. También ejercía de gestor en las temporadas dramáticas, siendo quien elegía el repertorio y las condiciones que posibilitaban la plantilla. Los documentos revelan la plantilla de músicos que planteaba Sebastián Canuto, con instrumentos de cuerda, formado por una viola y cuatro violines, entre los cuales se incluía la figura del director, e instrumentos de viento, integrado por una flauta, dos clarinetes y tres bajos, sin especificar cuales, que seguramente dependería de la disponibilidad de los músicos³⁰³. El director de orquesta tenía la obligación de vigilar a sus músicos, como «de su arreglo, de que toquen piezas escogidas y bien ensayadas, y de que no descansen durante los intermedios de las piezas teatrales»³⁰⁴. Cualquier falta de la orquesta sería responsabilidad del director e incluso se establecieron multas: “en caso de reincidencia ó de ser graves con una multa de 10 á 200 Rs. Vn. Según su calidad (...)”³⁰⁵.

Sebastián Canuto fue apresado en junio de 1837 por haber arremetido verbalmente contra la autoridad en una actuación³⁰⁶. Su breve paso por la cárcel de Herrerías (A Coruña), entre el 25 y 30 de junio de 1837, junto a dos actores de la compañía, se debió, probablemente, a alguna infracción de los miembros de su compañía. Sebastián

³⁰² Archivo Municipal de A Coruña, Teatro Principal, Caja 10, 25-III-1837.

³⁰³ Archivo Municipal de A Coruña, Teatro Principal, Caja 10, pliego de 1836, «Solicitudes de Dn Canuto Vereá y Dn Pascual Boix sobre la formación de una compañía cómica para el año 1837», documento de «Condiciones bajo las cuales opina la Comisión especial de Teatro que el M.V.A. podrá proceder a dar licencia para la formación de la compañía cómica (...), 21-XI-1836.

³⁰⁴ Archivo Municipal A Coruña, Teatro Principal, Caja 10, «Reglamento que el M.I. Ayuntam. (sic) de esta Ciudad ha formado para el Teatro de la misma, y tendrá esacta (sic) observancia desde esta fecha», 25-III-1837, artículo 9.

³⁰⁵ Archivo Municipal A Coruña, Teatro Principal, Caja 10, «Reglamento que el M.I. Ayuntam. (sic) de esta Ciudad ha formado para el Teatro de la misma, y tendrá esacta (sic) observancia desde esta fecha», 25-III-1837, artículo 22.

³⁰⁶ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, carta 1-VII-1837.

Canuto escribió al alcalde para pedir perdón por los delitos imputados y aceptar los castigos que estimase adecuados³⁰⁷.

Dn Canuto Berea Autor de la compañía Dramática de la misma a V.S.S con el debido respeto hace presente: se halla ausentado en la Carcel (sic) de Herrerías desde la noche del Domingo 25 del corriente (...) El esponente (sic) confía en la bondad y benignidad del Il. Ayuntamiento y se entrega en sus manos, seguro de que la instrucción y Filantropía de sus miembros le miraran no como un criminal sino como un desgraciado (...) se silencie la causa que al esponente(sic) se está formando bajo las condiciones que V.S.S juzguen justas y bastante unidas a la confesión que deja hecha y purgan las faltas que pudo haber cometido(...) ³⁰⁸

El ayuntamiento condonó a los acusados y días después, Sebastián Canuto solicitó permiso para ausentarse de su puesto por motivos de un viaje a Bilbao el 6 de julio, siendo denegada dicha petición por falta de tiempo para un suplente para los espectáculos³⁰⁹.

En los meses de agosto y septiembre de ese mismo año se llegaron a representar hasta quince funciones diferentes. En octubre, Sebastián Canuto renovó para la siguiente temporada, pero con modificaciones en la plantilla, reduciendo la orquesta a diez músicos y ampliando la sección de cantantes. La intención de Sebastián Canuto de formar compañía mejor lo llevó a ausentarse del cargo, que quedó bajo la dirección de Francisco Ros a comienzos de 1838, “por este medio poder hacer con alguna mas (sic) comodidad la formación de la Compañía para el año procsimo (sic) venidero”³¹⁰.

En una propuesta datada el 21 de octubre de 1837 aparecía como maestro compositor y director de orquesta D. Canuto Berea, en referencia a Sebastián Canuto. El conjunto instrumental estaba integrado por tres violines, una viola, una flauta, dos trompas y dos bajos. La sección de declamación se completaba con un cuerpo de baile³¹¹ (López Cobas, 2017).

³⁰⁷ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, carta 30-VI-1837.

³⁰⁸ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, carta 30-VI-1837.

³⁰⁹ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, carta 6-VII-1837.

³¹⁰ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, documento 8-I-1838.

³¹¹ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, pliego de 1837, «Expediente sobre la formación de la Compañía Cómica que debe representar en el teatro de esta ciudad el año próximo de 1838»

En sus tareas como empresario de las compañías que actuaban en el Teatro Principal se observan diversas incidencias, como cuando en 1838 tuvo que interponer dos demandas judiciales, una de cuentas con actores de la Compañía Cómica, que le adeudaban dinero y tuvo que reclamar por vía judicial en Santiago. También se desplazó a Valladolid para contratar a Fulgencio Segura como primer actor de la compañía teatral, al que adelantó 1400 reales, y no apareció en A Coruña. Berea requirió el correspondiente mandamiento judicial para que «se libre exhorto para la captura de Segura», el cual había huido entonces de Valladolid a Madrid (Meijide Pardo, 1988). Sebastián Canuto lo demandó judicialmente por haber cobrado anticipadamente y no cumplir sus actuaciones. Debido a este acontecimiento Berea fue sancionado por el ayuntamiento³¹².

Para 1839, Sebastián Canuto volvía presentar un proyecto que proponía un director, que al final, acabó siendo José Agostino, quien amplió la sección de músicos a quince profesores con cinco instrumentistas más en las representaciones operísticas:

(...) En las funciones de diario se compondrá de tres primeros violines. Tres segundos idem. Un flauta. Dos clarinetes para ejecutar clarinetes y oboes. Dos trompas. Un fagot. Un instrumento fuerte de metal. Un violoncello. Un contrabajo. En las óperas se agregará un primer violín director. Dos clarinetes. Dos instrumentos fuertes de metal, y demás en todas las que lo requieran el competente instrumental que marquen las mismas (...)³¹³

Con respecto a los músicos, no siempre eran los mismos, pero como informa López Cobas (2017) había músicos como Blas Álvarez, concertino de la Orquesta del Teatro Principal y profesor de Pablo Sarasate en su estancia coruñesa, así como otros músicos con apellidos de familias herculinas, como Lago y Pazos. En los listados de músicos conservados en el Archivo Municipal de A Coruña se aprecia diferencia en las cantidades que percibían.

En la función de beneficencia del Hospital de la Caridad del 2 de marzo de 1840, participó, además de la banda de la milicia, una orquesta integrada por once profesores. Sin embargo, la orquesta que Sebastián Canuto dirigió para un baile de máscaras del día 1 de enero de 1842

³¹² Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, pliego de 1837, carta de 14-IV-1838.

³¹³ Archivo Municipal de A Coruña, documentación del Teatro Principal, Caja 10, pliego de 1838, 24-XI-1838.

estaba compuesto por diecisiete componentes, incluyendo de nuevo nombres recurrentes como Blas Álvarez, José Lago, Pazos o Bascuas³¹⁴ (López Cobas, 2017, p. 149).

A partir de 1839 Sebastián Canuto comenzó a sufrir complicaciones en la labor escénica, fue relegado como director de orquesta, y tenía problemas económicos. Se conserva alguna correspondencia que envió al alcalde para que no se interpretasen obras musicales sino eran dirigidas por él mismo:

Dn Canuto Berea, Maestro y Director de la Orquesta de esta ciudad con la mayor beneración (sic) y respecto á Vs. Espone (sic) que habiendo llegado a su noticia que el dia de mañana se preparan unas variaciones obligadas de Violín, Flauta y Fortepiano, y como el esponente (sic) tiene en su contrata con el empresario una condición que dice ser el maestro y director de la Orquesta sin intervención (sic) de otro alguno, y esponiendose (sic) la determinación del empresario a los intereses personales del esponente (sic) por tanto a Vs.³¹⁵

Sebastián Canuto continuó presente en la vía musical coruñesa, tocando el violín y dirigiendo conciertos, como en 1841, como director y violinista concertino de una plantilla de músicos integrado por: cinco violines, un contrabajo, cuatro clarinetes, dos trompas, un clarín, dos bajos, un flautín y un bombo³¹⁶. En 1844 Berea escribió una carta al ayuntamiento ofreciendo sus servicios como director para las fiestas de carnavales del año siguiente:

Dn. Canuto Berea, Profesor de Música vecino de la misma ciudad, sabedor que por Vs. Se trata de concretar la música necesaria para los procsimos (sic) bayles (sic) de mascarar (sic), desde luego se compromete a hacer proposiciones para presentar la orquesta u orquestas necesarias al buen cumplimiento con la mayor economía posible al establecimiento de Beneficencia. En tal concepto a Vs. Respectuosamente (sic) suplica se sirva oírle sus proposiciones, y en su vida darle la preferencia para la presentación de la orquesta en que recibirá especial favor(sic)³¹⁷.

El 1 de enero de 1845 Sebastián Canuto Berea dirigió los bailes de máscaras en los que había cobrado 160 reales de vellón (40 pesetas). De ese mismo año data el primer documento sobre su actividad mercantil y en él figura registrado como comerciante en

³¹⁴ Archivo Municipal de A Coruña, Junta de Beneficencia, signatura 4419 (1822-1842), Expediente de organización de funciones y actos benéficos.

³¹⁵ Archivo Municipal de A Coruña, Junta de Beneficencia, signatura 4419, 11-II-1839.

³¹⁶ Archivo Municipal de A Coruña, Junta de Beneficencia, signatura 4419, (1822-1842), expediente de organización de funciones y actos benéficos.

³¹⁷ Archivo Municipal de A Coruña, Junta de Beneficencia, signatura 4420, (1843-1853), expediente de organización de funciones, carta 23-XII-1844.

la Matrícula de Comercio coruñesa, como indica Meijide Pardo (1972) en el censo de comerciantes coruñeses entre 1830 y 1845 “Canuto Vereá, natural de Zaragoza, de estar casado y comerciante Por Mayor y Menor de la venta de partituras e instrumentos musicales” (Carreira, 1986b, p. 16).

Se instaló el primer comercio musical de la familia en la ciudad de A Coruña en la primera mitad del siglo XIX; no se conoce prácticamente nada del negocio entre 1835 y 1845. Es posible que desempeñase actividades mercantiles con anterioridad a 1845, porque se conservan en la Biblioteca Marcial del Adalid varias partituras con su sello de 1844 (López Cobas, 2010).

Se puede pensar que el comercio ya había adquirido cierta relevancia, porque en 1847 se asoció Sebastián Canuto con el presidente del Circo de Artesanos, Jorge Yáñez, para hacerse cargo como director del Teatro de Ópera de A Coruña. En el documento notarial Berea era el responsable de la parte artística y Yáñez figuraba como inversor³¹⁸:

(...) Dn. Jorge Yáñez y Dn. Canuto Berea (...) que tienen determinado establecer entre los dos una sociedad para la formación de una compañía lírica, bajo los puntos y condiciones siguientes

El capital que constituye esta sociedad lo es de doce mil reales que imponen de por mitad los dos socios= La compañía se compondrá de las partes que los dos socios determinen de común acuerdo= Todos los gastos que se ocasionen después de principiar a trabajar, serán precisamente los indispensables a la Sociedad y que salgan mas económicos (...) La dirección de la Empresa y los trabajos artísticos será del Berea dando parte de todo a sus socio y la Sociedad pagará un agente para la materialidad de los trabajos(...) La Sociedad se hace cargo del arriendo se la Casa Teatro teniendo a su favor las utilidades que ecsistan (sic) de la actual Compañía Lírica(...) ³¹⁹

Poco se sabe de cómo fue la sociedad creada por Berea y Yáñez, pero sí las relaciones de Sebastián Canuto y su hijo con la sección de Música creada en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña, creada en marzo de 1847. “Desde el primer momento se abren diversas secciones: La de música, que sin duda, será la más importante en el futuro y que desde el primer momento tiene a Canuto Berea como maestro y director” (Barreiro Fernández, 1984, p. 377). De la lista de músicos se

³¹⁸ Archivo Notarial de A Coruña, volumen 9691 (1847), notario Ruperto Sánchez, 7-VI-1847, escritura 279, folio 279.

³¹⁹ Archivo Notarial de A Coruña, volumen 9691 (1847), notario Ruperto Sánchez, 7-VI-1847, escritura 279, folio 279

mencionaba a Jorge Yáñez como cantante y aparecía el hijo de Sebastián Canuto, figurando como violinista Canuto (José) Berea, apareciendo también en el registro de socios como «Canuto Berea 1º» y «Canuto Berea 2º». Muchos de los músicos que estaban presentes en el Circo de Artesanos también eran miembros de la Orquesta del Teatro Principal. El papel de Sebastián Canuto como director de compañías líricas y de orquestas revelan su participación en la vida musical herculina en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XIX.

Sebastián Canuto también fue organista en diversas iglesias, “como él mismo decía en la instancia que dirigió con fecha 16 de marzo de 1848 al cabildo de la colegiata de Santa María de A Coruña” (Rey Majado, 2000, p. 131). En la carta para solicitar la plaza, dirigida al Cabildo de la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña, decía:

D. Canuto Vereá, vecino de la misma, a V.S.I. con el debido respeto expone llegar a su noticia se halla vacante la plaza de organista, por fallecimiento del que la obtenía; y creyéndose con las circunstancias necesarias para reemplazarle como resulta del documento que acompaña en donde aparece desempeñó el mismo destino en diferentes Iglesias; y que su conducta no ha desmerecido nunca, a V. S. I. rendidamente.

Suplica se sirva proveer en el exponente, aunque sea previa oposición, o por el orden que V. S. I. tenga establecido, la indicada plaza de organista de la Insigne Colegial, en lo que recibirá especial merced. Coruña, Marzo 16 de 1848. /Por el suplicante, mi marido Antonia Rodríguez de Berea³²⁰.

En 1849 Sebastián Canuto Berea aconsejó al Músico Mayor recién llegado a la Coruña, Miguel Sarasate, de conocidas convicciones liberales, que confiara la educación musical de su hijo Pablo Martín a Blas Álvarez, concertino del Teatro. Como director de la orquesta del Teatro, Berea Ximeno dirigió un concierto el 13 de enero de 1852 (Figura 50), como solista un niño de siete años llamado Pablo Sarasate. La fama del “artista en miniatura” se extendió por toda la ciudad y se presentó en el Teatro Principal el niño interpretando unas variaciones sobre *La Gazza Ladra*, acompañado por la orquesta del Circo de Artesanos. Doña Juana de Vega llamó a Pablo a su palco y ofreció a sus padres la necesaria ayuda para que el niño pudiera

³²⁰ Archivo Colegiata Santa María del Campo, Caja 345, 5.2.8.26, 16-III-1848, carta de Antonia Rodríguez al Cabildo de la Colegiata d Santa María.

ampliar sus estudios en Madrid (Carreira, 1995). No se ha podido corroborar documentalmente que Berea Ximeno dirigiese dicho concierto, pero además de Carreira (1995) aparece mencionado en las memorias de Sarasate (Altadill, 1909).

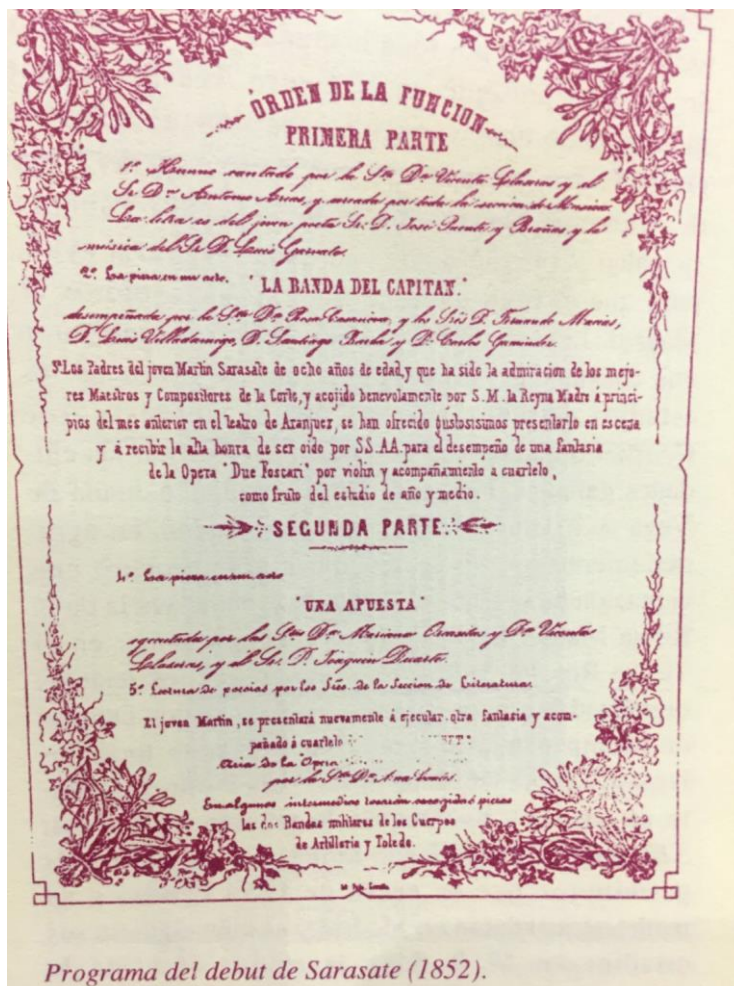


Figura 50. Programa del primer concierto de Sarasate.

Fuente: (Carreira, 1995, p. 15).

En el comercio musical de Berea Ximeno, situado en la calle Cantón de Porlier, número 25, además de vender música se distribuía una revista especializada, llamada *La lira coruñesa*³²¹. Los instrumentos musicales llegaban a la ciudad herculina a través de diferentes proveedores, como se puede observar en la correspondencia que se encuentra depositada tanto en el Archivo Berea, como el almacén de Madrid, Bernabé

³²¹ *El Observador*, 12-IV-1849.

Carrafa, que enviaba diferentes instrumentos como unas flautas³²², o la empresa barcelonesa, Boisselot y Compañía, que le proporcionaba pianos:

Muy Sr. Nuestro: según le indicamos en nuestro ultimo de 3 del corriente, hemos embarcado en el buque nombrado Talia su capitán D. Antonio Castella y según conocimiento que le incluimos, los 3 pianos consabidos (...) Adjunta y igualmente factura de los mismos pianos, de cuyo importe tendrá V. la bondad de remitirnos una letra sobre esta plaza, observando en ella que el pago sea con exclusion (sic) de todo papel, igualmente el de calderilla, pues estamos infestados de él.

Dentro de uno de los pianos, hallará V. algunos catálogos franceses, pues que de italianos dice el Sr. Barnareggi no los tiene, por haber mas de cinco años que nada recibe de ese punto. Igualmente nos ha dado uno de los de su almacén, añadiendo que tiene infinidad mas de música y operas; y que en caso que V. desee tomar de la suya, le harán un 50% de rebaja sobre todo la música que no marque precio fijo(...) para saldar la cuenta del valor del piano n. 4725 y los libros de música que le remitimos y que creemos ya en su poder, ecsiste (sic) la diferencia de 1218 Rv, que podrá V. unir a los 10000 de la adjunta factura, y consiguiente formar la letra que V. debe remitirnos, del modo que le hemos indicado, de la cantidad de 11218 Rv, por saldo total hasta esta fecha³²³.

Hacia el final de su vida se constatan las deudas que tenía, como declaraba en su testamento, así como tres pianos que no había conseguido vender, que probablemente serían los adquiridos a la empresa Boisselot y Compañía. Del testamento de Sebastián Canuto se obtiene información sobre su esposa, quien aportaba al matrimonio la “casa alajada de muebles y de todo lo necesario para una familia, cuyo valor pasaba de diez mil reales”, así como algún otro dato de interés que se cita a continuación:

En la ciudad de la Coruña a 10 de septiembre de mil ochocientos cincuenta y tres: estando en presencia de mi Escribano y testigos, Dn. Canuto Verea vecino de esta ciudad, que se halla enfermo en cama de bastante gravedad en su sano y cabal juicio por las concertadas razones que da, dijo: que receloso de su muerte como natura y su hora incierta; para cuando suceda sus cosas queden bien dispuestas hace su testamento en la manera siguiente (...) Declara hallarse casado con D^a María Antonia Rodríguez de cuyo matrimonio tiene por hijos a Canuto José de Diez y siete años, Ubaldo de la de quince, Manuel y Nicasio gemelos de la de trece años; Clotilde de once, Balbina de seis, Elvira de cuatro y Pilar de un año(...) Item (sic) declara que no posee bienes raíces algunos más que los muebles, ropas y efectos que hay en su casa, libros, papeles de música de su profesión y los instrumentos de la misma y que créditos activos y pasivos constan

³²² Archivo Berea, Caja 22, legajo 2, carta remitida por Bernabé Carrafa, 9-II-1853.

³²³ Archivo Berea, Caja 21, legajo 1, documento 18, carta remitida por Boisselot y Compañía, 11-V-1853.

a bien de su mujer. / Así bien declara: tiene en el día en su poder en comisión para su venta tres pianos procedentes de Barcelona, lo que no ha realizado por no haber comprador para ellos (...) ³²⁴ (Carreira, 1986b, pp. 22-24).

Manifiesta en el testamento que además de libros, partituras e instrumentos, tenía para la venta tres pianos procedentes de Barcelona. De hecho, en 1852 había iniciado un convenio de colaboración con la fábrica barcelonesa de pianos Boisselot y Compañía, “parece deducirse que cuando fallece el 20 de septiembre de 1853, está arruinado” (Carreira, 1986b, p. 17). Por otra parte, en su acta de defunción se señala que tenía cuarenta y dos años de edad, por lo que no se corresponde con su fecha de nacimiento de 1813:

En veinte y uno de septiembre de mil ochocientos cincuenta y tres se dio sepultura en el Campo Sant General de esta ciudad, al cadáver de Dn. Canuto Vereá, marido de Dña. Antonia Rodríguez, vecino de esa parroquia y natural de Sn. Pablo de la ciudad de Zaragoza; su edad cuarenta y dos años; era hijo legítimo de D. Juan y de Dña. Magdalena Gimeno; el cual falleció el día anterior administrado de los Stos. Sacramentos de Penitencia y Sagrado Viático, otorgó testamento en nueve de este mes por ante el Escribano de número de esta D. Ruperto Suárez, dejando por cumplidores a su dicha mujer, Dn. José Lago y Dn. José Calvo, sin disponer cosa alguna en cuanto a lápida, no se le hizo entierro y cinco Sres. Sacerdotes acompañaron su cadáver al Sto. Cementerio ³²⁵ (Carreira, 1986b, p. 22).

5.3 Canuto Berea Rodríguez, su vida

En las próximas páginas se presentan diferentes datos aglutinados sobre la vida de Canuto José Berea Rodríguez (1836-1891), centrándose en el ámbito musical, y que, siendo la segunda generación de Canuto Berea, consiguió el auge del comercio musical que había fundado su padre. Durante su vida demostró su faceta polifacética tanto en la vida musical como intérprete (violinista y pianista), compositor, maestro de coros, docente y director de orquesta; como en su vida social, que formó parte de diferentes sociedades, como el Liceo Brigantino y la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de la que llegó a ser presidente en dos ocasiones (1870-1874 y en los primeros meses de 1891 hasta su fallecimiento); como en la vida política, siendo

³²⁴ Archivo Notarial de A Coruña, notario Ruperto Suárez (1853), folios 620-631.

³²⁵ Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Parroquia de San Nicolás de A Coruña, Libros Sacramentales, tomo 46.

concejal en el ayuntamiento herculino en diferentes ocasiones desde 1875 e incluso llegaría a ser alcalde unos meses en 1889. Una de las características de uno de los principales protagonistas de este trabajo, Canuto Berea Rodríguez, fue su carácter polifacético. La teoría de las mediaciones de Antoine Hennion proporciona una interpretación múltiple y flexible, con Berea como principal actor-red para aspirar a interpretar globalmente las actividades que realizó durante su vida como un mediador activo, y no solo un intermediario, en la música de su época.

5.3.1 Canuto Berea Rodríguez, músico y compositor

Fue el primogénito del matrimonio de Sebastián Canuto Berea Ximeno y María Antonia Rodríguez Vázquez. Tuvo siete hermanos: Ubaldo, Manuel, Nicasio, Clotilde, Balbina, Elvira e Pilar. El 28 de junio de 1836 se bautizó en la parroquia de San Nicolás³²⁶ al niño Canuto José “hijo natural” de María Antonia Rodríguez Vázquez; el acta bautismal tiene un añadido que informa del matrimonio con Sebastián Canuto en septiembre de ese mismo año. En el margen izquierdo del acta bautismal citada, figura que Sebastián Canuto reconoció a Canuto José como hijo, tal y como aparece también en el acta de matrimonio de los padres (Carreira, 1986b).

En veinte y ocho de Junio de mil ochocientos treinta y seis Dn Luis Antonio Varela Pro. (sic), co mi licencia bautizó solemnemente y puso los Santo óleos a un niño que nació a las dos de la tarde, hijo natural de María Antonia Rodríguez, natural de Rivadeo (sic). Abuelos maternos Juan Antonio y Ventura Vázquez; púsole por nombre Canuto José. Fue su padrino Dn José Guerra, vecino de ésta, a quien advirtió lo que previene en el Ritual Romano³²⁷.

Sin duda, sus antecedentes familiares son los que fueron detonantes para su profesión como músico, porque tanto su padre Sebastián Canuto, como su abuelo Juan Berea habían desarrollado dicha labor (Pedrell, 1897a). Canuto José creció paralelamente a los inicios de la tienda que fundó su padre, aunque se desconoce la fecha exacta en la que fue creado dicho establecimiento.

³²⁶ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo Parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados (1830-1841), n.18, f.232v.

³²⁷ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo Parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados (1830-1841), n.18, f.232v.

Su formación musical temprana se supone que estuvo en manos de su progenitor, al nacer en una familia de músicos: “Hijo de D. Sebastián Canuto Berea, natural de Zaragoza, profesor de música y nieto de D. Juan Berea, músico también, natural de Ronda” (Pedrell, 1897a, p. 177). También tuvo como profesor a Juan Courtier, padre de los hermanos Courtier, Hilario y José con los que coincidiría Canuto, por ser mencionado de este modo: “Dedicado a la enseñanza, fué (sic) el primer maestro del ilustre concertista D. Pablo Sarasate, y de otros conocidos profesores, entre ellos D. Canuto Berea y D. Eduardo Arana (...)” (Pedrell, 1897b, p. 432). La primera ocasión en la que aparece Berea como músico en un documento fue el 4 de marzo de 1847, como se ha citado anteriormente, en la creación de la Sección de Música del Circo de Artesanos.

En la Coruña y día [sic] cuatro de Marzo de mil ochocientos cuarenta y siete. Reunidos los Sres. del margen que componen la Junta Directiva se abrió la sesión manifestando el Sr. Presidente que una vez se hallan reunidos en este acto los Sres: /Violonchelo- Dn Juan José Ciscar/ Violín- Dn Federico Ciscar /Idm- Dn Juan López Lima/ Idm- Dn José Benito Ramón/ Guitarra y cantor- Dn Candido Veira/ Violín- Dn Juan Pintado/ Octabín- Dn. N. Pintado (hijo)/ Viola- Dn José Lago/ Flauta y violín- Dn Joaquín Lago/ Trompa- Dn Juan Lago/ Contrabajo- Dn Matías Valenzano/ Contrabajo- Dn Bernardo Noriega/ Clarinete- Dn Jacobo Bermudez/ Id.- Dn Francisco Rodríguez/ Id.- Dn Antonio Vázquez/ Id.- Dn José Calbo/ Id.- Dn Alejandro Banet/ Cornetín- Dn Benito Sobrino/ Id.- Dn Jorge Aranbuno[Aramburu]/Canto- Dn Jorge Yáñez/ Guitarra- José Yáñez/ Violín- Ignacio Lenza/ Clarinete- Dn José Ruiz/ Bucson- Dn Felipe Bascuas/ Fagot- Dn Francisco Menegon/ Trompa- Dn Juan Neira/ Canto- Dn Juan Picón/ Violín- Dn Canuto Berea menor/ Clarin- Dn Jacobo González/ Fagle- Don Francisco Velo/ Id.- Dn Manuel Baudín/ Bucson- Dn Juan Mesías./

Todos socios de mérito que componen la seccion de musica (sic) debían proceder al nombramiento de presidente-director y Secretario para la misma. Enterados dichos Sres. de esa manifestacion (sic) precedieron a elegir (sic) aquellos resultando la eleccion (sic) en los sujetos siguientes/ Para presidente- Dn José Ciscar/ Director- Dn Juan Lima/ Secretario- Dn José Ramos. / Y habiendo dado parte de esta elección al Señor Presidente les hubo por elígidos (sic) y acordó la Junta tomen posesión de sus destinos como desde luego se la confería con lo cual se alzó la Sesión³²⁸.

Canuto, que aún no había cumplido once años, participó en la primera orquesta de la recién creada Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, que tenía su sede en el

³²⁸ Libro de Actas de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, 4-III-1847, f. 11v.-12.

número 10 de la calle Espoz y Mina (hoy calle San Andrés), a la que se trasladaba desde el almacén de música que su padre había establecido en la calle Luchana, 18 (Rey Majado, 2000). "En aquella orquesta estaban muchos de los músicos y compositores que hicieron posible el auge de lo musical en A Coruña de la segunda mitad del siglo XIX" (Rey Majado, 2000, p. 133). El Reglamento de esta sección fue presentado a la Junta General con fecha 20 de mayo de 1847, los encargados de su elaboración fueron Bernardo Noriega, Francisco Menegón y José Lago, y de él se pueden extraer curiosidades como que todos los socios estaban obligados a acudir puntualmente a las juntas, funciones, y ensayos, la no asistencia era castigada con la multa de un real y cualquiera de los músicos de la orquesta tenía derecho a presentar composiciones de canto o instrumentales para ser interpretadas por la orquesta.

Estas composiciones, que tenían como finalidad dar mayor auge y esplendor a la sección y al Circo de Artesanos en general se guardaban archivadas por fechas según fijaba el reglamento. Desgraciadamente no se conservan en los archivos del Circo. Algunas pueden encontrarse en el Fondo Berea de la Diputación (Rey Majado, 2000, p. 99).

Las principales preocupaciones de la sección de música fueron encargarse de divertir a la sociedad con los bailes de sociedad y de máscaras, pero también fueron los precursores de proceder al nombramiento de maestros para enseñar coros de los que se encargaron entre otros Jacobo Bermúdez, Bernardo Noriega, Joaquín Lago y Jorge Yáñez, que seguramente participaba en estos coros el niño Berea, y estaba presente en el estreno de las primeras composiciones musicales realizadas por miembros de la sección que fueron Noriega y Jorge Yáñez (Rey Majado, 2000).

La formación musical de Berea probablemente había comenzado con su progenitor, que le enseñaría a tocar el piano, pero que sería complementada con los músicos que pertenecían a la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, con quien aprendió a tocar el violín fue con Blas Álvarez, era el concertino de la orquesta del Teatro sobre 1850, que también fue el profesor que tuvo Sarasate de niño cuando residió en la ciudad herculina. De hecho, debió haber una buena relación entre las familias Berea y Sarasate porque se han hallado en el Archivo Berea, en una contraportada de ejercicios de armonía, lo siguiente: "La Coruña 15 de julio de 1851

Sr. D. Miguel de Sarasate. Canuto Berea”³²⁹, (Figura 51). Cabe la hipótesis de que fuera alumno del padre de Sarasate, además de ser compañero del gran violinista:

¿Fueron compañeros de estudios Sarasate y Berea? Parece que la formación musical de Sarasate durante el tiempo que residió en A Coruña no estuvo sólo en manos de Blas Álvarez, el músico en cuya tienda de la calle de la Alameda (la tienda estaba en el solar en que más tarde se levantó el Hotel Francia) se mezclaban la música, el bacalao y la pimienta. Álvarez compatibilizaba las lecciones musicales que impartía en la trastienda con la venta, al por menor, de productos alimenticios. Altadill sostiene que Sarasate siempre dijo que el único profesor de violín que tuvo en A Coruña fue el concertino de la orquesta del teatro, Blas Álvarez-miembro además, de la música de capilla- y que lo fue por indicación de Canuto Berea Jimeno, que en aquel momento era director de dicha orquesta y a quien había pedido consejo el padre de Sarasate (Altadill, 1909,p. 8).El padre de Sarasate vino a la ciudad como director de la Banda del Regimiento de Murcia número 37. Los hijos de Berea, Canuto y Manuel, eran también alumnos de D. Blas y por lo tanto, colegas de Sarasate. Pero del cuadernillo puede deducirse que Canuto Berea recibió lecciones de armonía del padre de Sarasate, lecciones a las que no sería ajeno su propio hijo. Entre ambas familias se fraguó una amistad que duró siempre (Rey Majado, 2000, p. 253).

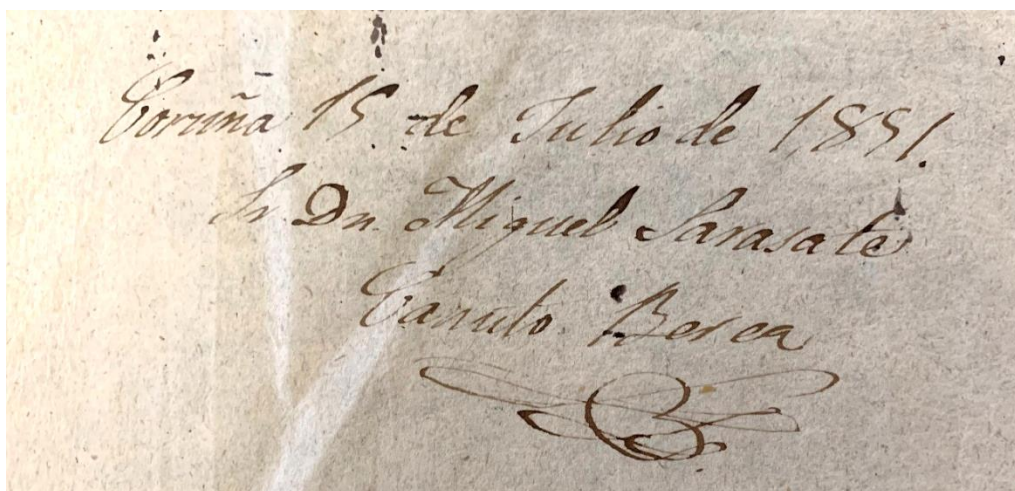


Figura 51. Firma de Canuto Berea con la inscripción de Miguel Sarasate en los ejercicios de armonía.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-4/1 BPDC.

De las lecciones de Blas Álvarez a Sarasate se ha constatado algún dato curioso, como que “además de excelente violinista, era diligente y honrado comerciante, lo que proporcionaba ocasiones frecuentes de interrumpir las explicaciones musicales, para despachar una libra de arroz o de garbanzos. ¡Raro maridaje de Mercurio y Orfeo!”³³⁰.

³²⁹ Archivo Berea, Mga-4/1.

³³⁰ *Cultura hispánica*, VI-1940, p. 18.

También se comenta en esta revista, *Cultura hispánica*, que fue Canuto Berea quien recomendó las lecciones de Blas Álvarez a Sarasate.

Cabe la hipótesis de que Blas Álvarez también fuese profesor de violín de Berea, porque a sus once años ya formaba parte como miembro de la orquesta de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos y en dicha sociedad no se incorporó la cátedra de violín hasta 1853³³¹. Es posible que Berea, con quince años, participase con la orquesta que dirigía su progenitor en el concierto del Teatro Principal de 1852 con el niño Sarasate de solista. Después de la muerte de su padre en septiembre de ese año, el joven Berea tuvo que ayudar a su familia, sacar adelante el comercio musical y compaginar la tarea de empresario con la de intérprete, que seguramente fue mermada por la responsabilidad con su familia. “Huérfano a los 17 años, demostró entonces condiciones de carácter y un espíritu activo, emprendedor, origen y base de su porvenir. Cultivó el piano y el violín, y dando lecciones de música sostuvo la numerosa familia a él encomendada (...)” (Pedrell, 1897a, p. 177)

Al año siguiente se hallaba su nombre, «Canuto menor» que había cobrado cincuenta reales, en la lista de músicos que habían participado en las funciones del Teatro Principal (López Cobas, 2017, p. 167), junto con otros nombres como violín primero D. Blas, y otros músicos conocidos de la época como José Lago o Bernardo Noriega. De hecho, en un manuscrito conservado en el Archivo Berea de tanda de valsos, que contiene: N. 1: Vals del Bagelito; N. 2: Vals de Guillermo Tell; N. 3: Scotillon : vals de variaciones; N. 4: Vals de Noriato; N. 7: Vals con variaciones para todos los instrumentos; N. 9: Pasodoble sacado de La Norma ; N. 10: El Chairó / canción de Ramón Carnicer ; N. 11: El britano; N. 17: Vals de la Jota Aragonesa ; N. 20: Vals de la Rosita ; N. 22: Coradino ; N. 25: Los sueños de Hércules ; N. 26: Vals de la Manola ; N. 27: Vals de Lucrecia Borgia ; N. 28: Vals de La dama duende; N. 30: Vals de Los dos fígaros; N. 5, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 29, 31 y 32: sin título. En la parte de violín principal aparece datado y firmado por el propio Berea: «Coruña 14 de julio de 1854. Canuto Berea»³³².

³³¹ Libro de Actas de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, 12-IV-1853, f. 17.

³³² Archivo Berea, signatura Mga-52/3

Se puede decir que una de sus primeras intervenciones como director de orquesta fue en 1856 con la orquesta del Círculo de artesanos, ver epígrafe 5.3.2, que también se involucró desde joven en la preparación de coros para actuaciones líricas en los teatros o en acontecimientos organizados por las sociedades recreativas e instructivas. En 1857 aparecía como maestro de coros en una compañía con su compañero Hilario Courtier, que dirigía la orquesta (Cancela Montes & Cancela Montes, 2013).

TEATRO DE LA CORUÑA. He aquí la lista de la compañía lírica del mismo que ha de empezar sus representaciones en el mes actual: /Primera tiple absoluta, señora Cleñia F. Babacci. /Primera contralto absoluta, señora Josefina Bregazzi. Primer tenor absoluto, señor Arcángelo Cruciani. Primer barítono absoluto, señor Eduardo Winter. Primer bajo profundo absoluto, señor Manuel Florenza./ Director de orquesta, don Hilario Courtier./ Maestro de coros, don Canuto Berea./ Apuntador, don José García Rojo./ Con las correspondientes segundas partes y un completo cuerpo de coros³³³.

En estos años su formación en armonía y composición continuaría, como se puede observar en los apuntes de armonía que se conservan en el Archivo Berea con fecha del 4 de octubre de 1858, además de los comentados anteriormente en 1851 con Miguel de Sarasate, y también se pueden encontrar ejercicios que datan de 1861. En estos apuntes Berea, utilizaba una especie de @ para la palabra acorde y redactaba del siguiente modo: “7ª de 2ª del modo Mayor. (...) Cual es el origen histórico de este @. En obras del siglo 19 se encuentran @ de 6ª retardados por la 7ª. En las obras del siglo 16, aun antes de Palestrina (...)”³³⁴. Del 11 de septiembre de 1858 fue el estreno de su partitura titulada *La Pescata*, que son unas barcarolas cantadas con motivo de la visita de la reina A Coruña ese día, con letra de José María Montes, y en dicha portada se inscribía “compuestas por el director de orquesta D. Canuto Berea” (Figura 55).

Incluso se ha hallado alguna referencia que sitúa a Canuto José Berea Rodríguez como creador de los orfeones gallegos (Pedrell, 1897a), o en escritos del crítico musical con el apodo *Fritz* que cargaba duramente en sus escritos en contra de Pascual Veiga y hacía referencia a Canuto Berea como el pionero en fundar los orfeones gallegos con estas palabras:

³³³ *El Clamor Público*, 15-II-1857, p. 3.

³³⁴ Archivo Berea, Mga-4/11.

(...) En el que me sirve de *blanco* para replicar, hay algo por lo que se deduce para todo rector criterio, que el señor Veiga fue el fundador de la escuela orfeónica en Galicia, y eso es *absoluta inexactitud*. /El primero que inició la creación de los orfeones o masas corales en esta región, fue mi respetable amigo el señor don Canuto Berea, quien, si sabe por poco tiempo, reunió bajo su competente batuta los cuarenta individuos y con ellos se presentó en sociedades particulares y al público, allá por el año 75 o 76, recogiendo muy merecidos aplausos (...)³³⁵

Indalecio Varela Lenzano también hace referencia a Canuto Berea como uno de los pioneros en las instituciones orfeónicas que “se desarrollaron al calor que les infundió el entusiasmo de Canuto Berea, y florecieron merced a los perseverantes cuidados de Pascual Veiga”, en su trabajo titulado *Las sociedades corales gallegas*, escrito del 8 al 15 de julio de 1893 en el diario lucense *El Eco de Galicia*.

La faceta de Berea Rodríguez en las agrupaciones corales, en las referencias comentadas anteriormente, confirman que fue un personaje clave en el desarrollo de los orfeones. La última referencia como maestro de coros que se ha hallado data de 1902, en una pequeña biografía de Berea en *El Eco de Galicia*: “Fue el fundador de los orfeones gallegos, y entusiasta por el arte y la región prestó ayuda a los maestros editando obras musicales gallegas, cooperando en esta forma al engrandecimiento artístico de nuestra región”³³⁶. Realmente con el paso del tiempo Berea fue eclipsado por otros músicos, compositores gallegos que fueron coetáneos y que fueron grandes directores de estos orfeones, como Juan Montes, Pascual Veiga, Castro «Chané» y Baldomir.

Otro aspecto musical para destacar fue su faceta como docente, que seguramente también ejercería con sus hijos, sobre todo con el excelente pianista que fue Canuto Berea Rodrigo. Pero precedentemente, fue profesor a finales de los años cincuenta y la década de 1860, faceta que con toda probabilidad después abandonaría para centrarse en sus aspectos empresariales y cargos públicos. No se han hallado credenciales relativas a sus clases antes de 1866 en la documentación que está depositada en el Archivo Berea, ya que el libro de cuentas más antiguo que se conserva data de los períodos comprendidos entre 1866 y 1894. Pero sí que se ha topado una referencia de Canuto como profesor de piano a una alumna de la alta sociedad

³³⁵ *El Telegrama*, 24-V-1889, p. 2.

³³⁶ *El Eco de Galicia*, 30-III-1902, p. 4.

coruñesa, que años después fue una afamada escritora, Emilia Pardo Bazán (1851-1921), porque así lo habría querido su padre don José Pardo Bazán. Emilia, que tendría diez o doce años no tuvo devoción por sus lecciones de piano del maestro Canuto Berea, no se sabe si era porque no le gustaba interpretar el piano, o que el propio Berea tampoco reunía buenas cualidades como profesor. Se ha localizado en el archivo de la Real Academia Gallega una fotografía de Emilia de adolescente, en posición de pie apoyada en el respaldo de una silla de madera, con la dedicatoria en el reverso que inscribe: "Al Sr. Canuto Berea, su discípula, Emilia Pardo Bazán", (Figura 52).

Según ella misma, saca más partido de la biblioteca que de las lecciones. En particular, declara su rebeldía contra el piano: «Llegué, sí, a tocar varias fantasías y no sé que galops (...) pero siempre de mala gana y rabiando, maldiciendo con todo mi corazón al que inventó ese instrumento (...)». Esta chiquilla de diez o doce años no debe ser una alumna fácil para su profesor de música, el joven Canuto Berea, quien pasados los años, habría de convertirse en compositor de cierta fama, presidente del Círculo de Artesanos y hasta alcalde de La Coruña. / Su incompatibilidad con el piano llegó a pedir, infructuosamente, que en su lugar le enseñaran latín (...) (Acosta, 2007, pp. 46-47).



Figura 52. Emilia Pardo Bazán en la fotografía que dedicó a su maestro Canuto Berea.

Fuente: Archivo Real Academia Gallega. Depósito 1 Subsección: FS Caja 6 18. Signatura antigua R396.

Otras fuentes documentales que atestiguan su faceta docente se observan en alguna composición, como en su danza habanera *La súplica* dedicada “a la discípula Elisa Alonso”³³⁷ o también en los pagos que realizaban por clases particulares que Berea anotaba en su libro de cuentas³³⁸. En este libro aparecían reflejadas cuentas pendientes de Marcelino Fernández, del 28 de diciembre de 1867, que le adeudaba 140 reales por “las lecciones de abril al 21 de junio” y 180 reales por las lecciones entre septiembre y diciembre. Serían aproximadamente entre unos 50-60 reales por mes, pero por aquel entonces las clases eran alternas, de varias veces por semana. Aparecían otros alumnos, como la señora de José Pardo Bazán, Julio Montero y José R. Presas que les había impartido lecciones en 1867³³⁹. Con respecto a la cuenta de D. José Pardo Bazán: “Importe de música 125/ Suscripcion (sic) a la Biblioteca 35/ Lección de la Sta. Del mes de Mayo 60/ Leccion desde stbre(sic) al 20 de dbre (sic) 220/ Total R 440”³⁴⁰.

Como intérprete se tiene constancia documentalmente de su participación en un cuarteto junto a su hermano Manuel Berea, y los señores José Courtier y Mariano Alonso en 1872 en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, de la cual Canuto era presidente, ofreciendo conciertos jueves o domingos (López Cobas, 2017, 2: p. 233):

(...) se prestan los Sres. Courtier (D. José), Berea (D. Manuel) y D. Mariano Alonso, en unión del Presidente a efectuar varias piezas musicales p^a (sic) cuarteto (...) se verifiquen los jueves o domingos, se acordó que por medio de programa se anuncie a la Sociedad, cuya entrada y asiento serán gratis (...) El 31 se acordó que el último concierto gratis tenga lugar el 4 de Nov pmo.(sic) y que además de darsele las mas espresivas(sic) gracias por medio de oficio, a los Sres. Courtier y Berea (D. Manuel) se les signifique el reconocimiento de la Junta, en nombre de la Sociedad haciendoles (sic) la fineza de una cigarrera de plata a cada uno, y al Sr. Alonso, se le entreguen como gratificación la suma de 720 reales³⁴¹.

Su actividad como intérprete de violín se repetía en otra ocasión, en una crónica hallada dos años más tarde, acerca de un concierto organizado por la Sociedad

³³⁷ Archivo Berea, signatura Mga-41/12. De la alumna Elisa Alonso poso se ha podido averiguar, pero si que fue cliente del establecimiento Berea en torno al año 1900 por correspondencia hallada en algunos legajos residía en Pontedeume y compraba diferentes partituras para piano. Archivo Berea, Caja 52.

³³⁸ Archivo Berea, Caja 1, Libro 2, libro de cuentas 1866-1894.

³³⁹ Archivo Berea, Caja 1, Libro 2, libro de cuentas 1866-1894, f. 68-70.

³⁴⁰ Archivo Berea, Caja 1, Libro 2, libro de cuentas 1866-1894, f. 68, 28-XII-1867.

³⁴¹ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, libro de actas 1870-1881, sesión del 31-X-1872, p. 108.

recreativa e instructiva de Artesanos a favor de los heridos del Norte, en el que aparecían los siguientes intérpretes:

(...) Los Sres Laban y Puga fueron los que ejecutaron la parte de canto con el coro de hombres y otro de niñas, los señores Pillado y Fernández tuvieron a su cargo la parte de piano y órgano, el Sr. Alonso la de violoncello y los señores Courtier y Berea ejecutaron en el violín lo que el programa indicaba. Los aplausos no escasearon y pocas veces los hemos visto tan justificados (...)³⁴²

Berea volvía a aparecer tocando con José Courtier, con quien había tenido una estrecha relación desde que Courtier había llegado A Coruña en 1856, ciudad en la que residió hasta 1879. Su relación fue familiar, porque incluso Canuto Berea fue padrino del hijo de Courtier, llamado igual que su padre, José Courtier (1866-1923). Aunque Courtier le reclamó que tuviera equidad en las decisiones de la orquesta, como se observa en su correspondencia en 1864, también recriminaba a Berea su afán de protagonismo en ciertas funciones (Alén, 2002b). Esos momentos de tensión fueron acrecentados cuando Courtier fue nombrado director de la orquesta del Teatro Principal, junto con Canuto Berea, en 1875. El origen de la polémica surgió en un diario que redactaba: “En la compañía de zarzuela que va a actuar en nuestro coliseo, existe la Santísima Trinidad. Tres directores distintos y uno solo verdadero”³⁴³. Esto se refería a los hermanos Berea, Canuto y Nicasio y al señor Courtier, pero para comprender esta disputa se transcribe parcialmente la carta que Courtier envía al diario *El Telegrama*:

(...) he permanecido en silencio largo tiempo, y no lo hubiera abandonado a no verme interpelado continuamente por multitud de personas, que acada (sic) instante me preguntan por el estado de la cuestión existente entre el el Sr. Berea (D. Canuto) y yo (...) No podía yo adivinar por qué D. Nicasio Berea, hermano del Sr. Don Canuto, nombrado habilitado para percibir los sueldos de la orquesta, (por cuyo gran trabajo se le renumeraba el 2 %) hubo de faltarme en público como compañero y como Director. Al verme así ofendido, determiné percibir (sic) por mi mismo el sueldo que por mi trabajo me correspondía, pero se opuso el Sr. Berea, diciendo que no me reconocía ni como Director ni como nada. Nada he dicho y continué cobrando por conducto del Sr. Nicasio, que no podía creer que su hermano tuviese participación directa ni indirecta en el hecho, que solo tendía según ahora puede colegirse, a desacreditadamente ante

³⁴² *El Ejemplo*, 6-V-1874, p. 2.

³⁴³ *El Telegrama*, 17-X-1875, p. 3.

mis compañeros, haciéndome perder con tal falta de respeto, la fuerza moral tan necesaria á un Director de orquesta.

En la presente temporada de teatro que hoy se inauguró, figuro en los programas, como director al lado del Sr. Canuto Berea, pero este señor no contó conmigo absolutamente para nada, y ni un aviso de atención he tenido para que asistiese á la orquesta, siendo igual á el en categoría.

Al ver tamaño desaire, creí era mi deber, no entenderme con quien me rechazaba, y en efecto determiné escriturarme directamente como Director, con D. Juan Molina, a lo que el Sr. Berea, me dijo que de tal manera no pertenecería yo a la orquesta(...) Llamado enseguida por el Sr. Molina (...) le manifesté lo ocurrido, contestándome dico señor que se veía comprometido por falta de concertino, y que como a tal me escrituraba (...) A pesar de esto me ofrecí a tocar como concertino mientras otro no viniere, pero no bajo la dirección de Berea, creo estaba en mi derecho, y al saber esto dicho señor dice que me separó de la orquesta pues no quería tocar cuando el dirijiese (sic). Esta es la verdad. / Yo no tengo inconveniente en escriturarme, como Director y concertino con el Sr. Molina, siempre que dicho señor satisfaga directamente mis haberes, y continuando como hasta aquí alternando con el Sr. Berea en la dirección de la orquesta (...) ³⁴⁴

Al día siguiente respondía Canuto Berea, que decía que renunciaba a entrar en polémica, y para esclarecer los hechos citaba como testigos a Juan Molina, otras personalidades y varios profesores de la orquesta: “Me limito, sin embargo, a manifestar que si el Sr. Courtier no pertenece a la orquesta del Teatro principal, la culpa es suya exclusivamente, no siendo por lo tanto exacto, cuanto dicho señor expone en su comunicado (...)”³⁴⁵. Una semana después, aparecía otra crónica que dejaba la disputa resuelta: “(...) sabemos que se arregló satisfactoriamente la cuestión pendiente entre los señores Don José Courtier y D. Canuto Berea, volviendo a formar parte de la orquesta el primero de dichos profesores (...)”³⁴⁶. De hecho, al año siguiente se halla en las actas de la sociedad del Circo de Artesanos la cesión de la dirección de la orquesta por parte de Canuto Berea Rodríguez a José Courtier (López Cobas, 2017, 2: p. 235) , que como se ha comentado anteriormente, entre la orquesta de dicha sociedad y la orquesta del Teatro Principal coincidían muchos músicos e incluso podían referirse a la misma orquesta:

³⁴⁴ *El Telegrama*, 19-X-1875, p. 2.

³⁴⁵ *El Telegrama*, 20-X-1875, p. 2.

³⁴⁶ *El Telegrama*, 27-X-1875, p. 2.

(...) tenga lugar como en años anteriores el entierro del carnaval y que en atención á lo deteriorado del carro y faroles se construyan nuevos para dar mayor solemnidad al espectáculo (...) los ensayos del apropósito que ha de representarse en el Teatro y coros que han de cantarse en dicho entierro (...) director de orquesta D. José Courtier, una vez el que lo era anteriormente D. Canuto Berea, se ha escusado (sic) de prestar este servicio (...)³⁴⁷

En 1877 debieron seguir colaborando entre ellos, porque se ha hallado una pequeña nota en un legajo de papeles en el Archivo Berea, que decía: “Recibí del Sr. D. Canuto Berea la cantidad de mil reales de vellón. Importe de mis sueldos en los meses de junio y julio del presente año, sin que hasta la fecha me quede a deber cosa alguna”³⁴⁸. Su papel activo como músico, director y compositor tuvo la consecuencia de su nombramiento como corresponsal de A Coruña de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1879³⁴⁹, como se refleja en el acta de aprobación de académicos corresponsales:

De acuerdo con la Sección de Música, los individuos que suscriben tienen el honor de proponer á la Academia que se sirva elegir Académicos corresponsales á los sugetos (sic) que á continuación se citan, indicados en gran parte por las respectivas Comisiones de Monumentos; debiendo añadir que en tos ellos concurren por diferentes conceptos las circunstancias necesarias de mérito artístico o literario, y de laboriosidad reconocida, por lo que podrán desempeñar con celo y acierto el cargo que se les designa (...) Coruña: Sor. D. Canuto Berea (...) Madrid, 22 de febrero de 1879. / Votación en 17 de marzo de 1879. / Expedido nombramientos y títulos con fecha 18 Marzo 1879³⁵⁰.

A finales de la década de 1870, comienzos de 1880, Berea comenzó a abandonar la práctica musical, de intérprete, de director de orquesta (por las investigaciones realizadas, su finalización como director se sitúa en torno a 1883, aunque hay alguna crónica que señala que dirigió un concierto en el año siguiente) e incluso de compositor, porque sus composiciones eran de inminente consumo musical para diferentes acontecimientos y bailes de la orquesta del Teatro Principal. Este abandono de la práctica musical fue debido a distintas circunstancias, pero principalmente su actividad política que había comenzado en 1875, ver epígrafe 5.3.4, así como el

³⁴⁷ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, actas 4, 8-II-1876, p. 184.

³⁴⁸ Archivo Berea, Caja 44, nota de José Courtier, 31-VII-1877.

³⁴⁹ *La Correspondencia de España*, 29-III-1879, p. 2.

³⁵⁰ Archivo de la Real Academia Bellas Artes, signatura 53-31, Académicos correspondientes.

exponencial crecimiento del comercio musical, con la apertura de diferentes sucursales, y su actividad como agente teatral.

En ocasiones, Berea formó parte de jurados de certámenes musicales, como el organizado por el Liceo Brigantino en 1879, o el certamen musical celebrado en Vigo en 1884 (López Cobas, 2017). También formó parte del jurado, junto a Joaquín Lago y José Braña Muiños, que dictaminó un premio de una de las secciones del certamen literario, científico y artístico organizado por el Liceo Brigantino en 1890³⁵¹. A continuación, se relata brevemente su implicación con la sociedad Liceo Brigantino.

De la relación de Berea con la sociedad Liceo Brigantino que desde 1878 organizaba los certámenes musicales se ha documentado en diversas fuentes, que incluso lo mencionan como presidente en 1883 (Díaz Pardeiro, 1992, p. 93), pero se sabe que dicha información es errónea y más fiable una fuente de información más coetánea de Berea, escrita por Francisco Tettamancy que lo mencionaba como presidente de la sección de música con el siguiente texto:

(...) Al *Liceo Brigantino* todos le recuerdan: sus fiestas fastuosas formaron época como las que celebró, y sigue celebrando, nuestra antigua y popular sociedad *Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos*, Fué (sic) el primer presidente de la sección de música del *Brigantino* el inolvidable maestro compositor Canuto Berea Rodríguez (exalcalde inmejorable de esta capital y que durante su gestión dejó gratos recuerdos). Aun recordamos el debut de dicha sección de música en la noche del 2 de julio de 1877, en una fantástica serenata marítima, y en la cual nosotros tomamos parte. En la mañana de ese mismo día, y bajo la dirección de Pascual Veiga, su vicepresidente, había obtenido el primer lauro artístico (...) El *Liceo Brigantino* fué (sic) la última asociación que ocupó en el concepto de alquiler el teatro de la calle de la Franja ó *Pequeño* [también conocido como Variedades] (Tettamancy Gastón, 1900, p. 217).

Aunque no se ha podido hallar ningún documento que mencione explícitamente a Berea como parte del jurado del certamen musical organizado por el Liceo Brigantino en 1879, si se sabe que por aquellas fechas dejó en manos de su ayudante Eduardo Puig los asuntos comerciales, debido a sus cargos políticos de teniente alcalde y presidente de la comisión de festejos. Con toda seguridad se puede afirmar su implicación en el certamen y la petición de composiciones para dicho certamen³⁵². Las

³⁵¹ Archivo de la Real Academia Gallega, fondo hermanos de la Iglesia, Juegos florales, certámenes literarios y otras entidades, signatura caja 101-35.

³⁵² Archivo Berea, caja 2, libro 6, 10-V-1879, f. 351-352.

composiciones premiadas, según las bases que fueran publicadas en diversos diarios³⁵³, fueron interpretadas durante las fiestas de María Pita en A Coruña el 1 de julio de 1879 en el Teatro principal con el siguiente programa, (Figura 53):

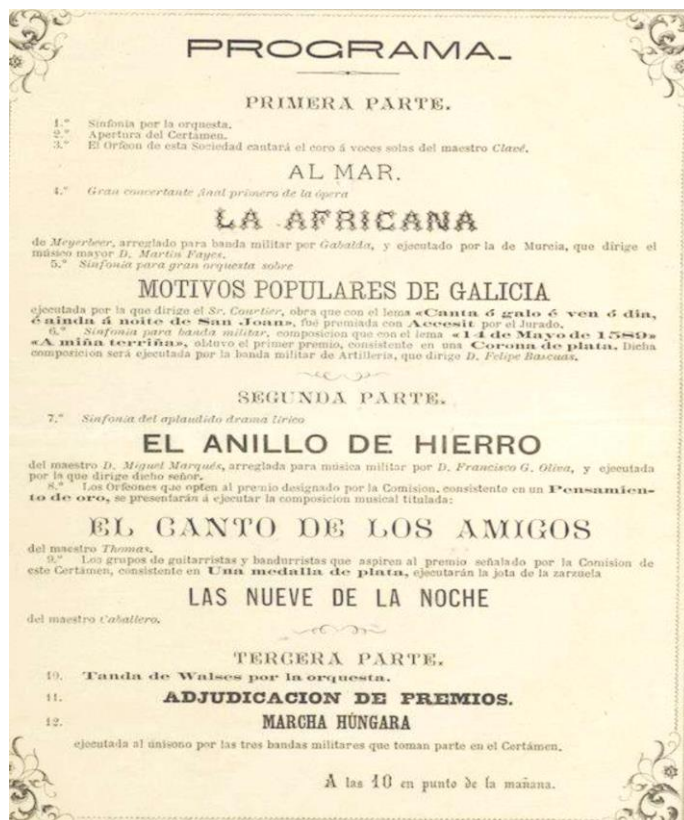


Figura 53. Programa del certamen musical del Liceo Brigantino.

Fuente: *Certamen musical que tendrá lugar en el teatro Principal el día 1º de julio de 1879*³⁵⁴.

Berea probablemente siguiere con relaciones con la sociedad del Liceo Brigantino, e implicado de una u otra manera en sus certámenes musicales, los cuales fueron incluidos en el programa de las fiestas patronales herculinas, como el certamen musical de 1883, que ese año se celebró en el mes de septiembre por la inauguración del ferrocarril. Por noticias de la hemeroteca se sabe que formaban parte del jurado, el cual estaba presidido por Tamberlick, y acompañado de los profesores Remigio Martínez, Francisco Piñeiro, José Braña y Muiños, Martín Fayes, Bernardo Noriega, José Courtier, Teodoro Quílez y Francisco Pillado. La orquesta del Teatro estaba dirigida

³⁵³ *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 30-IV-1879, p. 143; *Gaceta de Galicia*, 18-IV-1879, pp. 1-2.

³⁵⁴ El programa de concierto se conserva en la Fundación Penzol en Vigo, con la signatura 265, y digitalizado en Galiciana, Biblioteca Digital de Galicia, <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/registro.cmd?id=6028>, [última consulta, 10 de junio de 2021]

por Quílez. Se ha hallado en un suplemento de la revista *Liceo Brigantino* la ilustración del jurado de dicho certamen (Figura 54), firmadas por el dibujante Meléndez, en el que aparecen once personalidades rodeando la mesa principal. El jurado estaba formado por nueve personas acompañando la lectura del secretario de la sociedad, Ricardo Caruncho.



Figura 54. Ilustración del jurado del certamen musical del Liceo Brigantino de 1883.

Fuente: Suplemento *Liceo Brigantino*, 18-IX-1883.

Otro apartado que se debería destacar del personaje Berea, es su papel como representante, además de agente teatral, ya que también se observa en su correspondencia que menciona una «Sociedad de Sestetos», de la que sería representante, con la que actuaron en diferentes lugares, como en el Teatro Principal en 1882, o en el café Imperial en 1885³⁵⁵. Las relaciones sociales de Berea le permitían abastecer de músicos ciertas actuaciones, sobre todo para representaciones líricas, como se aprecia, por ejemplo, en una carta que enviaba Berea a Bonoris, que era un director de compañía escénica, en la que ofrecía un listado de músicos con sus salarios (López Cobas, 2017, p. 110), entre los que figuraban: “Joaquín María Castaño (violín)

³⁵⁵ Archivo Berea, caja 5, libro 15, 19-IX-1885, f. 45, carta a Mateo Espinosa.

por 34 reales diarios, José Martínez (violín 2º) por 40 reales, Carbajal (trombón) por 30 reales, Franquillo (fagot) por 30 reales, Monteagudo (trompa) 35 reales y Juan Mª López (cornetín) 30 reales”³⁵⁶. En ocasiones, algunos intérpretes acudían a Berea como asesor musical, como fue el caso del pianista cordobés Rafael Cebreros, para realizar un concierto en el verano de 1886 en A Coruña, a lo que Berea le indicaba que no era la mejor época, porque los socios no se reunían por estar de vacaciones estivales³⁵⁷. Berea incluso anunciaba la apertura de salones y sociedades, como fue el caso del salón Sarasate en ese mismo año³⁵⁸.

Otra faceta de Berea era la de indagar qué partituras se utilizaban en el conservatorio madrileño para surtir a sus clientes, como se aprecia en una carta dirigida a Mariano Martín Salazar³⁵⁹, en la que se percibe que estaba preocupado por las últimas novedades, como puede ser el Método completo para clarinete, escrito por su amigo Antonio Romero, al que le solicitaba varios ejemplares³⁶⁰ que no se conservan en el Archivo Berea, pero es un método que continúa presente en los conservatorios nacionales en el siglo XXI.

Un hito importante en la docencia musical en la vida herculina fue cuando la Academia Provincial de Bellas Artes intentaba en 1887 la creación de la sección de música en la nueva Escuela de Artes y Oficios, que no tuvo lugar hasta 1890 por diversos problemas económicos y de infraestructuras (ver epígrafe 2.2). Berea fue su presidente desde su inicio en 1890 hasta que lamentablemente falleció y su presencia influyó en alquileres y compras de su comercio y seguramente en que su hermano Manuel impartiera clases de instrumentos de cuerda. Canuto Berea fue incluido como posible profesor en una de las cuatro ternas propuestas por la academia coruñesa en 1887 como “profesor de piano y violín. Director de orquesta del Teatro Municipal. Corresponsal de la Academia de San Fernando” (Meijide Pardo, 1994 ,p. 107). Las condiciones de acceso para los alumnos eran las siguientes:

Para ingresar en la cátedra de Solfeo se necesita que los aspirantes sepan leer y escribir. / Para el ingreso en la enseñanza individual de la cátedra de Canto se requiere haber cursado y aprobado

³⁵⁶ Archivo Berea, caja 5, libro 15, 7-IX-1885, f. 25, carta a Luis Napoleón Bonoris.

³⁵⁷ Archivo Berea, caja 6, libro 16, 9-VII-1886, f. 120.

³⁵⁸ *La Correspondencia de España*, 17-X-1886.

³⁵⁹ Archivo Berea, caja 5, libro 15, 15-II-1886, f. 324.

³⁶⁰ Archivo Berea, caja 6, libro 16, ¿? -VIII-1886, f. 216.

por los menos 1º y 2º año de Solfeo, lo que se justificará con la certificación correspondiente, ó por medio de examen ante el Tribunal constituido al efecto con los Profesores de Música de esta Escuela. Estas condiciones no se entienden con los aspirantes al ingreso en la cátedra de Canto coral ó colectivo. / Para ingresar en la cátedra de instrumentos musicales de cuerda, viento y caña, se requieren las mismas condiciones expresadas para los de Canto individual³⁶¹.

De la documentación que se ha podido hallar de la Escuela de Bellas Artes relacionada con Berea se destacan los siguientes documentos: de las nuevas cátedras a la Escuela de Artes y Oficios (1889); otra acta en que Canuto Berea proponía la inclusión de un profesor de música ante la vacante de Faustino Domínguez Coumes-Gay; la creación de la cátedra de instrumentos de cuerda en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña; memoria del curso 1889-1890, que curiosamente dicha plaza de profesor de instrumentos de cuerda recayó en su hermano Manuel, que en dicha decisión colaboró su hermano Canuto. (Ver epígrafe 2.2 y ver Anexo II).

De las relaciones de Berea con músicos y compositores gallegos se trata a lo largo de este trabajo, en las biografías de sus coetáneos (ver en la tercera parte de esta tesis) y en otros apartados. Sus cargos políticos, en sociedades o en instituciones relacionadas con la música como corresponsal de A Coruña de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y presidente de la sección de música la Academia Provincial de Bellas Artes incidieron en que su fama por su comercio musical se engrandeciera. Probablemente su influencia tuvo que ver en la concesión de becas de la diputación para que su hijo Canuto Berea Rodrigo y su sobrino Andrés Gaos estudiaran en el conservatorio madrileño entre 1887 y 1890 y posteriormente su hijo en París hasta 1895.

Berea como músico y director fue creador de diversas iniciativas para la Orquesta del Teatro Principal, como diferentes composiciones; una zarzuela y muiñeiras sinfónicas con aires gallegos (*Alfonsina* y *Muiñeira del ferrocarril*) y las actividades musicales de la Reunión Recreativa Instructiva de Artesanos, como los apropósitos carnavalescos y gracias a la bonanza económica que tenía la sociedad cuando Berea

³⁶¹ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, carpeta Enseñanza 1889-1890, cartel de oferta de enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes para el curso 1890-891, firmado 3 de septiembre de 1890.

fue presidente, se organizaron bailes gratuitos en diferentes fechas como el San José, las fiestas de María Pita, las navidades, etc.

En su papel relacionado con la docencia, primero tuvo parte de culpa que la saga familiar de los Berea continuase con su hijo y su sobrino, además de ayudar a sus hermanos. Además, en su faceta de comerciante facilitaba partituras e instrumentos a sus músicos coetáneos, así como su red de contactos que hacían de Berea un mediador para la búsqueda de músicos para diferentes conciertos y espectáculos durante su vida. Es de destacar el hito de que dos orfeones herculinos, el Orfeón Coruñés n.º 4 y El Eco, dirigidos por Veiga y Chané, participasen en la Exposición Universal de París de 1889, cuando Berea fue alcalde. No se ha podido contrastar documentalmente, pero seguro que Berea fue uno de los responsables de que estos orfeones viajasen a París, y la repercusión internacional de dicho acontecimiento que se recogió en distintas crónicas al obtener la medalla de oro el orfeón dirigido por Veiga. Ver crónica de Emilia Pardo Bazán en epígrafe 2.6.1.

Durante toda su vida, la lista de contactos musicales que tenía Berea le llevó a ser una parte esencial de la historia de la música en Galicia. Como un personaje polifacético y dinamizador de actividades culturales y musicales en su ciudad, Berea fue un mediador activo, y no un mero intermediario, en la música de su época, como se puede comprobar en su papel como empresario comercial que asesoraba a los músicos como, por ejemplo, Juan Montes. Su posición privilegiada lo dirigió a ser corresponsal gallego hasta su fallecimiento³⁶² en el diario nacional *La España Artística*, donde informaba de los movimientos teatrales en el Noroeste peninsular, que le repercutía económicamente a Berea en su labor de agente teatral.

La fama de Berea en el panorama nacional se conoce por sus relaciones y la amistad que tenía con los grandes almacenistas del momento como Romero (que había visitado Galicia en el verano de 1875³⁶³), Zozaya o Eslava, profesores del conservatorio madrileño, como Tomás Bretón (1850-1923) que había visitado A

³⁶² *La España Artística*, 1-III-1891.

³⁶³ Estuvo en Santiago, donde la prensa se encargó de anunciar su visita: "Ha llegado a esta ciudad y dirigióse (sic) hoy para La Coruña el Sr. Don Antonio Romero y Andía, profesor músico del Conservatorio y de la Capilla Real y dueño del acreditado establecimiento de música de la calle de Preciados". Diario de Santiago, 31-VII-1875.

Coruña en 1887 y coincidiera con los Berea, se ha de tener en cuenta que ese año fue cuando Canutito, como se conocía en el ambiente familiar, se había trasladado a Madrid a proseguir sus estudios musicales. También mantuvo contactos con compositores extranjeros, en su mayoría franceses, que acudían a Galicia a formar parte de los jurados como Laurent de Rillé (1824-1915), porque las obras de compositores franceses eran utilizadas por los orfeones herculinos para dichos certámenes.

Como conclusión, se debe incidir que los diferentes cargos que tuvo Berea con su papel empresarial, unido a ser un profesional de la música, concedió a este personaje que influyese en su ciudad con sus gestiones artísticas, políticas y sociales y sin duda, a todo el contexto de Galicia, lo que marcó una base sólida a los diferentes acontecimientos que sucedieron en el territorio gallego hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

5.3.2 Canuto Berea Rodríguez, director de orquesta

La vida musical de Canuto Berea desde la década de 1850 fue creciendo de manera exponencial, con relación a los salones de las sociedades burguesas y los teatros herculinos de la época, sobre todo gracias a su padre, que fue el primer director de la Orquesta del Círculo de Artesanos, de la que comenzó a formar parte Canuto José desde sus inicios en 1847, con once años. Además, su padre Sebastián Canuto se había asociado con Yáñez, el presidente de la sociedad del Círculo de Artesanos, y era el director artístico del Teatro Principal.

Las primeras referencias que se han hallado sobre su labor como director de orquesta se sitúan en 1856, dirigiendo la orquesta del Circo de Artesanos con veinte años en la función navideña, del 24 de diciembre, con su compañero, el señor Benítez³⁶⁴. Dos años después, con la visita de la reina Isabel II se estrenaron unas barcarolas, pudiéndose leer en la portada de dicha partitura: “A S. M. la Reina. Barcarolas cantadas en la Pescata hecha en la Bahía de la Coruña la tarde del 11 de

³⁶⁴ Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 2, 30-XII-1856, f. 58 v.

Setiembre de 1858. / Con motivo de los festejos dedicados á tan augusta Señora. Compuestas por el Director de Orquesta. D. Canuto Berea”, (Figura 55).



Figura 55. Portada de la partitura de las Barcarolas
Fuente: Archivo Berea, signatura Mga- 5/10 BPDC.

Se supone que los músicos de la orquesta del Teatro Principal coincidían siendo los mismos músicos que interpretaban en las veladas musicales de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos. “(...) las interrelaciones entre el Circo y el Teatro, desde luego todo parece indicar que muchos de los músicos coincidían y que fueron escasos los miembros de la Orquesta del Teatro que no fueron socios del Circo” (Carreira, 1986b, p. 18). No se sabe con exactitud el año en que comienza a dirigir la orquesta del Teatro Principal, pero en una nota del libro de Rey Majado que hace referencia al Fondo de los Hermanos Iglesias de la Real Academia Gallega, figura que fue director del Teatro de La Coruña durante 24 años (Rey Majado, 2000, p. 251). Consultando el Archivo de la Real Academia Gallega se ha localizado dicho texto, del que se destaca la siguiente frase: “(...) fue maestro Director del teatro de la Coruña por espacio de 24 años consecutivos”³⁶⁵, (Figura 56). Se ha de decir que se debe tomar con cautela dicha información, porque la actividad en el Teatro Principal estuvo paralizada entre 1867 y 1870 por un incendio y su reconstrucción. Tampoco se ha

³⁶⁵ Archivo Real Academia Gallega, Fondo Hermanos de la Iglesia, Depósito 1, Caja 153-18.

hallado ninguna otra documentación en ningún archivo que lo pudiera corroborar, además se ha de tener en cuenta que las temporadas antiguamente solo eran un par de meses de temporada en invierno y en verano.

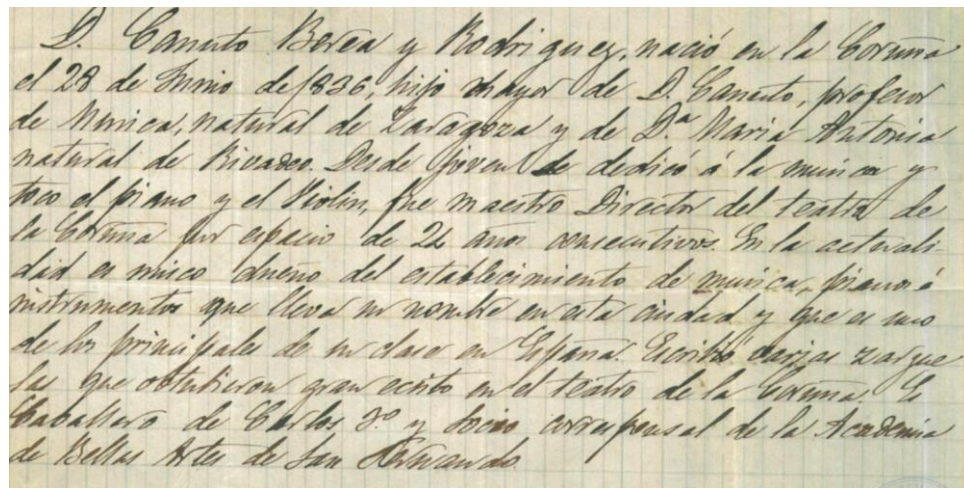


Figura 56. Biografía de artistas gallegos.

Fuente: Archivo Real Academia Gallega, Fondo Hermanos de la Iglesia, Depósito 1, Caja 153-18.

Se tiene constancia de que ejercía “como segundo director de la orquesta de una compañía de ópera, que actuó en el año 1861 en el Teatro Principal de la Coruña, en la que figuraba Antonietta Danieli” (Pedrell, 1897a, p. 177). En otros escritos, se hace la siguiente referencia: “desempeñó, sucesivamente, en el ámbito musical los puestos de segundo (1861) y primer (1862) director de la compañía de ópera del Teatro Principal de La Coruña, así como el de Variedades en 1863” (Meijide Pardo, 1988). Probablemente dicha alusión, sea sonsacada de las primeras fuentes, como de Pedrell: “En 1862, y en el mismo teatro desempeñó el cargo de primer Director, y en 1863 igual cometido en el de Variedades” (Pedrell, 1897a, p. 177). La primera referencia documental que se ha hallado de su puesto como director de la orquesta del Teatro Principal, en los Juegos Florales celebrados el 2 de julio de 1861 menciona que:

(...) bellos aires populares de la música de Galicia, siendo alguna de estas composiciones originales de los maestros gallegos D. Hilario Courtier y D. Canuto Berea como la *Muiñeira Alfonsina* de este autor y *El Mayo* y *Las tres de la mañana* del Sr. Courtier, desempeñando todo por la orquesta del teatro, de que son ambos Directores (*Album de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, 1862)

En 1864 en el Teatro Principal “volvió a dirigir la orquesta de la compañía de ópera del célebre barítono Jorge Ronconi” (Pedrell, 1897a, p. 177). De ese año se sabe que participó dirigiendo la orquesta del Teatro Principal en el baile de carnaval: “(...) el baile dado el Jueves de Comadres en el Teatro Principal por la brillante orquesta que dirigen los profesores Srs. Berea y Courtier, ha estado lucidísimo: había un plantel de pollas, de pollitas y de niñas de quince años (...)”³⁶⁶. En el mes de marzo, por la festividad de San José que sería el aniversario de la Sección de Música del Círculo de Artesanos, “ se defirió este festival para el día 27 de Marzo, adornándose de una manera brillante los salones (...) Después de una Sinfonía ejecutada por la Orquesta bajo la dirección de don Canuto Berea (...)” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 62). Dicha orquesta del teatro principal se sabe que estaba formada por veintiocho músicos por escritos de la época, como en 1865 (Mosquera Lavado, 1995, p. 125). De la correspondencia de Berea con el cantante Maximino Fernández se extrae que la orquesta estaba integrada por: un violín concertino, tres violines primeros, cuatro violines segundos, un viola, tres contrabajos, una flauta, un flautín, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas, dos cornetines, tres trombones y timbales. La tarifa de la agrupación era de 550 reales (137,5 pesetas) por función nocturna y 275 reales (68,75 pesetas) por las tardes, que incluía los ensayos nocturnos y dos ensayos de día³⁶⁷.

De su intensa actividad como maestro de la orquesta del Teatro principal en la década de 1860 son la muestra de partituras manuscritas para orquesta que se conservan, aunque en algunos casos incompletas, en el Archivo Berea, como su zarzuela *La luna de hiel* (1861). La citada muiñeira *Alfonsina* de ese mismo año, la danza *La Ofelia* (1862) y otras composiciones, que se pueden consultar sobre su obra creativa en el epígrafe 7.3.

Se puede decir que iría interrelacionando su actividad compositiva para orquesta con su puesto de director titular de la orquesta del Teatro Principal y con su papel esencial en la sociedad Recreativa e Instructiva de Artesanos. Para muestra de ello su composición *Himno a las Artes* (1869) o algún cartel del Teatro Principal, como en los

³⁶⁶ *El Avisador*, 12-II-1864.

³⁶⁷ Archivo Berea, Caja 2, libro 5, 9-VIII-1878, f. 391.

festejos de carnaval de 1865 que aparecía de director junto a José Courtier, (Figura 57).

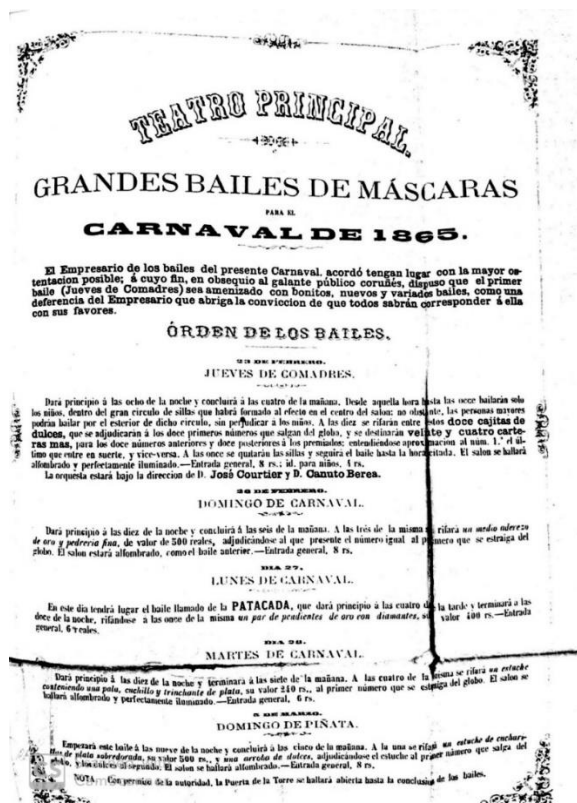


Figura 57. Cartel del Carnaval de A Coruña de 1865.

Fuente: (López Cobas, 2013, p. 275).

José Courtier se integró en la orquesta del Teatro Principal como intérprete de violín, y Canuto Berea coincidió con él tanto en el terreno de las sociedades burguesas como en el ámbito teatral. De la relación Berea-Courtier, éste último pretendía igualdad en las decisiones, recriminando a Berea su papel protagonista en ciertas funciones. En 1875 ejercían conjuntamente de directores de la orquesta del Teatro Principal, pero se puede observar una polémica reflejada en *El Telegrama*, que escribía Courtier:

(...) En la presente temporada de teatro que hoy se inauguró, figuro en los programas, como director al lado del Sr. Canuto Berea, pero este señor no contó conmigo absolutamente para nada,

y ni un aviso de atención he tenido para que asistiese á la orquesta, siendo igual á el en categoría (...)³⁶⁸

De la cartelería del Teatro Principal conservada en el Archivo Histórico Municipal de A Coruña no se han hallado referencias de Berea como director, principalmente por dos motivos, el primero, el incendio ocurrido en 1867 y porque en aquella época en la programación de los conciertos el papel del director no estaba tan considerado como actualmente y en muchos programas no figuraba la persona que dirigía a la orquesta. De la cartelería conservada hay pocos carteles de 1848 y después hay un salto cronológico a partir de 1870, por el mencionado incendio. Indudablemente, la ciudad herculina albergaba una gran cantidad de espectáculos dramáticos, como ejemplo se puede señalar que en el mes de junio de 1872 se representaron once óperas en diecinueve funciones (López Cobas, 2013), lo que delata el alto consumo musical de la sociedad coruñesa, como el cartel de la primera representación de *El Molinero de Subiza* de Oudrid en 1873 (Figura 58). De 1886 se han contabilizado hasta un centenar de carteles en el Archivo Histórico Municipal que demuestran la melomanía de los ciudadanos herculinos que se veía reflejada en diferentes noticias de la prensa de la época.

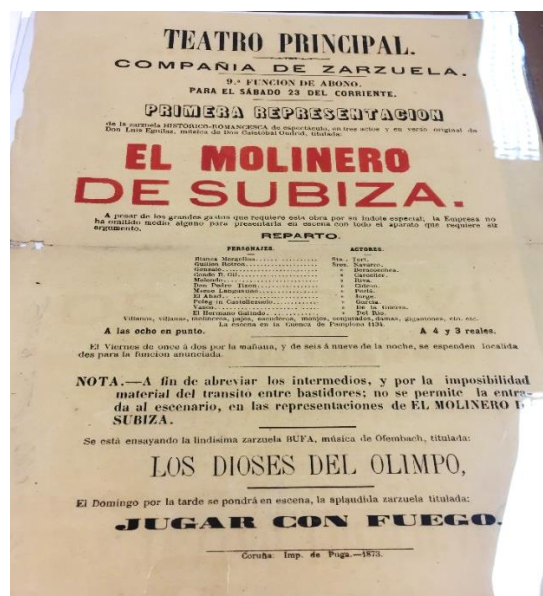


Figura 58. Cartel del estreno de *El molinero de Subiza* de Oudrid en el Teatro Principal en 1873.

Fuente: Archivo Histórico Municipal de A Coruña. Fotografía propia.

³⁶⁸ *El Telegrama*, 19-X-1875, p. 2.

Berea continuaría compaginando su labor de comerciante, empresario teatral y ejerciendo de director de la orquesta en la década de 1870, después de la reconstrucción del teatro por el incendio ocurrido, así como su papel activo en diferentes sociedades como la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, de presidente 1870-1874 y su posterior papel en la sociedad Liceo Brigantino. En la hemeroteca se ha podido observar que en la celebración de un certamen musical organizado por la sociedad Liceo Brigantino en septiembre de 1883 se interpretó la muiñeira *Alfonsina* compuesta por Canuto Berea³⁶⁹, en un concierto que estaba relacionado con los festejos de la llegada del ferrocarril a la ciudad herculina.

Se debe tener en cuenta que Berea, como director, ejercería cuando había actividad en el teatro o en el Circo de Artesanos, ya que no había una temporada de conciertos, como se programa actualmente por las orquestas sinfónicas. La música interpretada era la demandada por el público coruñés, como la que provenía de la ópera italiana, con números de zarzuela y partituras de autoría propia de Berea de las danzas más características en aquella época como polkas, habaneras o incluso muiñeiras, como se puede observar en los manuscritos que se conservan en el Archivo Berea. Se sabe de su continuidad como director de orquesta por eventos de la época, como por ejemplo en los Juegos Florales de 1877 celebrados en A Coruña: “Después de la magnífica sinfonía de introducción, alternaron con la lectura de las producciones literarias varias piezas de música escogida y brillante, desempeñadas por la gran orquesta del teatro, dirigida por el hábil maestro D. Canuto Berea” (*Juegos Florales de la Coruña en 1877*, 1877, p. X).

Se ha hallado en una libreta personal del pianista Francisco Pillado, facilitada por la familia Pillado, un programa de concierto y la crónica posterior del mismo en un periódico de un espectáculo en 1880 que dirigía Canuto Berea. En él se aprecia que los beneficios del concierto, celebrado en el Teatro Principal de A Coruña, el 30 de marzo de 1880, iban destinados a la población de Padrón que habían sufrido una inundación. El espectáculo, «Gran función filarmónico-dramática» comenzaba en su primera parte con la «Sinfonía de la Opera (sic) Juana de Arco á toda orquesta,

³⁶⁹ *La Voz de Galicia*, 4-IX-1883.

reforzada con los profesores Sres. Tafall y Courtier (D. Hilario), bajo la dirección del Sr. Berea (D. Canuto)», (Figura 59).

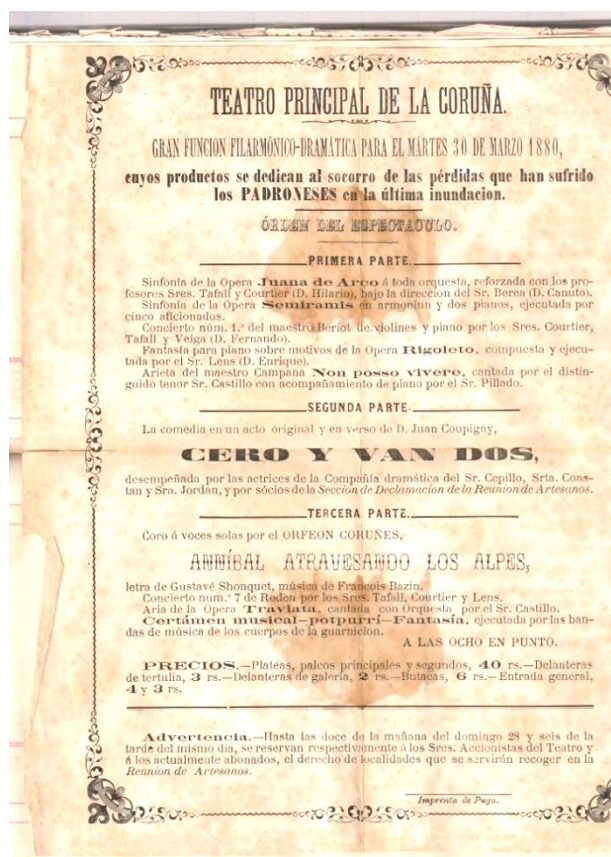


Figura 59. Programa de concierto del 30 de marzo de 1880 en el Teatro Principal.

Fuente: Archivo personal familia Pillado.

Después de analizar toda la documentación recogida sobre Berea como director se puede concluir por la nota escrita hallada en el Archivo de la Real Academia Gallega, de los hermanos de la Iglesia, y diferentes noticias halladas en 1884, que aproximadamente en ese año concluyó su periplo como director de orquesta para encargarse de otras funciones relacionadas con sus negocios y su papel político en la ciudad herculina.

El inteligente y distinguido profesor Sr. D. Canuto Berea accediendo a ruegos del eminente pianista sr. Quilez (...) El sr. Berea abandona momentáneamente su alejamiento de las lides artísticas en que tantos triunfos alcanzó, y dirigirá en aquella noche la orquesta que ejecutará la bellísima sinfonía de Juana de Arco³⁷⁰.

³⁷⁰ *La Voz de Galicia*, 5-VI-1884.

Nuestro apreciable convecino, el antiguo director de orquesta don Canuto Berea, accediendo á los ruegos del notable pianista señor Quilez, tomará parte en el concierto que ya hemos anunciado y que tendrá lugar en el próximo domingo en el teatro principal. / Según nuestros informes, que creemos exactos, dicho señor Berea dirigirá la orquesta en la ejecución de la magnífica sinfonía de *Juana de Arco*³⁷¹.

5.3.3 Su relación con la Reunión de Artesanos

Su relación con dicha sociedad comenzó desde que se creó la Sección de Música el 4 de marzo de 1847 hasta su fallecimiento. En esta primera referencia documental aparecía como violinista de la sección de música de la Sociedad, como «Canuto Berea (menor)». “Menor entonces, lo que supone había otro mayor, su padre, y es prueba que los Bereas son una dinastía de músicos, representada hoy por don Canuto Berea [Rodrigo], tan querido en La Coruña” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 19). Se debe mencionar sobre el nombre de esta sociedad una alusión de Estrada Catoyra de su inauguración:

(...) si el Presidente en su discurso llamó por primera vez familiarmente a la sociedad “Circo de Artesanos”, hace constar su nombre oficial de “Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos”, corroborando como hemos dicho que el nombre patronímico lleva unido el familiar, el abreviado (Estrada Catoyra, 1930a, p. 21).

Los músicos que aparecían en el acta de la creación de la Sección de Música serían nombrados socios de mérito. Además, Berea Rodríguez fue nombrado socio de número en varias ocasiones, como figura en los registros de socios de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, entre 1847 y 1873, pues aparece dado de alta el 12 de noviembre de 1849, el 18 de enero de 1854 y el 6 de abril de 1864, sin aparecer una fecha de baja. Su aportación con la sociedad se comprueba en el transcurso de los años, formando parte de varias comisiones para la organización de diversos conciertos y bailes en los salones de la sociedad³⁷² (López Cobas, 2017). Canuto fue votado por los demás socios para formar parte de la directiva como secretario³⁷³, y era reconocido

³⁷¹ *El Diario de Lugo*, 6-VI-1884, p. 3.

³⁷² Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 2, 14-VIII-1856, f. 39.

³⁷³ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 2, 7-XII-1856, f. 53.

su trabajo como músico y compositor, incluso tenía una consideración importante, como se refleja en algún acta de 1864:

(...) Reconociendo el Mérito artístico de D. Canuto Berea y como una prueba (sic) de reconocimiento que le guarda la sociedad, por los muchos trabajos que en obsequio de la misma tiene hechos; se acordó se le espida (sic) el correspondiente diploma nombrándole socio honorífico de la Reunión (...)³⁷⁴

Berea había dirigido la orquesta por el aniversario de la sociedad en el mes de marzo, pero otro acontecimiento importante había ocurrido ese mismo año, porque después de que se habían retrasado las subastas para el ferrocarril gallego, surgió un movimiento popular para lograr que la subasta popular fuese lo antes posible. La sociedad Reunión de Artesanos se preocupó por este problema, y en unión a varios ayuntamientos trasladaron a S. M. la reina Isabel una exposición de lo vital que era para el desarrollo de Galicia. Más adelante se consiguió dicha subasta por mediación del político gallego Frutos Saavedra Meneses, realizándose festejos tras su visita a la ciudad herculina y se decidió un propósito de honor en homenaje al ministro gallego, teniendo lugar su representación el 6 de octubre con música de Canuto Berea y letra de Domingo Camino, aunque no se conserva ni la partitura ni el texto de dicha pieza (Estrada Catoyra, 1930a, p. 67). Poco después, Berea fue elegido vicepresidente³⁷⁵, dimitiendo a los pocos días porque formaba parte de la junta de accionistas³⁷⁶. Otra actividad de la que se encargaba el círculo de artesanos era el carnaval, y el entierro de la sardina, que conmemoraba la finalización de estas fiestas el miércoles de ceniza. Por ejemplo, en 1865 realizaron un juguete cómico con música del propio Canuto Berea y texto de Domingo Camino³⁷⁷. En ese año constan en un acta discrepancias de Berea hacia el nuevo reglamento de la sociedad:

el Sr. Berea que tenía pedida la palabra. Concedida que le fué [sic] por el Sr. Presidente dijo que él no pensaba atacar la totalidad del nuevo Reglamento, sinó [sic] alguno de sus artículos y que empezaría por el 1º, manifestando que estrañaba [sic] mucho que algunos de los individuos de

³⁷⁴ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 5-IV-1864, f. 18-19.

³⁷⁵ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 23-X-1864, f. 42.

³⁷⁶ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 2-XI-1864, f. 45.

³⁷⁷ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 23-II-1865, f. 50v.

la Junta directiva, hubiesen tratado de suprimir el primitivo nombre de la Sociedad por otro nuevo, que no estaba en su ánimo ni en el de la mayoría admitirlo³⁷⁸.

En 1869 se reorganizó la sección de declamación y música con la participación de Canuto Berea y José Courtier, como figuraba en el acta: “(...) una pequeña discusión, en que tomaron parte los Sres. D. Canuto Verea (sic) y D. José Courtier, se acordó suscribir una lista para saber con que número podía contarse, y efectivamente, han suscrito todos los presentes (...)”³⁷⁹ Meses después, los socios le agradecieron a Berea la composición del *Himno a las Artes*, que como se menciona en la portada del manuscrito: “Letra de D. Domingo Camino. Música de D. Canuto Berea. / Escrito espresamente (sic) para cantarse por los socios de la sección de música de la Reunión recreativa e instructiva de artesanos el día 28 Marzo 1869”³⁸⁰.



Figura 60. Canuto Berea Rodríguez como presidente del Círculo de Artesanos.

Fuente: Fotografía del autor en la sala de juntas de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos

Un año después, sucedió su nombramiento como presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (Figura 60) tras las votaciones de los candidatos con los siguientes resultados: “Verificada la elección obtuvieron votos Para presidente

³⁷⁸ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 12-XI-1865, f. 62v.

³⁷⁹ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 27-I-1869, f. 146v.

³⁸⁰ Archivo Berea, signatura Mga-38/20.

D. Canuto Berea 67 D. Ramón Iglesias 1 D. Joaquín Duarte Caunedo 1 [...]”³⁸¹. Días después, “celebrada la junta general, para la elección de cargos, el 30 de marzo fueron nombrados Presidente, don Canuto Berea, y Secretario, don Jacinto Suevos, los que tomaron posesión el primero de Abril de 1870” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 80). En aquel momento, la sociedad no gozaba de una buena situación económica y se organizó un concierto en el teatro Variedades, donde se interpretaron las mismas piezas que en el concierto inaugural de la sección de música, en donde se obtuvo un buen beneficio. Al año siguiente, se concedió una concesión de licencia para realización de un concierto en salones de la sociedad por parte del músico «Chané», el padre del prestigioso José Castro González «Chané».

El presidente ha manifestado que don Chané, bandurrista, que acaba de dar dos funciones en el Teatro Principal, se acercara á él suplicándole el permiso de dar un concierto de bandurria acompañado de guitarra que tocará su hijo el que cantará algunas habaneras en los intermedios, todo ello con el solo fin de despedirse de la sociedad, que tan amablemente le recibiera otra vez, para marcharse á Londres (...)”³⁸²

En el mes de diciembre de ese año, al estar ocupada la orquesta de cuerda en las funciones del Teatro Principal, se recurrió a que actuase una banda dirigida por el hermano de Canuto, Nicasio, para que interpretase en un baile de máscaras en el salón de la sociedad. En 1872 se denominó por primera vez apropósito, “la oración fúnebre burlesca a que daba motivo en pasados años el entierro de la “Sardina”, que en improvisada tribuna y a manera de sermón, pronunciaba algún socio humorista” (Estrada Catoyra, 1930a, pp. 83-84). Berea permaneció como presidente del Circo de Artesanos hasta 1874, con varias reelecciones por parte de los socios, a pesar de que Canuto no quisiese continuar como se aprecia en algún acta:

iba á procederse á la eleccion [sic] de nueva Junta, pero que teniendo entendido se proyectaba reelegir á la misma, creía de su deber advertir que aquella estaba dispuesta á no admitir por llevar ya dos años en los cargos y ser muy necesario el que otras personas se encargasen de la direccion de la Sociedad (...)”³⁸³

³⁸¹ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 3, 20-III-1870, f. 191v.

³⁸² Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 4, 9-IX-1871, f. 60.

³⁸³ Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 4, 31-XII-1871, f. 86.

Durante el mandato de presidencia de Canuto cabe destacar la intensa actividad musical que se llevaba a cabo en los salones de la sociedad, como los conciertos de música de cámara de 1872 (ver epígrafe 5.3.1). También se localiza su nombre en el Registro número 2 de socios de 1885. No se conservan otros registros de socios, pero se supone que seguiría ligado a dicha sociedad porque fue designado como presidente, el 28 de diciembre de 1890, permaneciendo en dicho cargo poco más de un mes hasta su fallecimiento:

La enfermedad que sufría el Presidente don Canuto Berea tuvo un triste desenlace el 23 de Febrero, causando verdadero sentimiento en la Sociedad, que acordó enlutar las ventanas y balcones, entornar las puertas y construir una carroza, para conducir sus restos al cementerio, dedicándole una corona, con sentida expresión de dolor, asistiendo todos los socios al entierro(Estrada Catoyra, 1930a, p. 139).

5.3.4 Su vida política

Debido a su personalidad, su consideración social conllevada por su ascenso como empresario de su comercio musical, además de músico, intérprete, compositor y director de orquesta comenzó a partir de 1875 a inmiscuirse en asuntos políticos de su querida ciudad y participó como concejal, formó parte de diversas comisiones e incluso llegó a ser alcalde de la ciudad herculina en los últimos meses de 1889, que marcaría su punto final en la vida política de A Coruña.

El primer cargo que desempeñó Canuto en el ayuntamiento fue como concejal y regidor en octubre de 1875³⁸⁴, también aparecía su nombre entre los regidores que formarían parte de la nueva formación de gobierno con el alcalde Bruno Herce, “del nuevo municipio, pero los nombres de las personas que han de constituirlo, tan respetables como apreciadas, son una garantía para que el pueblo de la Coruña, pueda esperar grandes mejoras en la gestión municipal”³⁸⁵. Curiosamente hay otra noticia de un incidente de Canuto Berea con un amigo del diario *El Telegrama* que describen del siguiente modo:

(...) ayer noche, en el momento en que pasaba por la calle Real un apreciable amigo nuestro fue acometido por el Sr. D. Canuto Berea a pretesto (sic) de considerarle autor de un suelto publicado

³⁸⁴ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, signatura C114, sesión del 29-X-1875.

³⁸⁵ *El Telegrama*, 31-X-1875, p. 1.

en EL TELEGRAMA. Cuando el acometido que para más, llevaba ambas manos ocupadas quiso defenderse de la brusca acción del Sr. Berea, se encontró rodeado de personas adictas a este último entre ellos de su señor hermano D. Nicasio y en actitud nada pacífica (...) ³⁸⁶

Dos años después ³⁸⁷ era nombrado Teniente Alcalde 5º y figuraba en diferentes comisiones de gobierno. Meses más tarde, también participó en las fiestas patronales de la ciudad, ya que se puede observar en la prensa el “Programa de las que se celebrarán en dicha ciudad los días 1º, 2 y 3 de Julio de 1877, en recuerdo de la heroica defensa de la ciudad personificada en el varonil arrojo de la inmortal MARIA PITA (...)” ³⁸⁸. En dicho programa participan diferentes asociaciones culturales, como Bretón de los Herreros, el Liceo Brigantino, “coreándose al efecto lindísimas barcarolas por los individuos de la numerosa sección de canto acompañada por una brillante orquesta”, la Tertulia de Confianza, que costeaban sesiones de fuegos artificiales, o la sociedad de Gimnasia y Esgrima, que organizaba un certamen musical. El programa finalizaba con la rúbrica de “Coruña 3 de Junio de 1877.-El Teniente Alcalde Presidente de la Comisión de festejos, Canuto Berea” ³⁸⁹.

En 1879, año que se colocó la primera piedra de María Pita, ver Figura 61, fue nombrado Teniente Alcalde 4º ³⁹⁰, e integraba algunas comisiones como la de funciones públicas o una comisión mixta administrativa del Teatro Principal, además de continuar presidiendo la comisión de festejos, como se observa en el programa de las fiestas 29 y 30 de junio, y 1 y 2 de julio en los diarios de la época, de dicho programa se recoge lo siguiente:

(...) Primer día. A las seis de la mañana las bandas de música de la población y las gaitas del país recorrerán las calles de la Capital (...) a las nueve de la mañana celebrará la sociedad *Bretón de los Herreros* en el Circo ecuestre de Rafael Díaz, un certamen de gaitas del país (...) A las tres y media de la tarde tendrá lugar la Primera corrida de Toros (...) En la noche de este día dos bandas de música amenizarán el paseo de Méndez Nuñez. / Segundo día (...) A las once en el Teatro principal la sociedad *Liceo Artístico* presidirá y distribuirá los diplomas a los obreros que cooperaron los trabajos de objetos premiados en la EXPOSICIÓN LOCAL de 1878, solemnizando este acto la sociedad coral *Orfeón Coruñés* y las bandas militares (...) A las nueve

³⁸⁶ *El Telegrama*, 31-X-1875, p. 1.

³⁸⁷ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, signatura C115, sesión del 1-III-1877.

³⁸⁸ *El Diario de Santiago*, 12-VI-1877.

³⁸⁹ *El Diario de Santiago*, 12-VI-1877.

³⁹⁰ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, signatura C116, sesión del 1-VII-1879.

de la noche dará principio LA GRAN SERENATA CON ANTORCHAS (...) en el Campo de la Leña, todas las bandas de música, así militares como civiles que se encuentren en la Capital (..) tocando animadas marchas y detiéndose (sic) a ejecutar bonitos bailables delante de las casas de las autoridades y sociedades de recreo. / Tercer día A las once de la mañana se efectuará por la entusiasta sociedad Orfeón Brigantino el CERTAMEN MUSICAL que tan buen éxito viene alcanzando desde años anteriores, adjudicándose con arreglo a las bases publicadas oportunamente, los diferentes premios y diplomas de honor, costeados por dicha reunión, a los compositores orfeones, bandas populares (...) Esta brillante fiesta tendrá lugar en el Teatro principal, decorado suntuosamente, amenizando la ceremonia las bandas militares de la guarnición (...) Coruña 25 de Mayo de 1879.-El teniente alcalde, Presidente de la Comisión de festejos, Canuto Berea³⁹¹.



Figura 61. Colocación primera piedra de María Pita en 1879 con bandas de música en los laterales.

Fuente: Calendario de editorial Xerais de 2016.

Un año después, Berea continuaba presidiendo la comisión de festejos y el programa de las fiestas de María Pita se anunciaba en la prensa con distintos acontecimientos de relevante importancia, estando precedido el programa de fiestas por el siguiente texto:

Brillantes son sin duda los hechos gloriosos que en la historia de las proezas galaicas consigna la fama; pero ninguno tan grande cual la epopeya que hoy se conmemora, y ante cuyo recuerdo el corazón se inflama en el sacro amor de independencia y patria, por la sublime abnegación de los inéditos y esforzados varones que todo lo sacrificaron en aras de tan grande causa. Jornada

³⁹¹ *El Correo Gallego*, 17-VI-1879, p. 3.

de ventura; página de heroísmo que transmitida de generación en generación, ha llegado hasta nosotros y que debemos perpetuar de algún modo honrando dignamente la memoria de las virtudes épicas de los hijos de este suelo, que cumpliendo como buenos han librado a la nación española del yugo extranjero. El pueblo agradecido, representado por el Excmo. Ayuntamiento, siguiendo la senda trazada en años anteriores, acordó, contando con la cooperación de las sociedades de recreo y otras colectividades, solemnizar el 291 aniversario de tan esclarecido hecho de armas (...)»³⁹²

En el programa de festejos Berea involucraba a todas las sociedades de recreo y colectivos, comenzando con desfiles de Gigantes y Cabezudos, un certamen musical, “que con brillante éxito y desde el año 1878 viene celebrando con general aplauso la entusiasta sociedad «Liceo Brigantino»”, actuación del Orfeón Coruñés, bailes de sociedades del Liceo Artesano y Bretón de los Herreros, entrega de alimentos y bonos por las sociedades Casino Coruñés y Tertulia de Confianza. Además, concluía Berea en la nota de prensa: “las sociedades de recreo, edificios públicos y casas particulares se engalanan durante los dos días con vistosas colgaduras, iluminándose por las noches dando una prueba de entusiasmo en memoria del acto más heroico de nuestra historia local”³⁹³.

Berea Rodríguez continuaba con la presidencia de la comisión de festejos en 1881, y además de concejal, pertenecía a la Junta de primera enseñanza: “(...) Canuto Berea, Concejal del Ayuntamiento e individuo de la Junta de primera enseñanza, acordó incluir en el próximo presupuesto la cantidad de 6000 reales, de la cual los 500 correspondientes a cada mes han de distribuirse entre los niños (...)”³⁹⁴. Dos años más tarde no figuraba en la formación del gobierno municipal³⁹⁵ y su nombre volvería a constar en el ayuntamiento en 1885³⁹⁶ como teniente alcalde 6º. En el año siguiente se le concedió “una licencia de tres meses que solicitaron a los señores concejales D. Tomás Franco y don Canuto Berea, para asuntos propios y atender al restablecimiento de su salud”³⁹⁷. En 1887³⁹⁸ se menciona como concejal 3º y se reincorporaba a la

³⁹² *El Correo Gallego*, 10-VI-1880, p. 2. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 18-VI-1880, p. 217

³⁹³ *El Correo Gallego*, 10-VI-1880, p. 2

³⁹⁴ *El Magisterio español*, 5-VIII-1881, p. 2.

³⁹⁵ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, signatura C118, sesión del 1-VII-1883.

³⁹⁶ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, signatura C119, sesión del 1-VII-1885.

³⁹⁷ Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña, 21-VIII-1886, p. 3.

³⁹⁸ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, signatura C120, sesión del 1-VII-1887.

comisión mixta del Teatro Principal, que continuó un año después³⁹⁹, pero rechazaba la presidencia de la comisión de festejos que había ejercido anteriormente, aunque formó parte de ella⁴⁰⁰. En una sesión de 1887 se podía comprobar la participación activa de Berea, a través de la crónica de un diario, en el que trataba diferentes asuntos como “que no se tolerasen organillos por lo que estos deslucen a las músicas que tocan en el paseo”⁴⁰¹, refiriéndose a las bandas de música que actuaban en los jardines de Méndez Núñez. También se mencionaba la construcción de un teatro de verano para ese año. Canuto Berea volvía a solicitar una licencia por tres meses y pidió la palabra para manifestar:

(...) el mismo Sr. Berea que debiera hacerse constar que los tenientes, cuando alguno de ellos hacía funciones de alcalde, era en sesión ni mas (sic) ni menos que un regidor cualquiera, sin otra superioridad ni consideración; consideración y superioridad que únicamente les otorgaba la ley cuando, en sus distritos respectivos, ejercían de tales tenientes de alcalde⁴⁰².

Berea, además de figurar en la comisión mixta del Teatro, en la que propuso cambiar el alumbrado de gas del Teatro, por un alumbrado eléctrico⁴⁰³, también se integraba en la comisión de fomento e instrucción pública⁴⁰⁴, que llevó una queja formal al Ministro de Fomento “por la Compañía de los Ferrocarriles del Norte en el establecimiento de trenes especiales de verano, de los cuales se ha privado a esta región (...)”⁴⁰⁵.

El señor Berea tuvo una gran involucración en el gobierno, aunque sus obligaciones a veces se lo impedían “(...) el Concejal Sr. Berea, le había manifestado la imposibilidad en que se hallaba de partir a Madrid (...) para gestionar la obtención de los mayores beneficios posibles en el pago de la deuda que este Municipio tiene con Hacienda (...)”⁴⁰⁶. Probablemente, su trabajo en el ayuntamiento añadiéndole el estatus social de Berea, desencadenaron que llegase a ser alcalde accidentalmente por fallecimiento del anterior alcalde, unos meses en 1889, desde agosto hasta finales de

³⁹⁹ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Junta de Beneficencia signatura 4422, 1888.

⁴⁰⁰ *El Anunciador*, 10-III-1888, p. 3

⁴⁰¹ *El Anunciador*, 16-VII-1887, p. 3.

⁴⁰² *El Anunciador*, 16-VII-1887, p. 3.

⁴⁰³ Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña, 6-VIII-1888, p. 3

⁴⁰⁴ *Diario de avisos de La Coruña*, 10-VII-1887, p. 2.

⁴⁰⁵ *Gaceta de Galicia*, 30-VI-1887, p. 2.

⁴⁰⁶ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, libro actas 1889, signatura 121, f. 3v.

año, por una resolución del Gobernador civil, como se puede comprobar en el acta de toma de posesión del cargo de alcalde Canuto Berea en la sesión presidida por el alcalde interino Fermín Casares:

(...) la Real Orden de cuatro del corriente por la que S. M. el Rey y en su nombre la Reina Regente del Reino ha tenido a bien nombrar al Concejal Dn Canuto Berea Rodriguez para el cargo de Alcalde de ésta capital, vacante por fallecimiento de Dn Tomás Iglesias Lloreda y 2º del acta de posesión dada por el Alcalde interino Dn Fermin Casares al nombrado en propiedad Dn Canuto Berea. Este Señor manifestó que al aceptar el elevado cargo para que acababa de ser nombrado lo hacía contando con el decidido apoyo que siempre le habían prestado todos y ca uno de los Sres. Concejales que componen la corporación y de cuyo favor esperaba continuar disfrutando y que tendría una verdadera satisfacción en atender cualquier indicación que se le hiciese, tanto por los Sres. Regidores como por la prensa (...) ⁴⁰⁷

Dicha resolución fue acogida por sorpresa por la prensa: “Circuló anteanoche la noticia de haber sido nombrado Alcalde Presidente del Ayuntamiento de esta capital el Sr. D. Canuto Berea, (...) cuenta con la estimación de una gran parte de sus conciudadanos. Si pudo sorprender a algunos esta noticia (...)”⁴⁰⁸. La decisión de Berea como alcalde no estuvo exenta de polémica, como se narra en la crónica:

(...) Es muy cierto que en nada como en hacer política influye menos la lógica. No de otro modo puede explicarse que por Real orden de anteayer haya sido nombrado Alcalde de esta capital el señor D. Canuto Berea. / No hemos de discutir una resolución ya adoptada. Cumple únicamente a nuestro propósito significar la natural extrañeza que esta decisión del Gobierno ha de producir en las personas reflexivas, advertir a nuestros lectores que el nombramiento de nuevo Alcalde era esperado (por lo mismo que fue consentido) por todos los hombres de alguna significación política en esta provincia, y felicitarnos de que sea el Sr. Berea quien haya de regir la Administración municipal en lo que resta de año (...) ⁴⁰⁹.

Su retrato en óleo como alcalde (Figura 62), depositado en la Galería de Alcaldes e Ilustres en el Palacio Municipal de A Coruña, fue realizado por el pintor Román Navarro García de Viuesa (1854-1928) en 1891, que fue ayudante de José Ruiz, profesor de Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes, y padre del famoso pintor Pablo Ruiz Picasso. La medalla que tiene colgada al cuello, sería la de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la inscripción en latín: *Non*

⁴⁰⁷ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, libro actas 1889, signatura 121, 5-VIII-1889, f. 209v.

⁴⁰⁸ *La Voz de Galicia*, 6-VIII-1889, p. 1.

⁴⁰⁹ *La Voz de Galicia*, 6-VIII-1889, p. 1.

coronabitur nisi legitimi certaverit («Solo será coronado el que luche legítimamente») (López Cobas, 2017).



Figura 62. Retrato de Berea como alcalde.

Fuente: Fotografía del autor.

Relacionado con la música, se ha de mencionar que Berea fue uno de los precursores del movimiento coral que se inició en A Coruña a finales de la década de 1850, comienzos de 1860, y su comercio facilitaba las partituras demandadas por los diferentes orfeones que se crearon en toda Galicia, y concretamente en el caso herculino. Un hecho que tuvo repercusión internacional relacionado con el esplendor del coralismo gallego fue la participación de dos orfeones coruñeses en la Exposición Universal de París de 1889: el *Orfeón Coruñés nº4*, dirigido por Pascual Veiga, que logró la medalla de oro, y *El Eco*, dirigido por José Castro Chané (1856-1917) (Rey Majado, 2000) que le regalaron un diapasón de plata entregado por Saint Saëns ⁴¹⁰. Se da la casualidad de que el alcalde de la ciudad de A Coruña “por diferentes

⁴¹⁰Portabales, Pablo. “Diapasón de plata” La Voz de Galicia. 28-XII-2017. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/coruna/2017/12/28/diapason-plata/00031514480569359970958.htm>

circunstancias” en ese momento era el propio Canuto Berea Rodríguez (Figura 63), quien probablemente tuvo mucho que ver con la cuestión económica de facilitar el viaje a los dos orfeones herculinos.



Figura 63. Portada de *La Voz de Galicia* de 6-VIII-1889. Ampliación de la noticia de Canuto Berea como nuevo alcalde de A Coruña.

Fuente: *La Voz de Galicia*, 6-VIII-1889, p. 1.

Como alcalde también publicó un bando (Figura 64), por la subida del precio de la carne de vacuno en la que se establecieron una serie de recomendaciones. Dicho bando comenzaba del siguiente modo: “Que en vista de la injustificada y notable subida que los industriales que componen el gremio de tablajeros de esta capital han dado a la carne vacuna que venden para el abastecimiento público”⁴¹¹. Cabe destacar que durante su mandato se realizaron los trámites para la instalación de la luz eléctrica en el Teatro Principal (ver epígrafe 2.5).

⁴¹¹ Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña, signatura PM-PG/0152, bando municipal, 10-X-1889.

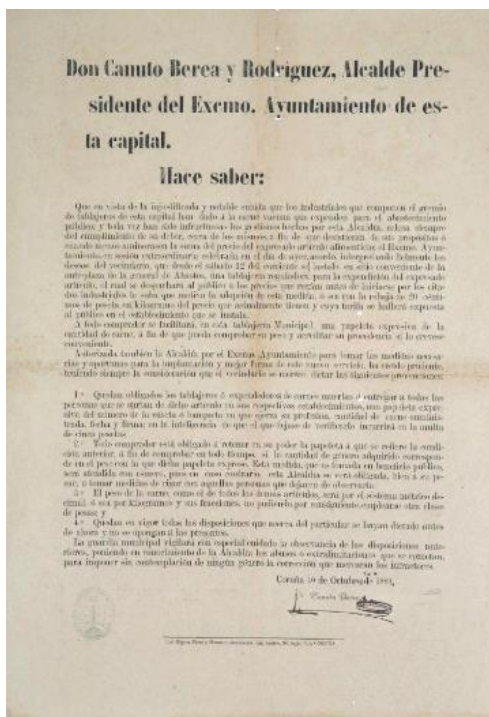


Figura 64. Bando municipal del alcalde Canuto Berea, 10-X-1889.

Fuente: Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña, signatura PM-PG/0152, bando municipal, 10-X-1889.

De su etapa en la alcaldía también se recogen algunos de sus logros en diferentes noticias periodísticas, pero se considera importante señalar una crónica de 1902 que narra las aptitudes de Berea para la prosperidad de su ciudad, como el tema de la venta de carne y el mantenimiento de diversas calles emblemáticas herculinas:

Reconociendo que los tableros en el año 1884 cobraban un excesivo precio, con el laudable fin de evitar el gran perjuicio que sufría el pueblo, inició y el Ayuntamiento acordó, el establecer por su cuenta expendedurías en las que pudiera venderse la carne, según lo hizo, a un precio justa, habiendo alcanzado que terminasen las inmotivadas pretensiones de aquellos industriales. / En atención al mal estado del embaldosado de las calles y no permitir los fondos del Ayuntamiento proceder a su necesaria renovación, propuso D. Canuto para obtener tan importante mejora, que formando previamente el presupuesto del importe de las obras, se sacase a pública subasta, y habiéndose aprobado su proposición, y adjudicada la ejecución a la sociedad *Crédito Gallego*, por haber sido el mejor postor, realizose el embaldosado de los dos Cantones, calle Real, parte de la del Riego de Agua por frente al palacio provincial y el de las calles transversales de las citadas, obligándose el ayuntamiento a reintegrar a dicha sociedad en los plazos fijados y para cumplimiento se consigna anualmente en su presupuesto la cantidad

estipulada. El pueblo disfruta hoy de una tan interesante mejora que no podría efectuarse hasta después de transcurridos muchos años⁴¹².

En noviembre de 1889 se anunciaban las próximas elecciones municipales “(...) para la renovación bienal de la mitad de esta Corporación en primero de Diciembre entrante les corresponde cesar en su cargo a los Sres. Concejales electos en mil ochocientos ochenta y cinco que son los siguientes: Dn José Quiroga, Dn Canuto Berea (...)”⁴¹³. Cesaría de su cargo de alcalde el 1 de enero de 1890⁴¹⁴. Canuto José Berea Rodríguez falleció el 24 de febrero de 1891, ver epígrafe 3.4.3.

5.4 Los gemelos Manuel y Nicasio Berea Rodríguez

5.4.1 Nicasio Berea Rodríguez (A Coruña, 13 de diciembre de 1839⁴¹⁵- A Coruña, 4 de febrero de 1898)

Hermano gemelo de Manuel Berea Rodríguez, otro miembro de la familia que se había dedicado a la música, colaborando con su hermano en el negocio musical como afinador de pianos y supliendo a Canuto en su ausencia, como cuando substituyó a su hermano debido a las elecciones de 1879⁴¹⁶, mientras ejerció de alcalde en los meses de 1889, e incluso realizó gestiones pendientes después de fallecer este.

Como sus hermanos, se cree que sus primeros pasos musicales serian a través de su padre Sebastián Canuto Berea Ximeno que le enseñaría a tocar el piano y complementaría su formación con músicos de la sección de música de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos porque se sabe que tocaba la trompa en la orquesta del Teatro Principal dirigida por su hermano Canuto.

Se puede deducir que una fuente de ingresos económicos para él y su mujer, Carolina García Briones, que no tuvieron descendencia, fuesen las actividades empresariales que desarrollaba junto a su hermano, particularmente con el oficio de

⁴¹² *El Eco de Galicia*, 30-III-1902, p. 5.

⁴¹³ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, libro de actas (1889-1890), signatura 121, f. 268v.

⁴¹⁴ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, libro de actas 1890, signatura 121, f. 2v.

⁴¹⁵ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Jorge, Bautizados (1838-1844), número 21, f. 274v.-275r

⁴¹⁶ Archivo Berea, caja 2, libro 6, 6-V-1879, f. 246, carta a Eduardo de Arana.

afinador y reparador de pianos y armonios, como se puede observar en multitud de anuncios en periódicos de las décadas de 1870 y 1880 (Figura 65), además de sus diferentes actividades musicales como director de bandas o intérprete de trompa en la orquesta del Teatro Principal.

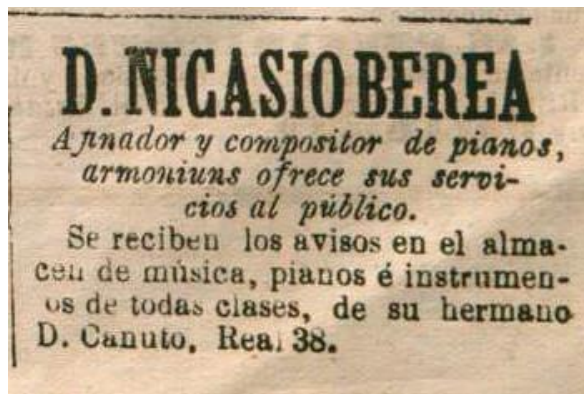


Figura 65. Anuncio de Nicasio Berea como afinador de pianos.

Fuente: *El Telegrama*, 12-III-1878.

Nicasio Berea también fue director de una banda popular que aparece citada en el Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, en 1871, al estar ocupada la orquesta de cuerdas de la sociedad de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, se recurrió a una banda dirigida por Nicasio Berea para un baile de máscaras (López Cobas, 2008), probablemente esta decisión estuviera relacionada con que la presidencia de dicha sociedad estaba en las manos de Canuto Berea, y de este modo se recogía en el acta:

«[...] Se acordó así mismo que el ocho de Diciembre próximo tenga lugar un baile de Máscaras en el Salón-teatro de esta Reunión [...]. Que no pudiendo tener efecto dicho baile con orquesta de cuerdas por hallarse ocupada en las funciones del Teatro Principal, preciso es valerse de la música de viento no solo en el referido baile si no también en los demás que hayan de darse en la presente temporada: é este efecto, teniendo en consideración una petición [sic] verbal hecha por el Contador, se llamó y concurrió á este acto don Nicasio Berea, quien manifestó ser cierto tiene formada una orquesta de instrumentos de viento y de la que él es Director, compuesta de personas del pueblo y algunas de ellas socios en esta Reunión; que tendría mucho gusto en ponerlos en los bailes de esta Sociedad seguro de que esta quedaría satisfecha de la buena ejecución (sic) y de la variedad de las piezas bailables que si bien los trescientos reales que de costumbre se daban por cada baile y seis cientos por el del sábado de Carnabal (sic) á la música de Artillería por los números que de su banda venían á tocar, era poco por ser muy diversas las necesidades de aquellos, sin embargo, él, con el deseo que siempre le animó de que la Reunión

nos sea gravada, ofrece desde luego poner su orquesta como queda dicho, que en nada desdecirá de la de Artillería, por las mismas cantidades, esto es, trescientos reales por cada baile de los que se den en la presente temporada, y seis cientos reales por el que se celebra el sábado de Carnaval para niños y personas mayores. La Junta, meditando este asunto cuanto le fué posible, y mucho mas por lo que afectar pudiera á la delicadeza y susceptibilidad de los individuos que la componen por se el don Nicasio hermano de nuestro Presidente; teniendo en cuenta que aun así toda esta circunstancia nunca sería motivo bastante para dejar de cumplir con su deber, pues que al lado de sus dichas susceptibilidad y delicadeza individual está tambien (sic) la honra de la Sociedad de la que es y debe ser siempre fiel guardadora la Junta Directiva; había consideracion (sic) á que el ofrecimiento que hace el don Nicasio Berea es aceptable en todos conceptos ya porque el número de los individuos que componen la orquesta por él dirigida es igual a lo menos al de los que formaban la de Artillería; que no aumentan los precios que á aquella se le satisfarían, é ya por fin á que son vecinos del pueblo, y, alguno socio, circunstancia muy atendible pues que responde mas que todo al verdadero espíritu de uno de los principios de nuestra Asociacion (sic); se acordó satisfacer los deseos del don Nicasio Berea, encargando al presente Secretario manifieste á aquel que desde luego puede concurrir con su orquesta á tocar á los bailes que esta Reunión dé en la presente temporada, empezando por el día ocho del próximo mes de Diciembre bajo las condiciones y precios atrás consignados⁴¹⁷.

La banda popular participó en los carnavales y otros actos de dicha asociación entre 1871 y 1875, durante la presidencia de su hermano Canuto, pero dejó de colaborar por su mala reputación, siendo sustituida por la banda de Artillería. También tocó en las fiestas patronales, con la denominación de Banda de Música Popular de La Coruña, de 1879 y 1880. En 1882 le prosiguió como director Leonardo Villanueva, y en los festejos de la inauguración del ferrocarril en 1883 ejerció como director Vicente Álvarez que acompañaban el desfile de gigantes y enanos, que lo repitieron en las fiestas de María Pita de 1887 (López Cobas, 2008).

Fue intérprete de trompa en la orquesta del Teatro Principal, además de percibir mayor remuneración en su sueldo como se halla mencionado en *El Telegrama* por una disputada polémica entre los dos directores su hermano Canuto y José Courtier. Este transcribe con sus palabras:

No podía yo adivinar por qué D. Nicasio Berea, hermano del Sr. Don Canuto, nombrado habilidad para percibir los sueldos de la orquesta, por cuyo gran trabajo se le renumeraba el 2% hubo de faltarme en público como compañero y como Director. Al verme así ofendido, determiné

⁴¹⁷ Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Libro de actas 4, 20-XI-1871, f. 71-74.

percibir (sic) por mi mismo el sueldo que por mi trabajo me correspondía, pero se opuso el Sr. Berea diciendo que no me reconocía ni como Director ni como nada. Nada he dicho y continué cobrando por conducto del Sr. Nicasio, que no podía creer que su hermano tuviese participación directa ni indirecta en el hecho, que solo tendía según ahora puede colegirse, á desacreditarme ante mis compañeros, haciéndome perder con tal falta de respeto, la fuerza moral tan necesaria á un Director de orquesta⁴¹⁸.

Debido a su profesión como afinador de pianos, viajó por toda la comunidad gallega, actuando como intermediario en Ferrol, pues su hermano avisaba a sus clientes de la presencia de Nicasio en la ciudad departamental, y que también se encargaba de la gestión de los pianos que se enviaban por transporte marítimo en el vapor Hércules en 1883. En Ferrol, Nicasio actuaría para captar posibles clientes, además de cobrar las deudas pendientes. Sus viajes a la ciudad ferrolana fueron constantes a finales de los setenta, permaneciendo en estancias en la década de 1880 en la fonda de Antonia Cortés en la calle Magdalena, número 146 ⁴¹⁹.

La alta demanda de instrumentos de viento por la creación de diferentes bandas en la comunidad gallega en el último tercio del siglo XIX, hizo que Nicasio tuviese un papel más relevante al frente del negocio, por tocar instrumentos de viento y dedicarse a los diferentes arreglos de los instrumentos de viento metal, tratándole su hermano como experto de estos instrumentos hacia los clientes: “He recibido el bombardino (...) he llamado á profesor de dicho instrumento y nos hicieron ver que mismo sube que bajan y de esto deducimos que es cuestión de labio (...)”⁴²⁰. En 1886 estuvo gravemente enfermo, incluso realizó su testamento ante notario (López Cobas, 2017). Se recuperó y su oficio de reparador de pianos y armonios le hacían desplazarse a donde tuvieran los clientes su instrumento por toda Galicia, como al colegio de Cee en 1888 para arreglar un armonio⁴²¹.

En la correspondencia de 1889 se evidencia lo apuntado anteriormente, que Nicasio, junto con Eduardo Puig, se encargaron de las labores del almacén, al estar Canuto Berea al frente del ayuntamiento con sus tareas políticas. En ese mismo año ingresó en la Academia provincial de Bellas Artes, como puede comprobarse en las

⁴¹⁸ *El Telegrama*, 19-X-1875, p. 2.

⁴¹⁹ Archivo Berea, caja 4, libro 10, 1-XI-1882, f. 495, carta a Cándido Reguera, Ortigueira.

⁴²⁰ Archivo Berea, caja 5, libro 14, 21-I-1885, f. 165, carta a Pablo Gutiérrez de Ponferrada.

⁴²¹ Archivo Berea, caja 6, libro 18, 30-X-1888, f. 451, carta a Antonio Vázquez, Madrid.

actas⁴²² de 1889, pero su nombre ya aparecía en 1887, en las cuatro ternas propuestas por la Academia coruñesa de Bellas Artes para la designación de cuatro miembros para la creación de la Sección de Música. “(...) 3ª terna. 1º lugar. Nicasio Berea Rodríguez. Músico Mayor que fue de la banda popular y profesor de orquesta”⁴²³. De las cuatro ternas propuestas por la academia coruñesa, “semanas después dictábase real orden por la cual eran nombrados académicos de número Canuto Berea, Faustino Domínguez, Nicasio Berea y Joaquín Lago” (Meijide Pardo, 1994, p. 109), aunque las enseñanzas musicales no se llevaron a cabo hasta 1890 y con otros profesores que fueron Pascual Veiga, José Castro González «Chané», Joaquín Lago, y el otro hermano, Manuel Berea.

Desde el fallecimiento de su hermano Canuto en 1891, Nicasio realizó actividades comerciales, por lo que fue el hermano que tuvo una colaboración más asidua con el almacén de música, además de continuar como afinador y reparador de pianos por los anuncios hallados en la prensa, incluso un día antes de morir⁴²⁴, que falleció⁴²⁵ el 4 de febrero de 1898 y en la prensa solo se ha hallado una pequeña nota: “Falleció en la Coruña el conocido músico D. Nicolás Berea”⁴²⁶.

5.4.2 Manuel Berea Rodríguez (A Coruña, 13 de diciembre de 1839- A Coruña, 18 de marzo de 1916)

En la partida de nacimiento cita que nacieron los hermanos gemelos Manuel y Nicasio el 13 de diciembre de 1839; vino al mundo primero Manuel “a la una de la noche” y segundo Nicasio “a las dos de la noche”⁴²⁷. Su nombre aparece citado en fuentes coetáneas relacionado con la docencia musical en la ciudad herculina” profesor de música que vivía en la Coruña á mediados de 1877. Creemos que don Manuel será pariente muy cercano de D. Canuto Berea (...)” (Saldoni, 1881, 4, p. 33). Era hermano

⁴²² Archivo Real Academia Gallega de Bellas Artes, actas 10-II-1889, p. 26-27

⁴²³ Archivo Real Academia Gallega de Bellas Artes, actas 7-VII-1887.

⁴²⁴ *La Voz de Galicia*, 3-II-1898, p. 4.

⁴²⁵ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Nicolás, libro de Difuntos, n.62, f. 120v.

⁴²⁶ *El Alcance*, 10-II-1898, p. 1.

⁴²⁷ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Jorge, Bautizados (1838-1844), número 21, f. 274v.-275r.

gemelo de Nicasio y los terceros en orden de edad de la familia Berea Rodríguez, después de Canuto (1836) y Ubaldo (1838).

Probablemente, los inicios musicales de Manuel Berea, (Figura 66), fuesen muy parecidos a los de su hermano Canuto, aprendiendo a interpretar el piano y el violín. La enseñanza del piano a través de su padre, complementada su formación con músicos de la sección de música de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, y en el violín con Blas Álvarez, concertino de la Orquesta del Teatro Principal sobre 1850 y profesor de Sarasate cuando residió en A Coruña. “Los hijos de Berea, Canuto y Manuel, eran también alumnos de D. Blas y por lo tanto, colegas de Sarasate” (Rey Majado, 2000, p. 253). Para complementar esta información es interesante leer las palabras de Julio Altadill (1858-1935) en las *Memorias de Sarasate*, donde recoge datos facilitados por J. Tettamancy:

Álvarez tenía varios discípulos, entre ellos un Manuel Berea, fundador de un establecimiento musical que subsiste en la capital de Galicia; que las lecciones tenían lugar en la trastienda o almacén, de donde surgía la precisión de simultanear las tareas didácticas y las mercantiles; que el comercio de referencia ha desaparecido pocos años hace, porque el edificio, situado en una esquina de la calle hoy denominada «de la Alameda» fue derribado para erigirse en el mismo lugar el actual Hotel de Francia; que el Don Manuel Berea ha sostenido hasta hace poco tiempo relaciones amistosas con su condiscípulo Sarasate; y que cuantas veces ha estado éste en La Coruña, durante las dos décadas últimas del pasado siglo, ha tenido especial complacencia en evocar y refrescar, sobre el terreno, los recuerdos de aquel aprendizaje, consagrado de paso un cariñoso saludo al veterano y achacoso preceptor, que no se había borrado de su feliz memoria (Altadill, 1909, p. 9) citado también por (Carreira, 1986b, p. 26).

Son anecdóticas las palabras de Sarasate en sus recuerdos de las lecciones en la tienda de comestibles de su maestro Don Blas Álvarez, interrumpidas por los gritos de los vecinos de «media libra de bacalao, cuartos de pimienta», y aseguraba Sarasate que su maestro “sabía tocar el violín mejor tal vez que pesar bacalao o empaquetar pimienta” (Carreira, 1986b, pp. 25-26).



Figura 66. Retrato de acuarela de Manuel Berea Rodríguez en 1859.

Fuente: Archivo personal de sus tataranietos Fernando y Kiko Enseñat Berea.

Contrajo matrimonio con Petra Tejeda el 1 de enero de 1871⁴²⁸. De los censos municipales de A Coruña de finales se averiguan diferentes lugares de residencia, en 1877 vivía junto a su esposa y su único hijo Carlos, además de una tía política y una sirvienta en la calle San Nicolás n.º 23, 3º piso⁴²⁹, en 1886 en la calle Panaderas⁴³⁰ y en 1889 aparecían en la calle San Andrés n.º 28, 3º piso⁴³¹.

En 1872 participó junto su hermano Canuto, José Courtier y Mariano Alonso en un cuarteto para amenizar veladas en el Circo de Artesanos, como se puede deducir de la siguiente acta:

El día 4 se dispuso que toda vez tan gustoso se prestan los Sres. Courtier (D. José), Berea (D. Manuel) y D. Mariano Alonso, en union [sic] del Presidente á efectuar varias piezas musicales p^a [sic] cuarteto, los cuales vienen teniendo lugar como un distraccion [sic] particular, informados de que los referidos Sres. no tienen inconveniente en que se verifiquen los jueves o domingos, se acordó que por medio de programa se anuncie á la Sociedad, cuya entrada y asiento serán gratis, y los gastos que estos cuartetos originen sean de los fondos de la Sociedad, así como

⁴²⁸ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Nicolás, libro sacramental de casados (1869-1883), número 41, f. 38.

⁴²⁹ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Censo de habitantes, 1877, t. 6, p. 43.

⁴³⁰ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Censo de habitantes, 1886, t. 9, p. 22.

⁴³¹ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Censo de habitantes, 1889, t.7, p. 52.

alguna gratificación que haya de darse al D. Mariano Alonso, debiendo dar principio el primer concierto el 10 del crte [sic]. El 31 se acordó que el último concierto gratis, tenga lugar el 4 de Nov pmo. [sic], y que además [sic] de darsele las más expresivas [sic] gracias por medio de oficio, á los Sres. Courtier y Berea (D. Manuel) se les signifique el reconocimiento de la Junta, en nombre de la Sociedad haciéndoles [sic] la fineza de una cigarrera de plata á cada uno, y al Sr. Alonso, se le entreguen como gratificación [sic] la suma de 720 reales⁴³².

De la correspondencia de Canuto Berea se sabe que sus hermanos Elvira y Manuel ejercían como profesores de piano, como se puede comprobar en una carta escrita a un amigo pianista refiriéndose a que había en la ciudad coruñesa muchos profesores de piano y no se explicaba cómo podrían sobrevivir.

(...) en esta hay hoy tanto maestro y maestras de piano que parece imposible puedan vivir todos, verad es que hay muchas lecciones. También mi hermana Elvira y mi hermano Manolo se dedican á darlas y este último tiene todo el día muy ocupado. Ultimamente estuvo [sic] en esta un pianista muy bueno (un perdido como hombre) y no pudo tener ninguna y se escapó una noche y no apareció. Es cuanto puedo decirle sobre este asunto (...) ⁴³³

Manuel Berea se dedicó a la docencia, de la documentación consultada se debe mencionar su nombramiento como profesor de instrumentos de cuerda en la Academia Provincial de Bellas Artes en 1889, para lo que con toda probabilidad le ayudaría su hermano Canuto, porque era alcalde de la ciudad herculina y presidente de la Sección de música de la Academia Provincial de Bellas Artes, aunque no comenzaría a ejercer hasta el curso 1890-1891. Su nombramiento fue en la sesión del 7 de noviembre, como se recoge en el Boletín Oficial tras una votación secreta: “con objeto de nombrar un Profesor de instrumentos de cuerda, en la Escuela de Bellas Artes de la capital; reanudada la sesión, se verificó la votación en dicha forma, de que resultó elegido D. Manuel Berea, por 17 votos⁴³⁴”. Día después el presidente de la Diputación Provincial envió una carta al Director de la Academia de Bellas Artes de Coruña:

La Diputación provincial conforme con las fundadas razones expuestas por la Academia de Bellas Artes de ésta capital en comunicación que dirigió á la Comisión provincial en 23 de octubre último, acordó en 7 del corriente dividir en dos secciones la clase de instrumentación recientemente creada en la Escuela de Bellas Artes encomendando al actual profesor la

⁴³² Archivo Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, libro de actas 1870-1881, 31-X-1872, p. 108.

⁴³³ Archivo Berea, caja 2, libro 4, 2-X-1877, p. 405, carta dirigida a Antonio Ruiz (Oporto).

⁴³⁴ Boletín Oficial de la Provincia de A Coruña, 15-X-1889, p. 2.

enseñanza de los instrumentos de viento y caña, y nombrar para la de los de cuerda á Dn. Manuel Berea, con la gratificación anual de 995 pesetas, cuyas dos terceras partes que corresponde satisfacer á la provincia, se incluirán en el presupuesto provincial adicional al ordinario vigente⁴³⁵.

Cabe destacar que las enseñanzas musicales se comenzarían a impartir gratuitamente por los profesores Pascual Veiga, Castro Chané, Joaquín Lago y el propio Manuel Berea, a lo cual el presidente de la Diputación expresó que agradecía tan laudable conducta y que los locales del Instituto Da Guarda permitieran la instalación de las necesarias cátedras. El 22 de noviembre de 1891 se celebró una sesión especial de los profesores que impartían gratuitamente las enseñanzas con su ubicación y horario: “(...) enseñanza musical de los instrumentos siguientes: De cuerda, violín viola, violoncello y contrabajo, 1º, 2º y 3º cursos: Don Manuel Berea, profesor, en un local de la planta baja del edificio, y de tres a cinco de la tarde⁴³⁶” (Figura 67).

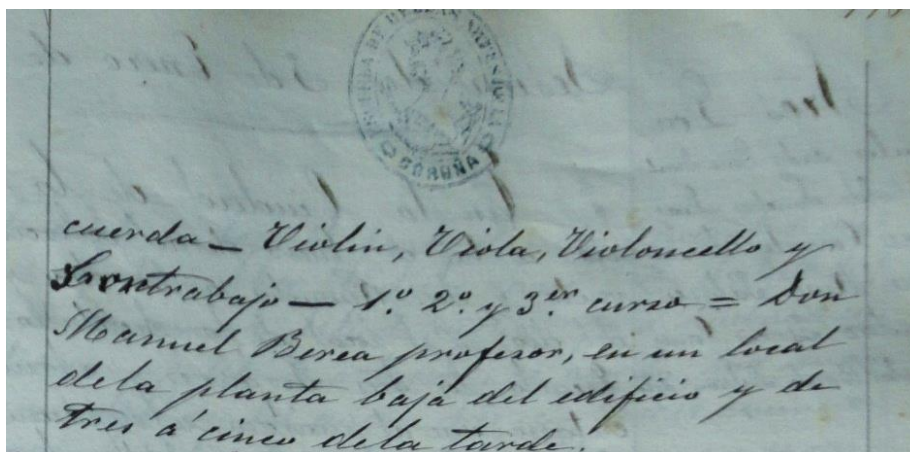


Figura 67. Instrumentos de cuerda que impartía Manuel Berea.

Fuente: Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Actas Juntas de profesores, 22-XI-1891, f. 196

En el último trimestre de 1892 no se impartieron las clases de música, ya que se nombró titular de la cátedra de Solfeo a Castro Chané, que emigraría a Cuba en 1893, mientras que Pascual Veiga se trasladaría al Conservatorio de Madrid en 1892 por mediación de Linares Rivas. Al papel activo de Manuel Berea como docente habría

⁴³⁵ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Expedientes personales de profesores y ayudantes, carpeta 1, 29-X-1889

⁴³⁶ Archivo Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Actas Juntas de profesores, 22-XI-1891, f. 195-196

que añadir su papel activo en la sociedad cultural de su época. Las siguientes noticias musicales que se han hallado de Manuel Berea son en relación con la fundación de una nueva orquesta en la ciudad herculina denominada Sociedad musical orquesta de La Coruña, (Figura 68), que permaneció con actividad entre los años 1899 a 1904. Se seleccionan unas crónicas halladas desde su fundación con la aprobación de su Reglamento: “Tiene ésta por objeto principal-dice el reglamento- unir en fraternal consorcio á todos los elementos para por este medio elevar el arte musical á la mayor altura posible en esta ciudad”⁴³⁷. Su presidente era Manuel Berea y el vicepresidente Ángel del Castillo, organista de la Colegiata y director, padre del erudito e historiador reconocido con el mismo nombre. Dos meses después se constituía legalmente con presidente D. Manuel Berea y “esta sociedad será por ahora solamente instrumental y se compondrá de 35 profesores”⁴³⁸.

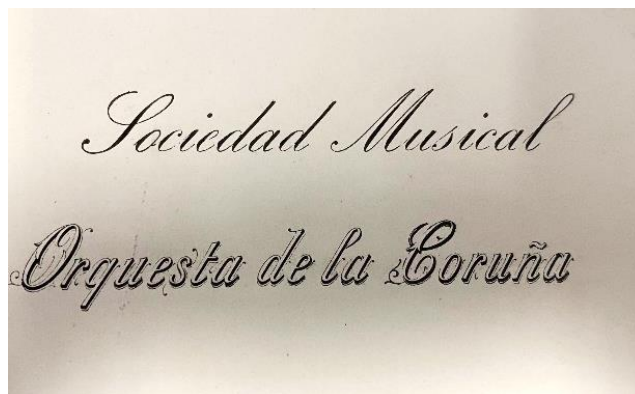


Figura 68. Tarjeta de la Sociedad Musical Orquesta de la Coruña.

Fuente: Archivo Berea, encontrada entre papeles en caja 8, libro 24 BPDC.

De entre los músicos locales que participaban en la nueva orquesta sobresalen nombres como el de Constante Suárez Chané, el propio Manuel Berea o Ricardo Morales. De nuevo, la vida en A Coruña con una orquesta sinfónica va ligada a la familia Berea, desde 1847 con la orquesta de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos liderada por su padre Sebastián Canuto Berea Ximeno, a continuación su hermano mayor Canuto Berea Rodríguez, director de la Orquesta del Teatro principal entre las décadas 1860 y 1880, y ahora en el cambio de siglo, Manuel Berea continuaba como presidente de una orquesta, acompañándolo desde 1903 en una nueva directiva

⁴³⁷ *La Voz de Galicia*, 29-I-1899.

⁴³⁸ *La Voz de Galicia*, 5-III-1899.

como vicepresidente, Constante Suárez Chané; tesorero, Vicente Domínguez; contador, Rufino Medrano; secretario, Vicente Lázaro; vicesecretario, Higinio Suárez y bibliotecario Francisco Orro⁴³⁹, que mismo felicitaban las fiestas navideñas en una tarjeta de visita, (Figura 69).

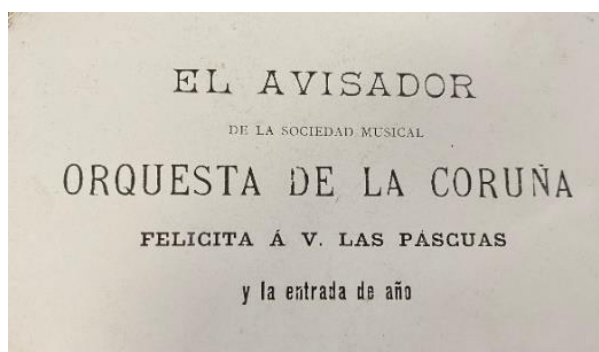


Figura 69. Tarjeta de felicitación de las fiestas de Navidad de la Sociedad Musical Orquesta de la Coruña.

Fuente: Archivo Berea, encontrada entre papeles en caja 8, libro 24 BPDC.

En 1904 surgió una polémica sobre qué colectividad musical actuaría en el Rellano en las fiestas de agosto patronales, que se venía recogiendo en los periódicos meses antes, los cuales daban la situación de pérdida de músicos de la orquesta en los últimos meses, pasando de treinta y tantos músicos a veinticuatro, algunos de ellos debido a la emigración:

Dejaron de formar parte de la sociedad musical Orquesta de La Coruña por haberse dado de baja en la misma los profesores don Constantino Suárez Chané, violín concertino; D. Ricardo Quinteiro, primer violín; don Ricardo Morales, primer violín, y D. Francisco Horro, primer violín de los segundos; D. Francisco Suárez, primer fagot; D. Leonardo Villanueva, primer cornetín; D. Ricardo Morales, profesor de timbal y contrabajo; D. Esteban Pedro, trompa, y D. Federico Borraz, primer caja. Por ausentarse de la población también fueron baja en la misma los Sres. D. Juan Sánchez, primer contrabajo; D. Vicente Lázaro, segundo violín, y D. Alfonso Martínez, violoncello (...) se asegura también que de los elementos que quedan en dicha sociedad se separará en breve por ausentarse á la América del Sur, el distinguido violinista D. Gustavo Barcia⁴⁴⁰.

También se había separado de esta orquesta formando otra orquesta nueva Manuel Sánchez Yáñez, que era el violín concertino y director, junto con su hijo y otros

⁴³⁹ *La Voz de Galicia*, 1-I-1903.

⁴⁴⁰ *La Voz de Galicia*, 30-IV-1904.

músicos. La polémica suscitada en la ciudad herculina era porque a qué agrupación musical serían destinadas las ocho mil pesetas por las veladas veraniegas que tenían lugar en el Rellano. En crónicas posteriores se discutía si tenían que continuar actuando las bandas militares, ya que hasta el año anterior era la banda militar denominada Zamora, a partir de entonces era la Isabel La Católica, la banda de Liga de Amigos o la Orquesta Sociedad musical Orquesta de La Coruña. No parecía una decisión fácil la que tenía que tomar la comisión mixta de los festejos por la multitud de opiniones, como la de un viejo músico:

Ni la banda de Isabel la Católica está en condiciones de ofrecer interés y amenidad en una tan larga serie de conciertos, ni la naciente orquesta puede dar buen resultado en un paseo como el nuestro, ni la banda de la «Liga» tiene tampoco elementos ni en repertorio bastantes para responder dignamente al objeto que se persigue⁴⁴¹.

Finalmente, la decisión de la Comisión mixta de los festejos del ayuntamiento coruñés se decantó por la banda de la Liga de Amigos, lo cual suscitó una airada polémica “(...) el acuerdo de ayer es terrible aun siendo lo más racional. / Músicos de las colectividades desairadas unidos en una aspiración común fastidiar a los que les fastidian, echan por la boca venablos y por los ojos chispas”⁴⁴².

De la sociedad musical Orquesta de La Coruña, la última crónica que se ha rescatado fue por la festividad de Santa Cecilia y coincide en el mismo año en que su sobrino Canuto Berea Rodrigo fundó la Sociedad Filarmónica, por lo que músicos que habían amenizado conciertos de la nueva sociedad se suman a la Orquesta de Manuel Berea por dicha festividad:

Habrà en San Jorge, á las once de la mañana, una solemne función religiosa organizada por la sociedad Orquesta de La Coruña. Tiene este año la parte musical el poderoso atractivo de que cedida galantemente por la Filarmónica, elementos de tanta valía como los Sres. Forssini, Román, Prado y Alonso, tomarán parte cooperando a la ejecución de una misa a gran orquesta, e interpretando además en el ofertorio el andante del cuarteto (o. 76 n.º 2) de Haydn⁴⁴³.

Por último, Manuel Berea fue una personalidad musical reconocida en su ciudad, pues su longeva vida (sus hermanos músicos Canuto y Nicasio habían fallecido en la

⁴⁴¹ *La Voz de Galicia*, 18-V-1904.

⁴⁴² *La Voz de Galicia*, 19-V-1904.

⁴⁴³ *La Voz de Galicia*, 22-XI-1904.

última década del siglo XIX), le permitió coincidir en el tiempo con nuevas generaciones de músicos que tuvieron que buscarse la vida posteriormente en la emigración, como pudo ser el caso del violinista Constante Suárez Chané. Durante las primeras décadas del siglo XX, continuó como profesor de música como figura en *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* entre 1906 y 1911. Además, también pudo contemplar en vida la incesante actividad musical en la ciudad herculina de los primeros años de la Sociedad Filarmónica, pero no pudo llegar a ver la nueva orquesta fundada por su sobrino Canuto, conocida como Agrupación de Instrumentos de Arco, produciéndose su fallecimiento en ese mismo año, como se recoge en una crónica que describía su carácter y personalidad:

Falleció ayer en esta capital nuestro respetable convecino D. Manuel Berea. / El finado era el decano de los músicos coruñeses. Anciano y achacoso, no dejó nunca de cultivar su arte. Era una bellísima persona, todo bondad, todo honradez. Queríale (sic) muchísimo todo el mundo por sus excelentes cualidades. No podía concebirse una orquesta local sin que el veterano don Manuel formase parte de ella. / A su apenada familia, singularmente a su nieto Sr. Berea y Llanos, a sus hermanas y a sus sobrinos nuestros amigos, D. Canuto y D. Alejandro Berea, enviamos un sincero pésame⁴⁴⁴.

5.5 El último Berea en la tienda: Canuto Berea Rodrigo, y el siguiente propietario: Mariano Puig

5.5.1 Canuto Berea Rodrigo (A Coruña, 3 de julio de 1874⁴⁴⁵- Barcelona, 28 de agosto de 1931)

Hijo de Canuto Berea Rodríguez y Ana Rodrigo García, sería el quinto hijo de un total de ocho que tuvo el matrimonio. Conocido por Canuto Berea Rodrigo, fue bautizado con el nombre de Canuto Jacinto Nicasio Berea Rodrigo (Figura 70).

En la Iglesia parroquial de San Nicolás de la Coruña á quince de Julio de mil ochocientos detenta y cuatro. Yo el rector de esta parroquia bautizé (sic) solemnemente, pues los Santos Oleos y el nombre de Canuto Jacinto Nicasio, a un niño que nació á las doce de la mañana del día 3, hijo

⁴⁴⁴ *La Voz de Galicia*, 19-III-1916.

⁴⁴⁵ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Nicolás, libro de bautizados n. 26 (1871-1875): f. 453v. También aparece esa fecha en el Archivo Histórico Municipal de A Coruña, censo de 1877, t. 3, p. 31.

legítimo de D. Canuto Berea, natural de esta parroquia, y de D^a Ana Rodrigo (...) fueron padrinos D. Nicasio Berea y D^a Rosa Rodrigo (...) ⁴⁴⁶

Sin duda, las primeras nociones musicales fueron de la mano de su padre y su carrera musical al comienzo discurrió de manera paralela a la de su primo, Andrés Gaos Berea, hijo de su tía Pilar y Andrés Gaos Espiro, regente de la sucursal viguesa del almacén de su padre. Además de su padre como profesor, se tiene constancia de que estudió solfeo con Castro «Chané» antes de los siete años, y que comenzaría a estudiar violín con el Sr. Lizarraldo, aunque abandonó dicho instrumento para dedicarse por completo al piano (Pedrell, 1897a). De su profesor «Castro Chané» se hallan unas hermosas palabras en una correspondencia que envía desde Cuba a Eduardo Puig en 1894:

(...) Mucha satisfacción me causó el triunfo de Canutito, y espero que muy pronto nos ha de dar muchos días de gloria pues ese niño en quien Dios depositó el genio del arte con pródiga mano, va a ser un prodigio y puedes tener por muy seguro que me siento orgulloso de haber sido su maestro, si bien no tengo parte absolutamente ninguna en sus éxitos: pero si cuando se haga su biografía no se me cita, reclamaré, pues tengo a gran honra y honor el haber sido profesor de un virtuoso del arte músico (...) ⁴⁴⁷

Se entiende que las intenciones de Berea Rodríguez serían que su hijo fuera un intérprete de primera categoría, por lo que su padre le pagó clases en Madrid, con ayuda de una beca de la Diputación Provincial coruñesa, en donde estaban su hermano mayor Alejandro y su primo Andrés desde el año anterior ⁴⁴⁸. Algunos de esos profesores del conservatorio madrileño fueron Miralles, entre 1887 y 1888 ⁴⁴⁹, y José Tragó en 1888 ⁴⁵⁰. Probablemente, Canuto padre intentaba proyectar en su hijo aquello que él no había podido conseguir por la prematura muerte de su padre. Canuto hijo residía en 1887 en la capital de España, donde alquiló un piano y un armonio, que eran pagados por un conocido de su padre, José María García ⁴⁵¹. En ese año hizo los exámenes de ingreso al conservatorio de Madrid, accediendo al sexto curso de piano

⁴⁴⁶ Archivo Histórico Diocesano de Santiago, fondo parroquial de San Nicolás, libro de bautizados n. 26 (1871-1875): f. 453v.

⁴⁴⁷ Archivo Berea, caja 48, 20-II-1894, carta de José Castro Chané a Eduardo Puig.

⁴⁴⁸ Archivo Berea, Caja 6, libro 16, 20-VI-1886, f. 82.

⁴⁴⁹ Archivo Berea, Caja 6, libro 17, 10-XI-1887, f. 412; Caja 6, libro 18, 4-X-1888, f. 375-376.

⁴⁵⁰ Archivo Berea, Caja 6, libro 18, 2-V-1888, f. 173.

⁴⁵¹ Archivo Berea, Caja 6, libro 17, 10-XI-1887, f. 417.

y tercero de armonía, superando en dicho examen los tres cursos de solfeo⁴⁵². De la correspondencia se conoce la preocupación del padre sobre el estudio de su hijo, pues Berea Rodríguez reconocía que «Canutito» no estudiaba y que tenía que estar pendiente de su trabajo⁴⁵³, después acabó enviándole un piano en octubre de 1888, según confirma una carta enviada a su conocido en la capital, José María García⁴⁵⁴.



Figura 70. Canuto Berea Rodrigo de niño, una foto dedicada a José Baldomir.

Fuente: Archivo Real Academia Gallega. Fondo José Baldomir. ES.GA.15030.ARAG/2.48.1.1./FM.
Caja 2-37.

En 1888 comenzaban a aparecer noticias de sus estudios en la capital madrileña: “(...) uno de los alumnos más aventajados de la clase de piano en el Conservatorio de Música y Declamación, de Madrid, es el joven D. Canuto Berea, hijo del almacenista de música del mismo nombre en esta capital”⁴⁵⁵. En la misma noticia se comenta que alcanzó la nota de sobresaliente y el derecho a participar en el concurso de premio, además de que “el joven Berea no cuenta más de catorce años y es un verdadero

⁴⁵² Archivo Berea, Caja 6, libro 17, 2-X-1887, f. 353-354.

⁴⁵³ Archivo Berea, Caja 6, libro 17, 14-III-1887, f. 52.

⁴⁵⁴ Archivo Berea, Caja 6, libro 18, 6-X-1888, f. 386.

⁴⁵⁵ *La Voz de Galicia*, 27-VI-1888.

artista”⁴⁵⁶. Unos meses después aparecía en la prensa el programa de un recital en el que participarían Andrés Gaos, la orquesta del Circo de Artesanos y “el alumno premiado en la Escuela Nacional de Música Canuto Berea”⁴⁵⁷, en el que ejecutaría “*Andante y Allegro* del 5º Concierto, (op. 180), H. Hertz” y para armonio “*Appassionatto* (op. 76), D’Abel. *Arabesco*, Almagro” Curiosamente, en una noticia publicada en el mismo periódico días después, en ese recital en el que participó junto a su primo Andrés Gaos, se dice erróneamente que su edad era de once años, además de dedicarle la crónica extensas palabras, tanto a su primo como al propio Berea Rodrigo:

(...) Canuto Berea cuenta a lo sumo 11 años de edad. Como su primo Gaos, tiene Canuto alma de artista. El Conservatorio ha premiado a nuestro joven convecino por sus aptitudes extraordinarias para el piano. En el concierto dado anteanoche demostró ser un buen pianista, y consiguió una entusiasta ovación ejecutando en el harmonium varias composiciones de importancia que fueron interpretadas con gran precisión y maestría y sobre todo un sentimiento y un gusto tales, que causaron la admiración del público. De seguir así, el niño Canuto Berea será un gran maestro. Ojalá que estos éxitos de la infancia le sirvan de estímulo para no desmayar en la labor artística que viene haciendo⁴⁵⁸.

De un segundo recital ofrecido por las mismas fechas se localiza en un diario de Pontevedra una carta con palabras de agradecimiento de Andrés Gaos Espiro, padre del violinista y tío de Canuto, hacia la Diputación coruñesa, la sociedad Reunión de Artesanos, de la que fue socio y continuaba:

(...) á su notable y aplaudidísima orquesta, compuesta de los elementos más distinguidos y valiosos de la sociedad coruñesa, que tan admirablemente dirige (sic), para honra, no solo de ella, sino de toda Galicia, el insigne maestro, mi distinguido y buen amigo señor Lago; á mi querido sobrino y ya notable pianista Canuto Berea, joven de risueñas y legítima esperanza para lo provenir; al Sr. Pillado y Román Braña, por las particularidades atenciones que me han dispensado así como á mi citado hijo, y, finalmente, al pueblo entero de la Coruña (...) ⁴⁵⁹

De los estudios de Berea Rodrigo en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid se puede destacar que en tres cursos consecutivos recibió varias distinciones. En el curso 1887-1888 se le otorgó el segundo premio de piano con el

⁴⁵⁶ *La Voz de Galicia*, 27-VI-1888.

⁴⁵⁷ *La Voz de Galicia*, 15-IX-1888.

⁴⁵⁸ *La Voz de Galicia*, 18-IX-1888.

⁴⁵⁹ *Crónica de Pontevedra*, 25-IX-1888.

profesor Tragó⁴⁶⁰. El curso siguiente recibió el primer premio en séptimo de piano con el profesor Tragó y el segundo premio de tercer curso de armonio con el profesor Almagro⁴⁶¹ (López Cobas, 2017). El rendimiento académico de Berea Rodrigo es comentado en alguna correspondencia del Archivo Berea⁴⁶². Incluso se ha hallado alguna referencia en algún periódico madrileño:

Entre los alumnos de la Escuela Nacional de Música y Declamación premiados en los concursos de este año, que han sido brillantísimos en general, es justo hacer mención del niño de catorce años, Canuto Berea, hijo del propietario de este apellido en la Coruña, que ha obtenido primer premio por unanimidad en el sétimo (*sic*) año de la clase de piano que dirige el señor Tragó, segundo premio en la de harmonium, como discípulo del tercero del Sr. Almagro, y la nota de sobresaliente en el primeo de armonía, del Sr. Aranguren⁴⁶³.

En su estancia en Madrid hubo un concierto importante para la música gallega, organizado por la Sociedad de Socorros Mutuos en el Salón Romero, el 13 de diciembre de 1888, en el que participaría el orfeón herculino El Eco, dirigido por José Castro «Chané», además de tres estudiantes coruñeses del conservatorio madrileño, Canuto Berea Rodrigo, Andrés Gaos y Ricardo Castro «Chané». Para que pudieran participar dichos alumnos el presidente de la asociación organizadora le había escrito a Emilio Arrieta para que los profesores Monasterio, Tragó, Miralles y Almagro les concediese permiso a los estudiantes para participar en dicho acontecimiento (López Cobas, 2017, 2: p. 129). El último curso en el que estaría en la capital madrileña sería el curso 1889-1890, en el que logró la primera distinción en armonio, además de en armonía con el profesor Santamarina⁴⁶⁴. En 1890 se han encontrado diversas noticias de conciertos como:

⁴⁶⁰ Biblioteca Conservatorio Nacional de Madrid, Anuario de 1888-1889, H22, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1887 á 1888 en la Escuela de Música y Declamación el día 25 de noviembre de 1888 por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1888, 25. También se observa en la prensa: *El día*, 22-VI-1888.

⁴⁶¹ Biblioteca Conservatorio Nacional de Madrid, Anuario de 1888-1889, H22, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1888 á 1889 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1889 por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1889, 18 y 20. También se observa en la prensa: *La Correspondencia de España*, 30-VI-1889.

⁴⁶² Archivo Berea, Caja 6, libro 19, 24-VI-1889, f. 365.

⁴⁶³ *La Correspondencia en España*, 1-VI-1889.

⁴⁶⁴ Biblioteca Conservatorio Nacional de Madrid, Anuario de 1889-1890, H22, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1889 á 1890 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1890 por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid:

Atentamente invitados por nuestro querido y distinguido amigo D. Canuto Berea, pasamos anoche más de dos horas como si breves minutos fuesen, oyendo tocar el harmonium á su hijo del mismo nombre, que interpretó á- maravilla el siguiente programa:

Primera parte. —Estudios 2. °, 7. ° y 10, de Almagro, erizados de dificultades de agilidad y expresión; *Voló al cielo* y *Danza vasca*, del mismo, y *Caquéis du couvent*, de L. Wély.

Segunda parte. —*Aspiración religieuse*, *plegaria* y *berceuse*, y, por último, *fugheta* de Guilmaut; concluyendo con el primero, segundo y tercer tiempo de la *Sonata*, de Almagro, que ha valido este año al joven Berea el primer premio en el concurso de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Tercera parte. —*En la montaña*. Almagro; *Scherzo*, Guilmaut; *Wals brillante*, Almagro.

Calurosas felicitaciones y nutridos aplausos fueron la recompensa que aquel brillante auditorio, compuesto de profesores y aficionados, del cual formaba parte también el bello sexo, tributó al precoz artista, quien es ya honra de su patria y nuestra la Coruña. Por la parte que nos toca, reiterárnosle mil y mil enhorabuenas⁴⁶⁵.

También hay constancia de un concierto de armonio celebrado un día de verano en el salón del almacén de música de su padre en una velada íntima y familiar, a la que acudieron numerosos amigos de la casa para escuchar al joven artista: “que hizo maravillas de ejecución, de sentimiento y de gusto musical, interpretando en un harmonium Munster, magnífico y costoso instrumento adquirido recientemente para su hijo por el Sr. Berea, varias piezas selectas de Wely Gilmant y Almagro, maestro del ejecutante”⁴⁶⁶. Meses después, se realizó otro concierto en la ciudad natal de Berea Rodrigo, junto a su primo Andrés Gaos:

El gran concierto de anteayer en el coliseo de San Jorge por nuestro Sarasate gallego D. Andrés Gaos, y su primo el notable pianista D. Canuto Berea, fue la admiración de la escogida concurrencia de aquella velada, dejando en el corazón de todos los amantes del arte indelebles recuerdos (...) artistas llenos de sentimiento, en su alma plagiando el uno con el violín, y el otro con el armónium y piano⁴⁶⁷.

Imprenta de José M. Ducazcal, 1890, 23 y 26. También se observa en la prensa: *La Correspondencia de España*, 26-VI-1889.

⁴⁶⁵ *La España artística*, 8-9-1890.

⁴⁶⁶ *Gaceta de Galicia*, 30-VIII-1890.

⁴⁶⁷ *Diario de avisos de La Coruña*, 21-X-1890, p. 1.



Figura 71. Canuto Berea Rodrigo, foto dedicada a José Baldomir, “al director del orfeón brigantino”, fechada el 10 de septiembre de 18??. Se sabe que Baldomir fue director de dicho coro en 1892.

Fuente: Archivo Real Academia Gallega. Fondo José Baldomir. ES.GA.15030.ARAG/2.48.1.1.//FM. Caja 2-38.

En las navidades de ese mismo año se descubre una crónica más extensa de la estancia de Canuto Berea Rodrigo (Figura 71) en París, en la que se traduce una noticia de *Le Progres Artistique* del 20 de diciembre de una velada organizada en los salones de D. José Rubandonaden:

(...) una velada amical para dar conocer en París, un joven pianista de diez y seis años don Canuto Berea Rodrigo, *virtuoso*, -es decir notable pianista, - hijo de don Canuto Berea Rodríguez, importante almacenista de pianos y música de la Coruña, capital de Galicia. El Sr. Berea Rodrigo posee un mecanismo extraordinario, es ya un pianista de primera fuerza; hechizando el auditorio cuando ejecuta obras de Mendelssohn, Chopin, Albéniz, etc. En 1889, este joven aventajado ganó el primer premio del Conservatorio de Madrid; y en la actualidad está en París en la Escuela, clase Diemer; es un precio concurso en perspectiva, si el señor Berea Rodrigo completa su clarísimo talento por las lecciones de un Maestro tan renombrado. El martes de nuevo oímos al brillante pianista en el Hotel América, 56 rue Lafayette, reunión de familias españolas e hispano americanas, y lo aplaudimos con mayor entusiasmo, pues su precoz talento se colocó bajo un punto de vista diferente. Se hablará bien pronto sin duda alguna, del Sr. Berea Rodrigo⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ *Diario de avisos de La Coruña*, 27-XII-1890.

Después de su estancia en Madrid su vida se separaría de su primo Andrés Gaos, porque Canuto ampliaría sus estudios en el Conservatorio de París y Gaos en Bruselas. Su permanencia en el conservatorio parisino, se produjo entre 1890 y 1894-1895 (Carreira, 1991). Después de analizar la correspondencia, además de alguna nota de prensa que se comenta posteriormente, se puede confirmar que Berea Rodrigo residió en Francia cinco años⁴⁶⁹. En su etapa parisina estudió piano con los profesores Marmontel, Fisset, Thomé o Diémer, armonio con Guilmant y armonía y composición con Raoul Pugno⁴⁷⁰. El fallecimiento de su padre en 1891 supuso un duro golpe, aunque siguió estudiando en París. En abril de ese año, dos meses después de la muerte de Berea Rodríguez, le escribía una carta al socio de su padre, Eduardo Puig, para mantenerle informado de la evolución de sus estudios:

Querido Eduardo: Hoy recibí tu carta, en la que me dices que cuando escriba/os diré algo referente a mis estudios; aunque no debía deciros nada, os diré que de Guilmant, sigo diciendo que es un gran profesor; de Marmontel, que no me satisface; de la armonía que marchó bien, y que con Duprato, estudio el contrapunto. Referente a mí, os dirá que no estudio nada (...) Recuerdos a mamá, hermanos, tíos y amigos, y tu recibe un abrazo de Canuto⁴⁷¹.

Se ha hallado una noticia de 1894 que confirma sus estudios en el conservatorio de la capital francesa: “Se verificará el próximo domingo en el Teatro Principal el organizado por el alumno del Conservatorio de París D. Canuto Berea, a beneficio de la viuda e hijos del malogrado director de la Charanga de Reus D. José Santos Soeiras”⁴⁷². Días después, se observa otra crónica, en donde se detalla que la viuda de Santos Soeiras “ha regalado al notable alumno del Conservatorio de París, D. Canuto Berea, una hermosa y artística batuta de ébano y plata que pertenecía a su finado esposo, como recuerdo del concierto que organizó en beneficio suyo”⁴⁷³. En dicho concierto, Berea Rodrigo interpretó el concierto de Mendelsohn acompañado por la orquesta del Circo de Artesanos, bajo la batuta de Joaquín Lago, siendo este su último

⁴⁶⁹ Archivo Berea, Caja 8, Libro 23, 19-VII-1895, f. 41, carta de Eduardo Puig a Canuto Berea Rodrigo (París)

⁴⁷⁰ *La ilustración española y americana*, 8-IV-1899, p. 3.

⁴⁷¹ Archivo Berea, Caja 5, 26-IV-1891, documento 124.

⁴⁷² *El Diario de Galicia*, 5-X-1894.

⁴⁷³ *El Diario de Galicia*, 14-X-1894.

concierto como director, puesto que falleció en 1902 (Estrada Catoyra, 1930a). De dicho concierto se ha topado la siguiente crónica:

(...) La orquesta venció con gran maestría los escollos que contiene la obra del maestro alemán y acompañó perfectamente al señor Berea, el cual tuvo que salir a escena multitud de veces entre delirantes aclamaciones del público, y acompañado del veterano maestro señor Lago (...) En una palabra, el concierto del domingo hará época, como suele decirse, y por su brillantísimo resultado damos la más entusiasta enhorabuena al pianista coruñés (...) Artista que sabe unir a la perfección con que arranca al piano tan dulcísimas notas, los sentimientos purísimos de su corazón que late al impulso de la caridad (...) ⁴⁷⁴

En la correspondencia entre Eduardo Puig y Canuto Berea Rodrigo mientras realizaba su estancia en París se aprecia que Puig le enviaba dinero frecuentemente, además de detallarle en las misivas cómo se encontraba su familia, alegrarse por los éxitos del pianista en la capital francesa e incluso le encargaba a Berea Rodrigo el pago de alguna factura:

Querido Canuto: / Adjunto a tu orden una letra de fcos. 1100 [francos]. / Adjunto también te mando una factura para que ene le momento que cobres vayas á casa de M. André Thibouville: Rue Theatre 148 (Grenelle) y si no ha girado a nuestro cargo, le pagas fcos. 698,60 y que te ponga el recibo que nos mandarás para nosotros poder justificar el pago. / Si M. Thibouville te dice que ya giro á nuestro cargo te guardas los cuartos y nos avisas para saber nosotros que tenemos que pagar la letra. / Es fácil que M. Le Beom, (¿?) editeur de musique, Rue Sains Agustin, te presente una pequeña cuenta de música para que se la pagues. / Hemos recibido tus cartas y el periódico “El Menestrel”, con gran satisfacción hemos visto que en este curso te empiezan hacer la justicia que hace tiempo mereces. Hizo bien Pugno en decirte que hacías un disparate en dejar la clase de armonía, y esto me prueba una vez más, que M. Pugno es además de profesor, un buen amigo tuyo. / Por aquí muy buenos todos y muy contentos al ver que tus sueños se van realizando, muchos recuerdos de todos y un abrazo de Eduardo Puig ⁴⁷⁵.

Las últimas cartas de Eduardo Puig a Berea Rodrigo residiendo en París están fechadas en julio de 1895. Puig, además de enviarle dinero, le refería problemas personales con la familia: “sobre mí hace tiempo que pesa una serie de calamidades que me tiene muy disgustado, Marianito lo he tenido con las viruelas y por más que lo

⁴⁷⁴ *El Duende*, 14-X-1894.

⁴⁷⁵ Archivo Berea, Caja 8, Libro 22, 9-II-1895, f. 372, carta de Eduardo Puig a Canuto Berea Rodrigo (París).

aislé de todos los demás, ahora tengo á Eduardito con ella (...)”⁴⁷⁶. En las dos últimas misivas Puig le envía a Berea dinero para el viaje, además de darle suerte para algún concurso en el que participaría el pianista. Se transcriben algunos datos de estas dos últimas cartas:

Querido Canuto: adjunto a tu orden una letra de fcos. 600. / Te la mando hoy para suponer que cuando reciba la contestación ha de ser tarde para enviarte dinero para el viaje (...) El vispera de la gran batalla recibirás la presente, que no te falte valor y entusiasmo para conseguir el triunfo (...)”⁴⁷⁷

(...) adjunto a tu orden una letra de fcos. 400 que con los 600 mandados el 16 hace un total de 1000 que son los que me pides en la tuya, que recibí hoy (...) Te suponemos muy nerviosos esperando el día del concurso, (...) con afán que el telégrafo nos de la grata noticia de que has salido victorioso (...)”⁴⁷⁸

A través de diferentes crónicas y notas de prensa se tiene conocimiento de un concierto realizado por Berea en 1896 en el Ateneo de Madrid, de las cuales se pueden extrapolar datos, como que realmente en París cursó cinco años, además de su talento y la ovación del público:

De solemnidad musical puede calificarse la velada celebrada anoche en aquella docta casa por el notable pianista gallego D, Canuto Berea Rodrigo. Aunque joven, el Sr. Berea tiene una larga historia de triunfos, A cuál más brillantes, y fueron muchas las ovaciones que registró en su carrera artística. Anoche agregó una página más á ese historial envidiable. Los aplausos que el selecto público que llenaba las tribunas y sala del Ateneo, y entre el cual figuraban notables maestros y conocidos diletanti, no los olvidará seguramente Canutito Berea, como le llaman sus Íntimos. El concertista, además de los números que componían el programa, tuvo que ejecutar otros varios, á petición del auditorio, que no se cansaba do escuchar y aplaudir. La ejecución de la leyenda de Liszt, San Francisco de Paula caminando sobre las aguas, proporcionó, por su ejecución difícil y acabada, un verdadero triunfo al Sr. Berea, que ejecutó más tarde, á petición del público, Las barquiryas, de Wagner, obteniendo otra ovación. El viernes próximo dará otro concierto en el Salón Romero el Sr. Berea Rodrigo, á quien auguramos, sin temor de equivocarnos, muchos triunfos como el de anoche⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Archivo Berea, Caja 8, Libro 22, 8-VII-1895, f. 29, carta de Eduardo Puig a Canuto Berea Rodrigo (París).

⁴⁷⁷ Archivo Berea, Caja 8, Libro 22, 16-VII-1895, f. 36, carta de Eduardo Puig a Canuto Berea Rodrigo (París).

⁴⁷⁸ Archivo Berea, Caja 8, Libro 22, 19-VII-1895, f. 41, carta de Eduardo Puig a Canuto Berea Rodrigo (París).

⁴⁷⁹ *El País*, 4-V-1896.

Con muchos y muy entusiastas aplausos premió anoche el selecto e inteligente público que llenaba el salón de sesiones de la docta casa, la labor de verdadero artista y fidelísimo intérprete puesta de manifiesto por el Sr. Berea en cuantas obras ejecutó, lo mis en el piano que en el armonium.

Muy joven todavía, puede decirse que ha dedicado su vida entera al estudio de la música: primero en la Coruña, su ciudad natal, luego en nuestro Conservatorio, y más tarde, durante cinco años consecutivos, en París, recibiendo lecciones de profesores de tanta nombradía como Marmontel, Pugnó y Guilman, ha conseguido el señor Berea formarse una educación musical completa y un gusto delicado y muy depurado en la ejecución, conforme lo ha demostrado especialmente en las obras de Grieg, que anoche formaban el primer número del programa, y con el *adagio* para armónium, inspiradísima composición del famosos Guilman.

Distinguióse el Sr. Berea, por dos condiciones bastante raras en los pianistas al uso: la fidelidad más absoluta y respeto a lo escrito por los autores para sujetarse a ello, y una delicadeza y claro-oscuro singulares, que dan a la interpretación soberana mérito; pudo esto verse, sobre todo, en los dos estudios de Chopin, anoche ejecutados con todo su carácter y sin permitirse en ellos libertades de ningún género, que alteran el sentido de aquel estilo elegantísimo.

Aparte de esto y de los primeros de que hizo gala en la famosa sonata en *do sostenido menor*, de Beethoven, particularmente en el último tiempo el Sr. Berea sus cualidades de pianista brillante y de fuerza en dos obras difícilísimas: una leyenda de Liszt titulada *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*, y a transcripción de la célebre cabalgata de las Valkirias, de Wagner, que hizo Tauzing para piano. Las dificultades de ambas composiciones no son para dichas, y todas fueron vencidas con arte de buena ley⁴⁸⁰.

Después de ese exitoso concierto en el Ateneo de Madrid repitió concierto en el Salón Romero: “(...) Éxito merecido y ganado en buena lid, pues el novel artista demuestra poseer condiciones no comunes para el cultivo de la música, al par que un dominio completo del difícil instrumento que practica (...)”⁴⁸¹. En ese mismo año, formó parte del jurado del certamen musical en la sección de ejecutantes de piano, que se celebró en Lugo, al que se presentaron solo cuatro chicas. “El jurado compuesto por los señores D. Canuto Berea, presidente; Alfonso y Lens, vocales, dio veredicto declarando desierto el concurso y adjudicando un *accésit* a cada una de las señoritas opositoras”⁴⁸².

⁴⁸⁰ *El Diario de Galicia*, 08-V-1896, p. 2.

⁴⁸¹ *La Época*, 12-V-1896.

⁴⁸² *La Mañana*, 24-IX-1896.

Desde 1897 se puede comprobar su asentamiento en la ciudad de A Coruña, de hecho, el 8 de febrero de 1897 fue nombrado académico numerario de la Real Academia Gallega de Bellas Artes⁴⁸³. El 1 de julio de ese mismo año la mayoría de los hermanos de Canuto Berea se separaron de la sociedad creada tras la muerte de su padre, quedando constituida una nueva sociedad denominada Canuto Berea y Compañía, con su madre Ana Rodrigo y el socio de su padre, Eduardo Puig Ferrín (Liaño Pedreira, 1998). Se ha de decir que en la sociedad comercial fundada en 1891 ya se mencionaba alguna cláusula que indicaba unas condiciones especiales para que Canuto Berea Rodrigo fuese el relevo de la saga familiar del comercio musical por un período de diez años, hasta 1901, aunque se adelantó unos años. Canuto hijo se implicó con tesón en la edición de partituras y libros, por ejemplo, la obra *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell. La relación de Berea Rodrigo con Pedrell tuvo lugar entre el 2 de septiembre de 1896 y el 22 de abril de 1920⁴⁸⁴, información que se conoce a través de las diecinueve cartas del coruñés dirigidas a Pedrell, que se conservan en la Biblioteca de Catalunya (López Cobas, 2017). Su implicación musical se puede observar que continuaba como concertista de piano, incluso en ocasiones figuraba como director de orquesta, como por ejemplo en un concierto realizado a beneficio de los soldados heridos en la guerra, donde también tocaría el piano: “En la segunda parte hizo maravillas una orquesta hábilmente dirigida por el notable profesor Sr. Berea (...)”⁴⁸⁵.

En lo referente a su vida personal y familiar tenemos conocimiento, a través de la prensa del momento que recoge la crónica del evento, que el 5 de octubre de 1897 contrajo matrimonio con Julia Fariña Dalmau, viajando de luna de miel a París:

En la capilla del Consulado ha tenido lugar ayer mañana el enlace de la señorita Julia Fariña Dalmau, con el laureado artista D. Canuto Berea. / Apadrinaron a los novios la señora viuda de Berea y el Sr. D. Andrés Fariña. / Los invitados fueron espléndidamente (sic) obsequiados con un desayuno en casa del Sr. D. Nicandro Fariña, padre de la contrayente. / Los novios salieron para San Pedro de Nós en donde pasarán breves días, emprendiendo después un viaje a París⁴⁸⁶.

⁴⁸³ Se recoge dicho dato de un inventario realizado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes.

⁴⁸⁴ Biblioteca de Catalunya, M 964.

⁴⁸⁵ *El Imparcial*, 13-I-1897, p.2.

⁴⁸⁶ *La Correspondencia gallega*, 6-X-1897, p. 2.

Canuto Berea Rodrigo en años posteriores aparecería en diferentes noticias en sus recitales de piano, destacando sus recitales en la capital madrileña de 1899 (Figura 72), actuando ante la reina Isabel⁴⁸⁷. De las crónicas halladas se destaca en su concierto en el Ateneo:

(...) El Sr. Berea, que posee para el piano *la garra de león*, que solicitaba Rubinstein, vence enormes dificultades sin subrayar la ejecución (...) el mecanismo es prodigioso, tan vigorosa como delicada la pulsación, consigue grandes contrastes, y por su actitud serena al interpretar brillantísimos pasajes, nos recuerda al gran Tragó, que en iguales circunstancias, parece que obliga al piano a que suene solo (...) El Sr. Berea que se hizo aplaudir extraordinariamente al piano en las composiciones de Bach y Rameau, ejecutadas en un magnífico armónium, consiguió una gran ovación: *La Musette* fue un encanto que escuchamos dos veces, y que volveríamos con gusto a escuchar doce veces más⁴⁸⁸.

En otro diario madrileño opinaban: “(...) El Sr. Berea domina por igual ambos instrumentos. Su mecanismo es admirable, su expresión justa siempre y primorosa, hace que se destaquen sin acentuaciones exageradas las bellezas de las obras que interpreta. Es, lo repetimos, un notabilísimo artista, (...)”⁴⁸⁹. Con motivo de ese concierto también aparecerían diferentes crónicas, y se publicó el retrato que le hizo M. Huerta en *La ilustración española y americana*, acompañado de las siguientes palabras:

Tenemos el gusto de publicar en esta página el retrato del notable pianista D. Canuto Berea, a quien el público colmó de aplausos en el Ateneo de Madrid en la noche del 4 del actual.

Nació en la Coruña en Julio del 74. Empezó a estudiar el piano, bajo la dirección de su padre, a los nueve años, y al venir a Madrid en octubre del 87 ingresó en el Conservatorio en las clases de los maestros Tragó. Obtuvo el primer premio de piano el 89, el de armonio y el de armonía el 90, y marchó a París, en donde estudió el piano con profesores tan eminentes como Marmontel, Fisset, Thomé y Diémer; el armonio con Guilmant, uno de los mejores organistas de París, y armonía y composición con Raúl Pugno.

En Abril del 96 vino nuevamente a Madrid y dio dos sesiones de piano y armonio en el Ateneo, y un concierto de piano en el Salón Romero, obteniendo en todos estos conciertos gran éxito, al

⁴⁸⁷ *La Correspondencia de España*, 20-IV-1899

⁴⁸⁸ *El Heraldo de Madrid*, 5-IV-1899, p. 1.

⁴⁸⁹ *El Imparcial*, 8-IV-1899, p. 2.

que aún ha superado el conseguido en la velada musical del día 4 por artista tan eminente como modesto⁴⁹⁰.



Figura 72. Canuto Berea Rodrigo.

Fuente: *La ilustración española y americana*, 08-IV-1899, p. 3.

Su activismo musical hacia finales del siglo XIX se denota en diferentes obras musicales que le fueron dedicadas. Por ejemplo, Juan Montes le dedicó su *Rapsodia gallega*, original para instrumentos de arco y reducida en partitura para armonio, que fue premiada en el certamen de Santiago de 1897 (Liaño Pedreira, 1998); Eugenia Osterberger, también conocida por Madame Saunier, le dedicó un vals para piano, denominado *Lucía* (Liaño Pedreira, 1998; López-Suevos & Martínez Martínez, 2013). Como miembro de jurado de certámenes musicales participó en el que se celebró en Lugo en 1896, en el que el público solicitaba la actuación al piano de Canuto Berea, siendo rechazada la petición en varias ocasiones (Varela de la Vega, 1990b, pp. 176-178), aunque en Lugo actuaría junto a la pianista, sobrina de Juan Montes, Asunción Montes y el barítono Maristany en el Teatro-Circo, interpretándose *Como foy?* de Baldomir⁴⁹¹.

También se ha recogido alguna aparición de Berea Rodrigo en el salón del Circo de Artesanos, que en 1899 había adquirido un piano Ronisch, que lo tocarían José

⁴⁹⁰ *La ilustración española y americana*, 08-IV-1899, p. 3.

⁴⁹¹ *El Lucense*, 5-XII-1896.

Llorens, Leoncio Agudín, y principalmente el maestro Pillado; “apareciendo una noche en el salón el eminente concertista Canuto Berea, que por complacer a sus buenos amigos, ejecutó en el piano maravillas de las que él solo era capaz” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 176).

En 1900 se rumoreaba la posibilidad de que Berea acompañase a su primo Andrés Gaos, con su esposa América Montenegro, en un futuro viaje a Galicia, “caso de realizarse este proyecto vendrán a Vigo á dar dos ó tres conciertos en el teatro-circo Tamberlick. Los acompañará su pariente el notable pianista Sr. Berea”⁴⁹². Un año después ofreció un recital en Oporto recogido en la prensa portuguesa *O Comercio do Porto*: “Fue tal el entusiasmo que Canuto Berea produjo en el escogido auditorio especialmente cuando tocó en el armónium (...) que los aplausos estallaron estruendosos, teniendo que «bisar» aquellos trozos y que tocar además otros en medio de una continuada ovación de palmas y bravos que se prolongó por mucho tiempo”⁴⁹³. Berea Rodrigo volvería a actuar en el Ateneo de Madrid en ese mismo año, y a la capital madrileña acudiría al año siguiente⁴⁹⁴. Del concierto en el Ateneo hay una crónica del crítico musical Ramón de Arana, conocido con el sobrenombre de «Pizzicato», que decía lo siguiente del artista gallego:

Los periódicos recibidos hoy dan cuenta de un nuevo brillantísimo triunfo obtenido en el Ateneo de Madrid por el genial pianista coruñés Canuto Berea.

Programa selectísimo, -en el que figuraban doce estudios de Chopin, una fuga de Bach, una sonata de Mozart y las *Variaciones serias*, de Mendelssohn, -fue el que interpretó el estudioso artista, con éxito creciente, con admirable y adecuado estilo, identificándose en absoluto la *manera* de cada uno de aquellos grandes maestros del piano.

Críticos tan conspicuos (*sic*) como los de *El Correo* y *El Nacional*, consignan frases entusiastas a la labor del *virtuoso* gallego, y reafirman en aquellos conceptos, otros, no menos envidiables, que consolidan la notoria fama del artista que honra y enaltece a su patria (...) ⁴⁹⁵.

Un acontecimiento de gran relevancia para la ciudad de A Coruña fue la creación de la Sala Berea, y además fue uno de los fundadores de la Sociedad Filarmónica de A Coruña en 1904, año en el que aparecería la noticia de que “los almacenistas de La

⁴⁹² *La Correspondencia Gallega*, 3-I-1900.

⁴⁹³ *Gaceta de Galicia*, 6-III-1901.

⁴⁹⁴ *La Correspondencia Gallega*, 22-I-1902.

⁴⁹⁵ *El Correo Gallego*, 12-XII-1901.

Coruña los sres. Berea, han dispuesto una sala para audiciones, á semejanza de las que existen en el extranjero”⁴⁹⁶. Al día siguiente una crónica más extensa comentaba:

En el piso principal del edificio en que está de antiguo establecido el almacén de música de los Sres. Berea, ha hecho construir el notable y genial pianista que lleva el nombre del fundador de esa casa, una sala de audiciones a semejanza de las que existen en el extranjero.

La sala de gran capacidad y está muy adecuadamente dispuesta al objeto a que se le destina. Pero lo más notable que en ella descuellan es su decorado, que constituye una obra de arte.

Es un trabajo que honra verdaderamente a su autor, el joven pintor y dibujante Sr. Miguel, que acaba de pasar una corta temporada en la Coruña, y que demuestra en ese trabajo poseer un espíritu artístico muy completo y refinado y una mano habilísima y maestra.

La sala está decorada dentro de un sobrio y severo gusto modernista, con colores apagados dentro de una entonación alegre y suave. En sus paredes se destacan los retratos, notablemente hechos, de algunos grandes maestros de la música, Wagner, Beethoven, Weber, Mozart, Mendelssohn, Bach, Schumann y Liszt, y unas artísticas pinturas murales. En conjunto y en detalle, la decoración honra al Sr. Miguel que la ha realizado.

La sala, en la que el Sr. Berea se propone dar algún concierto más adelante, se estrenará, probablemente, con una audición de algunas de sus discípulas más aventajadas⁴⁹⁷.

Como se ha avanzado, de suma importancia fue la creación de la Sociedad Filarmónica de A Coruña en 1904 con la Sala Berea (Figura 73), para ofrecer grandes conciertos al público melómano herculino, que opinaban, según decía Ramón Arana, «Pizzicato»: “ (...) algo nuevo, insólito se halla en los bien preparados programas de las sesiones, y que el público de la elegante *Sala* paladea con deleite los primorosos números, la ejecución correcta, el soberano arte del genio alemán (...)”⁴⁹⁸. A semejanza de su progenitor, Berea Rodrigo fue una pieza clave en la dinamización cultural en la urbe coruñesa en los primeros años del siglo XX, quien además de ofrecer sus recitales, la creación de la Sociedad Filarmónica con la Sala Berea, fue docente de piano con alumnas de prestigio, también formó parte de la directiva de la asociación arrendataria del Teatro Principal entre 1906 y 1909 y posteriormente fue fundador y director de la Agrupación de Instrumentos de Arco entre 1916 y 1918.

⁴⁹⁶ *El Correo Gallego*, 26-I-1904.

⁴⁹⁷ *El Correo Gallego*, 27-I-1904.

⁴⁹⁸ *El Correo Gallego*, 19-XI-1904.



Figura 73. La sala Berea.

Fuente: *El Correo Gallego*, 27-I-1904.

La prensa de la época recogía alguna de las veladas que allí se celebraban, como, por ejemplo, en una crónica se hablaba de la participación del profesor francés de Canuto Berea, Raoul Pugno, y se relataba que Pizzicato se preguntaba antes del concierto: “¿será aventurado anticipar que las sesiones del 7 y 8 del venidero Agosto, han de constituir los mayores triunfos de la Sociedad Filarmónica de la capital vecina?”⁴⁹⁹. Otras actuaciones fueron las del violinista Antonio Fernández Bordás, con el propio Berea en 1905 y 1906⁵⁰⁰.” Como obras de conjunto han ejecutado la primera y tercera sonata de Grieg, dando a la original manera de este compositor toda la gracia y todo el relieve tan poético que tiene; la séptima sonata de Beethoven (...) ⁵⁰¹”. También es necesario destacar algunas actuaciones de Berea Rodrigo (Figura 74) junto a sus alumnas, como se recogía en alguna crónica que iría acompañada de una

⁴⁹⁹ *El Correo Gallego*, 27-VII-1905.

⁵⁰⁰ *La época*, 30-XII-1905; *La época*, 05-I-1906; *La época*, 09-II-1906.

⁵⁰¹ *La época*, 09-II-1906, p. 3.

caricatura del propio Berea, erróneamente atribuida a su padre en algún libro (Alén, 2004, p. 35):



Figura 74. Caricatura de Canuto Berea Rodrigo.

Fuente: *Coruña Moderna*, 10-XII-1905, p. 5.

El martes de esta semana se celebró en la «Sala Berea» la inauguración de conciertos que esta temporada da la *Filarmónica* de esta capital. / El aspecto de la elegante sala era espléndido (*sic*); en ella se distinguían las personas más selectas de la Coruña (...) El timbre sonó largamente por tercera vez. El rumor de conversar cesó, y en el pequeño escenario apareció la joven pianista y tras ella el maestro; ya en el centro del escenario, el gran rosetón que decora el fondo del palco escénico, apareció como un mundo de gloria que anticipaba el éxito de discípula y maestro. / Sentáronse al piano ambos artistas y comenzaron a ejecutar la primera parte del programa con el concierto en la Suchman (*sic*) y desde el primer momento en el público hicieron sentir verdadero deleite de arte que acrecentó en el andante gracioso que interpretaron con una justeza y sentir irreprochable sin perder un solo matiz el ritmo siguiendo hasta el final (*Alegro Vivace*) denotando tal comprensión maestro y discípula, de la difícil obra de Schuman que dejó marcadísima la constante labor del Sr. Berea y las excepcionales aptitudes técnicas y de gran sentir que hacen a la Srta. Lois una distinguida artista (...) El Sr. Berea en la segunda parte interpretó en el harmonium las obras de Guilmant *Aspitation religieuse* *Musete* y la fuga, tres

distintas notas tan completas y justas que sólo con su dominio de técnica y su fácil identificación con Guilmant pueden realizarse (...) ⁵⁰².

Berea Rodrigo formó parte de la comisión ejecutiva como Director-gerente, entre los años 1906 y 1909, además de pianista, músico, empresario y director de orquesta, como se puede ver en su biografía. De las actas de la asociación arrendataria del Teatro Principal, se puede destacar que desde que se hacen cargo del alquiler del Teatro Principal tuvieron que organizar dos temporadas de funciones de espectáculos, una en el mes de diciembre-enero y otra después de Semana Santa, el resto del año se alquilaba el Teatro, excepto para conciertos benéficos. El alquiler, en principio, era para un período de cinco años, aunque debido a las pérdidas, solo perduró tres. Se menciona en las actas algún viaje de Canuto en búsqueda de contratar decorados a la capital madrileña, negociaciones con compañías y cantantes, así como la Orquesta Sinfónica de Madrid que comenzaba un período de actuaciones en la urbe herculina que se prolongó durante muchos años. Por último, posteriormente se subarrienda el Teatro Principal al empresario Lino Pérez. Estas actas están conservadas en el Archivo Berea en la caja 12, en el libro 39 (ver Anexo VI). Se localiza una pequeña entrevista a Canuto Berea Rodrigo como gerente de la sociedad arrendataria sobre la temporada de 1907:

Estoy rendido de trabajo, pero muy contento de haber podido organizar una compañía completísima, desvaneciendo de esta manera las dudas del público, dudas injustificadas dada la seriedad de los accionistas de la empresa, pero explicables en cierto modo por nuestro estreno como empresarios. Obligados por las circunstancias y por una cláusula del contrato de arrendamiento, hubimos de abrir el Teatro con una compañía excesivamente modesta, que así y todo era la mejor que había en disposición de ser contratada. El debut ha sido flojo, lo reconozco, pero hoy en cambio podemos presentar el cartel con orgullo. Después del «Liceo» de Barcelona, será el coliseo de San Jorge el teatro de España en cuyo escenario trabajarán diez y seis noches mayor número de artistas de fama universal ⁵⁰³.

En 1908 ofreció un concierto en la sociedad filarmónica de Oporto, esta vez junto al violinista Fernández Bordás, con quien interpretaría piezas en conjunto, y en la segunda parte del programa por separado. Llama la atención una frase recogida en la crónica: “(...) El hecho es tanto más grato cuanto que Berea es acaso el artista más

⁵⁰² *Coruña Moderna*, 10-XII-1905, p. 5.

⁵⁰³ *El Noroeste*, 10-III-1907, p. 1.

reacio á dejarse oír en público y solo después de muy reiterados ruegos de la sociedad citada se decidió a emprender esa jornada musical (...) ⁵⁰⁴. En ese año aparece su nombre reflejado en la prensa pocos días antes de que comenzase la temporada de la ópera: “Canuto Berea, atusándose el bigote incipiente y brillándole los ojos a través de los lentes de oro, acoge amable á los curiosos y templa sus ansias noticieras” ⁵⁰⁵. También en ese mismo año se encuentra la noticia de que asistió a una ópera en Vigo, donde le obsequiaron con: “(...) un banquete que se celebró en el hotel de Europa, a la empresa de La Coruña. Por ésta asistieron el notable músico gallego Sr. Berea, que desde hace días se halla en Vigo, y su representante el Sr. Landa (...)” ⁵⁰⁶. Berea continuaba con sus viajes, acudiendo en 1909 a la capital para la preparación de la temporada de invierno del Teatro Principal:

Canuto Berea, entusiasta propulsor de todo ello, saldrá en breve para Madrid á fin de preparar la temporada de invierno. / Tiene el pensamiento de traer la excelente compañía de zarzuela grande que actúa en Price, y que el maestro Bauzá dirige. Así podrá dar un repaso á tantas obras hermosas como forman el vasto repertorio de la zarzuela nacional y conocer otras tan interesantes como *Los saltambanquis*, *La viuda alegre*, y demás que ahora privan ⁵⁰⁷.

A finales de ese mismo año Berea, junto con sus compañeros de la comisión, decidieron subarrendar el Teatro Principal al empresario Lino Pérez debido a las pérdidas ocasionadas en esa temporada, y a principios del año siguiente se celebró una junta de accionistas del Teatro Principal, llamado ahora Rosalía de Castro, “con objeto de enterarse de la gestión realizada en los últimos seis años por los señores D. Pedro Barrié y Pastor, D. Nicandro Fariña y D. Canuto Berea, como vocales accionistas de la Comisión mixta administrativa de dicho Teatro (...)” ⁵⁰⁸ como la Memoria aclaraba de modo amplio y de manera satisfactoria todo lo hecho por la Comisión administradora del Teatro durante la gestión de los Sres. Barrié y Pastor, Fariña y Berea, se acordó imprimirla para repartir ejemplares a todos los accionistas. La relación de la Sociedad Filarmónica con la comisión mixta del Teatro Principal fue evidente, aunque eran diferentes, y para la aclaración de estas juntas distintas se aporta

⁵⁰⁴ *El Noroeste*, 25-III-1908, p. 1.

⁵⁰⁵ *La Voz de Galicia*, 12-IV-1908, p. 1.

⁵⁰⁶ *La Voz de Galicia*, 22-V-1908.

⁵⁰⁷ *El Correo Gallego*, 15-III-1909, p. 1.

⁵⁰⁸ *El Noroeste*, 27-II-1910, p. 1.

una entrevista realizada a un anciano músico en décadas posteriores, que hablaban de las temporadas de ópera en la ciudad herculina:

(...) El mayor alarde apoteósico lo hizo aquella pujante sociedad... / - Ya sé. La de “Los cuarenta”. Cada uno aportaba mil pesetas, y .../ - No. Ese núcleo, precursor de “La Filarmónica” fue exclusivamente para conciertos. Se estableció en la “Sala Berea”, y allí acudía lo más grande de la ciudad. No, yo me refiero a la Sociedad “El Teatro”. La inició un grupo de melómanos, fanáticos, sin otro afán que traer periódicamente buenas compañías de ópera a nuestro nido del “Coliseo de San Jorge”. / Se constituyó por acciones de 100 pesetas cada una, y los accionistas, que llegaron a 600, tenían el beneficio del 10 por 100 sobre los precios de la localidad y de la entrada. Arraigó la idea; y de que echó hondas raíces de prueba el hecho de que “El Teatro” vivió siete años (...) De la primera Directiva (...) trabajaron con fe e hicieron prodigios como sus continuadores el médico Fraga, Pedro Torres, Canuto Berea (...) ⁵⁰⁹

Una faceta importante en la vida de Berea Rodrigo sería como profesor de piano, creando una escuela de piano (Carreira, 1999a) destacando alumnas como Pilar Castillo o Pilar Cruz, que posteriormente fueron catedráticas de piano en el Conservatorio de Madrid, u otros alumnos que destacarían en su época. Incluso Pilar Castillo fue becada para estudiar en el conservatorio madrileño y actuando para diferentes personalidades:

La hermosa niña Pilar Castillo, perteneciente a una familia coruñesa y verdadera notabilidad en el piano, ha dado admirables conciertos en el palacio de la infanta Doña Isabel y en el salón de fiestas de El Heraldo. En uno y otro fue aplaudidísima y felicitada con efusión. Los entusiastas elogios se hicieron extensivos a su maestro, el notable artista coruñés D. Canuto Berea. El martes dará otro concierto en el Ateneo ⁵¹⁰.

En 1912 ejercía como docente de piano en la sociedad recreativa Circo de Artesanos: “En el mes de septiembre, se abrió la matrícula para las clases que sostenía la Sociedad, a cargo de los señores Pillado, Berea, Echave y Fernández Amor.” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 243). Su actividad musical en la ciudad herculina continuó después de haber creado la Sociedad Filarmónica en 1904, continuó con la creación dentro de ella de la Agrupación de Arcos y la Orquesta Infantil. Según Carreira, su etapa como director de la formación fue de 1916 hasta 1925, fecha en la que le sucedió José Doncel (Carreira, 1999a). Sin embargo, se trata de un dato incorrecto, porque se

⁵⁰⁹ Hoja Oficial del Lunes, 3-IV-1944, p. 6.

⁵¹⁰ El regional: diario de Lugo, nº. 9175, 24-V-1911, p. 2

ha hallado una noticia en la que se reflejaba que en 1918 dimitió como director por problemas de salud: “(...) Se da cuenta en la Memoria de la dimisión, fundada en motivos de salud, que hizo de la dirección de la Orquesta coruñesa D. Canuto Berea (...)”⁵¹¹”.

En el mes siguiente se publicaba el debut de Doncel, indicándose en la noticia: “Alejado de la dirección artística de la colectividad, por causa especiales, el maestro Berea (...)”⁵¹², que había comenzado a dirigir dicha formación en 1916: “En la Coruña se va a constituir una Orquesta Sinfónica compuesta por ´amateurs y profesionales. / Hasta ahora se han alistado 36 instrumentistas. / Dirige la orquesta Sinfónica el pianista D. Camilo (sic) Berea y el compositor D. Eduardo R. Losada”⁵¹³, como da fe de ello una noticia de la historia de la Sociedad Filarmónica: “(...) Berea dio a conocer su “Agrupación de Instrumentos de Arco”⁵¹⁴. Se localiza una crónica con frases loables hacia aquel proyecto de aquella orquesta, en un concierto celebrado el 29 de enero de 1917, (Figura 75):

(...) la batuta magistral de nuestro admirable artista Berea, cuyos defectos únicos son la oscuridad y la modestia, y la iniciativa y la paciencia y el arte y el entusiasmo del arquitecto Losada, autor de ese milagro, y el talento y la gallardía de las dos señoritas que daban al concierto el realce de su arte y de su belleza, y el entusiasmo y la perfección de todos sus excelentes y notabilísimos compañeros de orquesta (...) Aquel par de docenas de convecinos distinguidísimos nos parecían lo que son: unos artistas completos, mucho más gratos a nuestros oídos que las “estrellas” venidas de lejos porque su modestia y su honradez musical les deja en intérpretes fieles de lo que escribieron los grandes maestros (...)”⁵¹⁵

⁵¹¹ *La Voz de Galicia*, 18-III-1918, p. 1.

⁵¹² *La Voz de Galicia*, 16-IV-1918.

⁵¹³ *El Diario de Pontevedra*, 24-III-1916, p. 2.

⁵¹⁴ *La Voz de Galicia*, 6-IV-1938.

⁵¹⁵ *El Noroeste*, 30-I-1907, p. 1.



Figura 75. Programa de concierto de la Agrupación de Instrumentos de Arco.

Fuente: Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña, signatura PM-M/0116

Como curiosidad, en un Boletín Oficial de la Provincia de Madrid se localizó un aviso de la compañía de seguros “La Unión y el Fénix español” de que “Habiéndose extraviado la póliza número 7205, contratada por esta Compañía sobre la vida de Don Canuto Berea Rodrigo (...)”⁵¹⁶. Canuto Berea también formó parte de movimientos sociales de su ciudad, como fue la creación de la colectividad denominada Agrupación Popular, con el ideal del progreso de la ciudad herculina, con el siguiente lema: «Todo por La Coruña». “Don Canuto Berea, exponiendo ayer el objeto de la reunión, decía con elocuente y sencilla sinceridad que debía atenderse principalmente al engrandecimiento de nuestra ciudad en todos los órdenes de la vida, propulsando sus intereses morales y materiales (...)”⁵¹⁷. Su presencia en la sociedad como personalidad importante se demuestra al estar al frente de diferentes colectivos, como se puede

⁵¹⁶ Boletín Oficial de la provincia de Madrid, 6-V-1916, p. 2.

⁵¹⁷ *El Ideal Gallego*, 30-IV-1917.

apreciar a través de alguna noticia hallada en 1917: “(...) el presidente, don Canuto Berea (...) dijo el señor Berea a los reunidos, que el Directorio deseaba dar cuenta de su gestión(..) la creación de un Banco en La Coruña; otro, la contribución a las elecciones municipales”⁵¹⁸. Berea Rodrigo seguiría ejerciendo sus clases de piano con alumnos como Carmen Chao, o revelaciones como el niño Pepito Canel:

(...) una criatura que acaba de soltar los andadores y que toca lo más difícil de Chopin con la serenidad y la justeza de un maestrillo. Merece este chico que se le oiga en público para honra de su maestro D. Canuto Berea⁵¹⁹.

En 1923 se encuentra una noticia del Consejo del Banco de La Coruña que cita a los miembros de dicho consejo y añadía “D. Canuto Berea, prestigioso nombre que irá desde ahora unido a los respetables que antes citamos”⁵²⁰. En 1925 se localiza su nombre en diferentes banquetes que se celebraron en el Atlantic Hotel, donde se reunía lo más distinguido de la sociedad coruñesa⁵²¹. En ese mismo año se encuentra un reportaje en *El Constructor*, de septiembre de 1925, sobre la construcción de la Ciudad Jardín en la urbe herculina, por iniciativa de un grupo de coruñeses, entre los que se encontraba Berea Rodrigo como fundador, y en ese momento como vicepresidente, donde también aparecía el nombre de otro compositor y arquitecto Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón, que había comenzado un proyecto tres años antes, en la ciudad de A Coruña: “(...) haciendo un alarde de prodigiosa perseverancia han conseguido, en el transcurso de ese corto plazo, un éxito tan rotundo y brillante, que la barriada en construcción, más que una prometedora esperanza, es ya una lúcida realidad”⁵²².

Su vinculación con la sociedad era similar a la de su progenitor, pues también formó parte del consejo de administración de la Compañía de Tranvías de La Coruña, como vocal entre al menos 1912 y 1927⁵²³ (López Cobas, 2017). En ese mismo año

⁵¹⁸ *Eco de Galicia*, 22-X-1917.

⁵¹⁹ *El Orzán*, 16-IV-1918, p. 1.

⁵²⁰ *El Eco de Santiago*, 27-II-1923, p. 1.

⁵²¹ *El Orzán*, 26-V-1925, p. 1; *El Orzán*, 17-VI-1925, p. 1.

⁵²² *El Constructor*, número 23, IX-1925, p. 689.

⁵²³ Dicha información se ha podido corroborar de los respectivos *Anuarios de ferrocarriles españoles*: 20 (1912), 298; 21 (1913), 255; 22 (1914), 267; 23 (1915), 267; 24 (1916), 267; 25 (1917), 267; 26 (1918), 271; 27 (1919), 288; 29 (1921), 330; 30 (1922), 237; 32 (1924), 341; 33 (1925), 356; 35 (1927), 356.

continuaba como consejero del Banco de La Coruña, mostrándole las nuevas dependencias del Banco en el Cantón pequeño al alcalde Casás: “(...) La primera autoridad local, acompañada por el señor Tejero y por consejero señor Berea (don Canuto), recorrió todas las dependencias del domicilio del Banco y pudo advertir y admirar su excelente y lujosa instalación”⁵²⁴. No se hallan más noticias sobre Canuto Berea en años posteriores, excepto que se localiza su nombre en un donativo realizado a favor de las fiestas de María Pita de 1929, además de seguir formando parte del Consejo el Banco de La Coruña⁵²⁵. El año siguiente, 1931, fue un año lleno de noticias tristes para Canuto Berea Rodrigo, que probablemente serían una de las causas de su suicidio en la ciudad condal a finales de agosto de dicho año. Este dato, inédito hasta el momento, pero que se confirmará a continuación, contraviene a la afirmación de Carreira en diferentes trabajos, que sitúa su muerte en 1935 (Carreira, 1988a, 1999a).

En enero de 1931 falleció su suegra, Julia Dalmau Rey⁵²⁶, meses después murió su madre, Ana Rodrigo García⁵²⁷, a la que tenía un fuerte apego, además de continuar con ella el comercio musical que había fundado su abuelo, Sebastián Canuto Berea Ximeno, y su padre, Canuto Berea Rodríguez, quién lo había elevado hasta cotas impensables en su día. No se ha podido averiguar en qué momento de este año se trasladó a Barcelona, pero se ha encontrado una noticia que lo sitúa en la ciudad condal en el mes de julio, al parecer, a causa de algún problema porque “para Barcelona marchó ayer en el tren expreso don Manuel Serrano, hijo político de nuestro estimado convecino don Canuto Berea”⁵²⁸. Las siguientes noticias que se han descubierto son relativas a su fallecimiento en diferentes periódicos como: “Víctima de un accidente falleció en Barcelona el que fue destacado pianista D. Canuto Berea Rodrigo”⁵²⁹.

⁵²⁴ *El Ideal Gallego*, 5-I-1927, p. 3.

⁵²⁵ *El Financiero*, 03-I-1930, p. 13.

⁵²⁶ *El Ideal Gallego*, 13-I-1931, p. 4.

⁵²⁷ *Vida Gallega*, 30-V-1931, p. 39.

⁵²⁸ *El Ideal Gallego*, 30-VII-1931, p. 1.

⁵²⁹ *EL Compostelano*, 31-VIII-1931, p. 2.

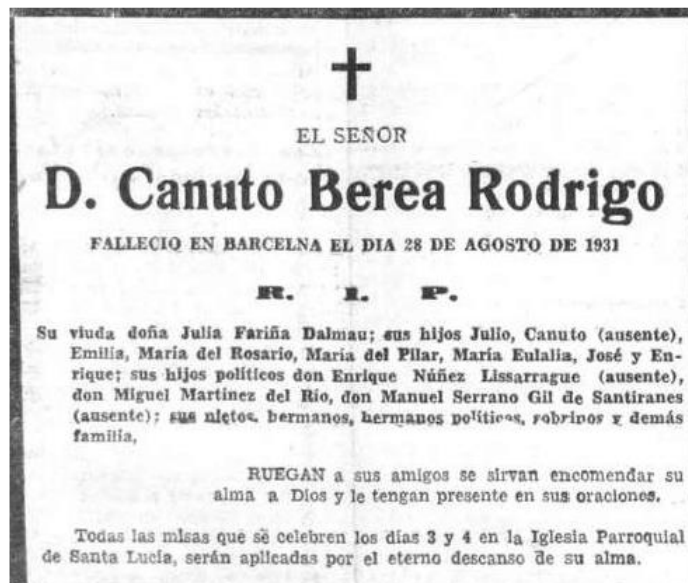


Figura 76. Esquela de Canuto Berea Rodrigo.

Fuente: *El Ideal Gallego*, 01-IX-1931, p. 4.

En otro diario, *El Ideal Gallego*, se ha localizado una esquela (Figura 76), acompañada de una pequeña crónica que apuntaba: “Falleció en Barcelona nuestro estimado convecino D. Canuto Berea Rodríguez [apellido equivocado, que era el de su padre]. Su muerte ha de ser ¿? Sentida en nuestra ciudad, dadas las grandes amistades y simpatías con que contaba el difunto (...)”⁵³⁰. En *El Progreso*, se averigua que su muerte fue un suicidio, narrado del siguiente modo:

Se tuvo noticia de haber fallecido en Barcelona, donde residía, el antiguo industrial de esta localidad D. Canuto Berea. /Poco después, así confirmó la noticia ampliándose ésta en el sentido de que el Sr. Berea se ha suicidado, disparándose un tiro en la cabeza. Se ignoran los móviles del suicidio. La noticia ha causado en La Coruña un gran sentimiento⁵³¹.

5.5.2 Mariano Puig Fernández (21 diciembre de 1885⁵³²-14 de marzo de 1977)

Hijo de Eduardo Guillermo Puig Ferrín, socio en la tienda de Canuto Berea y Avelina Fernández Castro, que residía junto a sus padres, y sus hermanos Eduardo,

⁵³⁰ *El Ideal Gallego*, 01-IX-1931, p. 4.

⁵³¹ *El Progreso*, 02-IX-1931, p. 2.

⁵³² Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Censo de habitantes, 1899, t.3, p. 31.

Filomena, Carmen y Ana, además de otros familiares en la calle Panaderas, número 27, piso 3^o⁵³³.

Siguió los pasos de su padre Eduardo en el comercio musical, donde su progenitor había sido socio desde 1897, cuando se fundó la sociedad Canuto Berea y Compañía, hasta 1916, tres años después de fallecer Eduardo Puig, fecha en la que sus hijos y herederos abandonaron la empresa, quedando como socio único Canuto Berea Rodrigo hasta 1931 (Liaño Pedreira, 1998). Se ha encontrado la esquila de su padre, Eduardo Guillermo Puig Ferrín, que falleció en la ciudad herculina el 24 de septiembre de 1913, en la que indica que fue “concejal del Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad y socio de la casa Canuto Berea y C.^a”⁵³⁴ y se ha localizado su tumba en el cementerio de San Amaro.

De las pocas noticias que se han hallado en la hemeroteca sobre la figura de Mariano Puig se resaltan las que se citan a continuación. En 1902 viajó a Barcelona: “Saldrá hoy para Barcelona el distinguido joven D. Mariano Puig Fernández”⁵³⁵. De las cartas halladas en el Archivo Berea, tanto a su padre, como incluso a Manuel Berea, que fuera su profesor de piano, confirman que estuvo en la ciudad condal formándose musicalmente. “Querido padre, he recibido la carta para el sindicato de Dotesio y ya fui a buscar la música que me hacía falta”⁵³⁶. Aunque sobre 1905 se puede confirmar que colaboraba con el padre en el negocio familiar como afinador de pianos y desplazándose por toda Galicia, “mañana salgo para Ponteareas a las siete de la mañana, hoy a las seis de la tarde me veré con Landa en la estación de Guillarey, él va de paso a Orense (...)”⁵³⁷.

En 1907 “D. Mariano Puig pidió permiso para colocar dos focos de arco voltaico en la casa número 42 de la calle de la Galera”⁵³⁸, donde residía. De la documentación que se conserva en el Archivo Berea se ha hallado la firma de Mariano Puig en un libro de cuentas e inventario que datan de 1911: “(...) según los diversos valores activos y pasivos que quedan relacionados en este inventario el capital efectivo de la sociedad

⁵³³ Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Censo de habitantes, 1899, t.3, pp. 30 v.º, 31.

⁵³⁴ *La Voz de Galicia*, 25-IX-1913.

⁵³⁵ *La Voz de Galicia*, 8-X-1902, p. 2.

⁵³⁶ Archivo Berea, caja 52, 4-X-1903, carta de Mariano Puig a Eduardo Puig.

⁵³⁷ Archivo Berea, caja 56, 3-V-1906, carta de Mariano Puig desde Tui a Eduardo Puig.

⁵³⁸ *La Voz de Galicia*, 31-I-1907, p. 2.

asciende a las figuradas cien mil pesetas que se consignan en la escritura social”⁵³⁹. Se puede cerciorar que colaboraba con su padre en el comercio antes de que este falleciese, pues se localiza la siguiente crónica de 1912, que lo citaba como representante de la casa Berea:

Uno de estos días llegará a Ferrol, es el viaje de propaganda que hace por Galicia, el inteligente representante de la casa Berea y C.^a de la Coruña, don Mariano Puig para la venta de pianos de los renombrados fabricantes Steinway-Ronisch Ortíz y Cussé; de los Pianolas-Pianos y del Pianola Metroestilo Themodista de la casa Asolian, de New York; dedicándose unos días a reparar y afinar los pianos procedentes de dicha casa⁵⁴⁰.

Dicha colaboración del señor Puig con Berea sería hasta 1916, y se ha hallado una noticia de finales de 1913, después del óbito de Eduardo Puig, en la que se recoge a Mariano como representante de la casa Berea e intérprete del piano-pianola, tal y como se presentaba en algunos conciertos, de hecho, realizó una gira por ciudades gallegas, como el celebrado el 5 de diciembre de 1913 en Lugo:

Anoche ante un reducido número de personas dio el representante de la casa Canuto Berea y Compañía, de La Coruña, don Mariano Puig, un concierto de piano-pianola que acabó de convencernos del valor artístico de este nuevo instrumento, maravillosa creación del ingenio y de la mecánica. El piano-pianola tiene del órgano la particularidad de funcionar merced al aire que aspira, del fonógrafo el repetir indefinidamente el disco previamente impresionado, y del piano corriente el ser susceptible de dar a las piezas que en él se ejecutan toda la expresión, colorido, fuerza y sentimiento de que es capaz el pianista más experto e inspirado (...) El Sr. Puig, conocedor profundo del piano-pianola e inteligente músico, nos puso de relieve todas esas cualidades tocando admirablemente entre otras piezas un fresco paso-doble de Aceves, el Rondó caprichoso de Mendelsohn y la 12 Rapsodia de Liszt (...) ⁵⁴¹

Al abandonar el negocio musical no se tiene constancia del señor Puig hasta que su nombre aparece relacionado como uno de los organizadores de la Orquestina Coruñesa (Figura 77): “fundada por el entusiasta y apasionado D. Mariano Puig, hizo su debut en la aristocrática sociedad “Nuevo Club”, en el año 1923 siendo presidente el Sr. Taboada. Son 35 elementos, en hermandad espiritual, obedientes y disciplinados a un director (...)”⁵⁴². La agrupación Orquestina Coruñesa, dirigida por Mariano Puig

⁵³⁹ Archivo Berea, caja 10, libro 28, 1-I-1911, firmado por Mariano Puig.

⁵⁴⁰ *El Correo Gallego*, 3-IX-1912.

⁵⁴¹ *El Progreso*, 6-XII-1913, p. 3.

⁵⁴² *Galicia Gráfica*, 4-III-1929, p. 11.

y José Prado, continuaría apareciendo en diferentes crónicas hasta 1936, como, por ejemplo, en una actuación en un banquete que tuvo lugar en Sada en 1928:

Los elementos que constituyen la “Orquestina Coruñesa” reuniéronse (sic) el domingo en Sada, en el kiosko (sic) de “La Terraza” donde se celebró un espléndido banquete. / Los miembros de la “Orquestina” que es la orquesta simpática y admirada por excelencia en La Coruña pasaron unas horas deliciosas. Tras la comida, coronada de brindis entusiasta y jocoso, se celebró una fiesta de sociedad en el Salón Moderno, amenizando el acto de la afamada agrupación. / Fue un día completo de regocijo para todos y de un éxito para don Mariano Puig y don José Prado, organizadores y paladines de la prestigiosa “Orquestina Coruñesa”⁵⁴³.



Figura 77. Fotografía de la Orquestina Coruñesa.

Fuente: *Galicia Gráfica*, 4-III-1929, p. 11.

En abril de 1931 fue cuando sucedió el cambio de propiedad de la tienda de música Canuto Berea, de Canuto Berea Rodrigo a la sociedad Puig Ramos. En ese año aparecía colaborando en el comercio Mariano Puig Fernández, hijo de Eduardo Puig (antiguo socio de Canuto Berea). Citaba López Suevos, equivocándose con el mes de fallecimiento de Canuto Berea Rodrigo, que inéditamente se ha mencionado en este trabajo, que ocurrió de modo trágico a finales del mes de agosto en Barcelona en ese mismo año:

⁵⁴³ *El Ideal gallego*, 6-III-1928, p. 3.

Cuando en abril de 1931 fallece Canuto Berea, Mariano Puig se asocia con Francisco Ramos Rego y se hacen cargo de la empresa. Ambos formarán la sociedad Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea, quienes además de vender pianos u otros instrumentos, anuncian también la venta de «gramófonos, radios y radiófonos, discos regal y parlophon», y continúan con la sucursal de la tienda en Santiago de Compostela. También siguen reimprimiendo, a partir de las planchas originales, las partituras de los compositores gallegos ya editadas por la familia Berea (López Suevos, 2008, p. 18).

Se ha hallado alguna correspondencia en el Archivo Berea que el cambio de propiedad data de abril de 1931, como se percibe en la siguiente carta firmada por Canuto Berea y Mariano Puig, dirigida a R. Maristany:

Muy Sr. Mío: En mi poder su grata [¿?] del 31 del ppdo. Donde ha separado tres letras para su aceptación como tiene V. costumbre de estos giros a 2, 4 y 6 resulta en la forma de los vencimientos de 1º Mayo, 1º Julio y 1º de Septiembre que son a cinco meses debiendo ser seis. / En espera de sus gratas noticias para cuando le devuelvas el ¿? Del embalaje. / De V. su attº. y aff qtem.⁵⁴⁴.

Otra carta dirigida a los Sres. Guillard, Martel; Loiselet y C^a en Lyon, que firmaba como Sucesores de Canuto Berea, firmada por Mariano Puig, que decía:

Muy Srs. Míos: Ruego á Vd. Me remitan por correo lo más pronto que le sea posible, lo siguiente
N. 548-25 ancha pour saxofón alto mib

N. 548-21 anchas pour saxophone sib

N. 3185-50 anchas pour clarinete en Mib

Estoy preparándole un pedido bastante importante para lo cual le ruego cuando lo reciban me sirvan también urgentemente. De V. su attº. y aff qtem⁵⁴⁵

En junio de 1931 le envía una carta a Ramón Pach en Barcelona, firmada por Mariano Puig que menciona que Canuto Berea tenía negocios fuera:

Contento a su ¿? Grata del 2 de los corrientes para explicar nuestras mas expresivas gracias en nombre de mi socio y en particular en el mío. / Como colaborador tantos años del Sr. Berea, estoy en antecedentes de todo lo ocurrido, por lo cual, no tenemos inconveniente por nuestra parte, y en las actuales circunstancias porque el país atraviesa, en ¿? Para Galicia la verdadera exclusiva de los pianos Curso L./h.a. y ¿? con todo nuestro interés, como sucedía en el año1909

⁵⁴⁴ Archivo Berea, Caja 9, libro 25, f. 16, carta dirigida a R. Maristany (Barcelona), 7-IV-1931.

⁵⁴⁵ Archivo Berea, Caja 9, libro 25, f. 18, carta dirigida a los Sres. Guillard, Martel; Loiselet y C^a (Lyon), 9-IV-1931.

a 1915; pero temiendo muy presente, que tendremos que ¿? Con la competencia que ¿? en precios y en facilidades, que esperamos amigo Pach las tenga V. en cuenta, al saber mi manera de afinar en este asunto que a V. tanto le interesa. / Con estas manifestaciones tan francas, el camino queda por si o no conviene la exclusiva con todas las facilidades que por el negocio de V. y con toda la sinceridad que debe ser, para _____

Teníamos proyectado hacer un viaje a esa, donde hubiese tenido la satisfacción de saludarle, lo hemos aplazado hasta que se estabilize (sic). Desde el pasado mes de Mayo D. Canuto se encuentra por Barcelona Dedicado a varios negocios que hoy tiene en esa población (...) ⁵⁴⁶

Meses después se localizan cartas que están firmadas por Puig y Ramos, como una enviada al Sr. Huberville- Cavart comentando lo siguiente:

Muy Sres. nuestros: Debido a las dificultades que pone la Banda para adquirir cheques y pagar. Ruego a V. que nos giren por la cantidad que les adeudamos, las facturas del 16 y 21 de Mayo que importan: Fcos. 1342,40 avisando el día del vencimiento. / También ruego a V. nos remita a Hendaya consignados a la Vda. E Hijos de GilRodrigo, lo siguiente:

1 N.º 58 Clarinete ébano en mib 13 llaves y 2 anillos.

2 N.º 58 Clarinete ébano en sib 13 llaves y 2 anillos.

3 N.º 5 bis Clarinete ébano en sib 15 llaves y 4 anillos.

Los clarinetes afinados al ancien diapasón. / Para evitarnos molestias, envianos de este pedido factura duplicada, porque de esta forma podremos enviar a su tiempo el importe (...) ⁵⁴⁷

En otra misiva de ese mismo mes señala la situación que atravesaba el país, y que describe a José Bayona de Barcelona:

Muy Sr. Nuestro: Contestaos a su muy grata del 2 de los corrientes, para agradecerle sus valiosos ofrecimientos que tenemos presentes y que el Sr. Berea nos había recomendado con verdadero interés, su acreditada casa (...)

Las actuales circunstancias que hoy atraviesa nuestra nación no permite hacer encargos en gran escala como sería nuestro deseo, pero esto no es ¿?, para que hoy le hagamos nuestro primer pedido de un piano J. Smith?, modelo 2ª en nogal a medio barniz, para enviar cuando V. crea conveniente, rogándoles que sea seguro de clavijero y de los que tenga bien ¿?, para que aguante seguro la afinación; pues con la competencia que existe, debido a los muchos fabricantes de pianos de esa, que se dedican a enviar a instrumentos con otras marcas a cualquier comerciante que no tiene establecimientos de manera, para venderlos á un precio irrisorio estropeando de esta

⁵⁴⁶ Archivo Berea, Caja 9, libro 25, f. 55, carta dirigida a Ramón Pach (Barcelona), 10-VI-1931.

⁵⁴⁷ Archivo Berea, Caja 9, libro 25, f. 81 v.º, carta dirigida a Huberville. Cavart, 25-VIII-1931.

manera el mercado; por tal motivo, de momento tenemos que toar nuestras precauciones. Nuestro sistema será en lo barato que el negocio lo permita (...) ⁵⁴⁸

De 1934 hay otra correspondencia que cita que ha fallecido su cuñado y busca ayudar a sus sobrinos intentando buscar recomendación para una plaza de auxiliar, aunque indica que no es una buena época para ello:

Mi distinguido amigo: Después de saludarle m me tomo la libertad de ponerle estas líneas, para comunicarle que por el fallecimiento de mi hermano político Emilio García ¿? Que V. recordará, las muchísimas desgracias que le han sucedido, quedan sus hijos en la mayor miseria; como V. Sabe, que los tiempos no están para ayudar como uno quisiera, hay que valerse de los buenos amigos como V. que siempre pone de su parte ese gran interés. / El haber fallecido el Sr. Escudero, tasador de la caja de ahoros, parece que corerá el escalafón y quedará una plaza de auxiliar, que podía ser con su voto, para uno de mis sobrinos, son tres, pero con uno no se puede contar, por tenerle que hacer la trepanación y estar muy delicado. /Perdone mi atrevimiento, anticipándole las mas sinceras gracias, que a sus ¿?, su att. Y afº amigo. / Mariano Puig ⁵⁴⁹.

No se hallan más noticias, y del archivo Berea no se hace un estudio de los años posteriores a la guerra. Se ha localizado la esquila de su fallecimiento en la prensa, que indica que había fallecido el 14 de marzo de 1977, en la que se citaba que tenía 91 años y la “casa mortuoria: Plaza de España, n.º 40, 3ª Derecha” ⁵⁵⁰. Se conserva una única obra compuesta por Mariano Puig en el Archivo Berea (Tabla 7).

Tabla 7.

Obras compuestas por Mariano Puig en el Archivo Berea

Composición	Fecha	Editorial
Mi madrina: one-step	5 julio 1930	Manuscrito

⁵⁴⁸ Archivo Berea, Caja 9, libro 25, f. 56 v.º, carta dirigida a José Bayona (Barcelona), 17-VI-1931.

⁵⁴⁹ Archivo Berea, Caja 9, libro 25, f. 485, carta dirigida a Ramón Junke (Guitiriz), 28-VII-1934.

⁵⁵⁰ *La Voz de Galicia*, 15-III-1977, p. 62.

Referencias

- Acosta, E. (2007). *Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla*. Lumen.
- Album de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos* (José Pascual López Cortón). (1862). Imprenta del Hospicio Provincial à cargo de D. Mariano M. y Sancho.
- Alén, M. P. (2002). “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su «Archivo de documentación»: Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero. *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de la Musicología, 1*, 395-408.
- Alén, M. P. (2004a). *Breve historia da Música Galega*. A Nosa Terra.
- Altadill, J. (1909). *Memorias de Sarasate*.
- Andrade Malde, J. (2010). *Andrés Gaos: El gallego errante*. Vereda.
- Andrés Gaos Berea: Un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. II *Xornadas de divulgación do patrimonio musical galego* (cood. Julián Jesús Pérez Fernández). (2012). Universidade de A Coruña.
- Barreiro Fernández, X. (1984). *Historia contemporánea de Galicia. III. Historia de la cultura gallega.: Vol. III*. Gamma.
- Cancela Montes, B., & Cancela Montes, A. (2013). *La saga Courtier en Galicia*. Alvarellos.
- Carreira, X. M. (1986b). Sebastián Canuto Berea y Ximeno y la Sociedad musical Coruñesa (La familia Berea I). *Nasarre. Revista Aragonsea de Musicología*, II(Nº2), 11-55.

Carreira, X. M. (1990a). Aproximación crítica al músico Andrés Gaos (1874-1959).

Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario, 7, 233-313.

Carreira, X. M. (1991). Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español

anterior al siglo XIX. *Revista de musicología*, XI-XII, 489-491.

Carreira, X. M. (1995). Siglo y medio de música en el Teatro Rosalía. En *La escena*

de la ciudad. El Teatro Rosalía Castro (pp. 15-20). Ayuntamiento de A Coruña.

Carreira, X. M. (1999a). Berea Rodrigo, Canuto. En *Diccionario de la música*

española e hispanoamericana (Vol. 2, pp. 378-379). SGAE.

Carreira, X. M. (2020a, enero 16). Andrés Gaos & The invention of tradition (11)

Cuba y México, los años amargos. *mundoclasico.com*.

[https://mundoclasico.com/articulo/33100/Andr%C3%A9s-Gaos-y-The-](https://mundoclasico.com/articulo/33100/Andr%C3%A9s-Gaos-y-The-invention-of-tradition-11-Cuba-y-M%C3%A9xico-los-a%C3%B1os-amargos)

[invention-of-tradition-11-Cuba-y-M%C3%A9xico-los-a%C3%B1os-amargos](https://mundoclasico.com/articulo/33100/Andr%C3%A9s-Gaos-y-The-invention-of-tradition-11-Cuba-y-M%C3%A9xico-los-a%C3%B1os-amargos)

Carreira, X. M. (2020b, febrero 13). Andrés Gaos & The invention of tradition (12)

Agenda de un músico recién casado. Montevideo 1896-1899.

mundoclasico.com. [https://mundoclasico.com/articulo/32811/1896-1899-](https://mundoclasico.com/articulo/32811/1896-1899-Agenda-de-un-m%C3%BAsico-reci%C3%A9n-casado)

[Agenda-de-un-m%C3%BAsico-reci%C3%A9n-casado](https://mundoclasico.com/articulo/32811/1896-1899-Agenda-de-un-m%C3%BAsico-reci%C3%A9n-casado)

Díaz Pardeiro, J. R. (1992). *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*.

Galicia Editorial.

Estrada Catoyra, F. (1930a). *Contribución a la historia de La Coruña: La Reunión*

Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y

actuación. TiP. El Ideal Gallego.

Juegos Florales de la Coruña en 1877. (1877). Est. Tip. de D. Vicente Abad.

- Liaño Pedreira, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Vol. 1-3). Deputación Provincial de A Coruña.
- López Cobas, L. (2008). Las bandas de música en Galicia: Aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX. *Revista de musicología*, XXXI(Nº1), 79-124.
- López Cobas, L. (2010). El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891). *Revista de musicología*, 33(n.º 1-2), 505-525.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Ouvirmos.
- López Cobas, L. (2017). *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Universidad de Valladolid.
- López Suevos, B. (2008). Las capas de la cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín DM, Año 12*, 16-24.
- López-Suevos, B., & Martínez Martínez, M. R. (2013). Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega. *Nalgures*, IX, 151-231.
- Meijide Pardo, A. (1972). Censo de comerciantes coruñeses en los años de 1830 a 1845. *Revista del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, núms. 8-9, 227-246.
- Meijide Pardo, A. (1988). Los Canuto Berea y el primer establecimiento de instrumentos musicales de Galicia. *La Coruña. Paraíso del turismo*.
- Meijide Pardo, A. (1994). Implantación de la enseñanza musical en la escuela de Bellas Artes de La Coruña. *Abrente*, 26, 99-118.

- Mosquera Lavado, B. (1995). *La música popular en La Coruña 1850-1936*. Vía Láctea.
- Pedrell, F. (1897a). Canuto Berea. En *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos* (pp. 177-178). Imprenta de Víctor Berdós y Feliz.
- Pedrell, F. (1897b). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*. Imprenta de Victor Berdós y Feliu.
- Rey Majado, Á. (2000). *A Coruña y la música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Ayuntamiento de A Coruña.
- Rico Vereá, M. (2018). Conferencia no Conservatorio Profesional de música o día 6 de febreiro ás 18 horas. Orixe de Canuto Berea Rodríguez. *Alalá. Revista do Conservatorio Profesional de A Coruña*, 35-49.
- Saldoni, B. (1881). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* (Vol. 4). Imprenta de Don Antonio Pérez Dubrull.
- Spencer, J. (2021, abril 26). *Alejandro Berea* [Comunicación personal].
- Tettamancy Gastón, F. (1900). *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña* (Facsimilar).
- Trillo, J. (2018). *Cancións para voz e piano de Andrés Gaos*. Sacaúntos Cooperativa Gráfica.
- Varela de la Vega, J. B. (1990b). *Juan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico*. Deputación de A Coruña.

CAPÍTULO VI.

Patrimonio e identidade gallega.

Las obras gallegas en el Archivo Barea

Resumen

En este capítulo se presenta la acepción del vocablo patrimonio, como un constructo cultural con un carácter mutable y polisémico. Se comprueba la evolución del concepto de patrimonio a través de la historia, para posteriormente citar y comentar brevemente la legislación que abarca el término de patrimonio desde diferentes organismos e instituciones, como la Ley 16/1985 de Patrimonio de España, Ley 5/2016 de Patrimonio Cultural de Galicia y la Convención para la salvaguarda mundial del patrimonio cultural inmaterial de UNESCO 2003. Después, se presenta una pequeña reflexión sobre el patrimonio musical, junto con las definiciones de biblioteca y archivo extraídas de la Ley 16/1985, para concluir este epígrafe con los archivos con fondos musicales más importantes en Galicia, y concretamente en la ciudad herculina, como es, sin duda, el Archivo Berea.

Dentro del amplio concepto de patrimonio, se menciona la identidad cultural de un pueblo, que viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se expresa su cultura, como son la lengua, las relaciones sociales, etc. Es por ello, que se considera oportuno una reflexión sobre la creación de una identidad gallega que desde mediados del s. XIX fue llevada a cabo por personalidades del mundo de la cultura gallega. Se realiza un breve recorrido a través del tiempo hasta la II República sobre aspectos que se han considerado oportuno mencionar en relación al ámbito musical. Fue la música, para la *intelligentsia* un pilar fundamental para la construcción simbólica de la identidad gallega.

A continuación, se realiza una breve descripción de los fondos documentales del Archivo Berea, así como la nueva catalogación de las planchas de impresión que está más detallada en los anexos. Posteriormente, se muestra una clasificación de las partituras que se conservan en el Archivo Berea. Se centra el epígrafe en las obras gallegas y sus compositores, la importancia de estas composiciones como patrimonio musical que ayudan a conocer los gustos de la sociedad de la época.

Seguidamente se realiza una clasificación de estas composiciones gallegas según su instrumentación y tipología para que estas páginas sirvan como una contribución a la recuperación y conservación del patrimonio cultural gallego.

6.1 Definición de patrimonio

El concepto “patrimonio” es complejo de definir y se debe tener en cuenta que su acepción ha sido modificada a través del tiempo, pero a continuación se muestra la definición recogida en varios diccionarios, para después realizar una reflexión sobre dicho vocablo para comprender un concepto más amplio del vocablo patrimonio.

Se entiende por patrimonio (del latín “patrimonium”, y éste, de “pater”, padre), en sus variadas acepciones⁵⁵¹: 1. la “hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes” 2. “conjunto de los bienes y derechos propios adquiridos por cualquier título”, siendo, más concretamente el “patrimonio histórico-artístico”, que es el que concierne a este trabajo, el “conjunto de bienes de interés, artístico, histórico o cultural de un país o región que están sujetos a un régimen legal especial” (Moliner, 1998, p. 605). Destaca la idea de bienes recibidos por herencia, que se asocian, además, con un carácter legal, pero llama la atención, para referirlo a algo tan concreto, la inserción de que se trata de bienes “de interés”. Esto último, podría ser subjetivo, o cuando menos variable según los diversos factores condicionantes de tiempo y lugar.

Diferenciándose de la Historia, el Patrimonio busca el valor cultural que se contiene en el objeto, independientemente de su naturaleza, ya sea un edificio arquitectónico, un cuadro, escultura, baile o composición musical, pero, como una expresión de identidad colectiva. Estos valores son modificados a través de la evolución del tiempo, pues son diferentes en cada período, por tanto, es importante indagar para conocer la época en que fue creado el objeto cultural, siendo ésta una de las claves para su mejor comprensión. En cada país el resultado de la expresión de identidad colectiva es fruto de infinitas variables que lo modifican, como su cultura, la política y el contexto histórico y socioeconómico en el que se desarrolla (Martín Vaquero, 2013).

Sin ninguna duda, el concepto de patrimonio ha sido modificado a lo largo del tiempo y se puede decir que es un vocablo difícil de definir, más aún si va unido de

⁵⁵¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [consultado 1 de enero de 2022].

otro término como cultural, así que después de reflexionar y ver diferentes definiciones y apreciaciones se puede concluir lo siguiente:

El Patrimonio es un constructo cultural con un carácter mutable y polisémico. Cualquier colectividad humana va creando sus señas de identidad cultural a lo largo del tiempo, hay que ser conscientes de que los valores de las diferentes sociedades van modificándose con el paso de los años, por eso, no toda manifestación cultural puede estar considerada como Patrimonio.

El patrimonio ha sido calificado tradicionalmente por términos propios de disciplinas artísticas y humanísticas, acuñando expresiones que revelan diferentes prismas estéticos según los distintos períodos históricos: «monumento histórico-artístico», «patrimonio histórico» y «bienes culturales». La consideración de un objeto artístico como patrimonio cultural, en virtud del reconocimiento de su valor histórico es el punto de inflexión. El concepto de patrimonio es inconcebible sin una estimación crítica del pasado, de ahí su carácter mutable, que viene sustentado por los valores que el hombre en su colectividad, atribuye a lo heredado, y que condicionan su actitud ante éstos y su tratamiento.

Por otra parte, la identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se expresa su cultura, como son la lengua, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias o los comportamientos colectivos, como los sistemas de valores y creencias. Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, porque son productos de la colectividad. Así, un bien cultural ha propiciado la consideración explícita de manifestaciones culturales distintas a las artes plásticas o visuales como es la música, de naturaleza temporal, o cualquier otra expresión sonora como podría ser lo que se denomina tradición oral.

Si la visión tradicional del patrimonio cultural consideraba fundamentalmente los bienes artísticos y monumentales heredados del pasado, como las obras de arte escultórico y pictórico o las grandes obras arquitectónicas, ahora hay una conciencia cada vez mayor de que este patrimonio comprende también las manifestaciones culturales intangibles, como son las tradiciones orales, la música, las festividades y las lenguas. (Ballart & Tresserras, 2001, p.149)

6.1.1 Evolución del concepto de patrimonio a través de la historia. La Legislación

La civilización griega, y a continuación la romana, mostraron un interés por los objetos de arte, que en ningún caso estuvo basado en principios cognitivos que permitiera valorarlos como testimonios únicos de la actividad del hombre en el paso del tiempo. Surgen entonces objetos de colección y arte, que pasan de su carácter funcional para dotarlo de una riqueza. En los personajes de estas civilizaciones predominaba la apropiación de un mundo visual sobre la conservación de un testimonio de la actividad de sus antepasados. Los principios formales de las artes plásticas fueron aceptados y cristianizados en la Edad Media, por lo que la contribución medieval a la conformación del concepto de patrimonio fue llevar a cabo un levantamiento como arco temporal entre la antigüedad grecorromana y el mundo moderno. Es en el Renacimiento cuando el humanista encuentra en el monumento a un interlocutor como testigo del pasado, el valor que se le otorga al objeto de arte variaba desde el interés por lo creado a lo que debía crearse. La realidad musical renacentista difiere radicalmente de las otras artes: las nuevas composiciones no pueden inspirarse, en ningún monumento musical de la antigüedad clásica.

Los profundos cambios sociales que se producen en el siglo XVIII originan la era contemporánea con procesos tan importantes en la historia como la Revolución francesa y la Ilustración, es aquí cuando cobra el verdadero sentido de patrimonio, el dominio de la razón impera en la visión de las artes que se observan desde la crítica ilustrada. Diferentes circunstancias llevan la definición de patrimonio a su concepción contemporánea de histórico-artístico, como la fundación de la historia del arte y la acción estatal para la protección del patrimonio histórico (González-Varas, 2000, p. 28). Las obras históricas se convierten en monumentos histórico-artísticos estudiados y clasificados de un modo científico, es una riqueza que pertenece a la colectividad, que conlleva la creación de Academias y Museos por parte del Estado para su conservación.

El historicismo romántico siguió en la indagación del concepto de monumento como objeto memorable y artístico, pero principalmente como objeto de identidad nacional. A partir de aquí la noción de monumento histórico-artístico se ha erigido en

el núcleo semántico del patrimonio cultural. A lo largo del siglo XX el concepto irá enriqueciéndose con diferentes valores que lo dirigen a un concepto más amplio de bien cultural, un enfoque más abierto que permite acoger el valor distintivo de bien cultural que es la identidad cultural que será citada continuamente a lo largo de este trabajo. Después de esta introducción, se debe citar y comentar la legislación que abarca el término de patrimonio desde diferentes organismos e instituciones.

Patrimonio de España Ley 16/1985

Esta Ley proviene de la Constitución de 1978, que establecía los derechos socioculturales de los ciudadanos, el derecho de la cultura como bien de carácter público y el estado de derecho debe facilitar el acceso a la cultura. Se destaca de esta Ley una nueva definición de patrimonio histórico, la implicación de la sociedad civil en la importancia de nuestro Patrimonio (artículos 1 al 8). Los bienes más relevantes deben ser inventariados o declarados de interés cultural (BIC), (artículos 9 al 13). En los siguientes artículos se definen los bienes muebles e inmuebles que los constituyen (artículos 14 al 39), el patrimonio arqueológico (artículos 40 al 45), el etnográfico (artículos 46 y 47), el patrimonio documental y bibliográfico (artículos 48 al 58), los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal (artículos 59 al 66).

Por otro lado, la Constitución Española consagra el estado de las autonomías (artículo 2 autogobierno) trasladándoles competencias en la gestión del Patrimonio Histórico y Cultural, pero también comparten otras materias como patrimonio cultural, museos, archivos y bibliotecas (artículos 148.1.16 y 149.1.28) o el fomento de la cultura (artículo 148.1.17 competencia de las comunidades y artículo 149.2 competencia del Estado). Las leyes autonómicas desarrollan la Ley 16/85 en aspectos que quedaron obsoletos de la situación política y social española de los años ochenta. En cada comunidad el desarrollo de esta ley ha sido desarrollado en diferentes fechas, se presentan actualizadas: Andalucía (2008), Aragón (1999), Asturias (2001), Baleares (1998), Canarias (2019), Cantabria (1998) Castilla León (2002), Castilla La Mancha (2013), Cataluña (1993), Comunidad Foral de Navarra (2005), Comunidad Valenciana (1998), Extremadura (1999), Galicia (2016), La Rioja (2004), Madrid (2013), Murcia (2007), País Vasco (2019).

Ley 5/2016 de Patrimonio Cultural de Galicia

Concretamente en Galicia hubo que esperar hasta el año 2016, cuando se promulgó la ley 5/2016, de 4 de mayo, de patrimonio cultural de Galicia. Se clasifican los bienes en diversos apartados como: bienes inmuebles, bienes muebles, bienes materiales, caminos de Santiago y bienes culturales específicos, del que se presenta un pequeño mapa conceptual para su comprensión (Figura 78).

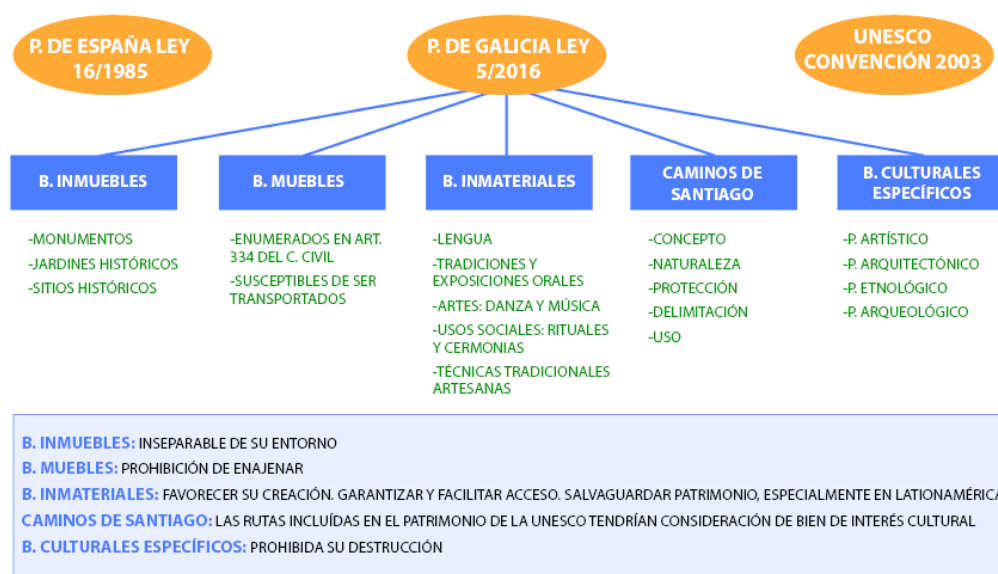


Figura 78. Mapa conceptual de Ley 5/2016 del Patrimonio Cultural de Galicia.

Fuente: Elaboración propia con compañeros del Máster de Investigación Musical en la VIU.

Convención para la salvaguarda mundial del patrimonio cultural inmaterial de UNESCO 2003, París 17 de octubre de 2003⁵⁵²

El vocablo "patrimonio cultural" ha modificado sustancialmente el contenido en las últimas décadas, en parte debido a los instrumentos normativos desarrollados por la UNESCO. El patrimonio cultural no concluye solo en monumentos y colecciones de objetos, sino que también contiene tradiciones de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes escénicas, prácticas sociales, rituales, eventos festivos, conocimientos y prácticas sobre la naturaleza y el universo del conocimiento y las habilidades para producir productos

⁵⁵² Consultar: <https://ich.unesco.org/doc/src/01852-ES.pdf>
<https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf> [consultado 18 de octubre de 2019].

tradicionales. Si bien el patrimonio cultural frágil e intangible es un factor importante para mantener la diversidad cultural frente a la expansión de la globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades ayuda con el diálogo intercultural y alienta el respeto mutuo por otras formas de vida.

La importancia del patrimonio cultural inmaterial no es la manifestación cultural en sí misma, sino la riqueza de conocimientos y habilidades que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimiento es relevante para los grupos minoritarios y para los grupos sociales principales dentro de un Estado, y es tan importante para los Estados en desarrollo como para los desarrollados. Finalmente, es necesario aclarar que el Patrimonio Musical se puede concebir tanto de un modo material o inmaterial:

Se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrán en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003, p.3).

Después de hacer una breve presentación del concepto de Patrimonio, la evolución del concepto con el paso del tiempo, y una breve reseña a las leyes, tanto a nivel estatal como autonómico, y a la convención de la Unesco por la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, es necesaria su comprensión para la identidad de una comunidad, que a su vez está interrelacionado con todas las facetas artísticas como la danza y la música.

Es por ello que para entender de una forma holística la historia de la música gallega que atañe a este trabajo, entre la segunda mitad del siglo XIX y hasta 1931 aproximadamente, se aporta información hemerográfica no tenida en cuenta hasta el momento, que se complementa con los datos hallados de las visitas al Archivo, en la

línea de otras investigaciones que enriquecen el conocimiento del ambiente cultural de la sociedad en que vivían, como en otros estudios mediante el análisis de la iconografía musical, como puede ser el caso del violinista sevillano Fernando Palatín (1852-1927) (Justo Estebaranz & Muñoz-Torrero Santos, 2021).

El presente trabajo se fundamenta en la documentación rescatada del Archivo Berea fundamentalmente, por lo que antes de describir el contenido del fondo musical, se considera realizar una breve aclaración sobre el Patrimonio musical, mencionar las definiciones de biblioteca y archivo procedentes de la Ley de Patrimonio Histórico Español, y enumerar los archivos más importantes en Galicia con fondos musicales.

6.1.2 Patrimonio musical. Definición Biblioteca y Archivo

Con respecto a qué se entiende por “bienes” con respecto al ámbito musical, podrían ser obviamente tangibles (documentos, instrumentos musicales, etc.), pero también intangibles (por ejemplo, melodías recibidas por transmisión oral). Por tanto, se podría decir que es un ámbito que plantea no pocas dudas y diferentes modos de interpretación, abiertos al debate. Si se admite como patrimonio musical una herencia recibida relacionada de un modo u otro con el ámbito sonoro, se pueden distinguir al menos tres tipos distintos de patrimonio musical: documental, organológico y auditivo.

En primer lugar, el documental centrado en la plasmación gráfica y codificada del sonido sobre diversos soportes, puede ser un pergamino medieval, papel o incluso películas, planos, discos, etc., fácilmente identificable y, por consiguiente, cuantificable e inventariable. Un segundo tipo de patrimonio de carácter organológico está centrado en la preservación, y en el análisis y estudio de los diversos instrumentos musicales, mucho más reducido porcentualmente desde el punto de vista de su cuantificación e inventariable. Y un tercer tipo de patrimonio, mucho más difuso y difícil de concretar, por su frecuente ausencia de plasmación escrita o tangible, que es el patrimonio puramente auditivo, que se recibe por tradición oral (por ejemplo, las canciones que cantaban un grupo de señoras en el rural, las canciones que se aprenden en la escuela), y que a menudo se comparten con otros, en el marco de un contexto más amplio al meramente individual, mediante la denominada “memoria colectiva”. Sus vías de transmisión son variadas, y van, desde su transmisión física (en tres

dimensiones: por ejemplo, los instrumentos musicales), a la puramente gráfica (en dos dimensiones: los documentos) o la transmisión verbal, y audiovisual.

Según la Ley de Patrimonio Histórico Español, capítulo II en su artículo 59, las bibliotecas son:

las instituciones culturales donde se conservan, reúnen, seleccionan, inventarían, catalogan, clasifican y difunden conjuntos o colecciones de libros, manuscritos y otros materiales bibliográficos o reproducidos por cualquier medio para su lectura en sala pública o mediante préstamo temporal, al servicio de la educación, la investigación, la cultura y la información.

En dicha Ley de Patrimonio Histórico Español en su artículo 59, capítulo II los archivos son:

Los conjuntos orgánicos de documentos o la reunión de varios de ellos, reunidos por las personas jurídicas, públicas o privadas, en el ejercicio de sus actividades, al servicio de su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión administrativa. Asimismo, se entienden por archivos las instituciones culturales donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden para los fines anteriormente mencionados dichos conjuntos orgánicos.

6.1.3 Archivos en Galicia con fondos musicales. Archivos musicales en A Coruña

No cabe ninguna duda de la riqueza patrimonial musical de Galicia, que fue conservada en diferentes archivos e instituciones durante años, pese a estar olvidada en cuanto a estudios musicológicos para ser conocida dentro y fuera de las fronteras gallegas. Tanto la música como los músicos gallegos tenían escasas referencias en la historiografía de la música española por carecer de estudios con rigor científico durante la mayor parte del siglo XX. Se necesitaba una verdadera toma de conciencia del valor real de nuestro patrimonio musical, para ello cabe resaltar el estudio aproximativo de Alén (2007) titulado «Panorama y reflexiones sobre un cuarto de siglo de historiografía y actividades musicales en Galicia (ca. 1972-1997)» en el que encuadra el panorama de la vida musical de Galicia, tanto en investigación, promoción y difusión hacia el final del siglo XX.

Se sitúa a la Universidad de Santiago de Compostela con la figura de José López Calo (1922-2020) en la cabeza de la investigación musicológica. Realiza una

clasificación de su trabajo en cinco apartados: I Instituciones; II. Archivos, Bibliotecas y Museos; III. Fundaciones, Sociedades y otras entidades; IV. Cursos y proyectos de reciente creación y V. Publicaciones sobre música gallega (Alén, 2007). Para esta Tesis Doctoral se hace hincapié en el apartado de archivos, bibliotecas y museos porque han sido la fuente primaria por excelencia para esta investigación.

En Galicia existe un considerable número de pequeños archivos. Todos son importantes en cuanto a que contribuyen a conservar el patrimonio histórico, pero sólo en contados casos presentan una infraestructura adecuada y unos medios idóneos para llevar a cabo el cumplimiento de sus fines. Citaremos sólo aquellos que han contribuido de modo especial a la preservación de la música 'cultiva' o 'popular', omitiendo otros muchos que, sin dejar de poseer cierto valor, son de escaso interés para el historiador de la Música (Alén, 2007, p. 13).

Del artículo citado se presta especial atención a los centros que se han hecho cargo de fondos documentales musicales de inestimable valor, y antes de circunscribirse a los archivos presentes y consultados en la ciudad herculina se enumeran otros archivos de la comunidad gallega con fondos musicales o relacionados con festividades musicales de vital importancia para comprender los gustos de la época, según en la localidad donde se encuentran. Se cita los existentes de interés para la música en Santiago de Compostela, Ferrol, Lugo, Mondoñedo, Ourense, Pontevedra, Tui, Vigo y en A Coruña.

En Santiago de Compostela: Archivo Municipal para observar los festejos, Archivo de la Catedral donde cabe destacar de modo especial su Archivo Musical, Archivo del Monasterio de San Pelayo, Biblioteca General de la Universidad, el Museo do Pobo Galego con instrumentos musicales populares gallegos. En Ferrol: Archivo del Hospital de Caridad. En Lugo: son de interés para el investigador de la música el Archivo del Cabildo Catedralicio; el Archivo Histórico Provincial; el Archivo Diocesano; el Archivo Musical del Museo Provincial; el Archivo Musical del Seminario Mayor. En Mondoñedo: los fondos del Archivo de la Catedral y del Archivo del Seminario Mayor. En Ourense: Archivo Histórico Provincial y el Archivo Catedralicio. En Pontevedra: Archivo Musical del Museo de Pontevedra y Archivo Histórico Provincial. En Tui: Archivo Municipal, el Archivo del Seminario Diocesano, Archivo del Cabildo Catedralicio. En Vigo: Archivo Municipal y Archivo de la

Familia de Marcelino Martínez de Soria con un fondo de discos importante. También existe la Fundación Penzol.

En A Coruña, ciudad en la que se centra esta investigación se citan solamente algunos archivos con fondos musicales o relacionados con las actividades artísticas del marco cronológico estudiado, pero para este trabajo también se han consultado otros archivos, que se enumeran a continuación:

Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, Archivo Provincial de A Coruña, Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Archivo de la Real Academia Gallega, Archivo Histórico Municipal de A Coruña, Archivo del Reino de Galicia, Archivo de la Sociedad Filarmónica de A Coruña, Archivo de la Sociedad Coral El Eco, Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña, Archivo de Cantigas da Terra, Archivo militar de la de la unidad de música del cuartel general de la Fuerza Logística Operativa de A Coruña, Archivo de la Banda Municipal de A Coruña, Biblioteca del Conservatorio de Música Profesional de A Coruña.

Antes de describir de un modo breve inventario topográfico la documentación que se halla en cajas en el Archivo Berea, así como la clasificación de las partituras gallegas, que solo representan un 5% del extenso fondo musical, se cree necesario incluir en las siguientes páginas el valor de la identidad en la música gallega como una herramienta de difusión y exaltación de los valores de la comunidad gallega que se presentan en el siguiente epígrafe.

6.2 Identidad gallega. Recorrido cronológico

El siglo XIX fue un período convulso en toda Europa, especialmente en España, y uno de los fenómenos que tuvo un auge importante fue el de los nacionalismos, que en muchos casos llevó interrelacionado una reivindicación de los patrimonios culturales y lingüísticos de los pueblos. En Galicia, este fenómeno recibió en nombre de *Rexurdimento*, y supuso que un número importante de escritores e intelectuales abanderasen la recuperación del gallego para su uso en la literatura y en otros espacios

públicos de prestigio, y desde sus comienzos vieron en la música propia de Galicia, un valor de identidad como una herramienta de difusión y exaltación de los valores propios gallegos.

Neste xogo de definición do “nós” e dos “otros” os emblemas teñen un papel principal; do mesmo xeito que o tótem nas sociedades tribais, as bandeiras, himnos, roupas específicas... non so representan senón que mesmo “son” as esencia do grupo, a realización visible da súa identidade. A identidade non é pois un feito dado, unha esencia inmutable, senón que é algo constantemente negociado polos grupos e os individuos que os integran, negociación na que a s voces dos autores forman parte indispensable da polifonía. E nesa construción do espacio identitario, a música xoga un papel principal nun contexto, o romántico, no que a Arte se erixe como a nova relixión, e no que a “obra artística” é, como noutrora o Deus das relixións, a expresión hipostatizada da colectividade⁵⁵³ (Costa Vázquez 1998, p. 252).

Antes de centrarse en la creación de una identidad gallega y su relación con el ámbito musical, una breve reseña de los que se considera una breve explicación de los nacionalismos según una secuencia lógica de cómo se van sucediendo los diferentes pasos, Máiz (2001) argumenta que debe estar implícito en las explicaciones del subnacionalismo en diferentes puntos:

1. A previous objectively differentiated ethnicity, based on certain features (language, “race”, culture, tradition, territory, etc.), /2. Generates a pre-political matrix of common national interests. The community, through the effort of its elites and intellectuals, becomes increasingly conscious of it, to the point of / 3. Fashioning a collective identity that is adopted by a certain segment of the population. The political expression of this national interest sooner or later originates / 4. A nationalist movement that, by discovering and extending the national difference to broader and broader segments of society, finally demands / 5. The right to self-determination and its own state, enabling it to obtain self-government and channeling the defense of the community’s interests⁵⁵⁴ (Máiz 2001, pp. 83-84).

⁵⁵³ Traducción del autor: En este juego de definir el "nosotros" y los "otros" los emblemas juegan un papel preponderante; al igual que el tótem en las sociedades tribales, banderas, himnos, vestimentas específicas... no sólo representan, sino que incluso “son” las esencia del grupo, la realización visible de su identidad. La identidad no es, pues, un hecho dado, una esencia inmutable, sino algo que se negocia constantemente entre los grupos e individuos que los integran, negociación en la que las voces de los autores son parte indispensable de la polifonía. Y en esta construcción del espacio identitario, la música juega un papel preponderante en un contexto, el romántico, en el que el Arte se erige como la nueva religión, y en el que la "obra de arte" es, como en otro tiempo el Dios de las religiones, la expresión hipostática de la comunidad

⁵⁵⁴ Traducción del autor: 1. Una etnicidad previa objetivamente diferenciada, basada en ciertos rasgos (lengua, “raza”, cultura, tradición, territorio, etc.) 2. Genera una matriz prepolítica de intereses nacionales comunes. La comunidad, a través del esfuerzo de sus élites e intelectuales, se vuelve cada vez más consciente de ello, hasta el punto de 3. La conformación de una identidad colectiva que es

En el caso del nacionalismo musical se admite que el interés por las tradiciones musicales tenía dos raíces, una intrínseca a la propia gran tradición, pues se agotan los recursos heredados del período clásico, búsqueda de lo exótico; y otra extrínseca, de la que se nutren los nacionalismos periféricos por la toma de conciencia de la colonización cultural del estado y a la que la música es sometida.

Neste caso a formación de correntes musicais cunha estética propia, ten un carácter de reacción e de afirmación identitaria. A ideoloxía romántica, co culto á diferenza e ao individuo soberanamente libre, proporciona o caldo de cultivo intelectual en que estas dúas componentes actuarán; rara vez en estado netamente puro, senón normalmente, nunha combinación de ambas⁵⁵⁵ (Costa Vázquez 1998, p. 254).

Antes de centrarse en las obras gallegas que se conservan en el Archivo Berea, se considera imprescindible presentar una serie de apuntes sobre el fenómeno de la galleguidad, de la identidad patria de Galicia a través de la música, que se convirtió especialmente pertinente en el contexto del nacionalismo musical español y del *Rexurdimento* gallego, en el que compositores como Marcial del Adalid, Pascual Veiga, Canuto Berea, etc. se consolidaron como pioneros en su época y en su región por llevar la música popular a los salones burgueses, o a los teatros con orquestas y orfeones que también actuaban al aire libre, reconvirtiendo aquella música de influencias populares en un estilo de música académica, siempre con tópicos musicales gallegos.

Además, esa reconversión y uso del material musical popular que hicieron actualmente se puede reinterpretar desde la perspectiva de la antropología simbólica, como creatividad cultural socio-identitaria, inspirada en la música popular autóctona, encuadrable formalmente como folclorismo artístico decimonónico y de valor etnicitario, que incluso se prolongó en el tiempo hasta las primeras décadas del siglo

adoptada por un determinado segmento de la población. La expresión política de este interés nacional tarde o temprano más tarde se origina 4. Un movimiento nacionalista que, al descubrir y extender lo nacional diferencia a segmentos cada vez más amplios de la sociedad, finalmente exige 5. El derecho a la autodeterminación y a su propio estado, que le permita obtener autogobierno y encauzar la defensa de los intereses de la comunidad.

⁵⁵⁵ Traducción del autor: En este caso la formación de corrientes musicales con una estética propia, tiene un carácter de reacción y de afirmación identitaria. La ideología romántica, con el culto a la diferencia y al individuo soberanamente libre, proporciona el caldo de cultivo intelectual en que estos dos componentes actuarán; rara vez en estado netamente puro, sino normalmente, en una combinación de ambos.

XX en el nacionalismo gallego, y prueba de ello son las composiciones publicadas por la sociedad Canuto Bera y Compañía en la búsqueda de la construcción del sentido socio-identitario desde la perspectiva actual de antropología simbólica aplicada.

Para comprender el proceso de la identidad gallega en el ámbito musical, que ha sido estudiado por diferentes investigadores en los últimos decenios, se puede destacar la labor de Luis Costa Vázquez en su tesis doctoral *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* (2000) en la que afirma que el hecho musical diferencial gallego debe buscar sus raíces en su contexto histórico e ideológico:

El origen de la categoría "música gallega" y su subsiguiente corolario historiográfico más reciente, el "nacionalismo musical gallego" –lo mismo que el de cualquier otra versión etnicitaria del hecho musical– debe ser buscado lógicamente en el marco histórico e ideológico en el que tal conciencia etnicitaria va a fraguar y se va a hacer socialmente operativa. Por lo tanto es claro que, a despecho de la propia retórica del relato identitario que presenta sus construcciones ideológicas como hechos objetivos cuya realidad se retrotrae a su misma formulación discursiva, tal concepción de lo que sea la "música gallega" constituye antes que nada, una categoría histórica (Costa Vázquez 2000, p. XXIX).

Costa señala al profesor Martí en algunos aspectos teóricos, como la etnicización, que sería el proceso por el cual una manifestación musical adquiriría una carga simbólica de representatividad étnica (Martí, 1996). Dicho proceso de adscripción de un determinado grupo puede ser de un modo directo, recuerdos de tiempos pasados, cómo un adulto escucha una melodía de cuando era niño, o un emigrante al escuchar una canción de su país natal; o de un modo indirecto, a través de la significación como modo de una estrategia de construcción social de la realidad (Costa Vázquez, 2000).

En el caso gallego, los diferentes textos que tratan sobre música, que se fueron desarrollando por los intelectuales del galleguismo en el marco temporal escogido en este trabajo, desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1930, pueden considerarse como válidas las diferentes estrategias que se le fueron otorgando al papel de la música en el proceso de construcción de una cultura nacional gallega. Para una muestra representativa se trata seguidamente un recorrido cronológico desde la segunda mitad del siglo XIX hasta 1930 del papel de la música gallega en ese proyecto de construcción de identidad gallega.

A continuación, se pasan a relatar diferentes acontecimientos históricos, publicaciones o escritos relacionados con el ámbito musical, que se consideran relevantes para comprender esa simbiosis entre los músicos, escritores y diversos personajes de la cultura gallega, que formaban lo que se puede denominar la *intelligentsia* de su época. El punto de partida comienza en la segunda mitad del siglo XIX con respecto a revalorizar la cultura y el idioma gallego, después de los denominados *séculos oscuros* (se refieren a los siglos XVI, XVII y XVIII), que fueron una etapa de decadencia de la literatura gallega en cuanto a su dimensión cultural y científica. Con respecto a la música gallega del siglo XIX, según Pilar Alén divide la centuria en dos etapas; de 1808 hasta 1861, y otra que se podría interpretar como la “edad de plata de la música gallega” entre 1861 y 1916 (Alén, 2009). Este período engloba prácticamente el propuesto en el recorrido cronológico complementado con prácticamente una década anterior y posterior.

Se puede decir que la música estuvo presente en la construcción de los símbolos de la patria gallega durante el *Rexurdimento*, e incluso se pueden considerar los villancicos en gallego, desde Melchor López, maestro de la Capilla de la Catedral de Santiago a finales del siglo XVIII, que continuaron posteriormente en la Capilla de la catedral de Mondoñedo con Ángel Custodio González Santavaya, un estilo que heredarían José Pacheco, o Pascual Enciso, etc. como una de las primeras expresiones del *Rexurdimento* cultural a lo largo del siglo XIX (Villanueva Abelairas, 1994).

En Galicia alrededor de 1840 se había constituido un movimiento político denominado provincialismo, en este período vendría de sufrir una serie de acontecimientos que tuvieron su momento central en abril de 1846 con el fusilamiento de los Mártires de Carral. Los jóvenes descubrirían a través de la literatura su tierra gallega, el retraso en el que estaba sumida y el desprecio con que se les consideraba, todo esto acompañado de una decadencia económica que comenzaría su recuperación en las posteriores décadas.

Tomando como el punto inicial del *Rexurdimento* en la segunda mitad del siglo XIX, que coincide con el marco cronológico escogido para esta Tesis Doctoral, se puede destacar la publicación del libro *A gaita gallega* de Xoán Manuel Pintos (1853), que en el título completo se puede apreciar las connotaciones simbólicas de la gaita en

el campo de la literatura: *A gaita gallega tocada polo gaiteiro, ou sea Carta de Cristus para ir deprendendo a ler, escribir e falar ben a lingua gallega e aínda máis*⁵⁵⁶.

Ese mismo año, 1853, fue conocido en Galicia como el *ano da fame*, en el que el hambre y la miseria se cebaron con el campesinado gallego como consecuencia de las excesivas lluvias, e inusuales bajas temperaturas, que arruinaron las cosechas, y posteriormente la epidemia del cólera en Galicia en 1854-55, donde el cólera se expandió por A Coruña provocando hasta trescientos muertos por día, de acuerdo con la prensa de esa época.

Otra efeméride a destacar en la que participó Rosalía de Castro fue el Banquete de Conxo⁵⁵⁷ en 1856, donde también estuvieron Aurelio Aguirre y Eduardo Pondal, que se convirtió en un acontecimiento de gran importancia simbólica dentro de la historia de Galicia, transformándose en una parte significativa de la memoria colectiva gallega. Esto fue generando, junto con una etapa de recuperación económica, el caldo de cultivo de los acontecimientos posteriores, como uno de los pilares de la construcción identitaria, que sin lugar a dudas fue la celebración de los Primeros Juegos Florales de Galicia, el 2 de julio de 1861, celebrados en el Teatro Principal de A Coruña con recitaciones poéticas y el estreno de piezas musicales con aires gallegos como la muiñeira *Alfonsina* de Canuto Berea Rodríguez, ver epígrafe 7.3.1.

Cabe destacar en este comienzo del *Rexurdimento*, durante el reinado de Isabel II, la mayor libertad que existía de asociacionismo, gracias a la Real Orden del 28 de febrero de 1839, que permitía las circunstancias idóneas para la creación de sociedades de carácter instructivo y recreativo, que incluso poseían secciones de música y facilitaban la proliferación de diversas iniciativas culturales que se sucedieron a través del tiempo en las próximas décadas como los certámenes literarios y musicales en toda Galicia, algunos muy significativos celebrados en la capital herculina.

Después de la celebración de los Primeros Juegos Florales de Galicia se publicó la obra de Rosalía de Castro *Cantares gallegos*, un 17 de mayo de 1863, fecha que marca la celebración actual del día de las Letras Gallegas. La obra está influenciada por las

⁵⁵⁶ Traducción del autor: La gaita gallega tocada por el gaitero, o sea Carta de Cristus para ir aprendiendo a leer, escribir y hablar bien la lengua gallega y aún más.

⁵⁵⁷ Fue una comida de hermandad entre obreros y estudiantes universitarios, donde los estudiantes considerados de clase alta sirvieron a los obreros.

cantigas populares gallegas, la música y el contenido del canto crean una unión por excelencia, se trata de cantar sobre Galicia y para Galicia, y escribir en la lengua propia, el gallego.

En 1865, aparecen publicadas las Historias de Galicia, de Benito Vicetto y de Manuel Murguía, su primer tomo, pero el quinto volumen fue publicado en 1913. Murguía, marido de Rosalía de Castro, en su contribución desde el punto de vista teórico, se centraba en dos ejes compartidos con su producción literaria: la historia y la raza, añadiéndose su valoración del folclore como un documento vivo (Costa Vázquez, 2001).

No son por cierto los monumentos escritos los únicos testimonios de la inteligencia y del sentimiento poético de los pueblos. Hay otros que si bien no tan notables, no por ello carecen de importancia, pues nos muestran su índole y tendencias, y son claro espejo en que se reflejan las manifestaciones del espíritu popular. Los cantares, las leyendas, los cuentos, los apólogos y refranes, dan a conocer tan perfectamente, como las más celebradas obras del ingenio, las disposiciones naturales de un pueblo cualquiera para los trabajos de imaginación. Cuando éste carece de una verdadera y completa literatura, tales datos son interesantísimos (Murguía 1865, p. 251).

Murguía se fundamentaba en la teoría del mito del celtismo, que por un lado cumple con una función ontológica, proporciona una legitimación de la identidad étnica a través de un modelo de parentesco, y por otro, a través de su corolario, el atlantismo, presta referentes útiles como Irlanda o Bretaña al discurso del nacionalismo galleguista (Costa Vázquez 2001; Máiz Suárez 1984). “El racismo murguiano se muestra en todo momento como un elemento fundamentador de la nacionalidad gallega, de provisión de aquella sustancialidad biológica generadora de la diferencia, de la posibilidad de futuro como comunidad de destino histórico” (Máiz Suárez 1984, p. 178).

Siguiendo a Costa Vázquez (2001), Murguía adoptaba la teoría del Volksgeist y comprendía como el arte propio de Galicia aquel que tiene lugar en las clases campesinas y delimitaba el canto popular como “el que ha nacido ajeno a toda influencia del arte, y del cual el pueblo, es decir, la gente iliterata, ha sido el poeta y el músico” (Murguía 1865, p. 251). Murguía (1865) proponía la difusión de la riqueza

de la cultura popular de los cantos y leyendas como fundamento de la vida intelectual (p. 293).

De Murguía no se añade más de su ideología en este apartado, debido a su extensión y la necesidad de una visión aproximativa, pero cabe señalar que residió en A Coruña, y en alguna ocasión visitaría la tienda de Canuto Berea por su devoción musical, no se ha podido hallar ninguna referencia epistolar, pero casualmente se ha hallado una carta entre sus hijos, de Canuto Berea Rodrigo a Ovidio Murguía Castro (1871-1900), que fue un pintor de la denominada Generación Doliente, un grupo de prometedores pintores de Galicia de finales del siglo XIX, fallecidos todos con treinta años de tuberculosis alrededor de 1900:

Encargado de adquirir una de sus hermosas obras pictóricas, y en vista de que Vd. no quiere venir por aquí, me permito dirigirme a Vd. para saber si tiene alguno de esos paisajes que recuerdan Galicia, y en los cuales se muestra Vd. tan inspirado. Desearía saber (en caso de que tenga Vd. alguno) el precio que Vd. le pone, rogándole muy encarecidamente me conteste lo más pronto que le sea posible, pues la persona que me encargó me ampara de este asunto para mi tan grato, quisiera a ser posible, tenerlo aquí el 5 ó el 6 del próximo enero. Vd. me dirá lo que haya de contestar a dicha persona, su sincero admirador⁵⁵⁸.

Al proseguir este pequeño recorrido cronológico, después de la Constitución de 1876, los nacionalismos de las comunidades con rasgos de diferenciación étnica, como la lengua, comenzaron una fase de madurez en sus formulaciones teóricas y alcanzan en el período de entre Repúblicas (1875-1931) su expansión social fuera del círculo de la *intelligentsia*. Del comienzo de este período «entrepúblicas» se citan otras aportaciones historiográficas de la música gallega como pueden ser la de dos músicos de los que se conserva alguna obra en el Archivo Berea, Teodosio Vesteiro Torres y José María Varela Silvari (ver sus biografías en la tercera parte).

En los pocos escritos musicográficos de Vesteiro se destacan dos artículos publicados en 1874 en *El Heraldo gallego*, en los que por una parte ensalza el valor étnico de la música gallega, asumiendo el origen céltico y describiendo las características de la música tanto técnicas como afectivas. Por otra parte, en su juicio, la relación entre algunas canciones populares gallegas y la música culta europea (Costa

⁵⁵⁸ Archivo Real Academia Gallega, signatura Depósito 1 Caja 533 2, carta de Canuto Berea Rodrigo a Ovidio Murguía, 27-XII-1898.

Vázquez, 2000), así como que se debían anotar las melodías populares y agruparlas en un libro para no quedar en el olvido “(...) hasta los gaiteros se civilizan y tocan la *Traviatta* en vez de la *Muiñeira*, se comprenderá que estamos en vísperas de perder un venero de riqueza, al sepultar en el olvido nuestra música popular”⁵⁵⁹.

En el caso de Varela Silvari, suministró multitud de escritos sobre la historiografía musical, pedagogía, crítica, etc. de los que se subrayan aquellos relacionados con la música gallega, como puede ser su obra *Galería biográfica de músicos gallegos* (1874). Por otra parte, como señala Martí (1996) refiriéndose a las actitudes respecto de la música, es tan importante lo que se acepta, como aquello que se rechaza, y dentro de ese patrón de rechazo se puede considerar a Varela Silvari con respecto a la élite intelectual de Murguía, que ambos se criticaban muy duramente. Se pueden mencionar las críticas que realizaba Varela Silvari hacia las bandas de música gallegas por los directores que no estaban formados (ver su escrito hacia las bandas de música en su biografía en la tercera parte).

Varela Silvari posteriormente publicaría en *El Heraldo Gallego* con el título “Galicia musical” varios artículos sobre la música popular (Costa Vázquez, 2000) e incluso Costa Vázquez menciona que existen indicios de que a José María Varela Silvari se le atribuía la primera “Historia de la música gallega”, de cuya obra Carreira apuntaba que se publicaría en Mondoñedo en 1883:

No he logrado localizar ningún ejemplar de esta obra, cuya existencia creo evidente; también fue publicada en separatas dentro de la revista 'El Liceo Brigantino' A Coruña, ca. 1882La colección de esta revista se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Galega pero han sido arrancadas las separatas, sin duda para proceder a su encuadernación ulterior (Carreira 1988b, p. 206).

De este desconocido libro que no se ha hallado, se considera que puede ser una parte del titulado: *La música popular española: estudio crítico é histórico acerca de los cantos, bailes é instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España*, que fue publicado en Mondoñedo en 1883, el cual se ha podido consultar, comenzando su recorrido en los cantos populares gallegos, que además de describirlos y citar el origen griego de la muiñeira, relaciona la música popular con el paisaje y trata los instrumentos populares gallegos, citando incluso un fragmento sobre la

⁵⁵⁹ *El Heraldo gallego*, 16-IV-1874, p. 123.

importancia de los gallegos en el extranjero, que se refiere a continuación por la importancia que tenía. Como sucedió posteriormente porque la música gallega se potenció, gracias a todos aquellos gallegos que emigraron a otros países a finales del s. XIX y comienzos del s. XX:

Los gallegos son muy amantes de su país, y, por consiguiente, de cuanto recuerda los días de su infancia. / En Montevideo, en Buenos Aires, en Manila, En Rio-Janeiro, en la Habana, en Matanzas, en Santiago de Cuba, en Lisboa y en otras importantes ciudades donde el pueblo gallego tiene establecidas numerosas colonias, celebra estas fiestas públicas y particulares, en las que figuran principalmente los cantos, bailes é instrumentos predilectos de Galicia, rindiendo así un verdadero culto á los usos y costumbres de la madre patria (Varela Silvari 1883, p. 38).

Antes de proseguir con estas referencias sobre la música gallega mediante una disposición cronológica del discurso, debe mencionarse el papel de los emigrantes gallegos en la comunidad transatlántica, el cual sucedió intensamente desde finales del siglo XIX y durante la centuria posterior. En el territorio gallego persistía un sistema agrario poco modernizado que provocaron dificultades económicas desde la década de 1880, hasta 1900, que se vio acelerada esa crisis agrícola, con otros acontecimientos hacia finales de la centuria, como la guerra de Cuba y la pérdida de mercados americanos. Todo ello desembocó en la emigración de la comunidad gallega al extranjero. Como ejemplo, se puede señalar el caso de la emigración de los gallegos a Cuba, que comenzó alrededor de la década de 1870 y en 1900 residían 19.000 gallegos, que suponían el 30% de la emigración española, que en la década de 1920 alcanzó su mayor apogeo (Villares, 1999).

Abundan estudios históricos y sociológicos sobre la emigración gallega, sin embargo son escasas las investigaciones de la historia musical y sus prácticas en los emigrantes gallegos, de los que sobresalen estudios sobre la comunidad gallega tanto en Argentina (Del Corno 1989; González 2018), desde el análisis de la historia política y social, su repertorio y la práctica musical en la vida de los emigrantes (Núñez Seixas, 2002), o el estudio del proceso de construcción de la identidad musical de los miembros de la colectividad gallega, según sean inmigrantes o descendientes (Cirio, 2003).

Otros estudios representativos son los encuadrados en el fenómeno musical en la comunidad gallega en la isla de Cuba (Baliñas, 2004; Garbayo Montabes, 2009;

Guede, 1999; Pinheiro Almuinha, 2008; Villanueva Abelairas, 2000) que analizan fuentes hemerográficas y permiten reconstruir la historia musical de los gallegos en Cuba, como sus bailes en los locales sociales, las descripciones de las fiestas gallegas, etc. En este sentido Garbayo (2009) recoge: “La música actuó de nexo de unión constante entre los miembros del colectivo por medio de sus manifestaciones más diversas: actos de carácter patriótico y certámenes literario-musicales organizados por las sociedades gallegas de instrucción, donde se mezclaban música, declamación (...)” (p. 113).

Es importante señalar la relevancia de la comunidad gallega en Cuba en el cambio de centuria con representantes como Curros Enríquez y Chané. A través de iniciativas como los símbolos de identidad que surgieron gracias a la cultura de los emigrantes gallegos, como los colores de la bandera, el escudo de Galicia, la creación de la Real Academia Gallega. También merece una especial atención el estreno del *Himno Gallego* el 20 de diciembre de 1907, por la Banda Municipal de La Habana en una velada para recaudar fondos para trasladar los restos mortales de Pascual Veiga de Madrid a Mondoñedo ⁵⁶⁰.

Algunos de aquellos músicos de los que se conservan obras en el Archivo Berea, y emigraron a la comunidad transatlántica, fueron: Enrique Lens, Juan María López, Egidio Paz Hermo y Ricardo Pérez Camino, que emigraron a Argentina. A Cuba se trasladaron Constante Suárez «Chané», José Castro González «Chané» y Joaquín Zon. Julio Cristóbal Martínez emigró a Brasil, mientras que Luis Taibo lo hizo a México y Francisco Baldomir residió en Uruguay. También es importante, a pesar de que no se conserva ninguna obra de él en el Archivo, Andrés Gaos Berea, que se trasladó tanto a Argentina como a Uruguay.

Después de este breve inciso sobre la emigración, otro aspecto importante fue el folklore, que estudiaba entre otros aspectos las canciones, danzas e instrumentos de un pueblo, y la ciencia que lo estudia, recoge y clasifica las canciones es la denominada etnomusicología. Uno de los precedentes se puede hallar en los *Cantares viejos* y

⁵⁶⁰ Garbayo Montabes (2009) cita a Fernando López Acuña, asegura que la composición realizada por Veiga para el Certamen de 1890, había sido interpretada en Madrid desde 1892, aunque pasó desapercibida. *La Voz de Galicia*, 30-IX-2006.

nuevos de Galicia de Marcial del Adalid, que se comienzan a publicar en 1877. Estas composiciones se hallan en unos libros originales de Adalid datados entre 1871, fecha de un libro encuadernado con tejido verde y 1880, libro autógrafa encuadernado en tejido negro que están conservados en la Biblioteca de la Real Academia Gallega (Soto Viso, 1985). Están recopilados en cuatro series de seis canciones, excepto la última que contiene siete y que fue publicada por la sociedad Canuto Brea y Compañía en 1902, gracias a su viuda Fanny Garrido.

El término folklore que estudia Chao Fernández (2005) se puede resumir como «saber del pueblo», esa corriente de recuperación de las tradiciones que invadía Europa, también lo fue en España comenzando en Sevilla con las ideas que seguían las formulaciones de Antonio Machado y posteriormente se constituyó el 1 de febrero de 1884 en A Coruña la Sociedad El Folk-lore Gallego, presidida por Emilia Pardo Bazán que “justifica la creación de dicha entidad recalando la amplitud y variedad del campo de investigación que corresponde al folklore y la importancia que reviste su estudio para el conocimiento del pasado” (Clémessy, 2004). En esta nueva sociedad las únicas mujeres presentes serían Emilia, su madre Amalia y la escritora Fanny Garrido, con la que entablaría una gran amistad. En la lectura de su discurso inaugural Doña Emilia pronunció unas interesantes palabras, en el que, entre otras cosas, destacó:

El mejor folk-lorista será el que, menos ponga de su cosecha en los datos que recoja, el que respete las incorrecciones del lenguaje, las sencillas e ingenuas preocupaciones del vulgo y que conserve más entero y desnudo el pensamiento popular (...) La división del «Folk-Lore» en variadas secciones, que cada una de ellas corresponde á una rama diferente del pensamiento ó del conocimiento, legítima la asociación de personas de aptitudes y profesiones muy diversas, como las que aquí veo con gusto reunidas, y que todas son indispensables para la constitución y éxito del «Folk Lore»⁵⁶¹.

Dicha sociedad recoge en sus actas de los primeros años los diferentes acuerdos⁵⁶², también realizó publicaciones como el *Cancionero popular Gallego* (1886) de José Pérez Ballesteros, realizó numerosos concursos de recuperación del folklore y con el fin de elaborar una recolección secuenciada rigurosa, elaboró un cuestionario que se

⁵⁶¹ *Galicia diplomática*, 1-III-1884, p. 241.

⁵⁶² <http://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=5189> [consultado 2 de enero de 2022]

utilizaría como guía para la recopilación del saber del pueblo: cuentos, romances, fiestas, etc. Esta sociedad desapareció en 1906, dejando paso a la fundación de la Academia Gallega (Chao Fernández, 2005).

Otro aspecto teórico, que ya aparecía tímidamente en la interpretación de Murguía, fue la valoración del momento medieval como un segundo punto explicativo para la música gallega. Fue desarrollado por la vertiente tradicionalista, que encabezaba el discurso cultural en el galleguismo con su líder Alfredo Brañas, en su obra *El regionalismo* (1889), donde relaciona la identidad entre aquel pasado histórico mítico y el folklore contemporáneo (Costa Vázquez, 2000).

El baile de la Muíñeira, digan lo que quieran Verea Aguiar y Huerta, que lo suponen de procedencia helénica, es tradición céltica, como lo es el canto del alalaá, la tríada, y el arrollo, ó hay que desmentir a los historiadores antiguos que nos han transmitido ciertos interesantes detalles de las costumbres y usos de los primeros pobladores (...) Por lo tanto, las costumbres celtas y muchas de las gallegas que hoy existen, siquiera se vayan adulterando por las influencias extrañas, las corrientes de la emigración y la ausencia de patriotismo y espíritu regional, se parecen tanto entre sí, que no es posible negar lógicamente su filiación y parentesco (Brañas 1889, pp. 213-214).

El Regionalismo, a través de su discurso, creó la fundamentación del hecho diferencial gallego como movimiento. Reivindicaba a Galicia como entidad social y cultural y existieron varias tendencias ideológicas: los liberales progresistas, encabezados por Murguía, los tradicionalistas, con Alfredo Brañas y los federalistas, en Lugo con Aureliano J. Pereira. Brañas fue uno de los más destacados regionalistas gallegos conservadores, defendió una postura con posicionamientos católicos y tradicionalistas, llegando a publicar artículos donde comparaba el galleguismo con el catalanismo. De sus publicaciones se puede destacar *La Patria Gallega*, que logró captar en su vertiente a sectores conservadores de la sociedad, como la baja nobleza y el clero (Costa Vázquez, 2000). También fue concejal en Santiago entre 1890 y 1891, y mantuvo amistad con el músico Enrique Lens, que estuvo inmerso en el activismo regional (Freitas de Torres, 2020) y en 1890 participó en la constitución del comité central en la creación de la Asociación Regionalista Gallega en Santiago (Amoedo,

2012). “D. Enrique Lens pronunció un breve pero sentido brindis en honor al amigo y el autor del *Regionalismo*”⁵⁶³.

Lens puso música al poema *Malenconía*, cuya letra de Brañas está dedicada a la muerte de Rosalía de Castro y fue publicada por la editorial Canuto Berea y Compañía en 1898. En el mismo sentido de Brañas de valorar la música de la época medieval como un referente para la construcción nacional gallega, también se encontraban los autores eclesiásticos Santiago Tafall y Eladio Oviedo a comienzos del s. XX, que contribuyeron teóricamente a la construcción simbólica de la identidad gallega desde la perspectiva de dos tradiciones, la histórica y la popular, con un discurso del regionalismo más ruralista:

Es indudable que el verdadero medio ambiente de la canción popular es el campo. Allí donde todo parece que habla al alma: los encantos de la naturaleza, sobre todo si se contemplan en los frondosos valles del Ulla, o en las encantadoras riberas de nuestras incomparables rías; la misteriosa hora del crepúsculo, cunado entre los últimos cantos de las aves se dejan oír la grave y sonora voz de la campana, todo esto forma decoración apropiada, es la *mise en scène* indispensable para la audición de nuestra música (Tafall Abad, 1902, p. 275)

Por otra parte, en la década de 1880 y 1890 se organizaron numerosos certámenes musicales y literarios gallegos, que colocaban a la música gallega en uno de los primeros puestos de la cultura artística, e incluso aquellas melodías despertaban el interés en otros lugares, como en certámenes celebrados en Madrid, Barcelona, Santander y París, con la Exposición universal de 1889, donde se le otorgó la medalla de oro al Orfeón Coruñés n.º 4 dirigido por Veiga.

El desarrollo de estos certámenes coincidía con las nuevas infraestructuras de comunicación, como la llegada del ferrocarril, o mejoras en las conexiones marítimas, pudiéndose enumerar diferentes certámenes por toda la geografía gallega. En el caso herculino desde 1878 los concursos organizados por la sociedad el Liceo Brigantino, en 1879 el certamen de Ferrol, o en Pontevedra en los Juegos Florales de 1880, donde tuvo lugar un hito que fue de vital importancia para la historia de la música gallega, el estreno de *Alborada Gallega*, música de Pascual Veiga sobre poesía de Francisco María de la Iglesia.

⁵⁶³ *El Regional*, 16-III-1890, p 2.

En la ciudad herculina se celebraron numerosos certámenes durante las fiestas veraniegas y la culminación de estos concursos fue con la celebración del afamado certamen de 1890, organizado por el Orfeón Coruñés n.º 4, Certamen Literario-Musical de A Coruña, donde se premiaron varias composiciones de Juan Montes que posteriormente publicaría Canuto Berea y Compañía: *Balada gallega (Lixeiras anduriñas)*, *Sonata gallega descriptiva*, *Plegaria á la Virgen*. A continuación, se enumeran otros certámenes gallegos de finales del s. XIX:

En Vigo hubo un certamen en 1883 en el que obtuvo el primer premio el Orfeón El Eco dirigido por Veiga, años después en 1888 se celebró el Certamen Literario-Musical de Vigo, donde obtuvo el primer premio la composición de Juan Montes *Alborada gallega*, obra escrita para banda, y también fue galardonada con el primer premio la Orquesta del Circo de Artesanos herculina interpretando la obertura *Guillermo Tell* de Rossini como obra obligada. En el Certamen Literario-Musical de Vigo de 1891 se le concedió otro primer premio a Montes por su pasodoble *Aires populares de Galicia*.

A su vez en el Certamen Literario-Musical de 1892 de Pontevedra obtuvo el primer premio la balada de Montes *Doce sono*, con letra de Rosalía de Castro y dedicada a Indalecio Varela Lenzano y *Negra Sombra* obtuvo el segundo premio. En el Certamen Literario-Musical de 1897 de Santiago obtuvo el primer premio la obra de Juan Montes *Rapsodia gallega* para instrumentos de arco. Otro de los certámenes fueron los Juegos Florales de Tui de 1891, que marcaron el punto álgido del Regionalismo gallego, donde Brañas pronunció un discurso en gallego, y poco después, la diversidad ideológica de las diferentes tendencias del Regionalismo provocó una crisis de la Asociación Regionalista desde 1892.

Coincidiendo en el tiempo, se debe mencionar al musicólogo y crítico musical Indalecio Varela Lenzano (1856-1940) que además de un estudio de los orfeones gallegos, publicó en 1892 *Orígenes y desarrollo de la música popular gallega*, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Conservatorio de Música Profesional de A Coruña, con una dedicatoria del propio autor al pianista Francisco Pillado: «Al distinguido y modesto pianista gallego D. Francisco Pillado Villamil; expresivo recuerdo de simpatía y afecto de su antiguo amigo». En el libro corrobora la teoría del

celtismo de Murguía “los celtas ejercieron, (...) más profunda influencia, apareciendo los documentos históricos que hoy se depuran y aprecian relacionados con los usos, costumbres (...) de un pueblo como el de Galicia, cuya música tampoco puede armonizarse (sic) con la de los romanos (...)” (Varela Lenzano 1892, pp. 38-39).

Además de referirse a los orígenes de la música popular en Galicia, también menciona el apogeo de las composiciones musicales de autores como «Chané», Montes, Baldomir, etc. en su simbiosis con la poesía de escritores como Rosalía de Castro o Curros Enríquez, muchas de ellas publicadas por la editorial Canuto Berea y Compañía, sobre todo en la última década del s. XIX y comienzos del s. XX:

La música popular se ha enriquecido con multitud de partituras de géneros diversos, la mayor parte de las cuales es lástima que permanezcan relegadas al olvido en los archivos de las Sociedades (...) diferentes producciones más, saturadas de aires de país, han servido de estímulo a la juventud laboriosa y a los artistas encanecidos en el estudio para contribuir a la realización del anhelo ideal de los gallegos: hermanar el desarrollo de sus canciones con el de la Poesía (Varela Lenzano 1892, pp. 50-51).

Hacia finales del s. XIX la ciudad coruñesa mantuvo una intensa actividad cultural, pudiéndose enumerar algunos acontecimientos que ya han sido citados a lo largo del presente trabajo, como la incorporación de las enseñanzas musicales a la Academia de Bellas Artes con profesores como Pascual Veiga, Castro «Chané», Joaquín Lago y Manuel Berea. Son destacables en la organización del certamen de 1890 las cartas que se escribieron entre Pascual Veiga y Eduardo Pondal, en el que Veiga no pudo participar por ser organizador y su melodía no fue interpretada:

La comisión organizadora acordó conceder un premio al mejor himno regional gallego que sea la expresión fiel del espíritu de esta región; con objeto de que a manera de la Marcha Real, Marsellesa, etc. Sea cantado en toda Galicia con el entusiasmo que despierta en el ánimo el Sentimiento de la patria (Ferreiro 2007, documento 1, carta 1)

El óbito de Canuto Berea Rodríguez en 1891 y la posterior fundación de la sociedad Canuto Berea y Compañía, que comenzó a publicar diferentes composiciones musicales de autores gallegos, de las que destacan autores como Baldomir, Montes, «Chané», etc. para utilizar textos de escritores como Rosalía de Castro, Curros Enríquez, etc. La combinación de texto y música consiguió traspasar fronteras y crear ese sentimiento de identidad gallega e incluso de unión entre gallegos emigrados en

países extranjeros. Para ampliar información sobre la editorial Canuto Berea y Compañía, ver epígrafe 4.5.

En 1893 sucedió un acontecimiento en la ciudad herculina que fue considerado de gran relevancia por aquellas personalidades de ideología regionalista, cuando el Estado se había decidido trasladar a la capitanía militar coruñesa a León, y gracias a miembros de la Asociación Regionalista y la población que se movilizó, no se llevó a cabo.

En 1897, tras la desaparición de la Asociación Regionalista, se fundó en A Coruña la Liga Gallega, gracias a los intelectuales de la tertulia de A Cova Céltica, que tenía lugar en la tienda de Eugenio Carré Aldao, primero situada en la calle Riego de Agua, después en la calle Real (Figura 79), número 30, próxima a la tienda de Canuto Berea, y en la que participaban eruditos como Manuel Murguía, Andrés Martínez Salazar, Francisco Tettamancy, y pintores como Urbano González y músicos como José Baldomir, entre otros. Su medio de expresión en sus primeros años fue la *Revista gallega*, dirigida por Galo Salinas.



Figura 79. Fotografía de Calle Real en 1930, próxima a la tienda de Carré y el comercio musical de Canuto Berea.

Fuente: Fotografía de L. Roisin. Postal del archivo personal del autor

Esta revista defendía los intereses políticos, económicos y sociales de Galicia, e incluso se posicionaba a favor de la independencia de Puerto Rico y Cuba, guerra que tuvo un gran impacto en la capital coruñesa porque llegaban numerosos militares heridos, con extremidades amputadas y que después fueron mendigos en la ciudad, en la que se habían organizado conciertos benéficos. La Liga Gallega fue un grupo político regionalista liberal, presidido por Murguía, y en Santiago también se creó otra Liga Gallega liderada por Brañas que evidenciaba las diferencias ideológicas entre liberal-progresistas y tradicionalistas. El comité coruñés integrado por Manuel Lugo Freire, Carré Aldao y Salvador Golpe en 1898 redactaron su reglamento en gallego. Tuvo una intensa actividad hasta 1900, y perduró hasta 1907, con iniciativas como la formación de una banda de música popular para las fiestas patronales de 1904, que se disputaba esa contratación con la Sociedad Musical Orquesta de La Coruña, presidida por Manuel Berea, ver epígrafe 2.6.

A partir del cambio de centuria y en las dos primeras décadas del s. XX, la ciudad herculina, con una ideología de liberalismo progresista, era una fuerza motriz del galleguismo, donde se comenzó a posicionar un tradicionalismo que era capaz de crear un discurso que llegaba a las diferentes clases sociales con el apoyo de la *intelligentsia*. Ese discurso iba constituyendo el sentido de identidad de la comunidad social (Costa Vázquez, 2001)

De comienzos de siglo se pueden enumerar acontecimientos relacionados con ese sentimiento de identidad gallega que tuvieron lugar en la ciudad herculina, como la creación de la Real Academia Gallega en 1906, la visita de «Chané» para la celebración de la fiesta de la música gallega en 1907, promovida por la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (ver biografía de «Chané» en tercera parte). Dicho acontecimiento evidenciaba que en la ciudad de cristal aún pervivían los orfeones, y aquella congregación de orfeonistas con la figura del músico emigrado en Cuba, que volvía por primera vez a Coruña, fue un hito histórico, con un programa íntegramente de música gallega interpretado por distintos orfeones. «Chané» solo regresó en vida otra vez a Galicia al año siguiente, en el traslado del féretro de Curros Enríquez para su entierro, el cual fue uno de los episodios más tristes narrados por la hemeroteca de aquellos días.

Fue en 1907 cuando se creó una organización política regionalista denominada Solidaridad Gallega, activa hasta 1912, cuyos ideales eran el anticaciquismo y el apoyo al movimiento agrario gallego, visibilizados a través de su revista *A Nosa Terra*. Los integrantes de esta formación fueron de los primeros precursores de otros movimientos que continuaron con sus valores, como Acción gallega, que fue una variante radical del agrarismo en la década de 1910, con figuras como Basilio Álvarez. Con el nombre de dicho movimiento había publicado Ramón Cabanillas un poema en la revista *Vida Gallega*, bajo el título de «Un himno guerrero», al que pondría música Baldomir unos años después (Viso Soto, 2018):

He aquí el himno que escribió Cabanillas y adoptaron los agrarios gallegos para cantar sus reivindicaciones.

Hirmaus, hirmaus gallegos,/ dend'Ortegal ó Miño/ a folla do fouciño/ fagamos rebrillar.// Que vexa a vila podre,/ coveira da canalla, /a aldea que traballa/ disposta para loitar.// Antes que ser escravos,/ hirmaus, hirmaus gallegos,/ que corra' a sangue a regos/ dend'a montaña o val.// Ergámonos sen medo/ que o lume da toxeira/ envolva na fogueira/ o pazo señorial.// Y a o faro de caciques/ ladrós y herexes fuxe/ o redentor empuxe/ da y-alma rexional.// Antes que ser escravos,/ hirmaus gallegos, que corra a sangue a regos/ dend' a montaña o mar⁵⁶⁴.

Dichos movimientos, junto con el movimiento obrero en las ciudades gallegas de escasa industrialización, serían el germen que forjaría una nueva generación de líderes en 1916 con un nuevo nacionalismo, con un programa político e ideológico diferente, que surgía acentuado por otros nacionalismos europeos, coincidiendo en el tiempo con la I Guerra Mundial. En mayo de 1916 tuvo lugar un hito importante en una convocatoria promovida por Antón Vilar Ponte junto con su hermano Ramón en los salones de la Real Academia Gallega, donde participaron otros galleguistas entre los que se encontraban Manuel LUGRÍS, Carré Aldao, e incluso Baldomir⁵⁶⁵, que tuviera unas polémicas destacables sobre la música gallega con Doncel (ver biografía Baldomir en tercera parte).

⁵⁶⁴ *Vida Gallega*,30-IX-1913. Traducción del autor: Hermanos, hermanos gallegos,/ desde el Ortegal hasta el Miño/ la hoja de la hoz / hagamos rebrillar.// Que vea el pueblo podre,/ sepultado del canalla, /la aldea que trabaja/ dispuesta para luchar.// Antes que ser esclavos,/ hermanos, hermanos gallegos,/ que corra la sangre a regos/ desde la montaña al valle.// Levantémonos sin miedo/ que el fuego de los tojos/ envuelva en el fuego/ el pazo señorial.// Y a el faro de caciques/ ladrones y herejes huye/ el redentor empuje/ del alma regional.// Antes que ser esclavos,/ hermanos gallegos, que corra la sangre a regos/ desde la montaña al mar.

⁵⁶⁵ *La Voz de Galicia*, 19-V-1916, p. 1.

En dicha reunión se estableció la creación de una *Irmandade de Amigos da Fala*, y su objetivo principal era la exaltación y fomento del uso del gallego. A continuación, se crearon otras agrupaciones locales por diferentes localidades gallegas, y su órgano de expresión fue *A Nosa Terra*, dirigido en un comienzo por Vilar Ponte. Esta organización nacionalista gallega daba paso al nacionalismo como única vía para el desarrollo de la identidad gallega, impulsando el idioma gallego en todos los ámbitos sociales y culturales. El galleguismo de las *Irmandades* gozaba de varias tendencias, por una parte el sector político, con la participación en el proceso electoral y la nacionalización del país, encabezado por Porteiro Garea, y por otro lado el sector cultural, con figuras como Vicente Risco, Otero Pedrayo, cuya tarea primordial era identificar y definir los rasgos identitarios de Galicia y sobre esa base diseñar una estrategia política (Rojo Salgado, 2020). Con la muerte de Porteiro Garea y la celebración de la I Asamblea Nacionalista en Lugo, en noviembre de 1918, marcó una tendencia hacia la opción cultural (Barreiro Fernández, 1984).

En aquella asamblea se consideraba el lugar destacado que ocupaba la actividad musical en el proyecto nacionalista el apartado VII, artículo 1º. “Proclamar a soberanía estética da Nación Galega que se exercerá (...) c) Na organización do ensino artístico, con creación dunha escola musical galega⁵⁶⁶” (Risco, 1981, pp. 79-80). Vicente Risco (1884-1963) publicaría en 1920 su libro *Teoría do Nazonalismo Galego*, donde afirmaba que las naciones tenían el deber de autoconservación de su cultura autóctona para enriquecer así el patrimonio común de la humanidad.

El tema de la creación musical gallega fue tratado en diversas ocasiones por los colaboradores de la Revista *Nós*, cuyo primer número se publicó el 30 de octubre de 1920, probablemente porque dentro de este movimiento cultural observaban al arte musical como deficitario. En el segundo número de la Revista *Nós* aparecía un artículo escrito por Xaime Quintanilla titulado *O nazonalismo musical galego*⁵⁶⁷, en el que termina preguntándose cuál es el espíritu nuevo de la música, en una sola palabra, el

⁵⁶⁶ Traducción del autor: Proclamar la soberanía estética de la Nación Gallega que se ejercerá (...) c) En la organización de la enseñanza artística, con creación de una escuela musical gallega.

⁵⁶⁷ *Nós*, n. º2, XI-1920.

galleguismo. Dicho artículo es resumido brillantemente por la investigadora y escritora Luisa Villalta (1999):

Sen duvidar de que a música é unha linguaxe universal, pensa que cada país ten un xeito diferente de expresar esta universalidade. Neste sentido reproduce as ideas do universalismo cultural propias de *Nós* e as exemplifica con obras folclorizantes de Grieg e Granados. / Califica a música de conservatorio (non nacionalista, por suposto, senón subsidiaria das tradición académicas alemana e italiana) como “música feita sin sentimento”. / Critica, e isto é importante, a teoría de Pedrell por non considerar este que España é tan só un Estado e, por tanto, non determina característica nacional nengunha. Aquí a argumentación é política. / Pasa a definir a antigüidade da música popular, previa a toda normativa clasicista. Baseándose no criterio de antigüidade, deduce portanto que na música popular galega xa temos feito un “nazionalismo musical”. / Caracteriza despois diferentes técnicas e formas de música popular: alalá, canto de cego, pandeirada, etc. / Conclúe con un chamamento aos novos músicos galegos, demandando que se inspiren no folklore e non vivan divorciados da Raza: Táctica do futurismo musical galego?- O estudio da vella tradizón musical⁵⁶⁸ (Villalta, 1999, pp. 69-70).

Casualmente, la primera *Irmandade da Fala* fue creada en 1916, mismo año que desaparecía la sociedad Canuto Berea y Compañía, y aquella ansia de utilizar las ideas galleguistas a través del idioma supuso la creación de nuevos coros gallegos, como Cántigas da Terra. Las diferentes asambleas celebradas por la comunidad gallega, después de Lugo (1918), le prosiguieron Santiago (1919), Vigo (1921) y Monforte (1922), donde las *Irmandades* se escindieron con la hermandad herculina acompañada de otras, de la comarca con sus teorías originales, mientras que el resto constituyeron la *Irmandade Nazionalista Galega*, liderada por Risco.

⁵⁶⁸ Traducción del autor: Sin dudar de que la música es un lenguaje universal, piensa que cada país tiene un modo diferente de expresar esta universalidad. En este sentido reproduce las ideas del universalismo cultural propias de *Nós* y las ejemplifica con obras folclorizantes de Grieg y Granados.

Califica la música de conservatorio (no nacionalista, por supuesto, sino subsidiaria de la tradición académicas alemana e italiana) como “música hecha sin sentimiento”.

Critica, y esto es importante, la teoría de Pedrell por no considerar este que España es tan solo un Estado y, por tanto, no determina característica nacional ninguna. Aquí la argumentación es política.

Pasa a definir la antigüedad de la música popular, previa a toda normativa clasicista. Basándose en el criterio de antigüedad, deduce por tanto que en la música popular gallega se tiene hecho un “nacionalismo musical”.

Caracteriza después diferentes técnicas y formas de música popular: alalá, canto de cego, pandeirada, etc.

Concluye con un llamamiento a los nuevos músicos gallegos, demandando que se inspiren en el folklore y no vivan divorciados de la Raza: Táctica del futurismo musical gallego?- E estudio De la vieja tradición musical.

El pensamiento galleguista, durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), se vio obligado a abandonar las ideas políticas y adoptar una postura principalmente cultural e incluso folclórica. Se puede subrayar la creación del Seminario de Estudios Gallegos en 1923 para estudiar y divulgar el patrimonio cultural gallego, en el que había dos corrientes: los conservadores y los progresistas liberales. Estas vertientes se veían también reflejadas en el ámbito musical, con los tradicionalistas, con origen en la música popular, y los revisionistas, con autores como Bal y Gay o Juan Vicente Viqueira, cuyos escritos sobre música constituyen una reformulación de la identidad musical gallega elaborada desde la vanguardia a través de elementos folclóricos. Se debe realizar una mención especial al libro de Bal y Gay *Hacia el ballet gallego* (1924) en la que criticaba esa estética tradicionalista y pretendía la búsqueda de una propuesta para la música elaborada desde la modernidad:

Una vez realizado el nuevo instrumento de expresión, comenzarán a caer, por sí solos, todos los actuales, en una repentina caducidad. Sería preciso una oftalmia en el público para que algunos de ellos siguiesen arrastrando su raquitismo en torno al armonioso ser. / Como, por condiciones antedichas, no sobrarán elementos para la constitución de las nuevas entidades, habrá, por el presente, un limitado número de ellas, situación que le comunicará un grato sabor de aristocracia. Y tendremos un arte, transeúnte por una senda de pureza (Bal y Gay 1924, p. 100).

Se considera oportuno mencionar los primeros intentos de un género de musical como la zarzuela gallega, que se convirtió en un espectáculo multidisciplinar, en el que participaron artistas e intelectuales de muy diferente índole y procedentes de diversos sectores del galleguismo, como por ejemplo *A lenda de Montelongo* (1924) música de Bernardo del Río y libreto de Manuel Rey Posse y Juan Buhigas (Jurado Luque, 2010). Otros espectáculos fueron las denominadas estampas galegas, asociadas a los coros gallegos, que poseían conocimientos sobre teatro, canto coral, folclore, baile, y otras manifestaciones vinculadas a la cultura gallega, que se interrelacionaban entre sí, como pudo ser una obra coetánea de la zarzuela de Bernardo del Río, también estrenada en diciembre de 1924, *Tres estampas galegas* con música de Mauricio Farto, texto de Leandro Carré Alvarellos, y decorados de Souza y Camilo Díaz Baliño, con las estampas tituladas: *Alborada no día da festa*, *Unha palillada en Camariñas* e

Espadela. Obra reinterpretada en 2016 gracias a los arreglos de Julio Cabo Messeguer en la que participó el autor de este trabajo⁵⁶⁹.

Bal y Gay, al igual que otros intelectuales, señalaba que no había nacido una figura en la música en Galicia al nivel de otros países europeos, como se muestra en la siguiente cita, extraída de un periódico, titulada «Acercas de la música gallega», donde se comenta el panorama musical gallego en 1927, y se considera de gran interés por la aproximación al ámbito de la música gallega con nombres de compositores gallegos con obras en el Archivo Berea como Luis Taibo, Manuel Fernández Amor, Eduardo Rodríguez-Losada y José Doncel:

Un colaborador de este periódico preguntaba días atrás: ¿Dónde están los músicos gallegos capacitados? Para decir luego que un aragonés, con domicilio en nuestra tierra, había escrito un “Boceto para un ballet gallego” que estrenó en mayo último la Sinfónica a su paso por Lugo. / Difícil se hace responder a aquella pregunta. Sin embargo, conviene advertir, valga por lo que valiese, que en Méjico reside un médico, natural de Santiago el señor Taibo, que ha compuesto, además de piezas orfeónicas, una sinfonía gallega que estrenaron orquestas mejicanas y norteamericanas con feliz éxito, según referencias autorizadas. En La Coruña, por otra parte, hay dos compositores que constituyen verdaderas esperanzas para la música regional: uno el director del coro “Cántigas da Terra”, Fernández Amor, de quien esta colectividad ha estrenado varias bellas canciones corales y de quien la Sinfónica estrenó una notable sinfonía gallega, y otro, el cultísimo arquitecto señor Losada, que después de haber compuesto varias obras (entre ellas “El monte de las ánimas”) ahora anda planeando una composición enxebre de alto empeño. / Claro está que esto es muy poco; pero poco y todo conviene subrayarlo, porque si la música gallega no progresa lo debido, más que a la falta de aptitud de nuestros conterráneos, hay que achacarlo a carencia absoluta de protección para los que la merecen. / El Ayuntamiento de La Coruña, meses atrás y por una sola vez, pensionó con mil pesetas al señor Fernández Amor para que fuese a Madrid a perfeccionar sus estudios. Pero esto, que es muy poco-casi igual que nada- no basta. Sólo como síntoma pudo aplaudirse; porque creemos decir algo serio si aseguramos que ni un solo músico gallego en calidad de compositor tuvo la suerte de que se le pensionase al extranjero. Se ha pensionado a varios que demostraron aptitudes felices para ejecutantes en violín o piano; pero a compositores a ninguno. Y así, no es posible que nuestra música prospere. Así se pierden en la indiferencia pública elementos que de otra guisa podrían resultar muy útiles. Tal fue, por ejemplo, el caso de Doncel, que después de haber demostrado aptitud musical creadora con un poema sinfónico que compuso y se estrenó bajo el título de “Estralecer”, dejósele entregado a sus propias fuerzas. / Por eso, hace ya muchos años en una Asamblea galleguista celebrada en

⁵⁶⁹ https://www.lingua.gal/c/document_library/get_file?folderId=1722583&name=DLFE-12603.pdf

Lugo, se pedía la creación de una Escuela de Música en nuestra tierra y la concesión de pensiones para el extranjero a conterráneos con aptitudes probadas de compositores musicales⁵⁷⁰.

Entre 1929 y 1930 se produjo la reorganización de las Irmandades, que culminó en la VI Asamblea celebrada en la ciudad herculina en 1930, la cual precedió a la organizada en diciembre de 1931 en Pontevedra, donde se acordó la creación de un partido político, el denominado Partido Galeguista, que aglutinaba las ideas suscitadas por las Irmandades y la Generación Nós, como consecuencia de la proclamación de la II República (Fernández del Riego, 1983). Se entendía que había llegado la hora de recuperar la dimensión política en la que confluían diferentes corrientes, como los conservadores con nombres como Risco, Otero Pedrayo y Filgueira Valverde; por otra parte, de izquierdas como Castela y Bóveda; y por último apartadistas e independientes como Cunqueiro y López Cuevillas (Castro, 1985). Estos intelectuales continuaban con el mismo pensamiento sobre la referencia de un músico gallego que consiguiese con su obra la universalidad, como anteriormente lo habían considerado otros pensadores hacia finales del siglo XIX, también lo citaba Bal y Gay, e incluso lo comentaba Otero Pedrayo en su *Ensayo histórico sobre la cultura gallega* (1933):

Nas artes só a música consegue con Veiga e con Montes obras definitivas que calquera dirección estética do porvir terá que acatar e respetar. Elas levaron polas terras de España o puro canto unánime do corazón de Galicica, o optimismo da aldea traballadora, o sentido da natureza humanizada, o tema sempre renovador do pobo artista e sentido. Certamente non sobrepasaran o folclorismo. Aínda non naceu o Mestre xenial, creador da obra culminante que, sen deixar de ser fundamente galega, acade a universalidade, conseguida no século pasado polos xenios musicais de Xermania, tamén afondados en perspectivas íntimas e sociais desde Weber astra a superación wagneriana (...) ⁵⁷¹ (Otero Pedrayo, 1982, pp. 242-243).

Los años de la II República fueron considerados por los intelectuales como una época de modernización y democracia; incluso se compuso un *Himno a la Galicia Republicana*, con letra y música del lucense Gustavo Freire; y el empuje del

⁵⁷⁰ *El Pueblo Gallego en La Coruña*, 29-VII-1927.

⁵⁷¹ Traducción del autor: En las artes solo la música consigue con Veiga e con Montes obras definitivas que cualquiera dirección estética del porvenir tendrá que acatar y respetar. Ellas llevaron por las tierras de España el puro canto unánime del corazón de Galicia, el optimismo de la aldea trabajadora, el sentido de la naturaleza humanizada, el tema siempre renovador del pueblo artista y sentido. Ciertamente no sobrepasaran el folclorismo. Aún no nació el Maestro genial, creador de la obra culminante que, sin dejar de ser profundamente gallega, llegue a la universalidad, conseguida en el siglo pasado por los genios musicales de Alemania, también basados en perspectivas íntimas y sociales desde Weber hasta la superación wagneriana.

vanguardismo, a través de la Generación Nós, colaboraron en la edificación de una cultura gallega, que se vio truncada por el conflicto bélico de 1936 que provocó que el epicentro de la literatura y cultura gallega estuviese en el exilio americano, como pudo ser el caso de Bal y Gay en México, o Andrés Gaos en Argentina y Uruguay. En el caso de las composiciones de Freire en la dictadura franquista, en 1939 la Banda de música Municipal de Madrid interpretó *Fest n'a Tolda* y en 1943 compuso la zarzuela *¡Non chores Sabeliña!*, que continuaba el verdadero espíritu de Galicia del s. XX, el *enxebrismo*, relacionando la cultura de la ciudad con lo rural, lo cual ya habían comenzado los coros gallegos y continuaban los maestros de estos coros y compositores, como Fernández Amor, Faustino del Río, Rodríguez-Losada, etc. (Pardo de Neyra, 2008).

Con respecto a la música culta en la segunda mitad del s. XX se debe mencionar a Rogelio Groba que, desde su llegada a la dirección de la Banda de música Municipal de A Coruña en 1967, y después con la dirección del Conservatorio durante dos décadas, compaginó su labor como compositor con numerosas obras (Flores, 2020). Es necesario citar también la fundación de la Asociación Galega de Compositores en 1987, integrada en un principio por Jorge Berdullas del Río, Juan Durán, Carlos López García-Picos, Manuel Mosquera, Xavier de Paz, Paulino Pereiro y Juan Vara, y que actualmente cuenta con una treintena de asociados, de los que formaron parte también Manuel Balboa y Xan Viaño.

Por último, unas breves notas de la música gallega durante el siglo XX que sufrió las consecuencias de la dictadura franquista. En primer lugar, se debe mencionar alguna anécdota como en la década de 1950 con la interpretación del himno gallego cuando Adolfo Anta subió al balcón del ayuntamiento a pedirselo a Franco tras una de las cenas de gala en el Ayuntamiento coruñés, el cual accedió y sorprendió a los asistentes.

La música popular gallega continuó a pesar de sus dificultades con canciones como *Catro vellos mariñeiros*, compuesta en la década de 1940 y grabada por María e Xabier en la década de 1960, o Xoán Rubia en 1972. Otra canción conocidísima, *A Rianxeira* compuesta en honor a Castelao sobre 1950 y fue versionada por numerosos cantantes. Hacia finales de la década de 1960 comenzó un aperturismo en la dictadura, llama la

atención la canción protesta del nuevo nacionalismo musical gallego con grupos como Voces Ceibes. También se señala a algunas orquestas gallegas que viajaban a América como Los Satélites, Los Españoles, etc. y se pueden enumerar algunas canciones como *Anduriña* de Juan Pardo, o incluso en la década de 1970, canciones en gallego de Andrés Dobarro como *O tren*, que alcanzaron el número 1 en España. Al final de la dictadura se puede citar *Galicia, terra meiga* de la cantante Ana Kiro, y ya en la transición democrática se puede mencionar otros grupos como Fuxan os Ventos, Milladoiro, A Roda y cantautores como Amancio Prada, a los que seguirían los primeros pasos en el rock gallego en la década de 1980 con grupos como Siniestro Total con *Miña Terra galega* y Os Resentidos con *Fai un sol de carallo*.

La cultura popular gallega se adentraría con nuevos paradigmas estéticos con la música folk en la década de 1990 con la creación de nuevos grupos y destacando gaiteras como Susana Seivane y el rock bravú con los Diplomáticos de Montealto. La revitalización de la música popular y tradicional continuó en las diferentes asociaciones culturales y su valoración peyorativa se puede encontrar incluso en el 2022 con la polémica suscitada por la no elección de Tanxugueiras para representar a España en Eurovisión, a pesar de ser las favoritas del público.

Para conocer, apreciar y valorar el patrimonio musical gallego es importante reconocer a la música como un elemento fundamental para la configuración y el desarrollo de la identidad gallega. Se pueden tener presentes aquellas preguntas del pintor Gauguin en su cuadro realizado en 1897 en Tahití titulado *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*, título traducido por Siniestro Total *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*, para responder a una reflexión actual de la identidad y la cultura, que con la música colaborará a desarrollar personas con valores más humanos como la empatía, solidaridad y felicidad.

Con el siguiente epígrafe, se pretende describir brevemente los fondos documentales del Archivo Berea, así como la reestructuración de las planchas de plomo de la época de apogeo de la editorial de la sociedad Canuto Berea y Compañía.

6.3 El archivo Berea. Descripción

El Archivo Berea fue un archivo privado, según el artículo 59.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, pero pierde esta característica de autogestión cuando se incorpora a los fondos de la Biblioteca de la Diputación de A Coruña.

Además de las aproximadamente 25.000 partituras, tanto impresas como manuscritas, que contiene este fondo según la catalogación realizada hacia finales del siglo XX (Liaño Pedreira 1998), la riqueza de este archivo también reside en el resto de documentación que allí se conserva, que a pesar de no estar catalogada, existe un breve inventario que fue reorganizado en 2004. El fondo documental que integra el Archivo Berea procede de la tienda de música que estuvo localizada en la calle Real número 38, cuando los últimos propietarios Puig y Ramos S.L., Sucesores de Canuto Berea tuvieron que deshacerse de ella porque en 1985 se declaró el estado ruinoso del edificio, ver Figura 80. En esta fecha se decidió el cierre del negocio y comenzó la negociación para la venta del archivo a alguna entidad pública coruñesa, siendo la única que se mostró interesada la Diputación coruñesa, presidida por Enrique Marfany Oanes, adquiriéndolo por casi dos millones de pesetas:

El expediente de compra del Fondo Canuto Berea se encuentra en el Archivo de la Diputación de A Coruña con la signatura M-3038 (Asunto: Compra de efectos musicales a la casa Puig y Ramos). Este expediente se inicia con la carta dirigida por Puig y Ramos (Olimpia Vázquez Díaz y Francisco Ramos Rego) al Presidente de la Diputación Provincial de A Coruña con fecha 19 de agosto de 1983 (registro de entrada 23 de agosto de 1983) en la que informan del próximo cierre del negocio y ofrecen la totalidad de los enseres y documentación de la tienda y estiman su valor de venta en dos millones de pesetas. Continúa este expediente con el Informe sobre el depósito de música antigua de los sucesores de la casa Canuto Berea del Archivero de la Diputación (Fernando Urgorri Casado) dirigido a su presidente con fecha 18 de julio de 1984. El 29 de diciembre de 1984 se decide en sesión plenaria de la Diputación de A Coruña la adquisición por la cantidad de 1.800.000 pesetas del conjunto de documentos y efectos procedentes de la casa Puig y Ramos tras los informes recibidos de los Sres. López Calo y Urgorri (López Suevos, 2008, p. 20).



Figura 80. Fotografía de la tienda de música en estado ruinoso.

Fuente: <https://www.mundiario.com/articulo/cultura/picasso-coruna-saga-berea/20210306183353213833.html>

Además de las partituras antiguas, en el almacén se conservaban las planchas de impresión de plomo de la editorial, una prensa litográfica para la estampación de planchas en relieve, una piedra litográfica para la edición de las portadas de las partituras y un archivo de documentación (Liaño Pedreira, 1998). En la tienda se conservaban, además del mobiliario, instrumentos antiguos, gramófonos y radios, catálogos y discos, carteles de la tienda, ejemplares de algunos libros, como los cinco volúmenes del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell, editado por la sociedad Canuto Berea en 1897 y 1898, del que no se conserva ningún libro.

(...) varias docenas de ejemplares intonsos de Pedrell, que se perdieron por un accidente sufrido aquel invierno que agravó el ruinoso estado del local y su humedad, no se sabe a ciencia cierta dónde se conserva este material de estudio. Se barajan varias posibilidades: que fuesen vendidos o donados por los propietarios mientras se negociaba el cierre, o que desapareciesen antes de su traslado al Archivo de la Diputación (López Suevos, 2008, p. 19).

También se conservaban planchas de madera para la edición de partituras, que fueron adquiridas prácticamente en su totalidad por la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario. De la variedad de tipología documental, como correspondencia, copiadores de cartas, facturas, actas, los libros de cuentas, etc. que se conservan íntegros en prácticamente su totalidad, excepto los que fueron

destruidos por su estado. La humedad, e incluso los ratones e insectos, hicieron que muchas partituras y otros documentos se perdiesen. No se conservan datos de los últimos años de la sociedad (1973-1985), probablemente porque se encontraban en otras unidades de instalación y no fueron reclamados por la Diputación cuando se hizo el traslado.

De las descripciones aportadas por investigadores anteriores (Alén, 2002b; López Cobas, 2017; López Suevos, 2008) se citan 193 cajas de instalación, una más en el caso de López Suevos: 194 Unidades de instalación: 20 cajas de libros (86 libros), 149 cajas de documentos y 25 cajas de planchas de metal de música (López Suevos, 2008). Este número de cajas se ha modificado a finales de 2021 por las planchas de impresión, que anteriormente estaban en archivadores de cartón entre las cajas 170 y 193 y en algunos casos muy deterioradas por óxido y papeles pegados, y actualmente se encuentran en cajas de madera, ampliando el número de cajas hasta 215, ver Anexo VIII.

6.3.1 Inventario topográfico

Dada la importancia de los fondos documentales de este Archivo, se hace una breve reseña al contenido de las cajas que se describe en el Anexo VII. De las 170 primeras cajas, se puede realizar una pequeña división: en primer lugar, de las primeras veinte cajas contienen 86 libros. Hasta el libro 25 son copiadore de cartas, que desde el primer libro hasta la caja siete, libro veinte, lo integran copiadore de cartas de la época que regentaba el negocio Berea Rodríguez entre el período de 1874 a 1890, que ha sido analizada esta correspondencia en el epígrafe 3.3. Otros copiadore de cartas con correspondencia comercial o familiar son del libro veintiuno al veinticuatro que corresponde en fechas sueltas entre 1891 y 1900. El libro veinticinco atribuye el período que traspasó el negocio Berea Rodrigo a Mariano Puig, y comprende las fechas entre 1931 y 1934.

Por otra parte, desde el libro veintiséis hasta el libro cuarenta se hallan libros de cuentas en diferentes fechas, catálogos de partituras, inventarios de contabilidad, inventario de las galerías dramáticas, diarios de alquileres de piano e incluso las actas de la sociedad arrendataria del Teatro Principal entre 1906-1909, ver Anexo VI.

Entre las cajas trece y veinte se encuentran desde el libro cuarenta y uno hasta el ochenta y seis destacan los diferentes catálogos de partituras que se vendieron en el siglo XIX, un inventario de rollos de pianola entre los años 1912 y 1914, libros de cuentas de propiedad de comedias del siglo XIX y libro de cuentas de la época regentada por Puig y Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea.

Seguidamente entre las cajas veintiuna a la cuarenta y cuatro se halla correspondencia recibida sin clasificar, la correspondencia entre Juan Montes con el comercio musical de la familia Berea e incluso las escrituras de la constitución de las sociedades comerciales Canuto Berea y Compañía. A continuación, hasta la caja cincuenta y siete se hallan legajos de cartas recibidas entre 1891 y 1913. Por último, entre la caja cincuenta y ocho hasta la caja ciento sesenta y dos son facturas, letras y correspondencia del negocio musical en la época de Puis Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea que comprende los años 1931 a 1973, al que le siguen unas cajas de catálogos y folletos. En el medio de estos catálogos, en una de las visitas se halló un conjunto de partituras de Eugenia Osterberger editadas en Francia en las primeras décadas del siglo XX, eran desconocidas para el personal de la Biblioteca el cual agradeció el descubrimiento y se pondrían a catalogarlo. Para concluir con las planchas de impresión que se comentan a continuación.

6.3.2 Planchas de impresión

Antes de la limpieza de las planchas y su nueva distribución se ha de decir que anteriormente estaban en veinticuatro cajas de archivadores de cartón, las cuales muchas veces rotas por el peso de las planchas. Por ejemplo, en las primeras cajas estaban: caja 170, *La Alfonsina*, n.º de plancha 101 (4 planchas y portada). *Un Sospiro*, n.º de plancha 102 (2 planchas y portada). Caja 171, *Alborada gallega* de Veiga (9 planchas). Caja 172, *Por que?* n.º de plancha 158 (4 planchas). *Carmela*, n.º de plancha 167 (4 planchas). Actualmente, finalizada esta reestructuración a comienzos del 2022, antes de la jubilación de la directora María Dolores Liaño Pedreira en el mes de febrero, se han distribuido las planchas en unas cajas de madera, más resistentes al peso de las planchas, y se pasó de estar organizadas en veinticuatro cajas a cuarenta y

208 (6 planchas); José Ribas, compositor no gallego, también en caja 208 (4 planchas); Eduardo Rodríguez-Losada, cajas 209 a 211 (14 planchas); Santos Soeiras, cajas 212 y 213 (16 planchas); Luis Taibo, caja 214 (4 planchas) y por último Pascual Veiga, caja 215 (8 planchas). Se contabilizan un total de 279 planchas de impresión, de las cuales 33 corresponden a portadas o letras de canciones, y el resto 246 a planchas de música. Esto por tanto, difiere con los datos mostrados en el catálogo realizado a finales del s. XX que se decía de un total de 258 planchas (Liaño Pedreira, 1998).

6.4 Partituras en el Archivo Berea. Patrimonio musical de las obras gallegas conservadas en el Archivo

Con este epígrafe se pretende dar el valor e importancia de las composiciones gallegas halladas en el Archivo Berea. A pesar del extenso fondo documental de partituras conservado, las obras gallegas conservadas en el Archivo son casi trescientas composiciones diferentes de más de sesenta autores. De estos compositores se han realizado las biografías que se pueden observar en la tercera parte de esta Tesis Doctoral, para comprender la importancia de la identidad gallega en la música de una forma holística y con este trabajo poner un grano de arena a la contribución de destacar el papel de la música en la sociedad gallega decimonónica y en décadas posteriores.

Se conservan varios inventarios de los fondos de las partituras existentes en los almacenes de los Berea, pero se debe puntualizar, en relación con las partituras depositadas en la Diputación Provincial de este fondo Berea, que son aquellas que quedaron sin vender por varias razones. Entre estos motivos pudieron ser: un exceso de oferta, las obras menos conocidas de un autor o un cambio en los gustos del público, etc. Esta circunstancia debe ser tenida en cuenta, aunque los inventarios de almacén son los complementos que nos dan la visión global de lo que el público demandaba y permiten un amplio estudio de los gustos musicales de la época.

Antes de centrarse en las piezas gallegas que están depositadas en este fondo, se debe citar el inventario más antiguo de 1870, que recoge 17.000 títulos de partituras distribuidas por tipo de instrumentos y materias. Destaca la gran variedad de títulos de ópera, sobre todo reducciones para piano y fantasías sobre temas operísticos, y en

segundo lugar las obras para piano y métodos de estudio. “Figura también un pequeño apartado de autores gallegos como Marcial del Adalid con *Seis Romanzas*, Felipe Bascuas con su *Alborada* y el propio Canuto Berea Rodríguez con sus muiñeiras *Alfonsina* y la del *Ferrocarril*, la danza *Iniciadora* y una versión para piano de su zarzuela *La luna de hiel*” (Liaño Pedreira, 1998, p. XXII) Por otro lado, en el inventario de 1887 son muy numerosas las partituras para bandas de música y la música instrumental para piano, violín y flauta. De los diferentes inventarios o catálogos en las numerosas visitas realizadas al Archivo se ha realizado un volcado parcial y se han localizado las siguientes composiciones gallegas que se vendieron en el establecimiento hacia finales del s. XIX, las cuales, salvo excepciones, no se conservan actualmente en el Archivo, (Tabla 8).

Tabla 8.

Obras gallegas que existieron en el Archivo Berea a finales del s. XIX

Nº de catálogo	Compositor	Obra
Listado de partituras para orfeón		
4200	Veiga	Alborada Gallega
4200a	Veiga	La Escala (muiñeira)
Listado de partituras de temática religiosa (canto y piano)		
5745	Adalid	Ave María en fa mayor
6038	Badía	Trisagio a la Santísima Trinidad
Listado de partituras para piano (volcado parcial)		
7223	Adalid	Galicia (marcha)
7224	Adalid	Sin palabras (romanza)
7225	Adalid	6 Walses
7226	Adalid	Sonata
7227	Adalid	6 romanzas
7228	Adalid	Romanza, 2 ejemplares
7229	Adalid	Romanzas, 3 ejemplares
7230	Adalid	Romanzas, 4 ejemplares
7231	Adalid	Un recuerdo (nocturno)
7232	Adalid	Noche de Estío (nocturno)

7233	Adalid	Pechies de Jenense, 1 ejemplar (mazurka)
7233a	Adalid	Pechies de Jenense, 2 ejemplares
7234	Adalid	Pechies de Jenense, 3 ejemplares
<i>LIBRO 67</i>		
AIRES NACIONALES		
17765	Berea	La Alfonsina
17767	Chané	A Foliada
17768	Piñeiro	Que ten o mozo? / 4 existencias en Coruña, 0 Santiago y 0 Ferrol/ Ed. Zozaya
17769	Martí	Muiñeira/ 2 en Coruña/3 en Santiago/ Ed. Eslava
17774	Silvari	Recuerdos Galicia Alborada/ 5 ejemplares/ Ed. Romero
17775	Veiga	Alborada
17777	Montes	Alborada
17778	Montes	Muiñeira
17779	Montes	Pasodoble
HIMNOS		
18090	Oliva	Cuba por España / 2 ejemplares/ Ed. Romero
MARCHAS		
18184	Montes	Aznar (Pasodoble)
WALSSES		
18487	Pillado	Primavera / 3 ejemplares
18620	Noriega	El pensamiento
18626	Piñeiro	Ecos del valle / 2-50 ejemplares/ Ed. Romero
18674	Santos	Bello Corazón/ 3 ejemplares7 Ed. Dotesio
18675	Santos	Tertulia Confianza / 6 ejemplares/ Ed. Berea
18676	Santos	El castillo de Mos / 3 ejemplares/ Ed. Dotesio
18677	Santos	El santoñés / 2 ejemplares
18694	Oliva	La capital de España / 4 ejemplares/ Ed. Romero
POLKA		

18897	Martí	Tentación / 1-50 ejemplares/ Ed. Eslava
18898	Martí	El As de Oros/ Uno, dos, Uno, Dos. / 5 ejemplares/ Ed. Vidal
19055	Santos	Geraneos purpúreos / 1 ejemplar/ Ed. Dotesio
19056	Santos	Floras de Júbilo / 1-50 ejemplares
POLKAS MAZURKAS		
19348	Courtier	Marina / 0-75 ejemplares/ Ed.Eslava
19375	Martí	Aurora /1-50 ejemplares/ Ed. Eslava
19376	Martí	Un brote de acacia /5 ejemplares/ Ed. Guardia
19402	Oliva	Cariñosa / 2 ejemplares/ Ed.Romero
19410	Silvari	Filomena-/ Marianita / 1-50 ejemplares/ Ed. Romero
19411	Silvari	Las dos camelias / 5 ejemplares/ Ed. Zozaya
HABANERAS		
19691	Berea	La suplica/1 ejemplar
19692	Berea	La iniciadora / 0-75 ejemplares
19715	Chané	Semejanza /10 ejemplares
19849	Silvari	Mi genina-/Luisita / 1 ejemplares/ Ed.Romero
19853	Santos	Ay Panchita, que sofoco! / 1-50 ejemplares/ Ed.Dotesio
19854	Santos	Emilia / 1 ejemplar
19855	Courtier	Matilde / 0-75 ejemplares
19856	Courtier	Nemesia / 0-75 ejemplares
POLKAS MAZURKAS		
20442	Santos	Dios os lo pague /1-50 ejemplares/ Ed.Dotesio
20443	Santos	Candor /1 ejemplar
20444	Santos	La campana de la vela / 1-50 ejemplares
20445	Santos	Fragancia /1-50 ejemplares
LIBRO 66		
FLAUTA POLKAS MAZURKAS		
26430	Santos	Teresita
FLAUTA MÚSICA ESPAÑOLA		

26646	Santos	Flores de Navarra
BANDURRIA		
29068	Santos	Flores Navarra-/ Teresita mazurka
29069	Santos	El santoñés vals
29078	Veiga	Alborada
GUITARRA Y BANDURRIA		
29753	Santos	El santoñés vals
29754	Santos	Teresita mazurka
BANDA MILITAR		
31029	Santos	Teresita-/ El santoñés / 6 ejemplares
31030	Santos	Los Hijos del Cantábrico- / Candelaria / 6 ejemplares
31031	Santos	Lucero (polka)- / Pura (marcha)
31032	Santos	Diana- / Flores de Navarra
31038	Veiga	Alborada / 6/24 ejemplares/ Ed. Zozaya

Nota: Elaboración propia.

Se ha de destacar que esta colección de partituras contiene entre 25.000 y 30.000, algunas de ellas están en diferentes ediciones e instrumentaciones, pero se distinguen aproximadamente 15.000 ejemplares diferentes. Liaño Pedreira distribuye estas partituras en los siguientes apartados: música instrumental, zarzuelas, óperas, música religiosa y música gallega. El 35% pertenece a la música instrumental para piano, violín, dúos, tríos, música de cámara, música orquestal, obras y arreglos para bandas de música. De la música vocal cabe resaltar un 30% de las partituras de zarzuela y un 20% de música de ópera, muy presente en A Coruña desde el siglo XVIII, así como arias de ópera que eran partituras fáciles de vender para ser interpretadas en los salones de mediados del siglo XIX.

A la vez existen también canciones populares y tonadillas: una de las más antiguas conservadas es *La Tirana del Trípoli*, de Blas de Laserna (1751-1816), que pertenecía a Sebastián Canuto Berea Ximeno, al igual que otro manuscrito de 1787 de Pedro Aranaz (1740-1820), maestro de la capilla de la catedral de Cuenca, que formaba parte del 10% de música religiosa del archivo. Por último, las partituras de autores gallegos o compositores con temática gallega ocuparían el 5% de este extenso fondo que, si lo

restringimos a sólo compositores gallegos, o que hayan residido en Galicia, el porcentaje descendería hasta un 2% ó 3%.

Tras un estudio exhaustivo del trabajo realizado por Liaño Pedreira (1998) con el Archivo Berea, que se compone de más de 25.000 partituras de autores españoles y extranjeros comprendidos entre los siglos XIX y XX, para este doctorando solo se han considerado a los autores gallegos. Se concluye que dentro del catálogo se han incluido como música gallega a ciertos autores denominados como “gallegos”, pero para la presente investigación se han de tener en cuenta algunas consideraciones.

En primer lugar, se descarta a aquellos que no han nacido ni residido en Galicia ni han compuesto “gallegadas”, como: Bancourt (extranjero); Beltrán y Fernández, José María (valenciano); Broca, Enrique (1843-1900) (Zaragoza/Cádiz), con gran producción musical pero nunca en Galicia; González del Valle, Anselmo (1852-1911) (transcriptor); Olmos, Ricardo (1905-1994) (Valencia/Madrid); Polidano, J. (Extranjero). El archivo contiene una obra en la que homenajea a un gallego; Pugno, Stefano Raoul (1852- 1914) (Extranjero). Profesor de Canuto Berea Rodrigo en el Conservatorio de París; Rabanals, Ignacio (Zaragoza); Sancho, Agapito (Catedral de Burgos); Torregrosa, Tomás L. (1868- 1913). Español sin producción gallega.

A su vez se descarta a aquellos cuyo nombre solo se conocen sus iniciales o que su procedencia gallega no se ha podido confirmar y cuentan con una obra solamente cada uno en el archivo: E.F.; F.B.; F.G.S.; Ruíz y Mira, Federico. También se excluye quienes están fuera de los requisitos de estudio, pero se mencionan a continuación, al haber dedicado sus obras a Canuto Berea Rodrigo: Maignien, Fernand (francesa). Coincidieron estudiando en París. Dos obras en el archivo; Miralles, Juan Gil (1823-1896). Una obra en el archivo dedicada a su alumno Canuto; Schmitt. Una obra dedicada a su amigo.

Por otra parte, se incluyen a aquellos que, a pesar de no haber nacido en Galicia, han compuesto “gallegadas”: Alonso, Francisco (1887-1948); Arenas, Miguel (1821-1877); Arias, G.; Calleja, Rafael (1874 -1938); Campano y Nuin, Enrique (1842-1874); Cappa, Antonio José (1824-1888); Carcar, Lorenzo; Cinna, Oscar de la (1836-1906). Extranjero con una gran producción. De las treinta y ocho obras que se encuentran en el archivo, tres de ellas son consideradas como “gallegadas”, aunque en

la catalogación realizada por la biblioteca del archivo están todas incluidas en música gallega. Otros compositores con “gallegadas” son: Costa y Nogueras, Vicente (1852-1919); Franco, Rafael (1889-1956); Hernández, Isidoro (1847-1888); Jané, José (fl.1934); Jiménez Delgado, Javier; Llach, José; Lleó, Vicente (1870-1922); Quislant Botella, Manuel (1871-1949); Tabuyo, Ignacio y Viladomat, Juan (1885-1940).

Se atiende solamente al número de obras originales que tiene cada compositor en el archivo, descartando sus diferentes ediciones o número de copias, así como los ejercicios de armonía. Para completar datos del archivo y llegar a las anteriores conclusiones se han utilizado como fuentes la Biblioteca Nacional de España, el Archivo Histórico Nacional, el blog de Patrimonio Musical Galego, “Galegos en la web” de Galicia Digital.

Los datos que abajo se indican son ligeramente diferentes a los que presentamos en el Trabajo Fin de Máster de la Valencia International University (García Armas, 2019), puesto que en aquel entonces sólo fue objeto de estudio el s. XIX y tras años de investigación se ha recabado más información y corregidos datos detectados como erróneos⁵⁷².

Tras las consideraciones previas, la distribución porcentual de los compositores objeto de estudio entre gallegos y no gallegos con “gallegadas” (Figura 82) es de un 86% de compositores gallegos, sesenta y siete compositores gallegos con un total de doscientas noventa y tres composiciones, contra un 16% de compositores no gallegos, que no han vivido ni residido en Galicia, que serían dieciocho autores con cincuenta y seis obras, totalizando a ochenta y cinco compositores con trescientas cuarenta y nueve composiciones (Tabla 9).

⁵⁷² El TFM presentado en la VIU, bajo la dirección del Dr. Iván Iglesias Iglesias obtuvo la calificación de 10. A su vez parte de aquel trabajo con modificaciones obtuvo el Premio Amizade en 2021 otorgado por el Rotary Club Ferrol, el Rotary Club Porto-Aliados y el Campus Universitario de Ferrol, ver anexo XIV.

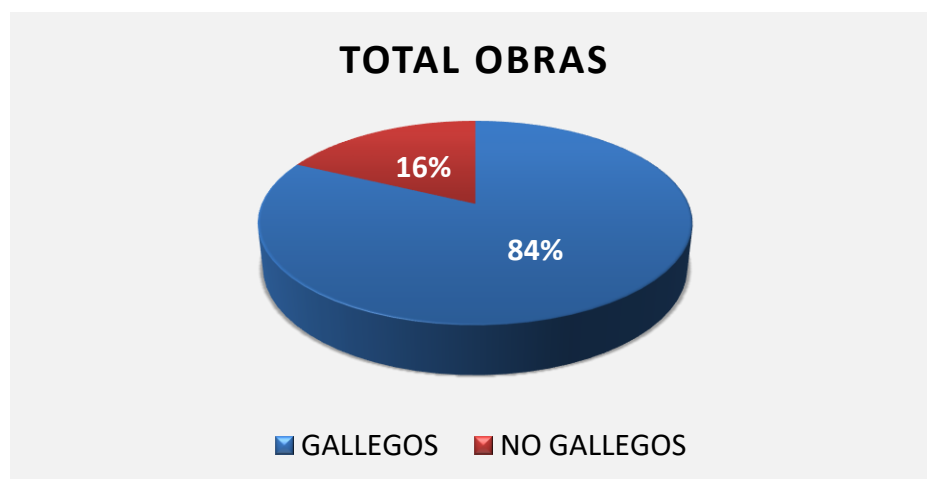


Figura 82. Gallegadas de compositores gallegos y no gallegos.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 9.

Composiciones gallegas en el Archivo Berea según sus autores

Autores	Compositores	Porcentaje	Obras	Porcentaje
Gallegos	67	79%	293	84%
No Gallegos	18	21%	56	16%
Total	85	100%	349	100%

Nota: Elaboración propia.

De los ochenta y cinco compositores, con sus trescientas cuarenta y nueve composiciones, a continuación, se señala el nombre de los autores, con sus fechas de nacimiento y defunción excepto de los que no se ha hallado ninguna información, y el número de obras conservadas en el Archivo Berea, así como el porcentaje de su obra en el Archivo con respecto al total. Los autores considerados como no gallegos están señalados con asterisco (*). La disposición de la Tabla 10 aparece ordenada según el número de obras conservadas en el Archivo.

Tabla 10.

Compositores gallegos y no gallegos y el número de obras conservadas en el Archivo Berea

Compositor	Total obras	Porcentaje
Berea Rodríguez, Canuto José (1836-1891)	51	14,61%

*Cinna, Oscar de la (1836-1906)	38	10,89%
Martí, Manuel (1819-1873)	26	7,45%
Adalid, Marcial del (1826-1881)	18	5,16%
Montes Capón, Juan (1840-1899)	17	4,87%
Baldomir Rodríguez, José (1867-1947)	12	3,44%
Palacio, Ramón (1826- 1863)	11	3,15%
Santos Soeiras, José (1849-1894)	10	2,87%
Berea Ximeno, Sebastián Canuto (1810-1853)	9	2,58%
Pillado Villamil, Francisco (1856- 1926)	9	2,58%
Chané, José Castro González (1856-1917)	8	2,29%
Oliva, Francisco G. (ca.1850/51-1931)	8	2,29%
Courtier, José (1830-1912)	7	2,01%
Lens Viera, Enrique (1854-1945)	7	2,01%
Varela Silvari, José María (1848-1926)	6	1,72%
García Jiménez, Antonio (1868-1955)	5	1,43%
Vesteiro Torres, Teodosio (1845-1876)	5	1,43%
Brage, Luís (1886-1959)	4	1,15%
Costa Dequidt, Manuel (1875-ca.1930)	4	1,15%
Doncel, José (ca.1891-1968)	4	1,15%
Iglesias Sánchez, José (1869-1958)	4	1,15%
Saunier, Eugenia (1852-1932)	4	1,15%
Taibo García, Luís (1877- 1954)	4	1,15%
Baldomir Rodríguez, Francisco (1861-1945)	3	0,86%
Piñeiro y Latierro, Prudencio (ca. 1838-1919)	3	0,86%
Adrán, José Manuel (1909-2004)	2	0,57%
Cambeses Carrera, Higinio (1900-1949)	2	0,57%
*Costa y Nogueiras, Vicente (1852-1919)	2	0,57%
Courtier, Ricardo (1863-1922)	2	0,57%
Curros, José Gómez Veiga (1864-1945)	2	0,57%
Díez Martín, Carmen (1912-2015)	2	0,57%
Ortega, Pilar	2	0,57%
Pazo, José do	2	0,57%

Pérez Camino, Ricardo (1842- 1915)	2	0,57%
Soutullo Otero, Reveriano (1880-1932)	2	0,57%
Torres Creo, José (1874-1939)	2	0,57%
Veiga Valenzano, Julio (1870-1906)	2	0,57%
Alonso Salgado, Cesáreo (ca. 1851-1890)	1	0,29%
*Alonso, Francisco (1887-1948)	1	0,29%
*Arenas, Miguel (1821-1877)	1	0,29%
*Arias, G.	1	0,29%
Badía, José	1	0,29%
Bárcena, Augusto (1883-1977)	1	0,29%
Bascuas, Felipe (1821-1892)	1	0,29%
Berea Rodrigo, Canuto (1874-1931)	1	0,29%
Bermúdez, Jacobo	1	0,29%
Boedo, María	1	0,29%
Brañas, Eduardo (1859-1926)	1	0,29%
Buenaga, M.T. de	1	0,29%
*Calleja, Rafael (1874-1938)	1	0,29%
*Campano y Nuin, Enrique (1842-1874)	1	0,29%
Caneda, Eduardo A. (ca. 1859-1940)	1	0,29%
*Cappa, Antonio José (1824-1888)	1	0,29%
*Carcar, Lorenzo	1	0,29%
Castillo, Pilar (1890-1952)	1	0,29%
Chané, Constante Suárez (ca.1869-ca.1912/1921)	1	0,29%
Cristóbal Martín, Julio (1871-1956)	1	0,29%
Diehl de Souza, Eduardo (1910-1992)	1	0,29%
Edreira y Acebo, Juan José (1873-1928)	1	0,29%
Fernández Amor, Manuel (1896-1978)	1	0,29%
*Franco, Rafael (1889-1956)	1	0,29%
García de la Parra, Mónico (1887-1968)	1	0,29%
González de Velasco Fernández, Jesús (1897-1977)	1	0,29%
*Hernández, Isidoro (1847-1888)	1	0,29%
*Jané, José (fl.1934)	1	0,29%

*Jiménez Delgado, Javier	1	0,29%
*Llach, José	1	0,29%
*Lleó, Vicente (1870-1922)	1	0,29%
López, Juan María (1853-1939)	1	0,29%
Morales Sabugueiro, Ricardo (ca.1853/57-1921)	1	0,29%
Noriega, Bernardo (1813-1887)	1	0,29%
Noriega, Flora (1858-1904)	1	0,29%
Núñez, Francisco R. (1856-1913)	1	0,29%
Paz Hermo, Egidio (1863- 1933)	1	0,29%
Puig Fernández, Mariano (1886- 1977)	1	0,29%
Quiroga Marcos, Pedro (1877-1938)	1	0,29%
*Quisilant Botella, Manuel (1871-1949)	1	0,29%
Río, Faustino del (1900-1968)	1	0,29%
Rodríguez-Losada Rebellón, Eduardo (1886-1973)	1	0,29%
Santiago, Rodrigo A. de (1907-1985)	1	0,29%
*Tabuyo, Ignacio	1	0,29%
Tafall Abad, Santiago (1858- 1930)	1	0,29%
Veiga Iglesias, Pascual (1842- 1906)	1	0,29%
*Viladomat, Juan (1885-1940)	1	0,29%
Zon, Joaquín (ca.1874-1928)	1	0,29%
Totales	349	100,00%

Nota: *Compositores no gallegos. Elaboración propia.

6.4.1 Compositores gallegos y sus obras en el Archivo Berea

La siguiente tabla (Tabla 11) refleja solo a los compositores que nacieron en Galicia, y también considerados como gallegos los que han residido parte de su vida en la comunidad gallega como, por ejemplo: Sebastián Canuto Berea Ximeno, zaragozano y fundador del almacén musical; Mónico García de la Parra, toledano, pero desde que ocupó la dirección de la Banda de Vigo en 1912, residió en esta ciudad hasta su muerte; Bernardo Noriega, originario de Burgos que aparecía en la primera Orquesta de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos; Ramón Palacio, natural de Zaragoza, que fue maestro de capilla de la catedral compostelana desde 1826 hasta

su óbito en 1863; Prudencio Piñeiro, aunque por informaciones sitúan su nacimiento en San Sebastián, residió toda su vida en la comunidad gallega y era descendiente de gallegos; Faustino del Río, aunque nació en León, residió en Galicia la mayor parte de su vida; Rodrigo Alfredo de Santiago Majó, era vasco, pero dirigió la banda de música municipal de A Coruña desde su fundación durante dos décadas y después de jubilarse al frente de la dirección de la Banda Municipal de Madrid, regresó a la ciudad herculina donde falleció. Se pueden observar algunas fotografías de partituras en el Anexo XII, tanto de obras de la familia Berea, como composiciones editadas por la sociedad Canuto Berea y Compañía como de obras gallegas de compositores que nunca se les editaron a través de la editorial herculina.

Tabla 11.

Compositores gallegos y número de composiciones conservadas en el Archivo Berea

Compositores gallegos	Nº de obras	Porcentaje
Berea Rodríguez, Canuto José (1836-1891)	51	17,41%
Martí, Manuel (1819-1873)	26	8,87%
Adalid, Marcial del (1826-1881)	18	6,14%
Montes Capón, Juan (1840-1899)	17	5,80%
Baldomir Rodríguez, José (1867-1947)	12	4,10%
Palacio, Ramón (1826- 1863)	11	3,75%
Santos Soeiras, José (1849-1894)	10	3,41%
Berea Ximeno, Sebastián Canuto (1810-1853)	9	3,07%
Pillado Villamil, Francisco (1856- 1926)	9	3,07%
Chané, José Castro González (1856-1917)	8	2,73%
Oliva, Francisco G. (ca.1854-1931)	8	2,73%
Courtier, José (1830-1912)	7	2,39%
Lens Viera, Enrique (1854-1945)	7	2,39%
Varela Silvari, José María (1848-1926)	6	2,05%
García Jiménez, Antonio (1868-1955)	5	1,71%
Vesteiro Torres, Teodosio (1845-1876)	5	1,71%
Brage, Luís (1886-1959)	4	1,37%
Costa Dequidt, Manuel (1875-ca.1930)	4	1,37%

Doncel, José (ca.1891-1968)	4	1,37%
Iglesias Sánchez, José (1869-1958)	4	1,37%
Saunier, Eugenia (1852-1932)	4	1,37%
Taibo García, Luís (1877- 1954)	4	1,37%
Baldomir Rodríguez, Francisco (1861-1945)	3	1,02%
Piñeiro y Latierro, Prudencio (ca. 1838-1919)	3	1,02%
Adrán, José Manuel (1909-2004)	2	0,68%
Cambeses Carrera, Higinio (1900-1949)	2	0,68%
Courtier, Ricardo (1863-1922)	2	0,68%
Curros, José Gómez Veiga (1864-1945)	2	0,68%
Díez Martín, Carmen (1912-2015)	2	0,68%
Ortega, Pilar	2	0,68%
Pazo, José do	2	0,68%
Pérez Camino, Ricardo (1842- 1915)	2	0,68%
Soutullo Otero, Reveriano (1880-1932)	2	0,68%
Torres Creo, José (1874-1939)	2	0,68%
Veiga Valenzano, Julio (1870-1906)	2	0,68%
Alonso Salgado, Cesáreo (ca. 1851-1890)	1	0,34%
Badía, José	1	0,34%
Bárcena, Augusto (1883-1977)	1	0,34%
Bascuas, Felipe (1821-1892)	1	0,34%
Brea Rodrigo, Canuto (1874-1931)	1	0,34%
Bermúdez, Jacobo	1	0,34%
Boedo, María	1	0,34%
Brañas, Eduardo (1859-1926)	1	0,34%
Buenaga, M.T. de	1	0,34%
Caneda, Eduardo A. (ca. 1859-1940)	1	0,34%
Castillo, Pilar (1890-1952)	1	0,34%
Chané, Constante Suárez (ca.1869-ca.1912/1921)	1	0,34%
Cristóbal Martín, Julio (1871-1956)	1	0,34%
Diehl de Souza, Eduardo (1910-1992)	1	0,34%
Edreira y Acebo, Juan José (1873-1928)	1	0,34%

Fernández Amor, Manuel (1896-1978)	1	0,34%
García de la Parra, Mónico (1887-1968)	1	0,34%
González de Velasco Fernández, Jesús (1897-1977)	1	0,34%
López, Juan María (1853-1939)	1	0,34%
Morales Sabugueiro, Ricardo (ca.1853/57-1921)	1	0,34%
Noriega, Bernardo (1813-1887)	1	0,34%
Noriega, Flora (1858-1904)	1	0,34%
Núñez, Francisco R. (1856-1913)	1	0,34%
Paz Hermo, Egidio (1863- 1933)	1	0,34%
Puig Fernández, Mariano (1886- 1977)	1	0,34%
Quiroga Marcos, Pedro (1877-1938)	1	0,34%
Río, Faustino del (1900-1968)	1	0,34%
Rodríguez-Losada Rebellón, Eduardo (1886-1973)	1	0,34%
Santiago, Rodrigo A. de (1907-1985)	1	0,34%
Tafall Abad, Santiago (1858- 1930)	1	0,34%
Veiga Iglesias, Pascual (1842- 1906)	1	0,34%
Zon, Joaquín (ca.1874-1928)	1	0,34%
Totales	293	100%

Nota: Elaboración propia.

6.4.2 Clasificación de las composiciones gallegas según su instrumentación. Repertorio vocal e instrumental

De las obras gallegas conservadas en el Archivo Brea se ha analizado su instrumentación y se puede dividir en dos grandes grupos: obras instrumentales y obras vocales. Se puede decir que curiosamente casi son el mismo porcentaje, porque de las doscientas noventa y tres obras, ciento setenta y nueve se corresponden con obras instrumentales (60,10%), contra ciento catorce de obras vocales (39,9%). Según su instrumentación se ha clasificado las obras instrumentales del siguiente modo: Orquesta, Banda, Orquestina, Piano, Piano a cuatro manos, Flauta y piano, Harmonium y Sexteto. Por otra parte, las obras vocales se han clasificado de la siguiente manera: Piano y voz, Orquesta y coro, Banda y coro, Coro y Cuarteto y voz.

De las composiciones gallegas con respecto a su instrumentación, destacan las obras para piano y piano y voz (Figura 83). De las composiciones para piano, el autor más prolífico fue Manuel Martí, con veintiséis arreglos de piezas para piano. A continuación de las obras pianísticas, se encuentran las piezas orquestales, de las cuales son manuscritas correspondiendo la mayoría de ellas a composiciones realizadas por la familia Berea, de Canuto Berea Rodríguez son treinta y una, de Sebastián Canuto son seis, siendo el mismo número de composiciones de Marcial del Adalid. El resto de autores con composiciones orquestales solo tienen una Jacobo Bermúdez y Bernardo Noriega entre otros. Para comprobar las obras gallegas según su instrumentación ver Tabla 12.

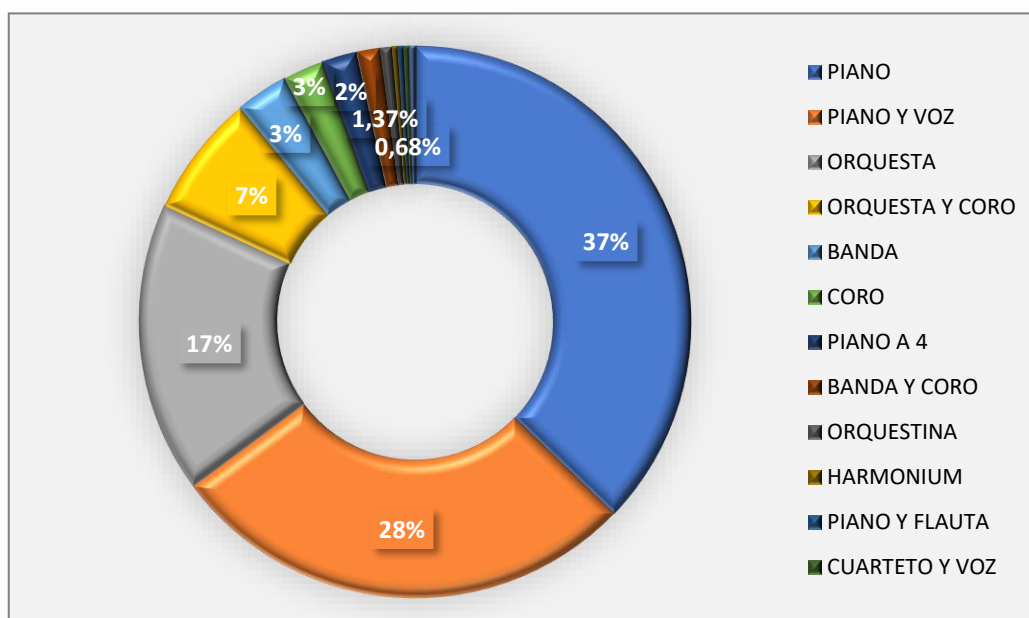


Figura 83. Gráfico según la instrumentación de las obras conservadas en el Archivo Berea.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 12.

Obras gallegas según su instrumentación

Instrumentación	Total	Porcentaje	Instrumental	Nº obras
Piano	109	37,20%	Orquesta	50
Piano y voz	81	27,65%	Orquestina	2
Orquesta	50	17,06%	Piano	109

Orquesta y coro	21	7,17%	Flauta y piano	1
Banda	9	3,07%	Piano a 4	6
Coro	7	2,39%	Banda	9
Piano a 4	6	2,05%	Harmonium	1
Banda y coro	4	1,37%	Sexteto	1
Orquestina	2	0,68%	Total	179
Harmonium	1	0,34%		
Flauta y piano	1	0,34%	Coral	Nº obras
Cuarteto y voz	1	0,34%	Orquesta y coro	21
Sexteto	1	0,34%	Piano y voz	81
Total	293	100,00%	Banda y coro	4
			Coro	7
			Cuarteto y voz	1
			Total	114

Nota: Elaboración propia. Se descartan ejercicios de armonía.

Por otra parte, con respecto al género musical predominan las piezas populares, en segundo lugar, se encuentran los valeses, uno de los bailes preferidos en los bailes de salón, en tercer lugar, se corresponde la tipología encuadrada como danza y en cuarto lugar se halla el género de fantasía, tan ocurrente a finales del s. XIX y comienzos del s. XX. A continuación, llama la atención el género de melodía, que poco después le sigue la balada y lo denominado poesía con letras de autores como Rosalía de Castro, Curros Enríquez, etc. que fueron utilizadas por los compositores decimonónicos y perduró utilizándose a comienzos del s. XX en la canción o melodía gallega, que gracias a la música aquellos textos perduraron en la memoria de generaciones de gallegos. Para conocer el gusto musical de la sociedad, se comprueba su devoción por aquellas danzas de mazurkas, muiñeiras, polcas, etc. que compusieron los autores gallegos para los bailes de sociedad o para ser interpretadas en conciertos en el Teatro Principal herculino (

Tabla 13).

Tabla 13.

Género musical de las obras gallegas conservadas en el Archivo Berea

Tipología	Nº obras	Tipología	Nº obras
Popular	35	Habanera	3
Vals	32	Polca-mazurka	3
Danza	26	Romanza	3
Fantasía	21	Schotisch	3
Melodía	14	Sonata	3
Mazurka	12	Minuetto	2
Muiñeira	12	Pavana	2
Balada	11	Sinfonía	2
Poesía	11	Variación	2
Polca	10	Zarzuela	2
Himno	9	Barcarola	1
Marcha	9	Comedia	1
Canción Profana	5	Cuna	1
Coral	5	Estudio	1
Fúnebre	5	Fado	1
Misa	5	Galops y mazurkas	1
Pasodoble	5	Infantil	1
Rapsodia	5	Nocturno	1
Villancico	5	Pasacalles	1
Escénica	4	Seguidilla	1
Plegaria	4	Serenata	1
Religiosa	4	Suite	1
Alborada	3	Tango	1
Foxtrot	3	Total	293

Nota: Elaboración propia.

De las composiciones gallegas, para conocer con exactitud las compuestas por cada autor, se puede consultar en la biografía de cada compositor en la tercera parte, o en el Anexo IX. Donde están situadas alfabéticamente por apellido del compositor. En cuanto al período cronológico que comprenden estas obras gallegas, desde las primeras composiciones que corresponden a los manuscritos de Sebastián Canuto Berea Ximeno datadas en la década de 1830, a las que seguirían las primeras piezas de su

hijo Canuto Berea o manuscritos de Ramón Palacio, copiados por Canuto Berea. El marco temporal llegaría hasta obras datadas de 1982 compuestas por el religioso José Manuel Adrán, a la que precede la obra de Rodrigo A. de Santiago publicada en 1973 *Rincones coruñeses*, que corresponden al último período de la tienda de Puig y Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea. Por otra parte, las composiciones realizadas por autores gallegos que se encuentran en la Biblioteca Nacional, que fueron inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual hasta 1915 (Iglesias Martínez, 1997), se han enumerado en el Anexo XIII.

Referencias

- Alén, M. P. (2009). *Historia da música galega. Notas do século XIX*. Andavira.
- Alén, M. P. (2002b). “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su «Archivo de documentación»: Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero. *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de la Musicología, 1*, 395-408.
- Alén, M. P. (2007). Reflexiones sobre un siglo de música gallega(ca. 1808-1916). *Revista de musicología, XXX(1)*, 49-102.
- Amoedo, A. (2012). Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera. En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxía para o estudio* (pp. 301-314). Deputación de Pontevedra.
- Bal y Gay, J. (1924). *Hacia el ballet gallego*. Ronsel.
- Baliñas, M. (2004). «...dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos». As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros. *ACTAS DO I CONGRESO INTERNACIONAL “CURROS ENRÍQUEZ E O SEU TEMPO, 2*, 291-302.
- Barreiro Fernández, X. R. (1984). *Historia contemporánea de Galicia. IV. Economía y sociedad*. Gamma.
- Brañas, A. (1889). *El Regionalismo*. Jaime Molinas.
- Carreira, X. M. (1988b). Interferencias sobre Carlos López-García. *Anuario Brigantino, nº11*, 191-222.
- Castro, X. (1985). *O galeguismo na encrucillada republicana*. Publicacións da Deputación Provincial de Ourense.

- Chao Fernández, R. (2005). *La enseñanza del folklore en los colegios de educación de primaria de Galicia*. Universidad de A Coruña.
- Cirio, N. P. (2003). Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega na Arxentina. *Estudios migratorios*, 15-16, 249-267.
- Clémessy, N. (2004). Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo elogio y defensa del folklore musical gallego. *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 2, 65-76.
- Costa Vázquez. (2000). *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Costa Vázquez, L. (1998). As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa. En *O feito diferencial galego: Galicia fai dous mil anos.: Vol. II* (pp. 251-292). Obradoiro gráfico.
- Costa Vázquez, L. (2001). Música e galeguismo: Estratexias da construción dunha cultura nacional galega a través do feito diferencial. En *Etnicidade e nacionalismo: Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía* (Xosé Manuel González Reboredo, pp. 249-283). Consello da Cultura Galega.
- Del Corno, A. (1989). Músicos gallegos en la República Argentina. *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* (, 2, 127-140.
- Fernández del Riego, F. (1983). *Pensamento galeguista do século XIX XX*. Edicións Xerais.
- Ferreiro, M. (2007). *De Breogán aos pinos. O texto do himno galego* (Tercera). Laivento.
- Flores, F. (2020). *Rogelio Groba. Os acordes da natureza*. Concello Pontearreas.

- Freitas de Torres, L. (2020). La contribución de Enrique Lens Viera al desarrollo musical de la ciudad del apóstol (1854-1945). *Cuadernos de Investigación Musical*, 10, 71-87.
- Garbayo Montabes, F. J. (2009). La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936). En *A música galega na emigración: : [Actas do] IV Encontro O Son da Memoria, 17 e 18 de febreiro de 2005* (pp. 107-156). Consello da Cultura Galega,.
- García Armas, N. J. (2019). *Obras gallegas en el Archivo Berea*. Valencia International University. Inédito.
- González, M. (2018). La canción argentina fala galego. En *Ollando ó mar. Música civil e literatua na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo/Montserrat Capelán, pp. 581-602). Deputación Provincial/Museo de Pontevedra.
- González-Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y bienes*. Cátedra.
- Guede, I. (1999). Músicos galegos en Cuba. En *Cultura Gallega (A Habana, 1936-40)* (pp. 13-21). Xunta de Galicia.
- Iglesias Martínez, N. (1997). *la música en el boletín de la propiedad intelectual: 1847-1915*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Jurado Luque, J. (2010). *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do Nacionalismo...* Universidad de A Coruña.
- Justo Estebaranz, Á., & Muñoz-Torrero Santos, R. (2021). Fernando Palatín en el ambiente cultural sevillano y francés: Testimonios artísticos de su

- reconocimiento como músico. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 33, 335-360.
- Liaño Pedreira, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Vol. 1-3). Deputación Provincial.
- López Cobas, L. (2017). *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Universidad de Valladolid.
- López Suevos, B. (2008). Las capas de la cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín DM, Año 12*, 16-24.
- Máiz, R. (2001). Nationalism and political mobilization: A multidimensional analysis of Nation-building. En *Etnicidade e nacionalismo: Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía* (Xosé Manuel González Reboredo, pp. 83-132). Consello da Cultura Galega.
- Máiz Suárez, R. (1984). Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 25, 137-180.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo*. Ronsel.
- Martín Vaquero, R. (2013). O traballo e a arte: Os contratos artísticos de prataría nos ss. XVIII-XIX. *Anuario da Facultade de Ciencias do Traballo*, 4, 311-313.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español* (segunda, Vol. 1-2). Gredos.
- Murguía, M. (1865). *Historia de Galicia*. Imprenta de Soto Freire.
- Núñez Seixas, X. M. (2002). *O inmigrante imaxinario estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Otero Pedrayo, R. (1982). *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Galaxia.
- Pardo de Neyra, X. (2008). *Gustavo Freire na Galiza da Época Nós*. Dos Acordes.

- Pinheiro Almuinha, R. (2008). *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba*. Sotelo Blanco.
- Risco, V. (1981). *Obra completa I. Teoría del nacionalismo*. Akal.
- Rojo Salgado, A. (2020). La generación Nós, su idea de nación y el nuevo paradigma de las relaciones internacionales. *Tempo exterior*, XX(N.º 41), 7-24.
- Soto Viso, M. (1985). *Marcial del Adalid. Mèlodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Tafall Abad, S. (1902). La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia. *Galicia Histórica*, 4, 265-276.
- Varela Lenzano, I. (1892). *Orígenes y desarrollo de la Música Popular Gallega*. Imprenta de la Diputación.
- Varela Silvari, J. M. (1883). *La música popular española: Estudio crítico é histórico acerca de los cantos, bailes é instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España*. Imprenta de Hermenegildo Mancebo.
- Villalta, L. (1999). *O outro lado da música, a poesía*. A Nosa Terra.
- Villanueva Abelairas, C. (1994). *Los villancicos gallegos*. Fundación Barrié de la Maza.
- Villanueva Abelairas, C. (2000). Los músicos gallegos de la emigración a Cuba. En *Actas del Congreso "Galicia-Cuba": Un patrimonio de referencia y confluencias* (pp. 389-403). Edicións do Castro.
- Villares, R. (1999). *Historia da emigración galega a América*. Xunta de Galicia.
- Viso Soto, M. (2018). *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*. Consello da Cultura galega.

CAPÍTULO VII.

Obra creativa de la familia Berea

Resumen

Una parte importante de las obras gallegas en el Archivo Berea corresponde a las composiciones realizadas por la familia Berea, las tres generaciones de «los Canuto Berea»: Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853), Canuto José Berea Rodríguez (1836-1891) y Canuto Berea Rodrigo (1874-1931). En este capítulo se pretende atribuir correctamente las piezas que compuso cada miembro de la saga a través de las explicaciones que se mostrarán. Posteriormente se realizan unas fichas de catalogación con los datos que se han creído más oportunos y los incipits musicales tanto manuscritos como impresos.

De las partituras de Sebastián Canuto Berea se conservan nueve obras del fundador del comercio musical, incluso alguna recuerda algún acontecimiento como *Coro marcial para la proclamación de Dña. María Isabel Segunda Reyna [sic] de España*. Además, se han hallado referencias de otra composición, una Sonata para contrabajo, la cual no se conserva.

De la actividad compositiva de Canuto Berea Rodríguez, se realiza una clasificación de sus obras y la fecha de creación. Se reseñan dos composiciones, ambas muiñeiras, *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril gallego*, por su verdadera importancia como efemérides en este período en la comunidad gallega, relacionando dichas obras con los Primeros Juegos Florales de Galicia, y la llegada del ferrocarril a la ciudad herculina y se finaliza este epígrafe con la relación entre el ferrocarril, la música y otras piezas compuestas por Canuto Berea. Seguidamente se muestran las fichas de catalogación de las obras de Canuto Berea Rodríguez, no solo las que se conservan en el Archivo Berea, sino las que se han localizado en otros archivos como la Biblioteca Nacional. Se contabilizan treinta y nueve composiciones propias y dieciocho arreglos realizados por Berea Rodríguez.

Por último, se señala la única obra compuesta por Canuto Berea Rodrigo, que son unos vales para piano, titulados *Pour danser*, inscrita en el Boletín de la Propiedad Intelectual en 1903. No se incluyen en estas fichas de catalogación los ejercicios de armonía que se conservan en el Archivo Berea de su época de estudiante en el Conservatorio de París.

7.1 La obra creativa de la familia Berea.

Del patrimonio musical que ha dejado la saga Berea en la tienda de música se ha de reconocer que se conserva debido a que la Diputación adquirió dichos fondos en 1985. El expediente comenzaba con una carta de los propietarios de la Sociedad, Francisco Ramos Rego y Olimpia Vázquez Díaz en agosto de 1983 que dejarían la actividad de la tienda próximamente y ofrecían la documentación y demás por un valor estimado de dos millones de pesetas. Se puede consultar el Expediente de compra del Fondo de Canuto Berea en el Archivo de la Diputación de A Coruña con la signatura M-3038 (Asunto: Compra de efectos musicales a la casa Puig y Ramos).

Una parte importante de este fondo de partituras de las obras gallegas conservadas en el Archivo son las que corresponden con la familia Berea, de las que se conservan en total cincuenta y una composiciones de Canuto Berea Rodríguez, nueve de Sebastián Canuto Berea Ximeno y una de Canuto Berea Rodrigo, que serían un 21,5% de las obras gallegas del Archivo. Se pueden observar portadas y primeras páginas de algunas composiciones en Anexo XII.

La posibilidad de consultar estas partituras manuscritas e impresas de composiciones de autoría de la familia Berea revelan los gustos y consumo musical de aquella sociedad. Se determina que la música tenía un consumo inmediato, como se puede observar en composiciones musicales realizadas para diferentes efemérides. Se pueden destacar diferentes ejemplos como de Berea Ximeno, *Coro marcial para la proclamación de Dña. María Isabel Segunda Reyna [sic] de España* y Canuto Berea Rodríguez, con obras como *La Pescata*, unas barcarolas en conmemoración de la visita de la reina Isabel II en 1858; las muiñeiras *Alfonsina* o *La muiñeira del ferrocarril gallego*, dos ejemplos de pequeñas obras sinfónicas con aires gallegos, ver epígrafes 7.3.1 y 7.3.2.

La problemática para la catalogación de las composiciones se debe a diferentes factores, como que algunas piezas están desaparecidas, se sabe de algunas de ellas por referencias documentales, otras están incompletas y se catalogan todas las que se consideran de la autoría de la saga Berea.

Otro problema importante es la confusión del nombre de Canuto Berea en tres personas que fueron: el primero de la saga Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853) el siguiente en la familia, Canuto José Berea Rodríguez (1836-1891) y el último de la saga familiar Canuto Berea Rodrigo (1874-1931). De la saga Berea, del que más partituras se conservan en el Archivo Berea, situado en la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, es de Canuto Berea Rodríguez, con cincuenta y una obras. Pero también se conservan nueve composiciones de su progenitor, Sebastián Canuto Berea Ximeno, y una única pieza de Canuto Berea Rodrigo.

Según la catalogación realizada por Liaño Pedreira (1998) Sebastián Canuto Berea Ximeno era el autor de siete composiciones manuscritas (algunas solo eran borradores): *Borrador a los gozos de Sn. Camilo Lelis*, *Borrador a los 8 vales*, *Borrador marcha princesa y bailete*, *Coro marcial para la proclamación de Dña. María Isabel Segunda Reyna [sic] de España*, *Misa a 3 voces*, *Seguidillas mollaras sevillanas*, *Tema con Variaciones obligadas de fagot compuestas sobre el Aria final de la ópera La Cenicienta del Maestro Rossini*.

Como se ha mencionado anteriormente el trabajo de López Cobas (2017) marcó una referencia para continuar con la investigación de esta familia, aunque en su trabajo se centra en la época de Canuto Berea Rodríguez, al ser el protagonista de su tesis doctoral. Además del trabajo exhaustivo del comercio musical de Berea, también realizó una catalogación de las obras de Berea Rodríguez. En este apartado se difiere en aspectos de la catalogación de López Cobas que se comentarán a continuación.

El resultado de la catalogación de López Cobas es de cincuenta y una piezas (López Cobas, 2017), otra clasificación de las obras de Berea Rodríguez realizada por el autor de este trabajo contabilizaba un total de cuarenta y seis composiciones que están depositadas en el Archivo Berea (García Armas, 2019). Pero los trabajos realizados durante estos años de investigación han modificado dicha clasificación, por lo que se elabora un nuevo catálogo que se presenta posteriormente en el epígrafe 7.3.3, confeccionado a través de unas fichas de catalogación con determinados campos de cada composición de Berea Rodríguez, que hacen un total de cincuenta y siete obras musicales, de las cuales treinta y nueve son composiciones propias, dieciocho arreglos, y cuatro fueron halladas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las obras de Berea Rodríguez fueron creadas para su interpretación inmediata, en algunas ocasiones para acontecimientos que tenían lugar en la capital herculina, incluso efemérides como: *La Pescata*, composición realizada para la visita de la reina Isabel II en 1858 como versa la portada; la muiñeira *Alfonsina*, para su estreno en los Primeros Juegos Florales de Galicia en 1861, dedicada al por aquel entonces, príncipe Alfonso o la *Muiñeira del ferrocarril gallego* y *La Iniciadora*, obras escritas en alusión con el gran acontecimiento vivido por la sociedad de la llegada del tren a la capital coruñesa (ver epígrafe 7.3.2). Dichas composiciones u otras danzas hacían de Berea un afamado compositor de su época, ya que estaban escritas para su consumo inmediato, siendo el propio Berea el director de la orquesta. Esto podría justificar que no se siguiesen interpretando en décadas posteriores y que los manuscritos solo estuviesen en posesión de la familia Berea.

La mayoría de las obras conservadas son manuscritas, y aunque el número exacto de piezas compuestas por Berea es complicado de concretar debido a que algunas piezas hoy en día están desaparecidas, algunas de ellas solo aparecen mencionadas en un catálogo, como se comentará posteriormente. Otras composiciones de las que no se conservan ejemplares se tiene constancia de ellas por referencias documentales posteriores, como es el caso de un apropósito lírico-dramático, con letra de Domingo Camino en honor a Frutos Saavedra por su colaboración para llevar a subasta los tramos del ferrocarril que conectaría Galicia y A Coruña con la capital madrileña, que fue estrenado el 6 de octubre de 1864 (Estrada Catoyra, 1930a).

Otras referencias documentales en el siglo XX dan autoría a Berea de alguna obra que no fue compuesta por él, como *La guarida del buitre*, pues según un artículo escrito por Carreira (1985) en un diario⁵⁷³ le atribuye dicha obra, pero dicha composición pertenece a José María Silvari (ver su biografía en tercera parte), información corroborada por otros investigadores (Iglesias de Souza, 1995).

La problemática anteriormente comentada de las tres generaciones de Canuto Berea, ha originado errores de atribución por diferentes investigadores. Como por ejemplo, según López Cobas (2017), dos de las composiciones atribuidas a Canuto Berea Rodríguez (Liaño Pedreira, 1998, p. 159) no son de él: *Sinfonía a toda orquesta*

⁵⁷³ *A Nosa Terra*, n.º 270, 22-V-1985.

e *Iste confesor* ya que fueron compuestas «con toda probabilidad» por su padre, Sebastián Canuto Berea Ximeno, lo cual coincide con las investigaciones realizadas por el autor de esta Tesis Doctoral.

Se aportan unos datos que también coinciden con la hipótesis de López Cobas (2017), de que la composición *Sinfonía a toda orquesta* fue escrita por Sebastián Canuto Berea Ximeno. En primer lugar, esta obra sería la única sinfonía de Berea Rodríguez, y junto a la zarzuela *La luna de hiel*, que se conserva incompleta, serían las dos únicas obras extensas o de gran forma, que están depositadas en el Archivo Berea, en duración, con respecto a las otras obras. Se argumentan diferentes características que generan dudas de quien es su compositor, que serían las siguientes:

La grafía que versa en la portada parece similar a otras que, si son de la autoría de Sebastián Canuto Berea Ximeno, sobre todo en la primera letra de cada palabra. Si se compara la foto de portada de *Sinfonía* (en epígrafe 3.4.4.) con otra pieza de Berea Ximeno como el *Borrador Marcha, Princesa y Baylete* (Figura 84), se puede comprobar que es la misma grafía de las letras e idénticas las mayúsculas.

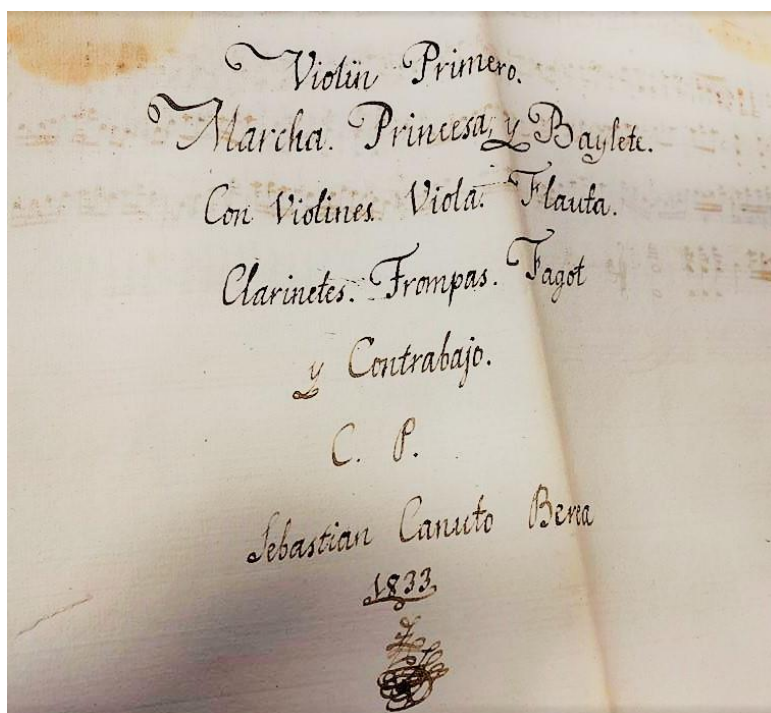


Figura 84. Portada del Borrador de Marcha, Princesa y Baylete de Sebastián Canuto Berea Ximeno.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-45/4 BPDC.

Otro aspecto que genera dudas es que en la plantilla instrumental de la sinfonía están escritos los nombres de los instrumentos en italiano. Esta peculiaridad no coincide con otras obras de Berea Ximeno ni de su hijo. Sin embargo, en la portada los instrumentos aparecen en castellano, y en las particellas se inscribe *Sinfonía a toda orquesta* por D. Canuto Berea. Es probable que esta composición, como no tiene inscrita ninguna fecha, fuera elaborada cuando Sebastián Canuto Berea Ximeno residía en A Coruña, puede ser en la década de 1840, fecha en la que dirigía en ocasiones la orquesta que actuaba en el Teatro Principal, como cuando actuó de solista Pablo Sarasate en 1852. En esa época era conocido como Canuto Berea, motivo por el que no inscribía su nombre completo (Sebastián Canuto Berea Ximeno) y, además, existía otra singularidad, que es el sello CB. que no se ha podido observar en otra partitura de Berea Rodríguez. Este sello se considera que corresponde con la época que regentaba el negocio musical su progenitor (ver epígrafe 3.4.4). Otra hipótesis, podría ser que realmente esta sinfonía tuviese otra autoría y Berea Ximeno realizase un arreglo.

Otra pieza en la que hubo confusión de autoría, fue *Un sospiro*. Según la catalogación de Liaño Pedreira (1998) se atribuye erróneamente la composición *Un sospiro*, a Canuto Berea Rodrigo, de la cual existen dos copias con firmas en el Archivo Berea: Mga-12/3 y Mga-41/3. Dicha obra musical se sabe que fue compuesta por su padre, Canuto Berea Rodríguez. Sin embargo, sucede lo contrario con otra composición editada por la Casa Dotiseo de Bilbao, *Pour danser*, con la firma Mga-49/24, colección de varios vales, que según el Boletín de la Propiedad Intelectual en 1903 su compositor fue Canuto Berea Rodrigo (Iglesias Martínez, 1997), y en el catálogo de Liaño Pedreira (1998) se refiere equivocadamente a una obra de Berea Rodríguez. Además, el lenguaje compositivo con tonalidades con más alteraciones, reitera que es una composición de comienzos del siglo XX, confirmando que la autoría de estos vales es de Canuto Berea Rodrigo. Además, su título está en francés, idioma que él había estudiado en el Conservatorio de París.

Por su importancia, se ha realizado una catalogación, a la que se han añadido otras composiciones localizadas en otros archivos u otras obras halladas en referencias documentales y hoy no están conservadas. Para la realización de las fichas de cada composición se ha seguido el siguiente cuadro con los correspondientes datos (Ficha de catalogación 1):

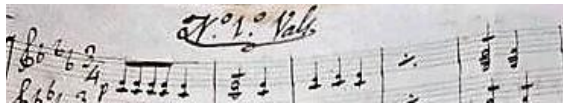
Título:	
Fecha:	Localización:
Tipología:	Plantilla: Tonalidad y compás:
Signatura:	Imp./mnc.: Páginas/medidas:
Incipit musical:	
Dedicatoria:	
Texto:	
Observaciones:	

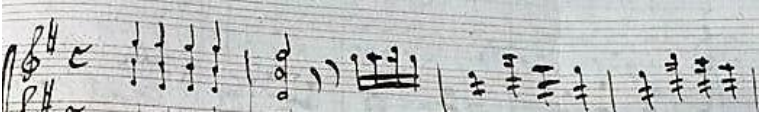
Ficha de catalogación 1. Tabla para cada composición musical de la familia Berea.


Fuente: Elaboración propia.

7.2 Obras de Sebastián Canuto Berea Ximeno.

De las nueve obras conservadas de Sebastián Canuto Berea Ximeno, algunas conservan su firma y la fecha de su composición, como se puede apreciar en las siguientes fichas de catalogación. Otras composiciones, que se atribuyen a su hijo en el catálogo de partituras de la Biblioteca de la Diputación Provincial (Liaño Pedreira 1998), se considera que fueron compuestas por su progenitor, como se ha explicado anteriormente. Por último, se señala una *Sonata para contrabajo*, de la que no se conserva partitura, pero se ha hallado referencia de dicha composición en el inventario de 1870 del comercio de los Berea. Los criterios para elaborar el orden de las fichas de catalogación ha sido el siguiente: en primer lugar, por orden de fecha de composición en el caso de haberse hallado y en segundo lugar por orden alfabético.

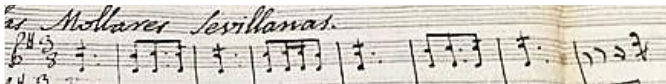
1	Título:		Borrador a los 8 Valses	
Fecha:	1832	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña	
Tipología:	Valses	Plantilla:	Orquesta	Tonalidad y compás: Do m 3/4
Signatura:	Mga-5/17	Imp./mnc.:	Manuscrito	Páginas/medidas: 9p. / 22 x 32 cm
Incipit musical:				
				
Dedicatoria:				
Texto:				
Observaciones:				
Firmada el 8 de Septiembre de 1832 en Zaragoza según escribe la portada, para violines, viola , flauta, clarinetes, trompas, fagot y bajo.				

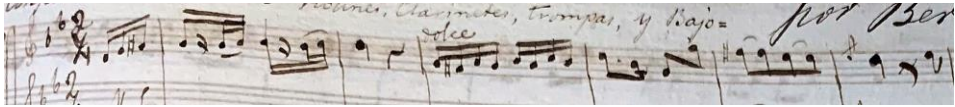
2	Título: Borrador a los Gozos de Sn. Camilo de Lelis		
Fecha:	1832	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Música religiosa	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-53/4	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Sol M 4/4
		Páginas/medidas:	6p. / 22 x 32 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Firmada el 3 de Julio de 1832 en Zaragoza según escribe la portada, para violines, viola , flauta, clarinetes, trompas, fagot, bajo y órgano.			

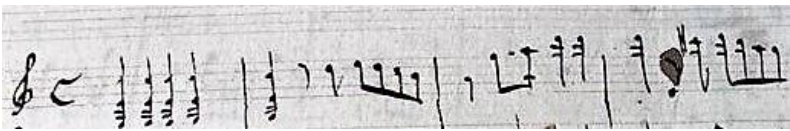
3	Título: Borrador Marcha Princesa y Baylete		
Fecha:	1833	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Marcha	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-45/4	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Re M 4/4
		Páginas/medidas:	8p. / 22 x 32 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Firmada el 4 de Septiembre de 1833 en Orihuela según escribe la portada, para violines, viola , flauta, clarinetes, trompas, fagot y bajo.			

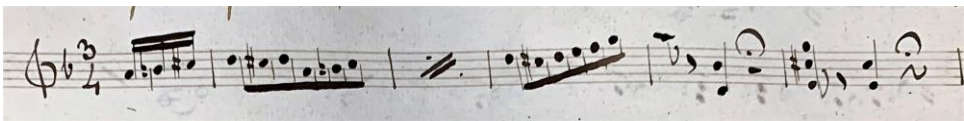
4	Título: Coro marcial para la proclamación de Dña. María Ysabel II Reina de España		
Fecha:	1833	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Coro	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-5/15	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	
		Páginas/medidas:	26p. / 22 x 32 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Cantada en el Teatro de Murcia el 14 de Noviembre de 1833.			
Partitura más 11 partes para violín (2), flauta, clarinete (2), fagot trompa, clarín, trombón (2) y bajo.			

5	Título: Tema con Variaciones obligadas de Fagot sobre el Aria final de la ópera La Cenicienta del Maestro Rossini		
Fecha:	1833	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:		Plantilla:	Solista con Orquesta
Signatura:	Mga-5/16	Imp./mnc.:	Manuscrito
Páginas/medidas:	38p. / 22 x 32 cm		
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Firmada en Murcia el 7 de Mayo de 1833. Consta de un guión más 9 partes compuesta para violín (2), viola, contrabajo, flauta, clarinete(2), fagot y trompa.			

6	Título: Seguidillas Mollares Sevillanas		
Fecha:	1834	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Seguidilla	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-45/3	Imp./mnc.:	Manuscrito
Páginas/medidas:	2p. / 22 x 32 cm		
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Firmada en Alicante el 24 de Noviembre de 1834 para violines, flautín, clarinete y trompas.			

7	Título: Iste confesor		
Fecha:	1830-1853?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Himno religioso con violines, clarinetes, trompas y bajo	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-53/2	Imp./mnc.:	Manuscrito
Páginas/medidas:	1 p. / 22 x 31 cm		
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
«Iste confesor domini colentes. Quem pie laudant populi per orbem. Hac dielectus mernit beatas scandere sedes. Qui pius prudens sumi lipudicus sobriam duxit sine laveritam dome humanos animavit aure piritus artus. Amen»			
Observaciones:			
Se considera con casi toda probabilidad que se trate de una obra de Sebastián Canuto Berea Ximeno, aunque en el catálogo de Liaño Pedreira está atribuida a su hijo Canuto Berea Rodríguez.			

8	Título: Misa a 3 voces		
Fecha:	1830-1853?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Misa	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-56/22	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Do M 4/4
		Páginas/medidas:	26 p. / 22 x 32 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto: "Kiri e leyson..."			
Observaciones: Misa a 3 voces con violines, clarinetes, contrabajo y órgano.			

9	Título: Sinfonía a toda orquesta		
Fecha:	1830-1853?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Sinfonía	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-56/28	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Re m 3/4
		Páginas/medidas:	1 p. / 22 x 31,5 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: El sello que aparece en la cubierta con las siglas "CB" que se cree que es de la época de Sebastián Canuto Berea Ximeno. Los nombres de los instrumentos están en italiano. La obra contiene tres movimientos: Vivace - Andante - Vivace.			

10	Título: Sonata Contrabajo		
Fecha:	1830-1853?	Localización:	Desaparecida
Tipología:		Plantilla:	
Signatura:		Imp./mncs.:	
		Tonalidad y compás:	
		Páginas/medidas:	
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Figura su registro en un catálogo hallado en el Archivo Berea, Caja 10, libro 32			

7.3 Obras de Canuto Berea Rodríguez. Su fecha de creación. Obras vocales y obras instrumentales

Una de las principales características de las obras de Canuto Berea Rodríguez en su estilo compositivo era la sencillez. La dificultad técnica de estas piezas es moderada debido a varias razones. En primer lugar, las posibilidades técnicas de los instrumentos

de viento en la década de 1860 eran escasas, por lo cual debían tocar en tonalidades con pocas alteraciones. Posteriormente, iría evolucionando este aspecto, junto con el desarrollo técnico de los instrumentos de viento de viento madera, hacia instrumentos con cada vez más llaves y en el caso de los instrumentos de viento metal con pistones. Pero se debe decir que en las obras orquestales de Berea los instrumentos de viento adquieren mayor protagonismo, probablemente debido al crecimiento exponencial de dichos instrumentos en las recientes creadas bandas de música por la comunidad gallega. Esto permitía que la orquesta dirigida por Berea tuviese una plantilla de instrumentos de viento bastante inusual para la época decimonónica. Porque de veintiocho músicos que podían conformar la orquesta, si se contabilizan los instrumentos de viento a dos músicos: flautas, clarinetes, oboes, fagotes, cornetines, trompas y tres trombones, totalizan quince profesores de viento, que serían más de la mitad. Dicha plantilla era similar en instrumentos de viento al modelo de orquesta de zarzuela del siglo XIX. Como ejemplo, la orquesta del nuevo Teatro de la Zarzuela que estaba formada por cuarenta músicos: Concertino y seis violines primeros, concertino y seis segundos, cuatro violas, dos violonchelos, cuatro contrabajos, flauta y flautín, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornetines a pistón, dos trompas, tres trombones (o dos trombones y fagle), timbales y triángulo (Casares Rodicio, 1995).

Seguramente en diversas ocasiones algunos instrumentistas eran músicos amateurs, como puede ocurrir actualmente en bandas de música populares, y no se dedicaban profesionalmente a tocar un instrumento, sino que lo compaginaban con otra profesión, como puede citarse el caso de Blas Álvarez, que impartía lecciones en su tienda. Entre sus alumnos cabe señalar a Sarasate, que recordaba como en el habitáculo de las clases se mezclaban el bacalao y la pimienta (ver epígrafe 5.3.1).

El público demandaba danzas para sus encuentros de bailes de sociedad o incluso para poder ser interpretadas por la sociedad burguesa que estaba al alcance de poseer un piano propio para tocar en sus reuniones sociales, denominadas *soirée*. Pero en los bailes de salón o en los bailes de máscaras, que se celebraban en carnaval, para esos grandes salones, como podían ser los de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, necesitaban una orquesta que, sin duda, era uno de los elementos esenciales en los salones de toda Europa, España, y por supuesto de Galicia, y su organización era cotidiana en todas las ciudades y pueblos importantes. Lo habitual era que en

aquellos salones se bailasen y se interpretasen géneros provenientes del resto de Europa, como el vals, la polka, la mazurka u otras danzas, aunque poco a poco se irían introduciendo bailes típicos gallegos como la muiñeira, como pueden ser los casos de las muiñeiras de Canuto Berea Rodríguez, la *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril gallego*.

De las composiciones de Berea, gracias a un par de páginas halladas en un catálogo de partituras⁵⁷⁴ del que no hay ninguna referencia de fecha, se sabe que fueron escritas para orquesta numerosas composiciones, y recientemente en esta investigación se ha hallado un símbolo de una cruz a la izquierda de algunos títulos que con total seguridad se puede afirmar que podrían tratarse de arreglos hechos por el propio Berea. Muchas de estas piezas son danzas, galop, polka mazurka, vals, chotis (escrito por Berea «Schotich»), incluso muiñeiras y de estas composiciones un total de se pueden distinguir treinta y nueve títulos de composiciones propias de Berea y dieciocho arreglos realizados por él, que en la elaboración de la catalogación sería un total de cincuenta y siete composiciones musicales (

Tabla 14).

Tabla 14.

Listado de composiciones y arreglos de Canuto Berea Rodríguez

Composiciones propias	Tipología
Apropósito lírico con letra de Domingo Camino (1864) Desaparecida	Música escénica
Camino / Juguete cómico, con letra de Domingo Camino (1865) Desaparecida	Canción Profana
Carnaval del Circo	Canción Profana
Consuelo	Vals
Coro de crisis	Canción profana
D. Juan Tenorio	Música escénica
Danza	Danza
Danza y Marcha de Carnaval 1873	Marcha
El beso de amor	Danza habanera

⁵⁷⁴ Archivo Berea, caja 10, libro 32, pp. 62-63

Ferrocarril a dos voces	Marcha
Galops y mazurkas	Galops y mazurkas
Gozos a la Purísima Concepción	Canto religioso
Himno a las Artes	Himno
Himnos	Himno
La Alfonsina	Muiñeira
La Camelia	Schotisch
La declaración	Danza
La Desdeñosa	Danza
La Dormilona	Danza
La felicitación	Danza habanera
La Góndola	Canción profana
La Iniciadora	Danza
La luna de hiel	Música escénica
La muiñeira del Ferro-carril Gallego	Muiñeira
La Ofelia	Danza
La Paca	Danza
La Perla	Polca-mazurka
La Pescata	Barcarola
La Promesa	Danza
La Súplica	Habanera
Los Ecos	Danza
Marcha para banda y coro	Marcha
Salmos para las Completas	Himno religioso
San José de 1868	Danza
Te quiero mucho	Danza
Un Ay! De mi corazón	Danza
Un bayle de carnaval	Polca
Un suspiro	Canción profana
Una limosna por Dios	Canción Profana
Arreglos	Tipología

Carmela	Vals
Dulce recuerdo	Danza
Flor de lis	Polca-mazurka
La Bella Milanesa	Schotisch
La Cascada	Polca
La Jolie Flamande	Danza
La morena	Polca
La Primavera	Polca-mazurka
La Victoria	Schotisch
Lágrimas de amor	Danza
Los cuatro reales	Danza
Micifuff	Danza
Ortensia	Polca
Patrióticas	Himno
Rey de Reyes	Villancico
Severina	Polca
Una hija de Eva	Polca-mazurka
Walses	Vals

Nota: Elaboración propia.

La mayoría de estos títulos se conservan en el Archivo Berea, excepto dos que están desaparecidas con referencias documentales en el Circo de Artesanos y letra de Domingo Camino, y cuatro composiciones que permanecen en la Biblioteca Nacional de Madrid: *El beso de amor*, *La felicitación*, *La perla*, *Te quiero mucho*. También se han hallado otros títulos (que no fueron incluidos en la catalogación realizada para este trabajo) en el catálogo de la caja diez, libro treinta y dos, que no se sabe de su existencia y no se han citado por ningún investigador anteriormente, como son las siguientes composiciones hoy desaparecidas: *Ojos azules*, *Clavelina*, *A mi amor*, *Baquico*, así como otras danzas, polkas y chotis, pero sin título. De sus arreglos, que solo aparecen señalados con una cruz en el catálogo anteriormente citado y no han llegado hasta nuestros días, son los siguientes: *La Parisien*, *Cola del diablo* (polkas), *Trusth* (galop), *Trovador* (chotis), *María Justa*, *Las 6 pesetas*, *El Cometa*, *Perla Mazanares*, *El Embeleso*, *La Melancólica*, *Muerte Bibijagua* (que son danzas), *Cangrejos* (redova),

Guardias de Reina (vales), *Nabuco* y *Capuletti* (marcha fúnebre), *Pan y toros* (coro), *Barbero Sevilla* (aria Fígaro) así como algún vals, himno, polka y danza sin título. De estos títulos que se acaban de mencionar se ha decidido que no se incluyen ni como obras, ni como arreglos de Berea en las fichas de catalogación. En caso de añadir estos títulos de obras desaparecidas serían cuarenta y tres obras propias y treinta y cuatro arreglos, que harían un total de setenta y siete composiciones escritas por Berea Rodríguez.

De las composiciones de Berea Rodríguez solo se editaron siete piezas musicales: dos habaneras para piano, *El beso de amor* y *La felicitación*, la versión para piano de la muiñeira *Alfonsina* (que tuvo al menos cuatro ediciones y llegó a reeditarse posteriormente por Puig y Ramos), *La iniciadora* (en su versión de piano), *La muiñeira del ferrocarril gallego* (en su versión de piano), *La súplica* (para voz y piano) y *Un suspiro* (para voz y piano).

De las composiciones de Berea hay algunas obras que se sabe su fecha por estar inscrita en la partitura o por otros datos que se han averiguado. Liaño Pedreira (1998) en su catálogo sitúa las composiciones de Berea en una fecha aproximada, en ocasiones acompañada de un interrogante que se enumeran a continuación, e incluye los ejercicios de armonía y dos composiciones (señaladas en color azul) que se ha considerado en esta Tesis Doctoral que fueron realizadas por su progenitor: *Un ay! de mi corazón*: danza [1851?]. Con lecciones de armonía; *Alfonsina*: muiñeira para piano [1861]; *Un Bayle de Carnabal*: polka para piano [ca. 1861]; *La Camelia*: chotis para piano [ca. 1861]; *Carnaval del circo*: música escénica para orquesta y voz [1873]; *Consuelo*: vals para orquesta [186-?]; *Danza y marcha*: carnaval para banda y coro [1873]; *La Declaración*: danza para orquesta y voz [1862?]; *La primavera*: polka mazurka para orquesta [18--?]; *La Desdeñosa*: Danza para piano y voz [186-?]; *Don Juan Tenorio*: música escénica para sexteto de cuerda [187-?]; *La Dormilona*: danza [1851?]. Con lecciones de armonía; *Dulce recuerdo*: danza para orquesta [187-?]; *Los Ecos*: danza para orquesta [186-?]; Ejercicios de Armonía: ejercicio de exámenes. Partitura de estudio; Ejercicios musicales sobre modulaciones, armonía. Partitura de estudio. [1859]; *Entierro Carnaval 1872*. Marcha fúnebre para banda y voz; *Ferrocarril*: Muiñeira para orquesta con Voz [1873]; Galops y mazurcas: Danza para orquesta [18--?]; *La Góndola*: barcarola para piano + voz [1858?]; *Gozos*

a la Purísima Concepción. Himno mariano para piano y Voz [ca. 1858]; *Himno a las artes*: Himno para orquesta. 1869; • *Himnos*: Himno para orquesta. [1869?]; *La Iniciadora*: danza para orquesta [ca. 1864]; *Iste confesor*: himno religioso para orquesta [185-?]; *Lágrimas de amor*: danza para orquesta [18--?]; Lecciones de armonía. Estudios para piano [185-?]; Lecciones de Armonía. Estudios para piano. 1851 julio 15; Lecciones disonantes. Partitura de estudio. 1858-1861; *¡Una Limosna por Dios!*: Música escénica para orquesta y voz. 1868; *Luna de hiel*: zarzuela para orquesta y voz [1861]; *Marcha para banda y coro*. A mis amigos del circo [187-?]; *La Morena*: polka para orquesta [18--?]; *Alfonsina*: Muiñeira para orquesta [ca. 1861]; *La Muiñeira del ferrocarril gallego*: Muiñeira para orquesta [187-?]. Anverso; *La Ofelia*: danza para orquesta. 11 de agosto de 1862; *La Paca*: danza para orquesta [186-?]. Anverso; *Micifuff*: danza para orquesta [18--?]. Reverso; *La Pescata*: barcarola para piano y voz [1858?]; *Rey de Reyes*: villancico para orquesta [18--?]; *Salmo de completas*: Himno religioso para orquesta + voz [185-?]; *San José de 1868*: danza para orquesta [1868]; *Severina*: polka para orquesta [1861?]; *La Morena*: polka para orquesta [1861?]; *Sinfonía a toda orquesta* [186-?]; *La Súplica*: danza habanera para piano y voz [186-?] (Liaño Pedreira, 1998).

A continuación, se indican las composiciones que se conoce su fecha fehaciente, o datos que se han averiguado y se han ordenado cronológicamente como, por ejemplo, una composición que dataría de la década de 1850, *Salmos para las completas*, ejemplo de música religiosa para ser cantada y que del guion se conservan solo los números 1, 2 y 3. En las particellas de violín 1, violín 2, contrabajo, flauta, clarinete 1, clarinete 2, trompa, fígle 1, fígle 2, se hallan cuatro salmos.

Se puede afirmar que, con quince años, edad en la que aún vivía su padre, Berea ya realizaba sus primeras composiciones como *Un Ay! de mi corazón*. Se localiza dicha partitura junto a los ejercicios de armonía que realizó Canuto Berea con Miguel Sarasate, que presentan la fecha del 15 de julio de 1851. También se halla junto a estos ejercicios de armonía la pieza *La dormilona*, con la siguiente dedicatoria: "Danza dedicada a mi amigo y discípulo José Alfonso".

En 1858 compuso *La Pescata*. En la portada litografiada contiene lo siguiente escrito: "Barcarolas cantadas en la Pescata, en la Bahía de La Coruña, el 11 de

septiembre de 1858”. De ese mismo año, y para el mismo acontecimiento compuso *La góndola* con letra de José María Montes. De ese año aproximadamente también sería la composición *Gozos a la Purísima Concepción*, que sería en esta época cuando Berea fue maestro de coros, inscribe la portada “Escritos espresamente para las monjas de St^a Barbara de La Coruña”. De 1859 son las piezas para piano que se conservan en la Biblioteca Nacional. *El beso de amor* y *La felicitación* (Iglesias Martínez, 1997).

La composición *Alfonsina* está datada en 1861, esta muiñeira fue estrenada en los Primeros Juegos Florales de Galicia, el 2 de julio de 1861 (ver epígrafe 7.3.1). En el mismo año fue compuesta y estrenada su zarzuela titulada *La Luna de hiel*, y se puede asegurar dicha información por dos fuentes documentales. La primera, una noticia hallada en la hemeroteca que dice: “En el teatro de la Coruña se ha estrenado con buen éxito una zarzuela en un acto titulada *La Luna de hiel*, letra de D. Gonzalo Brañas y música de D. Canuto Berea”⁵⁷⁵. La segunda fuente documental que confirma dicha información fue facilitada por la investigadora Margarita Viso; se trata de una carta que envió el compositor Manuel Martí a Canuto Berea, que finalizaba con las siguientes palabras: “Doy a V. la enhorabuena pr. el buen ecsito (sic) de su Zarzuela (...)”⁵⁷⁶. La pieza titulada *La Ofelia* es una danza para orquesta de Canuto Berea, en el margen superior izquierdo del manuscrito está anotada la fecha en que fue compuesta, el 11 de agosto de 1862.

De 1864 es un apropósito lírico dramático con letra de Domingo Camino dedicado a Frutos Saavedra que fue estrenado el 6 de octubre de ese año (Estrada Catoyra, 1930a). Del mismo año se corresponde *La iniciadora*, compuesta debido a la subasta del tramo del ferrocarril entre Ponferrada y A Coruña. Aproximadamente, en la misma fecha, 1864-5 ca., Berea compuso *La muiñeira del ferrocarril*, de la que se hizo una versión para piano que fue editada, de la que no se conservan ejemplares en el Archivo Berea, pero sí en el archivo personal de Alejo Amoedo (Figura 85). Véase epígrafe 7.3.2.

⁵⁷⁵ *La Correspondencia de España*, 22-V-1861, p. 2.

⁵⁷⁶ Archivo Berea, caja 25, 13-V-1861, carta de Manuel Martí (Santiago) a Canuto Berea.



Figura 85. Partitura de piano de *La muiñeira del ferrocarril gallego*.

Fuente: Archivo personal Alejo Amoedo.

En 1865 se estrenó un juguete cómico de Canuto Berea, “(...) disponiendo la sección de declamación poner en escena la noche dl entierro de la sardina, un juguete cómico, letra del socio don Domingo Camino, y música de don Canuto Berea (...)” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 69). Las *Danzas para orquesta para el San José* de 1868, como se menciona en la portada, son tres danzas para orquesta escritas por Canuto Berea, debido a que en dicha festividad del mes de marzo se realizaba un concierto en el Circo de artesanos. En verano de 1868, por la pérdida de las cosechas de los campos de Castilla, se organizó un concierto benéfico en el que se estrenó la pieza *Una limosna por Dios*, una pieza para coro de música de Canuto Berea y letra de Domingo Camino (Estrada Catoyra, 1930a). Al año siguiente, compuso *Himno a las artes*. Como escribe en el manuscrito de la portada: “Letra de D. Domingo Camino. Música de D. Canuto Berea. / Escrito espresamente (sic) para cantarse por los socios de la sección de música de la Reunión recreativa e instructiva de artesanos el día 28 Marzo 1869”.

De 1873 se sabe de cuatro composiciones: *Coro de crisis*, que aparece en la partitura la fecha e inscrito «Diablo en el poder» para instrumentos de viento. Otras dos composiciones están relacionadas con las fiestas carnavalescas, *Carnaval del Circo* (para orquesta y coro) y *Marcha de carnaval* (para coro). La última pieza que escribió en este año, fue *Ferrocarril*.

De la composición (música manuscrita) de *Don Juan Tenorio*, drama en siete cuadros para seis partes (cuatro violines, viola y bajo), cabe la hipótesis de que fuera compuesta para la visita de Zorrilla a la ciudad herculina en 1883, en la que se organizó “una velada literario-musical en honor del poeta en la que tomará parte el sexteto del Teatro Real, compuesto por los profesores Gálvez, Fabre, Valls, Calvo, Díaz y Caravantes” (Díaz Pardeiro, 1992, p. 93).

Canuto Berea compuso lo que el denominó melodía para un sexteto, que seguramente fuese interpretado por el sexteto del teatro Real, según se puede comprobar en esta noticia: “el eminente Zorrilla, que dará cinco veladas literarias en el coliseo de San Jorge, en combinación del sexteto compuesto por renombrados profesores del teatro Real (...) poder admirar al ilustre autor del Don Juan Tenorio, oyéndole recitar (...)”⁵⁷⁷.

En 1885 se interpretó *Un suspiro* (ver prensa histórica virtual), pues se tiene constancia de que se interpretaba en el Gimnasio de Vigo a cargo de la cantante Cortés de Pedral, entre otras piezas, *Un suspiro*, canción gallega, original de D. Canuto Berea”⁵⁷⁸.

A continuación, se presenta una tabla con las composiciones propias y los arreglos de Berea Rodríguez según su instrumentación. Se podría hacer una primera pequeña clasificación en diecinueve obras vocales y treinta y ocho instrumentales, por lo que se denota una mayor presencia de piezas instrumentales sobre todo para orquesta, en la época que Berea era director. Se debe comentar que las piezas que tienen asterisco (*) son arreglos realizados por Berea, realizados para interpretarse con la orquesta que dirigía. Por otro lado, las piezas en las que se sabe que hay una versión para orquesta y para piano se mencionan dos veces, pero se han contabilizado una sola vez como

⁵⁷⁷ *La Voz de Galicia*, 21-VI-1883.

⁵⁷⁸ *La correspondencia de España*, 5-IX-1885.

puede ser el caso de las muiñeiras *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril*, o las piezas *La iniciadora* o *Un Ay! de mi corazón*. De las piezas vocales se clasifican nueve obras para orquesta y coro (de las cuales dos están desaparecidas), tres piezas para coro, dos para coro y banda y cinco piezas para voz y piano. Por otra parte, de las composiciones instrumentales, de orquesta son treinta y una (tanto de autoría propia como arreglos), diez de piano (incluyendo las que también son de orquesta) y una para sexteto (Tabla 15). Para complementar la información de las composiciones de Berea debe consultarse las fichas de catalogación en el epígrafe 7.3.3.

Tabla 15.

Composiciones y arreglos de Berea según su instrumentación

OBRAS VOCALES		
Orquesta y Coro		Coro y Banda
Apropósito lírico con letra de Domingo Camino (1864)		Coro de crisis Marcha para banda y coro
Camino / Juguete cómico, con letra de Domingo Camino (1865)		
Carnaval del Circo		Voz y Piano
Himno a las Artes		La Desdeñosa
La declaración		La Góndola
La luna de hiel		La Pescata
Rey de Reyes*		La Súplica
Salmos para las Completas		Un suspiro
Una limosna por Dios		
Coro		
Danza y Marcha de Carnaval 1873		
Ferrocarril a dos voces		
Gozos a la Purísima Concepción		
OBRAS INSTRUMENTALES		
Orquesta		Piano
Carmela*	La Paca	El beso de amor
Consuelo	La Primavera*	La Alfonsina
Danza	La Promesa	La Camelia
Dulce recuerdo*	La Victoria*	La felicitación
Flor de lis*	Lágrimas de amor*	La Iniciadora
Galops y mazurkas	Los cuatro reales*	La muiñeira del Ferro-carril Gallego

Himnos	Los Ecos	Un Ay! De mi corazón
La Alfonsina	Micifuff*	Un bayle de carnaval
La Bella Milanesa*	Ortensia*	La Perla
La Cascada*	Patrióticas*	Te quiero mucho
La Dormilona	San José de 1868	
La Iniciadora	Severina*	Sexteto
La Jolie Flamande*	Un Ay! De mi corazón	D. Juan Tenorio
La morena*	Una hija de Eva*	
La muiñeira del Ferrocarril Gallego	Walses*	
La Ofelia		

Nota: Elaboración propia.

7.3.1 La muiñeira Alfonsina

La muiñeira sinfónica *Alfonsina*, compuesta por Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) es una pieza musical del siglo XIX con importancia tanto histórica como social en Galicia, que se circunscribe más concretamente a la ciudad de A Coruña. Dedicada al príncipe Alfonso XII (1857-1885), tal y como versa en la portada del manuscrito de la partitura, (Figura 86) es una composición innovadora por ser uno de los primeros intentos de utilizar tópicos gallegos en música sinfónica. Esta obra fue premiada con la Cruz de Carlos III (Liaño Pedreira, 1998).

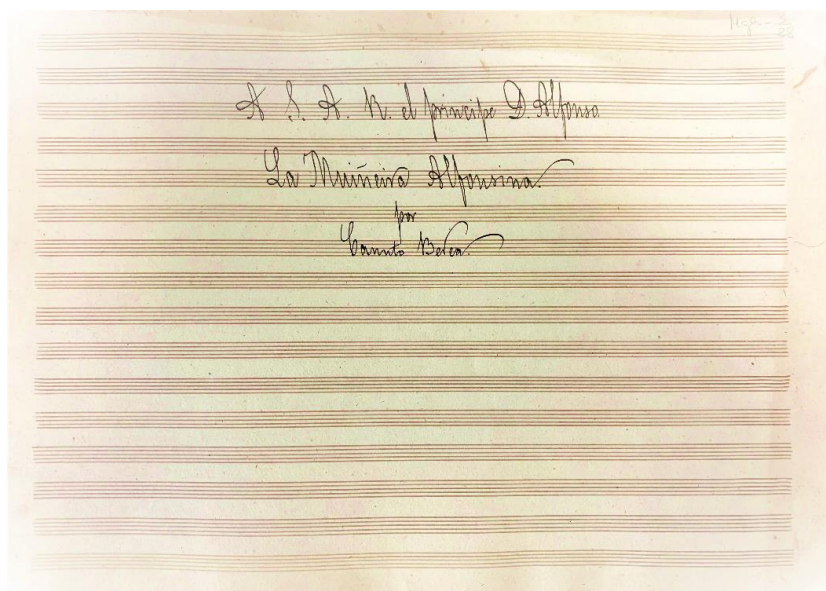


Figura 86. Portada del manuscrito de la muiñeira Alfonsina.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-3/28 BPDC.

Probablemente, la elección del título de *Alfonsina* por Berea se debió a la visita de la reina Isabel II a la ciudad de A Coruña el 11 de septiembre de 1858; Berea compuso unas barcarolas denominadas *La Pescata* para el evento, como se manifiesta en la portada litografiada (ver en epígrafe 7.3.2). En aquellos días que permaneció la reina en A Coruña le acompañaban su marido, el rey Francisco de Asís, así como sus hijos, la infanta María Isabel de seis años, y el príncipe Alfonso de diez meses, que el 11 de septiembre de 1858 iban vestidos con trajes de labradores gallegos regalados por el Ayuntamiento. La reina alzó a su hijo en brazos, a lo que el público respondió con una calurosa y prolongada ovación⁵⁷⁹.

En 1861 Berea compuso la muiñeira *Alfonsina* dedicada al príncipe Alfonso, que en esos momentos tenía cuatro años de edad, en recuerdo de aquel acontecimiento, para ser estrenada en los Primeros Juegos florales de Galicia. Clasificado el manuscrito como “Muiñeiras”, se trata de un guion de siete páginas y portada en estilo horizontal, veintiocho folios: papel: folio blanco. Guion + veinte partes; 22x34 cm. El guion se compone de dieciséis pentagramas con notación musical negra (Figura 87), sobre doce compases por página, con diferentes símbolos de repetición, así como diferentes anotaciones en texto como unísono con otros instrumentos; las partes que están depositadas son las siguientes: Violín (4), viola, contrabajo (2), flauta (2), oboe, clarinete en do (2), fagot, cornetín en re (2), trompa en sol (2), trombón (2), timbal. Posee un buen estado de conservación.

⁵⁷⁹ *La Voz de Galicia*, 24-XI-2013.

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2013/11/24/reina-isabel-ii-va-pesca/0003_201311H24C9991.htm

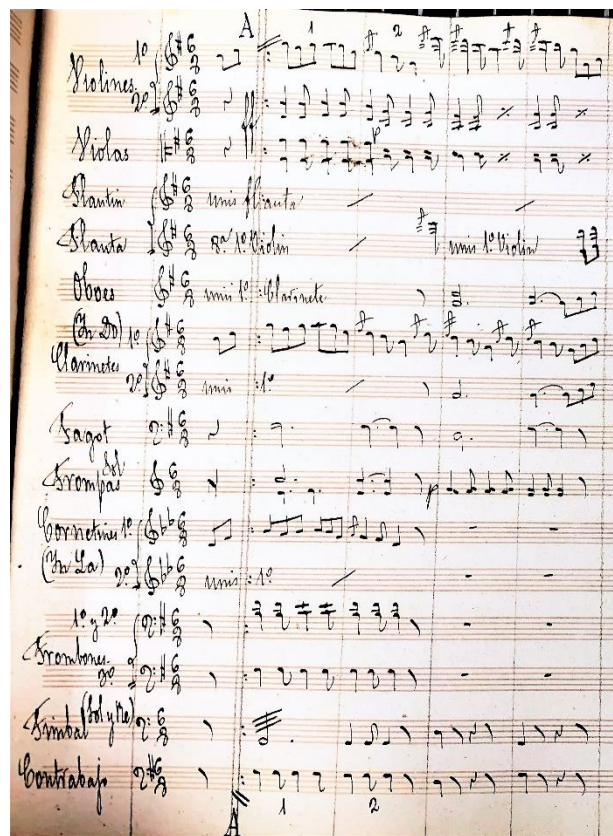


Figura 87. Primera página de la muiñeira Alfonsina.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-3/28 BPDC.

La muiñeira *Alfonsina* se estrenó el 2 de julio de 1861 durante la celebración de los Juegos Florales de Galicia en el Teatro Principal (actualmente el Teatro Rosalía). La orquesta incluyó entre las recitaciones poéticas obras musicales con aires gallegos de nueva creación (además de esta pieza también se interpretaron: *El mayo* y *Las tres de la mañana* de Hilario Courtier). Se sabe que Canuto Berea era director de la orquesta del Teatro Principal de A Coruña junto con Hilario Courtier (*Álbum de la Caridad. Juegos florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, 1862, p. XXVI).

Los primeros Juegos florales de Galicia de 1861 siguieron la imitación de los primeros *Jocs florals* que se habían celebrado en Cataluña en 1859. Fueron organizados por Juana de Vega y Benito Vicetto, y aunque solo una de las obras premiadas estaba escrita en gallego, *A Galicia* de Francisco Añón, el encargado de leer la memoria fue Francisco María de la Iglesia, y aunque fue en lengua castellana, defendió el uso del gallego. Los trabajos que se habían presentado se publicaron en

1862 gracias a las aportaciones económicas de José Pascual López Cortón (Figura 88) en el libro *Álbum de la Caridad. Juegos florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. De ellos se pueden extraer distintas informaciones, como por ejemplo el motivo de celebrarse el 2 de julio, “día en que se celebra la memorable hazaña de 1589” (*Álbum de la Caridad. Juegos florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, 1862, p. XIII) conmemorando que la heroína María Pita lograra que las tropas inglesas abandonaran A Coruña.



Figura 88. Placa en el hall del Teatro Rosalía Castro.

Fuente: Foto realizada por el autor.

La instrumentación en la muiñeira está tratada de manera sinfónica, pero sin perder en ningún momento la sencillez, naturalidad y espontaneidad propias del folclore. El enfoque de este trabajo se sirve de la teoría de los tópicos, la visión de Danuta Mirka en su publicación *The Oxford Handbook of Topic Theory*, como una herramienta de análisis apropiada para poder integrar un determinado repertorio dentro del contexto de escucha de su época, como se ha tratado anteriormente.

Se estructura en diferentes frases de ocho compases, trasladando en ocasiones el papel principal de los instrumentos más agudos (flauta, clarinete, etc.) a otros más graves (trombón, fagot, etc.) con melodías sencillas escritas en ritmo de 6/8. Berea elabora un acompañamiento instrumental con notas pedal basado en la superposición de quintas y octavas a manera de los roncones de las gaitas para que suene “a gallego”, así como el acompañamiento sencillo, sustentado en el primer y quinto grado. Son múltiples los ejemplos a lo largo de la muiñeira, con las melodías sencillas basadas en

terceras como numerosas melodías populares gallegas, siempre con el motor de un ritmo binario con subdivisión ternaria (relacionado con el trabajo de llevar al molino, *muíño* en gallego, los cereales para convertirlos en harina) y las voces principales con movimiento por grados conjuntos de tres corcheas en la mayoría de las partes; entrelazando los distintos temas sin puentes o con mínimas transiciones de pocos compases. Destaca el arraigo popular, con la aparición del estribillo varias veces (tema A) y estrofas como, por ejemplo, el solo de dos cornetines. En el momento musical del estreno de la obra, la afinación de los instrumentos de viento en las bandas de música se situaba entre 448 y 452 Hz en España, denominada afinación brillante, por lo que los cornetines, a pesar de estar en la tonalidad de la, su tamaño seguramente se asemeja al utilizado hoy en día en sib.

Es de resaltar la utilización de mordentes simulando el picado⁵⁸⁰ en la gaita tradicional gallega, con la armonización básica de tónica, subdominante y dominante, y la utilización de recursos dinámicos básicos. Con respecto a la instrumentación, cabe destacar que está escrita para: violines, violas, violonchelos, piccolo, flauta, fagot, oboe, clarinetes en do, cornetín en la, trompas en sol, trombones, contrabajo y timbal, también se utiliza tamboril⁵⁸¹. De esta orquesta se sabe por escritos de 1865 (Mosquera Lavado, 1995) que estaba formada por veintiocho músicos. El estilo compositivo sencillo satisfacía por completo las demandas del público poco instruido en música, que buscaba mayormente el entretenimiento.

Sin duda, el tópico gallego por excelencia que utiliza Berea está en el título: *muíneira*. Uno de los bailes más típicos de Galicia, habitualmente acompañado de gaitas y percusión. “Para iniciar el baile, el hombre sale al *turreiro*⁵⁸² y comienza a dar brincos y puntos dando vueltas hasta llegar frente a la mujer con quien ha de bailar (...); y así se forma el grupo de más o menos parejas” (González Rodríguez, 1963, p. 155).

En las primeras visitas que realicé al Archivo Berea, en 2016, descubrí el manuscrito de la partitura original para orquesta, y al quedar encandilado con esa

⁵⁸⁰ Picado en la gaita se realiza con un golpe seco y rápido con los dedos, normalmente superiores a la nota que se quiere repetir, separándolos de los agujeros que tapan. (Fernández Vilches, 2018, p.113)

⁵⁸¹ Se cita en el manuscrito de la partitura, pero no se escribe su parte.

⁵⁸² Una zona llana que hace las funciones de plaza o lugar de reunión.

melodía sencilla, pero a su vez pegadiza, me originó un ansia por realizar un arreglo de dicha partitura para banda por dos motivos fundamentales, mi experiencia como director de bandas de música y recuperar repertorio de obras típicas gallegas que han quedado olvidadas por las bandas de música que tanto se han renovado en Galicia desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI, además, con lo que respecta a muiñeiras, se puede decir que hay varias piezas de muiñeira, como *Mozos do penedo* de Oro Val, que son las que más se tocan por la totalidad de bandas gallegas.

En la transcripción para banda realizada entre finales del año 2017 y comienzos de 2018 se ha seguido fielmente el manuscrito original, teniendo en cuenta las diferentes afinaciones de algunos instrumentos como clarinetes en do, cornetines en la y trompas en sol, que difieren de la actual. Lo mismo para las partes de instrumentos de cuerda adaptadas a instrumentos de viento, como por ejemplo partes de viola adaptadas a saxofones altos y tenores, y también la creación de las partes de percusión, que en el original no aparecen. En la distribución orquestal, extraída de la partitura original, resalta la utilización de plurales en los violines I y II, violas, oboes, clarinetes, trompas, cornetines y trombones; y la utilización del singular para flautín, flauta, fagot, timbal y contrabajo. Aunque el manuscrito se conserva en buen estado, me ha llevado tiempo comprender algunas repeticiones, así como diferentes saltos, con indicaciones como de A a B, de C a D, así como otras simplificaciones escritas por Berea que nos hacen entender la forma de escribir y componer de Canuto Berea, así puede ayudar a la hora de realizar otras transcripciones en el futuro. La partitura completa del arreglo se puede observar en el Anexo X.

Con el estreno de la muiñeira *Alfonsina* (1861) se puso en valor la tradición y el folclore gallego, comenzaron a sentarse las bases del futuro nacionalismo recogido en la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía (1865), y a su vez será una revalorización de la idiosincrasia gallega a través de la lengua y la cultura, como *Queixumes dos pinos* de Eduardo Pondal (1886), donde aparece la letra del himno gallego con música de Pascual Veiga (García Negro, 2017). El interés por lo autóctono se proyecta en la música civil y es el momento de eclosión de bandas de música: Lira de Ribadavia fundada en 1840, la Banda Municipal de Lugo (1869) (Alvarellos Iglesias, 1986), así como numerosas bandas por la geografía gallega. Se pueden destacar las dos bandas de música profesionales de Galicia: la Banda Municipal de Santiago, que en 2018

realizó diferentes actos de su 170 aniversario; y la Banda de Música Municipal de A Coruña, que ha celebrado su 70 aniversario en 2018, y en uno de sus actos ha interpretado la muiñeira *Alfonsina*, gracias a su maestro por aquel entonces, Juan José Ocón, quien se interesó de primera mano por la recuperación que he llevado a cabo de esta partitura, así como el arreglo realizado por mí, para su interpretación y darle la mayor repercusión a esta obra⁵⁸³.

Anteriormente, esta muiñeira había sido probada y ensayada gracias a la Banda Sinfónica del Conservatorio Profesional de A Coruña, por lo que tuve la suerte de lo que había escrito en el editor de partituras Finale, se podía probar y modificar en directo con una banda de música de alumnos del conservatorio, porque no era lo mismo la sonoridad que podía producir el ordenador, con el verdadero instrumento, la banda de música, con toda su potencia en instrumentos de viento metal, así como los diferentes colores que aportan las distintas tímbricas de los instrumentos que a ella pertenecen (García Armas & Chao Fernández, 2019). Así que he de decir que antes de la versión definitiva, pudo haber otras cuatro o cinco versiones anteriores, en diferentes ensayos semanales, con principalmente cambios de instrumentación, así como cambios de octavas en algunos instrumentos, y otras pequeñas apreciaciones de dinámicas que dieron paso a la versión definitiva, estrenada por la Banda de Música Municipal de A Coruña, y en esa semana pude acudir a los ensayos previos y la aceptación por director y músicos de dicha obra fue espléndida. La difusión de este reestreno se llevó a cabo en diversos medios como en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña⁵⁸⁴.

Por mi parte, he de decir que me siento muy satisfecho de la interpretación de la Banda de Música Municipal de Música de A Coruña, y de la aceptación de esta muiñeira por el público con una calurosa ovación al final de la pieza, y he de decir que desde aquel día numerosos directores de bandas de música gallegas me han llamado

⁵⁸³ La interpretación se encuentra en el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=CCZKYVZ_MGI

⁵⁸⁴ Se puede observar en el siguiente enlace:

<http://deputaciondacoruna.tubiblioweb.com/interpretacion-da-alfonsina-de-canuto-berea-pola-bmmc/>

telefónicamente para la interpretación de dicha muiñeira, que se ha editado en verano de 2019 por la editorial *Dos Acordes*⁵⁸⁵

De todas las composiciones de Berea, la más conocida e interpretada ha sido la muiñeira *Alfonsina*, pero su versión para piano, que se realizó posteriormente a la partitura original de la muiñeira *Alfonsina* para orquesta, se sabe que primero fue editada por Eslava; Liaño Pedreira (1998) data esa edición en la década de 1860, aunque otros investigadores, como López Cobas (2012), la sitúan en otra fecha, alegando que la primera edición para esta obra apareció en su reducción para piano, realizada por Eslava entre 1874 y 1876. Aunque de estos años se corresponden con la tercera edición (Iglesias Martínez, 1997, p. 122) y la primera edición realizada por Eslava no fue inscrita en el registro de la propiedad intelectual, probablemente la fecha de publicación se aproxime más, como afirma Liaño Pedreira (1998), a la década de 1860. Las planchas usadas por Eslava se reutilizaron para sucesivas tiradas a cargo de otros editores, lo que explica que una cuarta edición de la pieza se imprimiese en la litografía coruñesa de Roel, pero conservando la numeración de la plancha de Eslava. Posteriormente, es posible que estas planchas sirviesen de nuevo en la reedición a cargo de Canuto Berea y Compañía, ya que las partituras son idénticas, incluida la portada a excepción del número de plancha y del nombre del editor (López Cobas, 2012, p.428).

Entre todas las composiciones había una atención especial a las portadas, que hacia finales del siglo XIX eran litografiadas, como hacía el mismo Canuto Berea, que recurre a distintas litografías, como Ruiz o Puga, aunque el mismo tenía su propia piedra litográfica para estamparlas, como se aprecia en la muiñeira *Alfonsina*. Era tal esta atención a las portadas que incluso a veces los compositores recurrían a dibujos de reconocidos artistas del momento para las mismas (Figura 89).

⁵⁸⁵ http://dosacordes.es/tienda/index.php?main_page=product_info&products_id=254

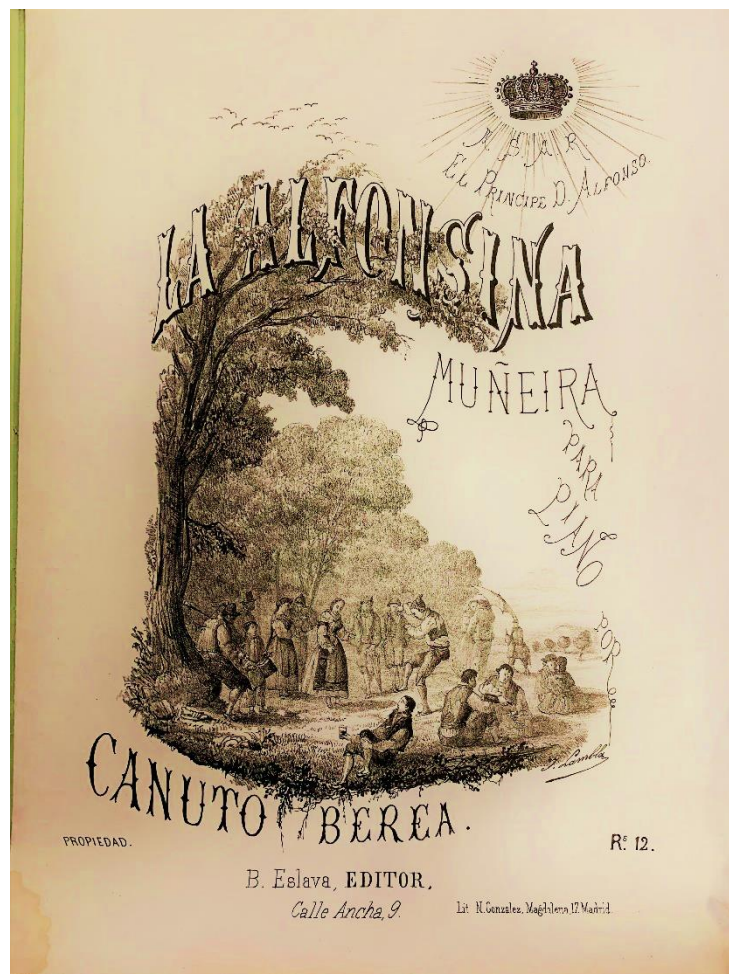


Figura 89. Portada de la partitura Alfonsina para piano.

Fuente: Archivo Berea, signatura Mga-41/51 BPDC.

Se conservaba la plancha de impresión de esta pieza en la caja 172 con el número de plancha C.B y C^a 101 en el Archivo Berea, ya que, a finales de 2021 Liaño Pedreira volvió a limpiar y revisar planchas y ahora está depositada en la caja 176 y contiene cinco planchas⁵⁸⁶. La cuarta edición aparece sellada con fecha de 24 de febrero de 1893. De esta pieza también se ha podido averiguar que Berea permitió a Romero que la editase en un arreglo para banda militar solo a cambio de algunos ejemplares: “Mandé las 24 muiñeiras y le autorizo para que publique arreglada para banda militar dicha muiñeira, sin que le cueste cosa alguna á excepción de algunos ejemplares que me mandará”⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Archivo Berea, caja 176.

⁵⁸⁷ Archivo Berea, caja 3, libro 9, p. 96. Carta de Canuto Berea a Antonio Romero, 22-VII-1881.

7.3.2 El ferrocarril en Galicia. Muiñeira del ferrocarril. Relación música-ferrocarril-Berea

La región gallega tuvo a lo largo de su historia verdaderos problemas de infraestructuras viarias, tanto de carreteras como de ferrocarril, debido a la orografía y las corrientes de aguas, por lo que resultaba muy complicado la construcción de vías donde se pudiera circular (Barreiro Gil, 2001, p. 64). Se podría profundizar en todas las vicisitudes que transcurrieron en el siglo XIX para la llegada del ferrocarril a Galicia; de hecho el primer tramo gallego no fue construido hasta 1873, comunicando Santiago de Compostela con el puerto de Carril (Vilagarcía de Arousa), y estuvo a cargo de una compañía inglesa de la que fue gerente el abuelo de Camilo José Cela, John Trulock (Díaz Fernández, 2002, p. 18), mientras que el primer tren que funcionó en España fue la línea Barcelona- Mataró en 1848. En la ciudad de A Coruña llegó por primera vez el 10 de octubre de 1875, con la apertura del tramo A Coruña- Lugo de la línea férrea que pretendía unir Palencia- A Coruña, y que merece una atención especial por la complicación y tardía construcción desde que en 1858 un grupo de diputados de la zona Noroeste (Galicia, Asturias, León y Palencia) presentaron en el Congreso una proposición de ley con el objetivo de conseguir una línea férrea que conectase con el resto de España. Para Galicia suponía el reconocimiento de modo legislativo de un proyecto soñado y que se había frustrado en anteriores ocasiones.

(...) un camino de conexión con la Meseta en los sucesivos planes que desde 1845 venían ideando la futura ordenación férrea del Estado. La iniciativa había surgido unos años atrás coincidiendo con la promulgación de la Ley General de Ferrocarriles (1855), y tanto en su origen como en los protagonistas de la misma no pueden ser más indicativa de los intereses y colectivos sociales implicados en la lucha ferroviaria: son un selecto grupo de la burguesía comercial y de negocios coruñesa los que la promueven, signo evidente de la trascendencia que concedían al ferrocarril como palanca de desarrollo económico (Veiga Alonso, 1999, p. 585)

En la hemeroteca de la época se encuentran muchas noticias relacionadas con el ferrocarril, incluso sirve para dar nombre a cierta prensa, como por ejemplo, en 1853, en Pontevedra, un periódico titulado *El Ferro-carril, periódico de intereses materiales*, y en A Coruña en 1858, se editó *El Ferro-carril del príncipe Don Alfonso*, *El Ferrocarril* que aparece en Vigo en 1861, *El ferrocarril gallego*, un seminario de Pontevedra entre 1861-1862 y *El Porvenir Hispano-Lusitano*, aparecido en Vigo en

1858 que se titulaba *Revista de comercio, industria, ferrocarriles, telégrafos y Literatura* (Barreiro Fernández, 1986, p. 358). Se pone de manifiesto la influencia del ferrocarril en el desarrollo del país, y sobre todo la conexión con la Meseta para un optimismo económico de Galicia. Se forman juntas de suscripción de acciones del ferrocarril por toda Galicia para asegurar su financiamiento, en las que colaboran diputaciones, ayuntamientos, diputados, obispos, altos cargos, comerciantes... pero el camino no es fácil y se encontraron con diversas dificultades como:

- La realidad de la situación gallega, acentuada por una economía escasamente modernizada, basada en la agricultura tradicional, donde apenas había industria.
- La debilidad de los grupos capitalistas gallegos, más preocupados del ahorro que de la compra de tierras, y desconfiados ante la posible competencia de graneros castellanos vía ferrocarril.
- Rivalidad entre la burguesía coruñesa y viguesa derivada de un enfrentamiento entre Galicia-norte contra Galicia-sur.

El fracaso final de la campaña de suscripción puesta en marcha en 1860 pretendía colocar en Galicia 40.000 títulos (80 millones de reales de vellón) para demostrar el interés del país por el ferrocarril, pero solo se consigue que salgan a subasta los tramos castellanos porque es más barata su construcción por las condiciones orográficas del territorio (Veiga Alonso, 1999, pp. 586-587). Después de 1861 se suceden en años posteriores varios intentos fallidos para la continuación de la obra y en 1864 se logra sacar a subasta los tramos de Ponferrada-A Coruña, pero sólo una veintena de años más tarde (en 1883) el camino queda concluido con el remate del tramo Ponferrada-Quiroga, pero desde la subasta comienzan los problemas y las continuas paradas de las obras por la empresa constructora, que pide prórrogas varias veces, además de otorgarles diferentes subvenciones para que remataran las obras en diferentes plazos (el primero en 1869, después 1873), pero la obra no se finalizaba a pesar de diferentes escritos de las diputaciones de A Coruña y Lugo con la constructora. Finalmente, el gobierno concede una nueva prórroga a la Compañía del Noroeste por la que la entrega se dilata hasta diciembre de 1876, pero solo se inauguran los 115 kilómetros entre A Coruña y Lugo.

Llegados a esta fecha, y ante la realidad evidente de una constructora que de nuevo era incapaz de cumplir con sus compromisos, el ejecutivo decide condescender con nuevos plazos, pero ahora incluyendo una condición explícita en la prórroga: si en seis meses la Cía. del Noroeste no invertía en obras por valor de 4 millones de pts., la caducidad del contrato sería automática pasando las vías a ser propiedad del Estado (Gaceta de Madrid, 13-I-1877) (Veiga Alonso, 1999, p. 591)

El objetivo de la concesionaria era claro: aprovechar al máximo la subvención para construir el ferrocarril sin apenas asumir inversiones propias. Este cúmulo de circunstancias fueron las explicaciones a esos veinticinco años que Galicia tardó en lograr la ansiada y buscada salida férrea hacia el interior del país.

Cuando se inauguraron las obras del ferrocarril A Coruña-Madrid, Alfonso XII tenía un año y era príncipe de Asturias y cuando se terminaron, don Alfonso ya era rey y contaba con veintiséis años. El tren real salió de la capital de España el 31 agosto de 1883 a primera hora de la mañana. “Nada menos que ocho vagones estaban destinados a sus majestades, con varios dormitorios, salones, despachos, comedor privado y otro para veinte personas. Acompañaban a los monarcas los ministros de Fomento y de Marina” (*Viaje de S. M. El Rey Don Alfonso XII de Borbón a varios países extranjeros en septiembre de 1883*, 1884, p. 19). El convoy llegó a Monforte a la una menos veinte de la tarde del día siguiente. “En el andén de la estación se celebró un almuerzo, pronunciando unas palabras a los postres el vicedirector de la Compañía de Ferrocarriles, Armand Donon, brindándose con champán francés” (*Viaje de S. M. El Rey Don Alfonso XII de Borbón a varios países extranjeros en septiembre de 1883*, 1884, p. 28).

Reanudado el viaje, el tren llegó a Lugo pasadas las dos de la tarde, haciéndolo, por fin, a la estación coruñesa a las siete de la tarde aproximadamente del día 1 de septiembre. Después, el séquito real y las autoridades se dirigieron a la iglesia de San Jorge, donde el cardenal arzobispo de Santiago, asistido por el arzobispo de Manila, ofició una función religiosa con *Te Deum*. Posteriormente tuvo lugar una cena en la Diputación para cuarenta y cinco personas. El domingo 2 de septiembre, después de oír Misa en la Capilla de la Diputación, salieron sus majestades, el Rey a ver el Hospital Militar y los cuarteles, y la Reina para ir a los establecimientos de beneficencia. Dos arcos de bienvenida se instalaron en la calle Real, otro en la plaza

de la Harina y uno más al final de San Andrés. En puerto estaban fondeados varios buques de la Armada española, como las fragatas Victoria, Carmen, Numancia y Lealtad, que visitaría Alfonso XII (*Viaje de S. M. El Rey Don Alfonso XII de Borbón a varios países extranjeros en septiembre de 1883*, 1884, pp. 29-32). *La Voz de Galicia* dedicó toda su primera página al evento, destacando un editorial titulado «¡Al fin!», en el que se decía, entre otras cosas:

Coruña y Madrid, el occidente y el centro de España, enlazados, son hoy como el peregrino que después de penoso y larguísimo viaje, abraza a su madre. La terminación de esta vía férrea abre a nuestra actividad horizontes infinitos y si tenemos unión y constancia, Galicia se colocará muy pronto a la altura que le señalan la riqueza del suelo y las virtudes de sus hijos⁵⁸⁸.

El único contratiempo de este viaje fue el tiempo lluvioso, que deslució algunos actos. Los monarcas regresarían a Madrid en el mismo tren que los trajo. Con los reyes vinieron numerosos periodistas nacionales y extranjeros, como Miguel Moya, Ortega Munilla, Alfredo Vicenti, Claverie, Leroy, M. Houghton y Villabrille. En la estancia de los reyes en A Coruña, a pesar del mal tiempo y que fueron suspendidos como las regatas marítimas, sí que tuvo lugar la celebración de una función, “Después de la comida, que fue (sic) oficial, hubo función regia en el teatro, cantando el célebre Tamberlik la ópera *Poliuto*, y allí como en todas partes fueron recibidos los Reyes con grandes demostraciones de respetuoso cariño” (*Viaje de S. M. El Rey Don Alfonso XII de Borbón a varios países extranjeros en septiembre de 1883*, 1884, p. 31). De las críticas periodísticas de dicha función se puede extraer la siguiente:

La función de convite que tuvo lugar anoche en nuestro coliseo, estuvo brillante, si tiene en cuenta la incomparable belleza de las damas que llenaban los palcos, ostentando lujosos y elegantes trajes. Sobre el negro y democrático frac se destacaban algunos uniformes militares y civiles, suceso no muy frecuente en nuestro teatro. La compañía de ópera cumplió su cometido como se cumple siempre en las funciones régias subvencionadas por las corporaciones oficiales y con esto está dicho todo: solamente el Sr. Tamberlick demostró y especialmente en el *credo*, que es el artista de siempre, lleno de sentimiento y ternura⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ *La Voz de Galicia*, 1-IX-1883.

⁵⁸⁹ *La Voz de Galicia*, 3-IX-1883.

Para conmemorar esta visita de Alfonso XII A Coruña por la llegada del ferrocarril que conectaba la ciudad con la meseta, Canuto Berea había compuesto anteriormente una *Muiñeira del ferrocarril gallego*:

El 1 de septiembre de 1883 se celebraron en A Coruña grandes fiestas con motivo de la inauguración del ferrocarril, acontecimiento al que acudieron los reyes. Con este motivo se editó una guía de A Coruña La Coruña en la Mano, que además de contener todo el programa de festejos y lo relativo al certamen musical que se desarrollaría en presencia de los reyes, se hacía eco de la historia de la ciudad, edificios, plazas, y calles más importantes. En ella se anunciaron todos los establecimientos que en la ciudad tenían relevancia y, además realizaba un somero repaso a la economía de la ciudad. En la guía se destacaba el peso económico que para la ciudad coruñesa tuvo el movimiento mercantil que generaba el almacén musical de Canuto Berea (Rey Majado, 2000, p.132).

En las noticias de la prensa se recoge que el 3 de septiembre de 1883 tuvo lugar un Certamen musical organizado por la sociedad Liceo Brigantino, en donde se interpretó la muiñeira *Alfonsina* de Canuto Berea ejecutada por la orquesta, además de concursos para orfeones, cuyo premio era un escudo de plata con las armas de A Coruña y atributos musicales, intérpretes de piano, piano y violín. Los premios fueron un aderezo de oro y perlas y un alfiler para corbata de oro y pedrería.

Después de estas noticias relacionadas con la música cabe destacar la relación de Canuto Berea Rodríguez con el ferrocarril y alguna de sus composiciones musicales, como primer ejemplo son los apropósitos lírico-dramáticos, que son pequeñas piezas con texto para eventos concretos que se representaban en el carnaval coruñés.

En 1864, después de que se retrasasen las subastas para el ferrocarril gallego, surgió un movimiento popular para lograr que la subasta popular fuese lo antes posible. La sociedad Reunión de Artesanos se preocupó por este problema, y en unión a varios ayuntamientos trasladaron a la reina Isabel una exposición de lo vital que era para el desarrollo de Galicia, como dato curioso, un periódico madrileño *La Discusión*, al que estaba suscrito esta sociedad, se oponía al ferrocarril gallego, por lo que la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos devolvió todos sus números que tenía, además de diferentes escritos “contra un enemigo del progreso de Galicia” (Estrada Catoyra, 1930a, p. 63). Posteriormente, con el éxito de haberse llevado a cabo dicha subasta, se decidió un apropósito de honor en homenaje a Frutos Saavedra Meneses, que en su

representación el 6 de octubre con música de Canuto Berea y letra de Domingo Camino, no se conserva ni la partitura ni el texto de dicha pieza, pero si se ha encontrado referencias a ella:

al final aparecieron los retratos de don Augusto Ulloa y el señor Saavedra Meneses, coronados por el ángel de la gratitud, personificado por una hermosa niña hija del señor Brunet, apoteosis que conmovió al público, y el señor Saavedra llevó consigo a su palco a aquel ángel, reteniéndole a su lado durante la función (Estrada Catoyra, 1930a, p. 67).

Una pieza compuesta por Berea cuando se logra sacar la subasta del tramo Ponferrada- A Coruña en 1864 es *La iniciadora*, danza breve original para orquesta, de cuyo manuscrito se conserva el guion en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, con la signatura Mga-4/7, y las particellas de dicha danza, que están junto a la pieza *La muiñeira del ferrocarril gallego*. También se conserva una reducción para piano de la danza *La Iniciadora* depositada en dicho archivo con la signatura Mga-27/2, que seguramente fue posterior, impresa por la litográfica coetánea coruñesa Ruíz, y se puede apreciar en ella que está dedicada a D. Benigno Rebellón, abogado y bibliófilo coruñés, una de cuyas hijas fue amiga de Emilia Pardo Bazán (Acosta, 2007, p. 52) y fue diputado por A Coruña en el Congreso de los diputados entre 1867 y 1868⁵⁹⁰, a su vez por el lateral de la partitura cita: “Tocada por las músicas al recibirse la noticia de la subasta del ferro-carril de Ponferrada á La Coruña”. Esta danza breve de veintiocho compases bajo un ostinato de ritmo de habanera de principio a fin en Sol M, con una primera frase que se repite y un segundo tema que posee células rítmicas del primer tema.

Otra pieza que se conserva en el archivo de la Biblioteca de Diputación de A Coruña, es *Ferrocarril*⁵⁹¹, cuyo tema conmemora la llegada del tren a la ciudad de A Coruña, se conserva solo una melodía a dos voces por grados conjuntos, en terceras con ritmos apuntillados, sin ningún acompañamiento de piano, y en su letra dice:

590

[http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/SDocum/ArchCon/SDHistoDipu/SDIn dHistDip? poref73_1340024_73_1340023_1340023.next_page=/wc/servidorCGI&CMD=VERLST&BASE=DIPH&FMT=DIPHXLDA.fmt&DOCS=1-25&DOCORDER=FIFO&OPDEF=Y&QUERY=\(94010\).NDIP](http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/SDocum/ArchCon/SDHistoDipu/SDIn dHistDip? poref73_1340024_73_1340023_1340023.next_page=/wc/servidorCGI&CMD=VERLST&BASE=DIPH&FMT=DIPHXLDA.fmt&DOCS=1-25&DOCORDER=FIFO&OPDEF=Y&QUERY=(94010).NDIP). [consultado 29 de mayo de 2020]

⁵⁹¹ Archivo Berea, signatura Mga- 4/8.

Venga muchachos siga [sic] el compás/ a un tiempo todos sigan el compás./No descansemos y sin cesar/ya trabajamos con nobel [sic]/«tan tin tan»/venga más hierro y fuerte raíl/por quien [--] van/tin tan tan tan tan./Viva Galicia cien veces mil/Viva el deseado ferrocarril./Viva Galicia cien veces mil/Viva el ansiado ferrocarril./Coruñeses de gozo embriagados,/del delirio en las alas voguemos [sic]/Po el mar del placer su [sic] al fin/Vemos que Galicia será muy feliz./Desconsuelo motivo no querida/devenir de sus penas la historia/solo le esperan la gloria senil./Vivas al ferrocarril.

Una composición para destacar es la *Muiñeira del Ferrocarril Gallego*⁵⁹², compuesta por Canuto Berea con la llegada de la locomotora a la ciudad de A Coruña. Como no se encuentra la fecha en la partitura, se ha de suponer que ésta ha sido compuesta con la llegada del tren A Coruña, que fue en 1875, con la conexión entre Lugo-A Coruña, que sería otro tramo de la deseada conexión con la meseta que no llegó, como se ha citado anteriormente, hasta 1883.

Aunque cabe también la hipótesis de que dicha muiñeira fuera compuesta anteriormente, sobre 1864, por dos razones. El primer motivo es por las particellas que se conservan en el Archivo Berea, pues tienen el mismo papel las dos composiciones de Berea: *La Iniciadora* y *La muiñeira del ferrocarril*. Además, durante el transcurso de esta investigación se ha hallado un original impreso para piano de *La muiñeira del ferro-carril gallego* en el archivo personal de Alejo Amoedo, y se sabe que hay otro original impreso en la biblioteca de *Comunale di Trento*, en Roma, con la signatura 797474335, que facilita otras informaciones. En el comienzo de la página tiene la siguiente inscripción: «A La Coruña. La muiñeira del ferro-carril gallego por Canuto Berea». Debajo del título tiene una frase exactamente idéntica a la que tenía la danza *La Iniciadora*, “Tocada por las músicas al recibirse la noticia de la subasta del ferrocarril de Ponferrada á La Coruña “(Figura 90). Se sabe que fue en 1864 cuando se conoció la noticia de la subasta del tramo de vía férrea entre Ponferrada y A Coruña y también se puede observar en este impreso que el precio de la partitura era de seis reales, lo que confirma que con casi total seguridad fuese compuesta a la par de la danza *La Iniciadora*, sobre 1864, y que no pudo ser escrita en la década de 1870 o en la llegada del tren de Madrid a la ciudad herculina en 1883, porque aunque el real de

⁵⁹² Archivo Berea, signatura Mga- 5/5.

vellón convivió en España hasta 1936, la moneda oficial fue la peseta desde el Decreto del 19 de octubre de 1868.

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, it reads "A LA CORUÑA." in large, bold, serif capital letters. Below this, "LA MUIÑEIRA del FERRO-CARRIL GALLEGO" is written in a similar font, with "del" in a smaller, lowercase font. Underneath, "CANUTO BERE A" is written in bold, serif capital letters. To the left of the name is the word "PROPIEDAD" and to the right is "PRECIO 6 RS". Below the name, there is a handwritten note in cursive: "Compuesta por las músicas al recibirse la noticia de la subasta del ferro-carril de Ponferrada á la Coruña." At the bottom of the page, there is a musical score for piano, starting with the word "Piano." in a large, decorative font. The score consists of two staves, a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The music is written in a simple, clear style.

Figura 90. Comienzo de la partitura de *La muiñeira del ferrocarril gallego*, versión para piano.

Fuente: Archivo personal de Alejo Amoedo.

De esta pieza musicalmente se puede destacar que está compuesta originalmente para orquesta, que sería interpretada por la Orquesta del Teatro Principal (llamado Teatro Rosalía de Castro desde 1909) que estaba formada por violines, violas, flautín, flauta, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, cornetines, trombones, bajo y timbales. Es una pieza corta, de frases musicales de ocho compases, con un ritmo muchas veces en ostinato, manteniendo un ritmo en un compás de 6/8. La textura es la de melodía con acompañamiento rítmico constante, y en algunas frases el acompañamiento se caracteriza por notas pedales en quintas, el efecto tan característico de la música popular, a modo de los roncones de las gaitas.

La melodía principal recae en los violines, que son doblados por instrumentos de viento madera, y algunas frases melódicas son interpretadas por los clarinetes en terceras, que supone un contraste tímbrico y melódico, e incluso hacia el final son los clarinetes los que llevan el protagonismo, con una reducción de la plantilla orquestal, que puede simular cuando se va el tren, desapareciendo la instrumentación y dinámicas. En el apartado tonal, predomina la simplicidad, utilizando la tonalidad de Sol Mayor mayoritariamente, aunque en algunos momentos el compositor se aproxime al relativo menor Mi menor (compás 10-18), o transita por momentos en Re menor (compases

30-31 y 34-35) y hacia el final siempre Sol Mayor. De esta partitura también se ha realizado una transcripción para banda (ver Anexo XI) que pudo ser reestrenada en el concierto de Navidad de 2020 de la Banda de música Municipal de A Coruña, por la cual fui invitado a dirigir dicho concierto.

Para concluir, el tema del ferrocarril, decir que fue una fuente de inspiración para diferentes escritores, como para Curros Enríquez, que escribía un poema con la llegada del tren a Ourense en 1881, que lo bautizó *Cristo dos tempos modernos*, del cual la primera estrofa decía:

Velaí ven, velaíven avantando/ Comaros e corgas, e vales, e cerros./ ¡Vinde vela, mociños e mozas!/ ¡Saludaina, rapaces e vellos!/ Por onde ela pasa/ Fecunda os terreos,/ Espértanse os homes, frolecen os Eidos./ Velaí ven, velaí ven tan oupada,/ Tan milagrosiña, con paso tan meigo,/ Que parece una Nosa Señora,/ Unha Nosa Selora de ferro./ Tras dela non veñen/ Abades nin cregos;/ Mais vén a fartura/ ¡i a luz i o progreso!⁵⁹³

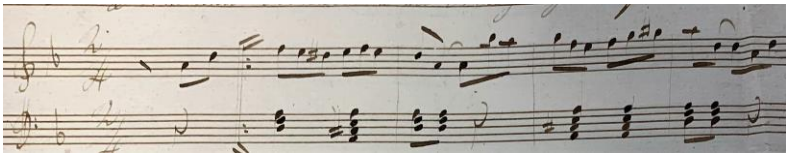
7.3.3 Obras de Canuto Berea Rodríguez. Fichas de catalogación


De las composiciones de Canuto Berea Rodríguez, en la siguiente catalogación se han incluido obras musicales que se conservan en otros archivos, como la Biblioteca Nacional de Madrid. Se establecen dos números, uno de composiciones propias, que son treinta y nueve, por dieciocho arreglos realizados por Berea Rodríguez. Para establecer el orden de esta catalogación se han seguido los siguientes criterios:

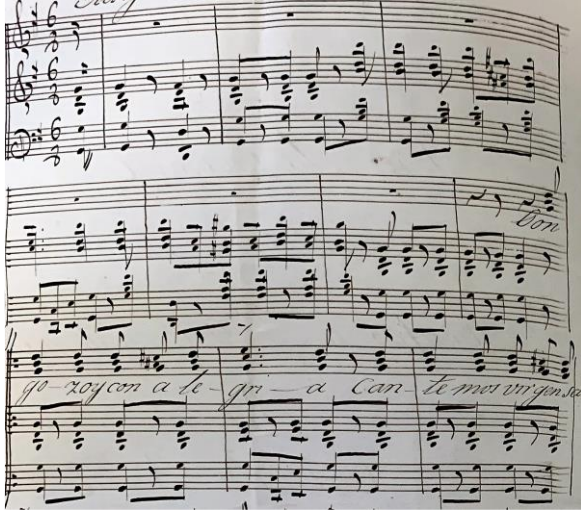
1º obras compuestas por Canuto Berea por orden de fecha conocida y orden alfabético. 2º obras compuestas por Canuto Berea por rango de fecha posible y orden alfabético. 3º arreglos realizados por Canuto Berea por orden de fecha conocida y orden alfabético. 4º arreglos realizados por Canuto Berea por rango de fecha posible y orden alfabético. 5º listado de composiciones y arreglos realizados por Canuto Berea por orden alfabético que figuran en los libros, pero de los arreglos que no se conservan

⁵⁹³ Aquí viene, aquí viene avanzando, / zanjas y caminos, valles, y colinas. / ¡Vamos a verla, niños y niñas! / ¡Saludadla, chicos y viejos! / Por donde ella pasa fertiliza la tierra, / los hombres se despiertan florecen las fincas. / Aquí viene, aquí viene tan orgullosa, / tan milagrosa, con un paso tan mágico, / que se parece a Nuestra Señora, / una Nuestra Señora de hierro. / Después de ella no viene abades ni curas; / pero viene la riqueza, / ¡La luz y el progreso! (Traducción propia)

partituras, no se han incluido en la catalogación, solo se han mencionado en epígrafe 7.1.

1	Título: La dormilona				
Fecha:	1851	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta/ Piano	Tonalidad y compás:	Fa M 2/4
Signatura:	Mga-4/2 ; Mga-51/5	Imp./mnc.:	Manuscrito	Páginas/medidas:	1 p. / 22 x 35 cm 1 p. / 20 x 31 cm
Incipit musical:					
Dedicatoria:	Danza dedicada a mi amigo y discípulo José Alfonso				
Texto:					
Observaciones:	En la signatura Mga-4/2 del Archivo Berea está incluida la versión de piano, junto con Un Ay! de mi corazón y las lecciones de armonía preparadas por Canuto Berea para Miguel de Sarasate firmadas el 15 de julio de 1851 donde confirma su autoría. Esta partitura, en la signatura Mga-51/5, está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados en partes de violín. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.				

2	Título: Un Ay! de mi corazón				
Fecha:	1851	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta/ piano	Tonalidad y compás:	Sol m 2/4
Signatura:	Mga-4/2 ; Mga-51/5	Imp./mnc.:	Manuscrito	Páginas/medidas:	1 p. / 22 x 35 cm 1 p. / 20 x 31 cm
Incipit musical:					
Dedicatoria:	Danza dedicada a Sofía Atocha por su autor C. Berea				
Texto:					
Observaciones:	En la signatura Mga-4/2 del Archivo Berea se encuentra la versión de piano, donde va unida a La Dormilona y las lecciones de armonía preparadas por Canuto Berea para Miguel de Sarasate firmadas el 15 de julio de 1851 donde confirma su autoría. Esta partitura de violín, en la signatura Mga-51/5, está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.				

3	Título: Gozos a la Purísima Concepción		
Fecha:	1858	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Canto religioso	Plantilla:	Coro y piano Tonalidad y compás: Sol M 6/8
Signatura:	Mga-4/5	Imp./musc.:	Manuscrito Páginas/medidas: 1p. / 26,5 x 18,5 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:	Escritos espresamente para las Monjas de Santa Bárbara de La Coruña (en la portada).		
Texto:	<p style="text-align: center;">«Con gozo y con alegría Jardín de suma pureza La serpiente con fiereza cantemos virgen sagrada fuiste de flores divinas quiso entrar en osadía [sic] que siempre fue inmaculada libre de sombras y espinas mas le rompió la cabeza vuestra concepción María. paraíso [sic] de limpieza. vuestra concepción María»</p>		
Observaciones:	El texto contiene otras tres estrofas.		


4	Título: La Góndola					
Fecha:	1858	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña			
Tipología:	Canción profana	Plantilla:	Coro y piano			
Signatura:	Mga-4/3	Imp./mncs.:	Manuscrito			
		Tonalidad y compás:	La M 6/8			
		Páginas/medidas:	2 p. / 23,5 x 31 cm			
Incipit musical:						
Dedicataria:						
<p>Texto:</p> <table border="0"> <tr> <td>«De las olas al arrullo al compás de nuestros remos, dulce cántiga entonemos de las almas eco fiel. Que con plácido murmullo por las brisas conducida dén [sic] la grata bienvenida á [sic] la angélica Isabel.</td> <td>Que con bel, á la angélica Isabel. [estribillo]. Sobre el puente de esa nave que en el mar se enorquillece y que el céfiro suave con su soplo apenas mece va de España la esperanza va la prenda de su amor.</td> <td>De sus ojos al reflejo de la espuma tornasola brilla el mar como un espejo y un tesoro es cada ola de diamantes y de perlas se esparcen enredor [sic]»</td> </tr> </table>				«De las olas al arrullo al compás de nuestros remos, dulce cántiga entonemos de las almas eco fiel. Que con plácido murmullo por las brisas conducida dén [sic] la grata bienvenida á [sic] la angélica Isabel.	Que con bel, á la angélica Isabel. [estribillo]. Sobre el puente de esa nave que en el mar se enorquillece y que el céfiro suave con su soplo apenas mece va de España la esperanza va la prenda de su amor.	De sus ojos al reflejo de la espuma tornasola brilla el mar como un espejo y un tesoro es cada ola de diamantes y de perlas se esparcen enredor [sic]»
«De las olas al arrullo al compás de nuestros remos, dulce cántiga entonemos de las almas eco fiel. Que con plácido murmullo por las brisas conducida dén [sic] la grata bienvenida á [sic] la angélica Isabel.	Que con bel, á la angélica Isabel. [estribillo]. Sobre el puente de esa nave que en el mar se enorquillece y que el céfiro suave con su soplo apenas mece va de España la esperanza va la prenda de su amor.	De sus ojos al reflejo de la espuma tornasola brilla el mar como un espejo y un tesoro es cada ola de diamantes y de perlas se esparcen enredor [sic]»				
<p>Observaciones: Esta pieza se incluye en la misma partitura que La Pescata. La letra es de Rafael Millán. Fue interpretada en la visita de la reina Isabel el 11 de septiembre de 1858.</p>						

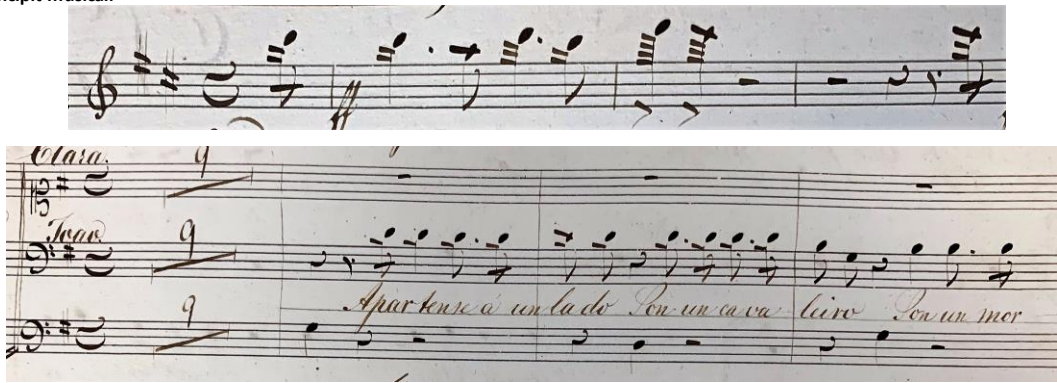
5	Título: La Pescata					
Fecha:	1858	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña			
Tipología:	Barcarolas	Plantilla:	Piano y voces			
Signatura:	Mga-5/10; Mga-4/3	Imp./mncs.:	Portada litografiada y manuscrito			
		Tonalidad y compás:	Mi m 6/8			
		Páginas/medidas:	4p./22 x 31 cm			
Incipit musical:						
Dedicataria:						
Se dedica a S.M. la Reina Isabel II						
<p>Texto:</p> <table border="0"> <tr> <td>«Ya los barcos con presteza van cercando todo el mar, ya los diestros pescadores van las redes á lanzar [estribillo].</td> <td>De lucente sol los rayos como refulgentes llamas brillarán en las escamas de los peces al bullir.</td> <td>Que en este dia [sic] que infunde placer alma y delicia de los mares de Galicia, la riqueza de lucir»</td> </tr> </table>				«Ya los barcos con presteza van cercando todo el mar, ya los diestros pescadores van las redes á lanzar [estribillo].	De lucente sol los rayos como refulgentes llamas brillarán en las escamas de los peces al bullir.	Que en este dia [sic] que infunde placer alma y delicia de los mares de Galicia, la riqueza de lucir»
«Ya los barcos con presteza van cercando todo el mar, ya los diestros pescadores van las redes á lanzar [estribillo].	De lucente sol los rayos como refulgentes llamas brillarán en las escamas de los peces al bullir.	Que en este dia [sic] que infunde placer alma y delicia de los mares de Galicia, la riqueza de lucir»				
<p>Observaciones: La portada está impresa por la litográfica Puga y contiene la siguiente inscripción "Barcarolas cantadas en la Pescata hecha en la Bahía de la Coruña la tarde del 11 de Setiembre de 1858 con motivo de los festejos Reales dedicados á tan augusta señora." La partitura es manuscrita y la letra del texto es de José María Montes.</p>						


6	Título: El beso de amor		
Fecha:	1859	Localización:	Biblioteca Nacional de Madrid
Tipología:	Danza habanera	Plantilla:	Piano
Signatura:	MP/2794/6	Imp./musc.:	Impreso
Tonalidad y compás:		Sol M 2/4	
Páginas/medidas:		1 p. / 35 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Editada por B. Carrafa. Se encuentra en una colección de doce danzas habaneras para piano forte.			

7	Título: La felicitación		
Fecha:	1859	Localización:	Biblioteca Nacional de Madrid
Tipología:	Danza habanera	Plantilla:	Piano
Signatura:	MP/2794/7	Imp./musc.:	Impreso
Tonalidad y compás:		Sol M 2/4	
Páginas/medidas:		1 p. / 35 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Dedicada a la señorita Cecilia Alvarado			
Texto:			
Observaciones:			
Editada por B. Carrafa. Se encuentra en una colección de doce danzas habaneras para piano forte.			

8	Título: La Alfonsina		
Fecha: 1861	Localización: Biblioteca Deputación Coruña, Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Real Academia Gallega		
Tipología: Muñeira	Plantilla: Piano / Orquesta	Tonalidad y compás: Sol M 6/8	
Signatura: Mga-41/51; Mga-19/6; Mga-41/46; Mga-25/34; P-36/20; Mga-3/28; Mg-4/1; 20273/39	Imp./mnc.: Impreso y manuscrito	Páginas/medidas:	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria: A.S.A.R. el príncipe Dn. Alfonso; A.S.A.R el Príncipe de Asturias			
Texto:			
Observaciones: Se conservan varios ejemplares de esta obra, tanto manuscritos como en diferentes ediciones de Eslava, Canuto Berea, Puig y Ramos. Igualmente se conserva un ejemplar de un arreglo para armonio manuscrito, diversos arreglos para piano y un original manuscrito para orquesta. También se halla un manuscrito para piano en la Biblioteca Nacional con la signatura MSS 20273 F39. En 1997 Margarita Viso Soto realiza una revisión de la partitura para piano y en 2019 Nilo Jesús García Armas realizó una transcripción para banda.			

9	Título: La Camelia		
Fecha: 1861	Localización: Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología: Schotisch	Plantilla: Piano	Tonalidad y compás: Sol M 4/4	
Signatura: Mga-3/29	Imp./mnc.: Manuscrito	Páginas/medidas: 1 p. / 22 x 30 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Carreira en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana incluye esta obra como de orquesta, pero no aparece dicha obra en el catálogo de composiciones de orquesta del Archivo Berea, caja 10, libro 32, por lo que se concluye que es una obra original para piano probablemente para ser interpretada en las clases que impartía de piano.			

10	Título: La Luna de Hiel		
Fecha:	1861	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Música escénica. Zarzuela en un acto con música de Canuto Berea	Plantilla:	Orquesta y coro Nº 1: Re M 4/4; Nº 2: Mi m 3/4; Nº 3: Sol M 4/4; Nº 4: Fa M 4/4; Nº 5: Sol M 6/8.
Signatura:	Mga-5/14	Imp./musc.:	Manuscrito Páginas/medidas: 22 x 32,5 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
<p>Texto: 3ª parte: «Joao: Apártese a un lado, son un cavaleiro, son un morgado do gram Portugal. Clara: Ay, virgen bendita. Joao: Apártese presto. Clara: Ay, como grita. Joao: Apártese já. Clara: Que cara tan fea, que trage tan raro. Joao: Sea como sea que quero entrar [--]»</p>			
<p>Observaciones: La obra está incompleta, solo se conserva el último movimiento, además del tercer número. Gracias a las particellas se sabe que está distribuida en cinco partes. Los nombres de personajes que se saben son Clara, Joao, Catalina y Eulogio. Letra de Gonzalo Brañas. Se sabe de su estreno por la noticia en <i>La Correspondencia de España</i>, 22-V-1861, además de una carta con Manuel Martí.</p>			

11	Título: Un bayle de carnaval		
Fecha:	1861	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Polca	Plantilla:	Piano Tonalidad y compás: Do M 2/4
Signatura:	Mga-4/13	Imp./musc.:	Manuscrito Páginas/medidas: 1 p. / 30 x 22 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
<p>Texto:</p>			
<p>Observaciones: Una obra original para piano probablemente para ser interpretada en las clases que impartía de piano.</p>			

12	Título: La Ofelia		
Fecha:	1862	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-5/7	Imp./mnc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Sib M 2/4
		Páginas/medidas:	21 x 30 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
En la portada aparece la fecha de la composición: "11 de agosto de 1862"			

13	Título: La Declaración		
Fecha:	1862?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-3/33; Mga-3/34	Imp./mnc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Fa M 2/4
		Páginas/medidas:	22 x 32 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
«Ven y danza niña bella, danza y luzca tu prima, ven y escucha la querella de mi pecho y de mi amor.		Dulce fuego acecha, don del alma yo perdí, de carmín tus labios rojos dime pronto mi niña el sí»	
Observaciones:			
Es una danza para orquesta y coro a dos voces. La plantilla orquestal se compone de violines, viola, piccolo, clarinete, fagot, cornetines, trombones, bajo y dos voces del coro.			

14	Título: La Muiñeira del Ferro-Carril Gallego		
Fecha:	1864 ?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña y Comunale di Trento
Tipología:	Muiñeira	Plantilla:	Orquesta / Piano
Signatura:	Mga-5/5 ; 797474335	Imp./musc.:	Manuscrito e impreso
		Tonalidad y compás:	Sol M 6/8
		Páginas/medidas:	19 x 32 cm 3 p. / 34 cm.
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
En la partitura de orquesta aparece en la parte posterior de las particellas La Iniciadora. También se conserva una versión para piano (propiedad de Alejo Amoedo).			


15	Título: A propósito lírico dramático con letra de Domingo Camino		
Fecha:	1864	Localización:	
Tipología:		Plantilla:	
Signatura:	Partitura desaparecida	Imp./musc.:	
		Tonalidad y compás:	
		Páginas/medidas:	
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Es una de las composiciones que Berea escribió para los carnavales de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña. No se ha localizado la partitura en ningún archivo. Dedicada a Frutos Saavedra Meneses por sus servicios en la para la subasta del tramo del ferrocarril de Ponferrada-Coruña, estrenado el 6 de octubre de 1864 (Estrada Catoyra, 1930).			


16	Título: La Iniciadora		
Fecha:	1864	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta / Piano
Signatura:	Mga-27/2; Mga-4/7; Mga-5/5b	Imp./mnc.:	Impreso y manuscrito
Tonalidad y compás: Sol M 2/4			
Páginas/medidas:			
Incipit musical:			
<p>The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in 2/4 time and one sharp. It features chords and rhythmic patterns that support the melody.</p>			
Dedicatoria:			
<p>En el impreso Mga-27/2 por Canuto Berea para piano, se leen las siguientes frases de interés:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En margen superior: "Al Sr. D. Benigno Rebellón" - En margen lateral derecho: "tocada por las músicas al recibirse la noticia de la subasta del ferro-carril de Ponferrada á [sic] La Coruña". - En margen inferior: "Véndese en el almacén de Música y pianos del autor C/ Acevedo n. 13. Coruña" 			
Texto:			
Observaciones:			
<p>Danza compuesta para orquesta cuando salió a subasta el tramo de ferrocarril entre Ponferrada y A Coruña en 1864, tal y como se puede comprobar en la versión impresa hecha para piano.</p> <p>En la partitura de orquesta aparece La Muiñeira del Ferro-Carril Gallego.</p>			

17	Título: Jugete cómico		
Fecha:	1865	Localización:	Estrada Catoira (1930, p. 69)
Tipología:	Música escénica con letra de Domingo Camino	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:		Imp./mnc.:	
Tonalidad y compás:			
Páginas/medidas:			
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
<p>Esta composición aparece referida en las actas de la Reunión Recreativa e Instructiva, libro de actas 3, 23-II-1865; (Estrada Catoira, 1930, p. 69).</p> <p>En el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Carreira 1999, p. 378) aparece con el título de Camino, que probablemente se refiera a este Jugete Cómico.</p>			

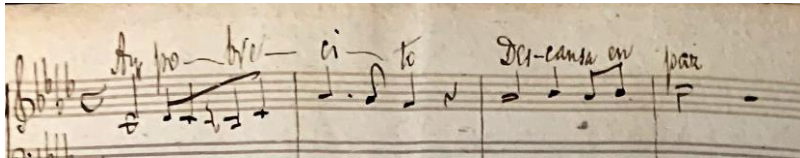
18	Título: ¡Una limosna por Dios!		
Fecha:	1868	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Canción profana	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-5/14	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Sol M 4/4
		Páginas/medidas:	22 x 32 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
«[con temor al honrado y leal castellano que hoy implora limosna por Dios. Dios ha escrito sus leyes sagradas que por uno que deis cien dará y si es Dios el que acepta la deuda		quien al pobre con gozo no da Caridad, la virtud elegida para ser el consuelo al dolor en su álbum divino nos escribe Santa página en su loor»	
Observaciones:			
En portada de pp violín 1º aparece la escritura "Letra de don Domingo Camino y música de Dn. Canuto Berea, 1868". La partitura está muy deteriorada en su primera página, roída por ratones. Se estrenó en un concierto benéfico a favor de los agricultores de Castilla por las pérdidas sufridas en la cosecha de ese año (Estrada Catoyra, 1930).			

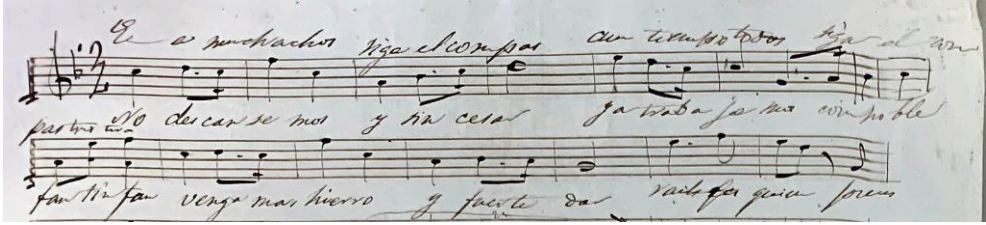
19	Título: San José de 1868		
Fecha:	1868	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-56/23	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Nº1 y Nº2 Re M 2/4; Nº3 Mi m 3/4
		Páginas/medidas:	22 x 32,5 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Danzas para orquesta para el San José de 1868. Tres danzas para orquesta por Canuto Berea. Se cita la función de San José en las actas de Reunión Recreativas e Instructiva de Artesanos, Libro de Actas 3, 10-III-1868, f.126r.			

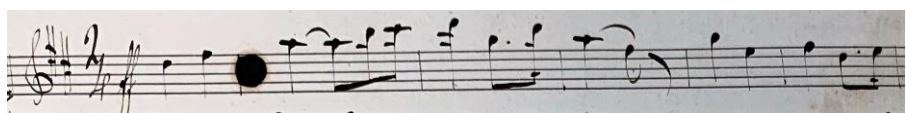
20	Título: Himno a las artes		
Fecha:	1869	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Himno	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-38/20	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Do M 4/4
		Páginas/medidas:	22,5 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Escrito espresamente [sic] para cantarse por lo socios de la sección de música de la Reunión recreativa e instructiva de artesanos el día 28 de marzo de 1869			
Texto:			
«Al templo de la gloria artistas de hoy subir, si, si, subir honores y grandezas encontrareis alli.		Sus puertas tiene francas, trepad genin [sic] trepad hasta esa eterna altura si, si, donde todo es inmortal, si, si, subid»	
Observaciones:			
Se conserva la letra en la partitura, se sabe que era de Domingo Camino. Esta obra también figura reseñada en las actas de la Reunión de Artesanos , Libro de actas 3, 24-II-1869: f.154. (Estrada Catoyra, 1930).			

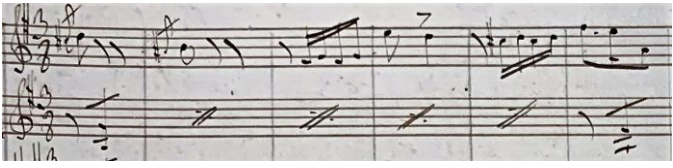
21	Título: Carnaval del Circo		
Fecha:	1873	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Canción profana	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-3/30	Imp./musc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Sol M 6/8
		Páginas/medidas:	22 X 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
La instrumentación especificada en el catálogo no coincide con la que se conserva en la partitura. Compuesta para las fiestas carnavalescas del Circo de Artesanos, cuando Brea era presidente de dicha sociedad.			

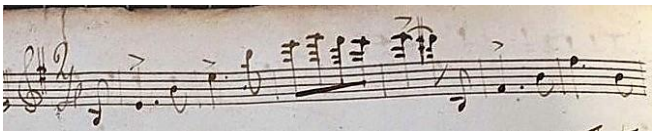
22	Título: Coro de crisis		
Fecha:	1873	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Canción profana	Plantilla:	Coro y banda
Signatura:	Mga-1/9	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Mi m 2/4	
Páginas/medidas:		22 x 31,5 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
<p>Aunque en la partitura refleja que es un coro, no ha aparecido la letra, sólo las particellas para banda de viento. En letra pequeña al comienzo inscribe: "... Coro de crisis Diabolo en el poder 1873. La plantilla de banda está integrada por: requinto, flautín, clarinetes 1º y 2º, cornetín 1º y 2º, trombones, bombardinos, bajos y ruido. Como curiosidad, en el guion los clarinetes aparecen en Sib.</p>			

23	Título: Danza y Marcha. Carnaval 1873		
Fecha:	1873	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Marcha	Plantilla:	Coro
Signatura:	Mga-3/32	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Fa m 4/4	
Páginas/medidas:		19,5 x 21 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
<p>«Ay pobrecito, descansa en paz de tus bellezas que queda ya polvo tan solo,</p>		<p>polvo no mas. Solo queda la tumba del carnaval. Llorad y el cántico postrero amigos entonar»</p>	
Observaciones:			
<p>Se desconoce el autor de la letra y posiblemente la obra esté incompleta. Los papeles de esta pieza se unen a una serie de particellas que no tienen relación con ella.</p>			

24	Título: Ferrocarril		
Fecha: 1873	Localización: Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología: Marcha	Plantilla: Coro a dos voces	Tonalidad y compás: Fa M 2/4	
Signatura: Mga-4/8	Imp./mnc.: Manuscrito	Páginas/medidas: 26 x 18,5 cm	
Incipit musical:			
 <p><i>Es a muchachos siga el compás con tiempo todo siga al mar partes no descansar ni y sin cesar ya trabaja ya ma con noble fuerza venga más hierro y fuerte de rail por quien fuerza</i></p>			
Dedicatoria:			
<p>Texto:</p> <p>«1. Venga muchachos sigan el compás a un tiempo todos sigan el compás. No descansemos y sin cesar ya trabajamos con nobel "tan tin tan"</p> <p>venga más hierro fuerte rail por quien [--] van "tin tan tan tan". Viva Galicia cien veces mil, viva el deseado ferrocarril. Viva Galicia cien veces mil, viva el ansiado ferrocarril.</p> <p>2. Coruñeses de gozo embriagados, del delirio en las alas voguemos por el mar del placer al fin vemos que Galicia será muy feliz. Desconsuelo motivo no querida devenir de sus penas la historia solo le espera la gloria senil. Vivas al ferrocarril»</p>			
<p>Observaciones: Solo se conserva una melodía a dos voces, probablemente para ser cantada para la ansiada llegada del ferrocarril.</p>			

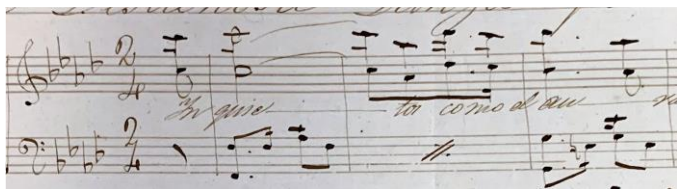
25	Título: Himnos		
Fecha: 1850-1880?	Localización: Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología: Himno	Plantilla: Orquesta	Tonalidad y compás: Re M 2/4	
Signatura: Mga-4/6	Imp./mnc.: Manuscrito	Páginas/medidas: 22 x 32,5 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
<p>Texto:</p>			
<p>Observaciones: Se conservan las siguientes partes de la plantilla orquestal; violín (4), viola, contrabajo (2), flauta, clarinete (2), oboe, cornetín, fagot, trompa y trombón. No tiene letra.</p>			


26	Título: Consuelo		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Vals	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-3/31	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Sol M 3/8
		Páginas/medidas:	22 X 33 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
En la página tres aparece otra pieza que se denomina <i>Los cuatro reales</i> . Figura en un inventario de almacén de obras orquestales, posiblemente arregladas en su mayoría por Berea. Archivo Berea, Caja 10, libro 32, p. 64-65.			

27	Título: Danza		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Mi m 2/4
		Páginas/medidas:	1p. /20 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados en partes de violín. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin., Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.			

28	Título: Don Juan Tenorio		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Música escénica	Plantilla:	Sexteto
Signatura:	Mga-5/6	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Sol M 4/4
		Páginas/medidas:	30 x 22 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
En un catálogo de la tienda de Berea se denomina esta pieza simplemente como "melodía". Archivo Berea, Caja 10, libro 32, p.64-65. Probablemente fue compuesta para ser estrenada para la representación teatral con la visita a la ciudad herculina de Zorrilla.			


29	Título: Galops y Mazurcas		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Galops y mazurcas	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-52/1	Imp./mnc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	20 x 16,5 cm 20 x 31 cm
Incipit musical:			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Esta colección son treinta y tres piezas bailables de corta extensión.			

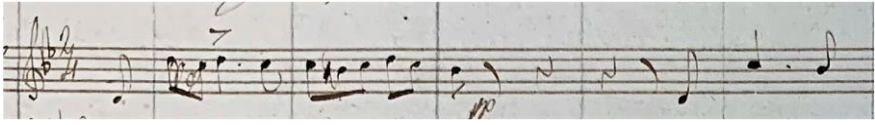
30	Título: La Desdeñosa				
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología:	Danza	Plantilla:	Voz y piano		
Signatura:	Mga-3/35	Imp./mnc.:	Manuscrito		
		Tonalidad y compás:	Fa m 2/4		
		Páginas/medidas:	1 p. / 22 x 33 cm		
Incipit musical:					
					
Dedicatoria: Al Sr. Dn Crestar					
Texto: <table border="0" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 50%;"> «Inquietaos como el aura que gime allá en la selva un tiempo mis suspiros llegaron hasta ti. Su nido fue tu pecho luz dieronle [sic] tus ojos y tremulo [sic] tu labio tu amante sonreír. </td> <td style="width: 50%;"> Mi dicha mereceros en cada beso tuyo, tus ojos me brindaban de mágica ilusión. A Dios plugiera niña que agora [sic] como entonces la tierra siempre alegre de mi pobre corazón » </td> </tr> </table>				«Inquietaos como el aura que gime allá en la selva un tiempo mis suspiros llegaron hasta ti. Su nido fue tu pecho luz dieronle [sic] tus ojos y tremulo [sic] tu labio tu amante sonreír.	Mi dicha mereceros en cada beso tuyo, tus ojos me brindaban de mágica ilusión. A Dios plugiera niña que agora [sic] como entonces la tierra siempre alegre de mi pobre corazón »
«Inquietaos como el aura que gime allá en la selva un tiempo mis suspiros llegaron hasta ti. Su nido fue tu pecho luz dieronle [sic] tus ojos y tremulo [sic] tu labio tu amante sonreír.	Mi dicha mereceros en cada beso tuyo, tus ojos me brindaban de mágica ilusión. A Dios plugiera niña que agora [sic] como entonces la tierra siempre alegre de mi pobre corazón »				
Observaciones: No se sabe el autor de la letra. Se desconoce quien es el destinatario de la dedicatoria, Antón Crestar.					

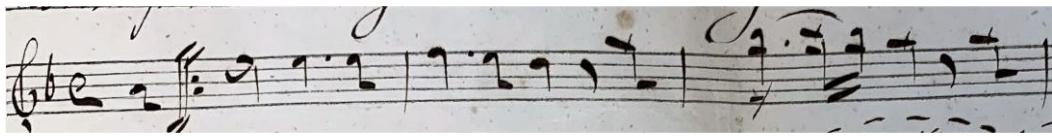
31	Título: La Paca		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-5/8; Mga-5/9	Imp./mnc.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Si m 2/4
		Páginas/medidas:	19 x 32 cm 21,5 x 32 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Es una danza para orquesta. En las particellas de los intrumentos aparece también un arreglo de Miciffuff.			

32	Título: La Perla		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Nacional de Madrid
Tipología:	Polca-mazurka	Plantilla:	Piano
Signatura:	20273/39	Imp./mncs.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Sol M 3/4	
Páginas/medidas:		2p.	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Según la Biblioteca Nacional atribuyen esta composición a Canuto Berea, incluida en un compendio de piezas para piano.			


33	Título: La Promesa		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Sol M 6/8	
Páginas/medidas:		1p. / 20 x 31 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados en partes de violín. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin., Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.			

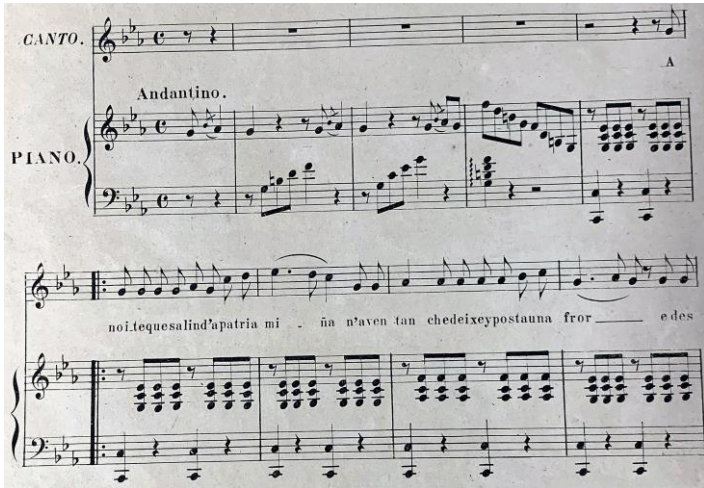
34	Título:		La súplica		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología:	Habanera	Plantilla:	Voz y piano	Tonalidad y compás:	La M 2/4
Signatura:	Mga-41/12	Imp./mncs.:	Impreso	Páginas/medidas:	1 p. / 36 x 26,5 cm
Incipit musical:					
					
Dedicatoria:					
A su discípula Elisa Alonso					
Texto:					
<p>«Niña graciosa que cual rosa, linda y hermosa te muestras ya, y en un instante la voz amante del que constante te adora.</p>		<p>Tu amor aspira por el suspiro y en fin deliro niña por ti, y en lontananza mi amor alcanza ni una esperanza. Triste de mí!»</p>			
Observaciones:					
Letra de J. de Salazar, contiene seis estrofas. Probablemente existió una versión de orquesta. La partitura que se conserva está editada por B. Eslava.					

35	Título:		Los Ecos		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta	Tonalidad y compás:	Sol m 2/4
Signatura:	Mga-3/37; Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito	Páginas/medidas:	20 x 32 cm
Incipit musical:					
					
Dedicatoria:					
Texto:					
Observaciones:					
La obra está incompleta. Se cita también en inventario de obras para orquesta Archivo Berea, Caja 10, libro 32, p.64-65.					


36	Título: Marcha para banda y Coro		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Marcha	Plantilla:	Coro y banda Tonalidad y compás: Fa M 4/4
Signatura:	Mga-5/2	Imp./musc.:	Manuscrito Páginas/medidas: 22 x 32 cm 15 x 22,5 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria: A mis amigos del Circo			
Texto:			
Observaciones: Existen unas particellas en papeles pequeños con papel más duro, que podían ser ejemplares para utilizarse en pasacalles, habiendo de este tipo los siguientes ejemplares: 2 cornetín 1º, 2 bajo, 2 clarinete 1º, 2 clarinete 2º, 2 cornetin 2º, trombón 2º, trompas 1º.			

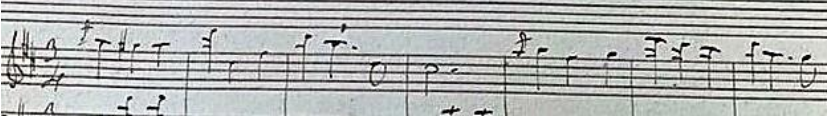
37	Título: Salmos para las completas		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Himno religioso	Plantilla:	Orquesta y coro Tonalidad y compás: Sol M 4/4
Signatura:	Mga-53/3	Imp./musc.:	Manuscrito Páginas/medidas: 3 p./ 32 x 22 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Solo se conservan las partes instrumentales.			

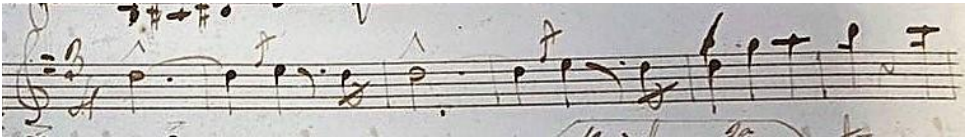
38	Título: Te quiero mucho		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Nacional de Madrid
Tipología:	Danza	Plantilla:	Piano Tonalidad y compás: Do M 2/4
Signatura:	20273/39	Imp./musc.:	Manuscrito Páginas/medidas: 1p.
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Según la Biblioteca Nacional atribuyen esta composición a Canuto Berea, incluida en un compendio de piezas para piano.			

39	Título: Un suspiro		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña, Archivo Real Academia Gallega
Tipología:	Canción profana (melodía gallega)	Plantilla:	Voz y piano
Signatura:	P-36/9; Mga-12/3; Mga-41/3; Mg-5/7, Mg-4/1; Mg-5/10	Imp./mncs.:	Impreso
		Páginas/medidas:	1 p.
Incipit musical:			
 <p>CANTO. Andantino. PIANO.</p> <p>noitequesalind'apatria mi ña n'aven tan chedeixeypostauna fror edes</p>			
Dedicatoria:			
<p>Texto:</p> <p>«A noite que eu saín da patria miña, n'a ventan che deixey posta una fror e despois de dar bicos as paredes, marchey ventendo bagoas de delor. O tempo marchitou ó teu cariño, a fror tamén morreu, mais gardara nas pedras mentras vivan os bicos d'a amor meu.</p> <p>D'castaño d'as citas n'o cortizo, unha cruz e'o á naballa eh'imprimin. Recordabame á lua ó tempo ali perdido ni fé pondrey en ti; todo muller xa s'enterrou n'olvido... A cruz inda esá alí »</p>			
<p>Observaciones:</p> <p>La pieza presenta otras dos estrofas de Martínez González. En el catálogo de Liaño se atribuye a su hijo Canuto Brea Rodríguez aunque se sabe que con toda seguridad era de Canuto Brea Rodríguez, porque se sabe de su interpretación en Vigo, <i>La correspondencia de España</i>, 5-IX-1885.</p>			

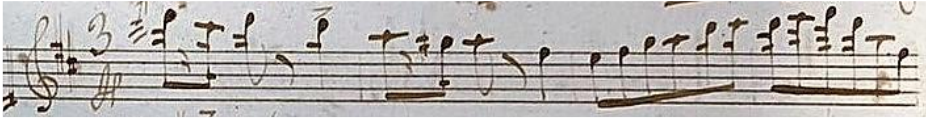
ARREGLOS REALIZADOS POR BREA

1	Título: Walses		
Fecha:	1854	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Vals	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-52/3	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Páginas/medidas:	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
<p>Observaciones:</p> <p>Datado y firmado el 14 de julio de 1854 con 32 walses.</p>			

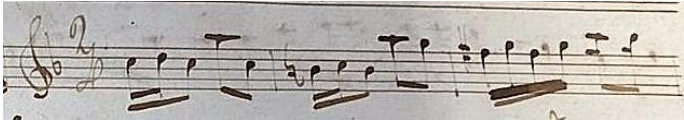
2	Título: La Jolie Flamande		
Fecha:	1869	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:		Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga3/24	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Re M 3/4	
Páginas/medidas:		1p./ 22 x 32 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
El compositor es Bancourt. Arreglo de Berea realizado el 9 de Julio de 1869.			


3	Título: Carmela nº1 y nº3		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Vals	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Sol M 3/4 Fa M 3/4	
Páginas/medidas:		2p./ 20 x 31 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Arreglo realizado por Berea de una obra firmada por Gardyn. La parte de Carmela nº3 figura como autor F. Jardin, nombre posiblemente transcrito erróneamente por el parecido fonético con Gardyn. Se llega a esta conclusión al tratarse de vals en los dos casos, con el mismo título y aparecer una sola vez el título de Carmela en la recopilación de obras transcritas en la colección del Archivo Berea, Caja 10, libro 32, p.64-65.			

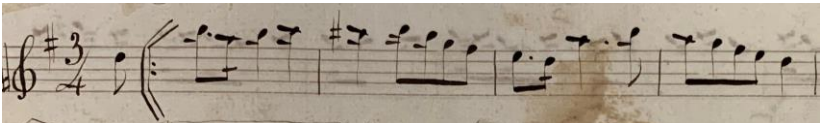
4	Título: Dulce recuerdo		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-3/36	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás:		Nº1: Si m 2/4; Nº 2: Re M 2/4; Nº3: Mi m 6/8	
Páginas/medidas:		22 x 32 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Tres danzas. Arreglo de Berea			

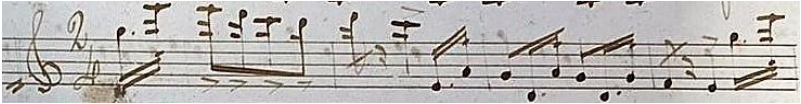
5	Título: Flor de Lis		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Polca-mazurka	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Re M 3/4
		Páginas/medidas:	1p./ 20 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Autor Gardyn, arreglo de Berea. Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.			

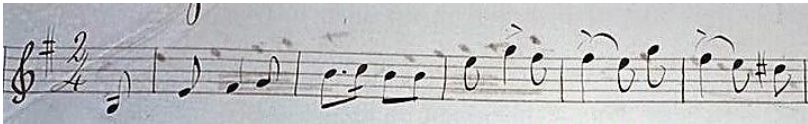
6	Título: La Bella Milanese		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Schotisch	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Do M 2/4
		Páginas/medidas:	1p./ 20 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Obra de Fasanotti, arreglo de Berea. Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.			

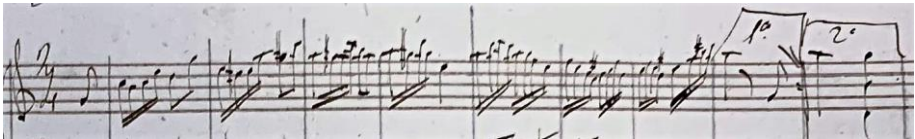
7	Título: La Cascada		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Polca	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Fa M 2/4
		Páginas/medidas:	1p./ 20 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Autoría de Barbieri, arreglo de Berea. Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.			

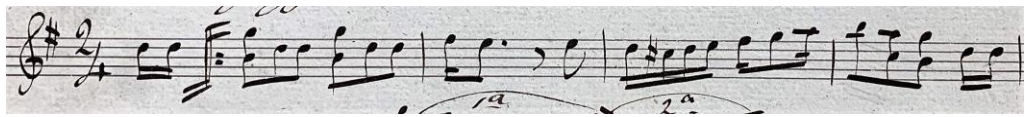
8	Título: La Morena		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Polca	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-5/3	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás: Fa M 2/4			
Páginas/medidas: 19 x 32 cm			
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Citado en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana y en el catálogo de partituras del Archivo Berea (Carreira 1999, p. 378) aunque con toda probabilidad es un arreglo realizado por Berea.			

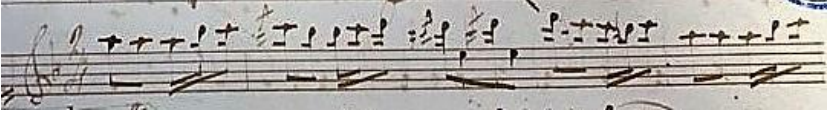
9	Título: La Primavera		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Polca-mazurka	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-3/34	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás: Sol M 3/4			
Páginas/medidas: 22,5 x 31,5 cm			
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Es un arreglo de Berea. Se encuentra en las mismas particellas que La Declaración, Lágrimas de amor y Una hija de Eva.			


10	Título: La Victoria		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Schotisch	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./musc.:	Manuscrito
Tonalidad y compás: Do M 2/4			
Páginas/medidas: 1p./ 20 x 31 cm			
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Autoría de Daniele, arreglo de Berea. Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipo bailable de autores y títulos variados. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.			

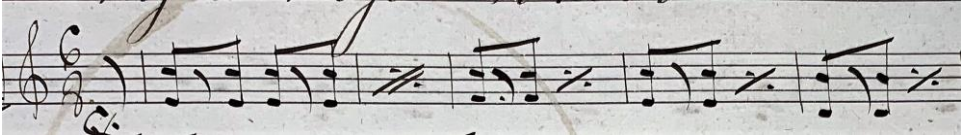
11	Título: Lágrimas de amor		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-3/34	Imp./mncs.:	Manuscrito
Tonalidad y compás: Mi m 2/4			
Páginas/medidas: 22,5 x 31,5 cm			
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Arreglo de Berea. Es una danza que se encuentra en las mismas partituras que La Declaración, Una hija de Eva y La Primavera.			

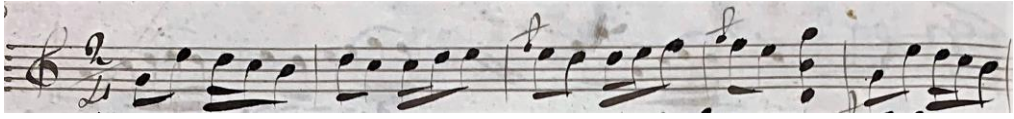
12	Título: Los cuatro reales		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-3/31	Imp./mncs.:	Manuscrito
Tonalidad y compás: Do M 2/4			
Páginas/medidas: 22 x 32 cm			
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Se encuentra en la misma partitura que el vals Consuelo, pero no aparece citada en ninguna publicación, ni siquiera en el catálogo del Archivo Berea, solo aparece su catalogación en el trabajo de López Cobas.			

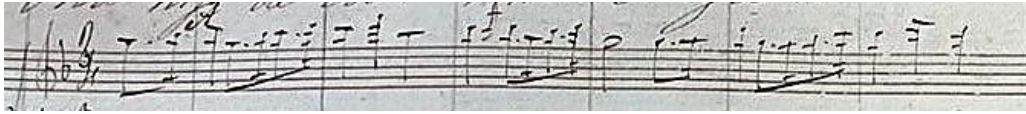
13	Título: Micifuff		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Danza	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-5/9	Imp./mncs.:	Manuscrito
Tonalidad y compás: Sol M 2/4			
Páginas/medidas: 21,5 x 32 cm			
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Arreglo de Berea. En las particellas de los instrumentos aparece también La Paca, obra compuesta por Berea.			

14	Título: Ortensia		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Polca	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-51/5	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Fa M 2/4
		Páginas/medidas:	2p. / 20 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
<p>Autoría de Hallmayr, arreglo de Berea. Esta partitura está inserta en un bloque de piezas cortas de tipoailable de autores y títulos variados. La Cascada. Polka por Barbieri; La Promesa. Danza por Canuto Berea, La Bella Milanese. Schotisch por Fasanotti, La Dormilona. Danza por Canuto Berea, La Victoria. Schotisch por Daniele, Un Ay! de mi corazón. Danza por Canuto Berea, Carmela nº3. Vals por F. Jardin [sic], Ortensia. Polka por Hallmayr, Flor de Lis. Polka-Mazurka por Gardin, Danza por Canuto Berea, Carmela nº1 por Gardyn. Vals.</p>			

15	Título: Patrióticas		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Himnos	Plantilla:	Orquesta
Signatura:	Mga-52/4	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	
		Páginas/medidas:	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
<p>4 Himnos. Uno de ellos denominado Himno de Riego.</p>			

16	Título: Rey de reyes		
Fecha:	1850-1880?	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Villancico	Plantilla:	Orquesta y coro
Signatura:	Mga-5/11	Imp./mncs.:	Manuscrito
		Tonalidad y compás:	Do M 6/8
		Páginas/medidas:	21,5 x 31 cm
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
<p>Se trata de un arreglo hecho por Berea. En la particella de violín 1º aparece escrita la palabra "Prado", que podría ser que tocase esa parte algún violinista conocido por Prado.</p>			

17	Título: Severina		
Fecha: 1850-1880?	Localización: Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología: Polca	Plantilla: Orquesta	Tonalidad y compás: Do M 2/4	
Signatura: Mga-5/12; Mga-5/4	Imp./mnc.: Manuscrito	Páginas/medidas: 22 x 32,5 cm 26 x 18 cm 9,2 x 12 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Composición de Wallmay. Se trata de un arreglo realizado por Berea.			

18	Título: Una hija de Eva		
Fecha: 1850-1880?	Localización: Biblioteca Deputación Coruña		
Tipología: Polca-mazurka	Plantilla: Orquesta	Tonalidad y compás: Fa M 3/4	
Signatura: Mga-3/34	Imp./mnc.: Manuscrito	Páginas/medidas: 22,5 x 31,5 cm	
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones: Es un arreglo de Berea. Se encuentra en las mismas particellas que La Declaración, Lágrimas de amor y La Primavera.			

7.4 Obras de Canuto Berea Rodrigo

Además de ejercicios de armonía realizados por Canuto Berea Rodrigo durante su estancia como alumno del Conservatorio de París (1890-1895), existe una obra, que en la catalogación de las partituras del Archivo Berea se había atribuido a Berea Rodríguez (Liaño Pedreira, 1998). Pero dicha composición titulada *Pour danser*, tal como se ha explicado en epígrafe 7.1, fue compuesta por su hijo Canuto Berea Rodrigo, por diversas razones como: su título en francés, el lenguaje tonal evolucionado, con tonalidades con varias alteraciones, y que según el Boletín de la Propiedad Intelectual está atribuida a Berea Rodrigo con fecha de 1903 (Iglesias Martínez, 1997).

1	Título: Pour danser		
Fecha:	1903	Localización:	Biblioteca Deputación Coruña
Tipología:	Vals	Plantilla:	Piano
Signatura:	Mga-49/24	Imp./mncs.:	Impreso (Casa Dotesio)
Tonalidad y compás:			
Páginas/medidas:	1 p. / 34 x 26 cm		
Incipit musical:			
			
Dedicatoria:			
Texto:			
Observaciones:			
Según el Boletín de la Propiedad Intelectual esta obra está atribuida a Canuto Berea y Rodrigo en 1903 (Iglesias Martínez, 1997). La obra contiene cinco vals, además de una introducción y una coda.			

Referencias

- Acosta, E. (2007). *Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla*. Lumen.
- Álbum de la Caridad. *Juegos florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. (1862).
- Alvarellos Iglesias, E. (1986). *Las bandas de música de Galicia*. Alvarellos.
- Barreiro Fernández, X. R. (1986). “Debates ideolóxicos e políticos en Galicia no período 1846-1868”,. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Vol. 1-3, pp. 355-370). Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela.
- Barreiro Gil, J. (2001). O atraso económico e o sistema de transporte terrestre na Galicia do século XIX. *Revista galega de economía*, 10(1), 63-82.
- Casares Rodicio, E. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- Díaz Fernández, J. A. (2002). *El tren en Galicia. Aproximación a la política del transporte ferroviario en Galicia: Su contribución al desarrollo regional*. Deputación de Pontevedra.
- Díaz Pardeiro, J. R. (1992). *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*. Galicia Editorial.
- Estrada Catoyra, F. (1930a). *Contribución a la historia de La Coruña: La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*. TiP. El Ideal Gallego.
- Fernández Vilches, L. (2018). *La gaita. Manual técnico para gaiteros* (2º). Liber Factory.

- García Armas, N. J. (2019). *Obras gallegas en el Archivo Berea*. Valencia International University. Inédito.
- García Armas, N. J. & Chao Fernández, A. (2019). Interpretación de partituras del Archivo Canuto Berea en bandas de música Estudio de caso: «Muiñeira alfonsina». En *Inclusión, Tecnología y Sociedad: Investigación e innovación en educación* (José Antonio Marín Marín (coord.), Gerardo Gómez García (coord.), Magdalena Ramos Navas-Parejo (coord.), Natalia Campos Soto (coord.), pp. 585-597). Dykinson.
- García Negro, P. (2017). *Himno Galego: Unha historia parlamentar(inconclusa)*. Reprografía Noroeste S.l.
- González Rodríguez, D. (1963). *Así canta Galicia*. La Región.
- Iglesias de Souza, L. (1995). *Teatro Lírico Español* (Vol. 3). Excma. Diputación de A Coruña.
- Iglesias Martínez, N. (1997). *la música en el boletín de la propiedad intelectual: 1847-1915*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Liaño Pedreira, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Vol. 1-3). Deputación Provincial de A Coruña.
- López Cobas, L. (2012b). Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial. En *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)* (pp. 421-438). Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- López Cobas, L. (2017). *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Universidad de Valladolid.

Mosquera Lavado, B. (1995). *La música popular en La Coruña 1850-1936*. Via Lactea.

Veiga Alonso, X. R. (1999). La utopía ferroviaria de la Galicia decimonónica: La línea Palencia-A Coruña (1858-1883). En *Siglo y medio del ferrocarril en España, 1848-1998: Economía, industria y sociedad* (pp. 585-596). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Viaje de S. M. El Rey Don Alfonso XII de Borbón a varios países extranjeros en septiembre de 1883. (1884). Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús.

CAPÍTULO VIII.

***Conclusiones y futuras líneas de
investigación***

Conclusiones

Una vez redactados los capítulos que forman esta Tesis Doctoral, donde se han ido aportando una serie de conclusiones parciales relativas a determinados aspectos que se han considerado importantes, se procede a continuación a conformar las conclusiones a las que se ha llegado a partir de los objetivos planteados en la introducción.

El primer objetivo de esta investigación consistió en analizar el papel de la familia Berea como dinamizadora cultural de la sociedad en que vivieron. Una vez analizados los datos recabados se constata que desde la fundación del comercio musical ca. 1845 hasta 1931, son varios nombres de la saga Berea que se deben destacar en el ámbito musical por orden cronológico: Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853); Canuto José Berea Rodríguez (1836-1891); Nicasio Berea Rodríguez (1839-1898); Manuel Berea Rodríguez (1839-1916); Canuto Berea Rodrigo (1874-1931). Además, se ha de incluir en este apartado a Mariano Puig (1885-1977), que, aunque no pertenece a la familia Berea, fue uno de los últimos propietarios del almacén musical.

A través de la revisión histórica se han conocido las facetas musicales desempeñadas por los miembros de la saga Berea, comprobando que constituyen un buen ejemplo de cómo evolucionó el arte musical en una ciudad melómana. A Coruña fue creciendo por diferentes circunstancias, como con el éxodo del rural a las ciudades, que provocaron la expansión de los espectáculos, empezando así el ocio a estar al alcance de una parte significativa de la sociedad. Además de acudir a los salones de la burguesía y los cafés-concierto, los ciudadanos asistían en masa a los teatros para disfrutar con las distintas representaciones, conciertos y espectáculos de referencia de aquellos tiempos, comparables hoy en día a la masa social que puede movilizar el fútbol en el siglo XXI.

Se confirma que, probablemente, sin la presencia en la ciudad de la saga de los Berea, y en especial de Canuto Berea Rodríguez, la historia musical de A Coruña hubiera discurrido por derroteros menos intensos y probablemente menos vanguardistas. Indudablemente, la familia Berea jugó un papel cultural importante en esta ciudad, donde participaron activamente desde la llegada de Sebastián Canuto Berea Ximeno a la ciudad herculina en la década de 1830. Éste compaginaba diversas

facetas, como músico en los espectáculos teatrales, su actividad de comerciante musical y la relación con las asociaciones burguesas de la metrópoli coruñesa.

También se ha corroborado que la sociedad herculina participaba en los bailes (tanto en los salones, como en determinadas fechas, como el carnaval, donde los jóvenes socializaban, y se formaban nuevas parejas), acudía a las representaciones teatrales que en su época estaban orientadas a la alta burguesía, que era la que se podía permitir acudir a estos eventos. Además, fue hacia la mitad de la centuria cuando se crearon dos de los focos culturales más relevantes en A Coruña, que permanecen activos en la actualidad: el Teatro Principal (denominado Rosalía Castro desde 1909) y la sociedad de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos que cumple en este 2022, 175 años de aniversario.

El siguiente miembro de la familia que actuó como agente pasivo y activo de la cultura fue Canuto Berea Rodríguez, al estar relacionado directamente en diferentes ámbitos, que, sin duda, colaboraron a fortalecer sus relaciones comerciales, creando buenos cimientos del negocio que continuarían sus herederos. Es evidente que el entorno tuvo una baza importante en la vida de Berea, pero que él también condicionó a la sociedad de su época, llegando a montar un gran imperio desde su faceta de empresario musical. Hoy en día, salvando las distancias, se podría considerar un Amancio Ortega con su empresa Inditex, pero en el siglo XIX, ya que Berea Rodríguez tuvo influencia no sólo en el ámbito herculino, sino también en el resto de la comunidad gallega y el Noroeste peninsular, a través de sucursales y comisionados. Indiscutiblemente Canuto Berea Rodríguez en su tarea de empresario mantenía una amplia agenda de contactos, que lo convirtieron en una pieza clave para la dinamización de la cultura musical gallega y su política comercial. Su correspondencia con el resto del territorio nacional o extranjero constituyó un aspecto crucial para que se erigiera en principal agente de estas redes de difusión en el ámbito de la interpretación y creación musical a finales del siglo XIX en Galicia.

Como músico, Canuto al nacer en el seno de una familia musical formó parte de la Orquesta de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos desde sus inicios en marzo de 1847. Además de ser un músico precoz, su papel como director también comenzó joven. En 1858, con la visita de la reina Isabel II, aparece inscrito de la

portada de *La Pescata* como director de orquesta, momento en el que su papel como director ya estaba consolidado. Otra faceta a destacar de Berea Rodríguez fue su tarea como docente, donde se puede señalar, como se ha aludido anteriormente, que fue el profesor de piano de la ilustre escritora Emilia Pardo Bazán, y tuvo influencia sobre las siguientes generaciones de músicos, como se puede comprobar tanto en su hijo Canuto Berea Rodrigo, como en su sobrino Andrés Gaos Berea.

Fue presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (1870-1874), y se encargó de elevar de categoría al género musical de «apropósito carnavalesco». Un género donde se representaba con texto, música y humor los acontecimientos habidos en la ciudad herculina durante el año, que fue un elemento sociocultural más característico del último tercio del siglo XIX, y una seña de identidad coruñesa.

En su labor política como concejal de festejos, dinamizó los certámenes musicales que se celebraron en la ciudad herculina desde finales de la década de 1870 y comienzos de 1880 durante las fiestas patronales veraniegas. Todo ello repercutía en el nivel que alcanzaban los compositores, y sin duda, en la evolución de las colectividades musicales, tanto de las bandas como los orfeones. Se destaca la participación de dos orfeones herculinos en la Exposición Universal de París de 1889, donde obtuvo la medalla de oro el orfeón Coruñés n.º 4 dirigido por Pascual Veiga. Hay que resaltar que curiosamente esto sucedió cuando Berea fue alcalde convirtiéndose en un hito en la historia de la música gallega por su repercusión internacional, y que actualmente permanece en el olvido.

Damos a conocer como los hermanos gemelos Nicasio y Manuel Berea Rodríguez también tuvieron su participación en la vida musical coruñesa, además de colaborar en el negocio familiar. Nicasio fue afinador de pianos y director de la denominada Banda de Música Popular de La Coruña. Por otra parte, Manuel además de ser intérprete de música de cámara con su hermano Canuto, también se dedicó a ejercer la enseñanza musical, siendo el primer profesor de instrumentos de cuerda de la Escuela de Bellas Artes en 1889, y también fue miembro fundador y presidente de la orquesta fundada en 1899 denominada Sociedad Musical Orquesta de La Coruña.

En la siguiente generación se destaca a los primos Andrés Gaos y Canuto Berea Rodrigo. Gaos ejerció como músico, compositor, director y pedagogo principalmente

entre Uruguay y Argentina. En la vida musical herculina Berea Rodrigo tuvo un papel de gran relevancia, fue fundador de la Sociedad filarmónica coruñesa en 1904, ofreciendo recitales de artistas y de grupos de música de cámara en la Sala Berea, situada en el primer piso del edificio familia en la calle Real, n.º 38. También participó en la comisión arrendataria del Teatro Principal entre los años 1906 y 1909, donde se representaron óperas en la ciudad herculina con los mejores solistas del panorama mundial, como recogían los periódicos de la época. Berea Rodrigo fue profesor de piano entre otras de Pilar Castillo y Pilar Cruz, que crearon una escuela pianística que continuaron siguientes generaciones. Además, desde la sociedad filarmónica fundó la Agrupación de Instrumentos de Arco en 1916 integrada por una treintena de jóvenes coruñeses, la cual dirigió en sus comienzos.

Por último, cabe señalar también a Mariano Puig que, aunque no era miembro de la familia Berea, fue uno de los últimos propietarios del establecimiento musical, en la última etapa de la sociedad Puig Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea. Colaboró en el negocio musical en los comienzos del s. XX como afinador de pianos, e incluso ofreciendo recitales por toda la geografía gallega de un nuevo instrumento, la pianola, en la década de 1910. Mariano como músico también fue miembro fundador de una agrupación musical, la denominada Orquestina Coruñesa, en 1923, integrada por treinta y cinco músicos y caracterizada por interpretar bailables y música americana.

Por tanto, se concluye que la saga Berea tuvo un papel crucial en la dinamización cultural de la sociedad en la que vivieron.

La investigación ha favorecido el cumplimiento de otro de los objetivos del estudio: revalorizar el papel de la música desde una perspectiva actual de la antropología simbólica, con el concepto de identidad gallega, a través de los tópicos musicales de las obras gallegas desde el *Rexurdimento*. A lo largo de este estudio se ha recordado que en la Europa de mediados del siglo XIX comenzó una época en que las familias abandonaron progresivamente el campo, trasladándose a las ciudades tras la búsqueda de mejores oportunidades para su desarrollo personal y el bienestar de sus hijos. Poco a poco se produjo un proceso de industrialización, que, acompañado tanto de nuevas infraestructuras como de la evolución de las conexiones marítimas y

terrestres (especialmente el ferrocarril al que se le dedica un apartado en este trabajo), se tradujo una sustancial mejora económica de la sociedad.

A todo ello se sumó el desarrollo de la prensa hacia finales del siglo XIX, que tenía un tratamiento especial hacia las noticias musicales, informaba de numerosos acontecimientos que ocurrían en otros lugares. Estos factores, junto con el sentimiento nacionalista presente en el siglo XIX, llevaron a la sociedad a desarrollar una fuerte construcción identitaria. El concepto de crear una categoría de música gallega desde la sociedad decimonónica, exhibida en la literatura erudita y de divulgación, se llevó a cabo por la necesidad de crear un proceso de construcción cultural. Se puede explicar que desde la investigación histórica y etnográfica vieron en la música propia de Galicia, un valor de identidad como una herramienta de difusión y exaltación de los valores propios gallegos.

En el plano de lo musical se concluye que a partir de la literatura de los intelectuales y personajes de la cultura del *Rexurdimento* fueron creando inconscientemente lo que hoy se puede denominar desde la perspectiva de la antropología simbólica como la creación socio-identitaria gallega, utilizando elementos extraídos del folclore, tomando como base la propia historia y la tradición oral. Esto desembocó en una simbiosis de poesía y música con textos de Rosalía de Castro, Curros Enríquez, y música de compositores como Montes, «Chané», Baldomir, etc. Se creó un nuevo género musical denominado canción o melodía gallega, que permitió que los textos perdurasen en las memorias gracias a la música. Esto imprimía indirectamente fuertes lazos de unión para una sociedad en la que muchas familias tuvieron que emigrar, provocando que esa identidad gallega acompañada de profundos sentimientos se expandiese a nivel nacional y al otro lado del Atlántico.

Con respecto a los tópicos musicales se consideran como estilos y géneros musicales que fueron extraídos de su contexto original y utilizados en otro distinto. La teoría de los tópicos se incluye dentro de las corrientes de la semiótica musical, porque no es suficiente reconocer esos tópicos, sino que se debería buscar sus asociaciones con los géneros y afectos, y, relacionarlos en su contexto social. Los tópicos musicales de la música gallega que se puede denominar culta o académica eran extraídos del folclore. En este sentido se presentan en esta Tesis Doctoral como estudio de caso las

muiñeiras compuestas por Canuto Berea Rodríguez tituladas *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril gallego*.

En relación con el objetivo consistente en poner en valor y difundir el Archivo Berea se verifica que el Archivo Berea sirve como instrumento indispensable para reconstruir lo que fue la historia musical de los siglos XIX y XX en A Coruña y Galicia, pero también para valorar el considerable protagonismo que Canuto Berea Rodríguez y su familia tuvieron en la vida musical coruñesa, gallega y española. Gracias a la correspondencia exhaustiva y a las partituras conservadas en este fondo documental, han salido a la luz numerosos nombres de compositores, algunos apenas conocidos actualmente, y que aquí recogemos. Sin duda, también tuvieron su relevancia en la sociedad en la que convivieron. Todos ellos son personalidades que promovieron la cultura y el patrimonio musical desde el siglo XIX hasta la centuria siguiente.

La diversidad de la tipología documental, además de la correspondencia, facturas y partituras del Archivo Berea nos ofrecen diversa información sobre los gustos musicales de la sociedad decimonónica y cómo se fueron modificando dichos gustos a través del tiempo. En efecto, esta heterogeneidad derivó en la búsqueda de herramientas metodológicas a través de la investigación cualitativa del análisis documental, que consecuentemente se han analizado aquellos datos que se han considerado sugerentes a la música gallega y, en definitiva, se concluye que con este trabajo se ha conseguido el objetivo de poner en valor y difundir el Archivo Berea.

La presente investigación finaliza cumpliendo con el objetivo general marcado de hacer una revisión bibliográfica del ámbito musical en Galicia en torno al periodo estudiado en profundidad (1850-1931). Ciertamente se ha llevado a cabo con ahínco la contextualización cultural en los dos primeros capítulos, donde la política, la economía y la sociedad son elementos interrelacionados en el constructo contextual desde la sociedad decimonónica. La revisión bibliográfica aunada con las fuentes documentales y hemerográficas nos ha proporcionado datos significativos y aspectos relevantes sobre la actividad artística que tanto gustaba a la sociedad melómana de la época. Esto se puede comprobar con las copiosas noticias musicales de la prensa de la época, muchas de ellas se han citado a lo largo de esta tesis por ser una fuente fidedigna

de cómo se idolatraban a los intérpretes y compositores, aunque algunos datos deben ser tomados con cautela.

El estudio del fenómeno musical es congruente aclarar que forma los cimientos de las particularidades de un grupo social, e incluso en contextos de conformación de identidades grupales que son muy dinámicos, como son los contextos históricos de los nacionalismos, donde el análisis del ámbito musical tiene un papel relevante. Por ejemplo, una canción o un himno pueden actuar como valerosos referentes identitarios para individuos y grupos, como puede ser el caso de la *Alborada* de Pascual Veiga, compuesta hacia el último tercio del siglo XIX, siendo interpretada por los orfeones gallegos, más concretamente herculinos, incluso en certámenes en el extranjero, como fue el de París en 1889. Dicha composición fue premiada en el certamen de Pontevedra de 1880, alcanzó una fama inusitada en aquella época, por lo que el empresario Canuto Berea compró los derechos de propiedad del arreglo para piano a Pascual Veiga Iglesias.

En cuanto al objetivo planteado de revisar y reconstruir la genealogía y realizar las biografías de los miembros de la familia Berea, se ha aplicado el género de la biografía histórica a través de la diversidad de fuentes documentales procedentes tanto del Archivo Berea como de otros archivos, como el Archivo Municipal de A Coruña, o el de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, etc. añadido a las fuentes hemerográficas halladas para relatar de un modo de disposición cronológica. Se ha justificado a través de fuentes documentales, afirmaciones expuestas en publicaciones divulgativas anteriormente y se han refutado otros datos que se han comprobado a lo largo de la investigación, como la fecha de fallecimiento de Canuto Berea Rodrigo, detalle inédito hasta la presentación de este trabajo.

Por otra parte, la labor comercial se ha tratado de un modo aproximativo para comprender la evolución del comercio familiar y su importancia en la historia de la música gallega, además de ofrecerse datos de interés sobre las relaciones sociales, musicales y comerciales de los miembros de la saga Berea con los músicos coetáneos. Se constata que la saga Berea, además de ser grandes dinamizadores culturales de su tiempo, también estuvieron presentes en la vida social, política y económica de la ciudad herculina, por lo que se ha considerado necesario agregar ciertos datos hallados

y presentados en cada biografía en el capítulo cinco. Con respecto a la realización del árbol genealógico nos hemos ayudado de las investigaciones anteriores de Carreira (1986), López Cobas (2017) y Rico Vereá (2018), complementándose con fuentes de archivos parroquiales, además de contactar con descendientes que han aportado datos significativos, como los tataranietos de Manuel Berea Rodríguez, Kiko y Fernando Enseñat Berea, e incluso con un pianista en Estados Unidos, James Spencer, tataranieto de Alejandro Berea Rodrigo. Todo ello nos ha permitido elaborar un árbol genealógico muy completo que aportamos en el Anexo I.

Con relación a la pretensión de realizar un inventario de obras gallegas en el Archivo Berea que forman parte del patrimonio musical gallego, podemos decir que este estudio se ha centrado en la clasificación de todas las obras gallegas procedentes del Archivo Berea, composiciones que sirven como fuentes para comprobar el desarrollo de las prácticas musicales. Para Galicia, en especial para la ciudad de A Coruña, son de especial relevancia dos realidades, como la facilidad de conexión con otras regiones a través de sus puertos marítimos y el motor que va desarrollando una burguesía comercial.

De las aproximadamente 25.000 partituras presentes en el catálogo que elaboró Liaño Pedreira (1998), para esta Tesis Doctoral se realiza una clasificación de obras de los autores gallegos del Archivo Berea, el número de composiciones conservadas, para qué instrumentos están compuestas, así como la diferenciación entre obras de autores gallegos y obras sobre Galicia de autores españoles o extranjeros, lo que se denominaba «gallegadas». Del inventario de las partituras de compositores gallegos se han clasificado un total de doscientas noventa y tres composiciones, pertenecientes a sesenta y siete compositores gallegos. Por otro lado, se incluyen cincuenta seis gallegadas de dieciocho compositores no gallegos, que no han vivido ni residido en Galicia, totalizando así ochenta y cinco compositores y trescientas cuarenta y nueve composiciones.

Se confirma que el autor más prolífico fue Canuto Berea Rodríguez, al que se presta una especial atención por su carácter polifacético y de mediador en la sociedad con la que convivió, como músico, director y compositor, con cincuenta y una composiciones conservadas en el Archivo Berea. Seguidamente se encuentra Manuel

Martí, con veintiséis composiciones que son arreglos para piano, y en tercer y cuarto lugar Marcial de Adalid y Juan Montes, con dieciocho y diecisiete obras musicales conservadas en el Archivo respectivamente.

Otro objetivo programado consistía en mostrar la labor editorial de la sociedad Canuto Berea y compañía y todas las obras musicales que fueron publicadas. A este respecto se concluye que, aunque los cimientos de la faceta editorial fueron creados por Canuto Berea Rodríguez, su ocupación fue poco significativa por falta de medios técnicos al depender de talleres de impresión. Pero la importancia de la labor editorial del comercio herculino se debió a la sociedad Canuto Berea y compañía creada desde 1891.

Como investigación, inédita hasta el momento, se ha intentado localizar todas las obras musicales publicadas por dicha editorial y se han ordenado por número de plancha en una tabla elaborada por nosotros, con todas las composiciones que se han publicado a través de esta editorial. Se han contabilizado hasta sesenta y tres obras musicales (incluye algún volumen del *Teatro Lírico* de Pedrell). Además, se han contabilizado hasta otras veintitrés composiciones sin número de plancha, o con las iniciales del compositor en la plancha, por ser de su propiedad, como por ejemplo Luis Taibo, con las planchas L.T. 1 y L.T. 2.

En conjunto son ochenta y seis composiciones que fueron publicadas hasta 1916, fecha en que desapareció la sociedad Canuto Berea y compañía. Por otro lado, habría que añadir a las obras musicales de las que se tiene constancia que se publicaron cuando regentaba el negocio en solitario Canuto Berea Rodrigo, que hacen un total de al menos noventa obras musicales que se han podido contabilizar, y que se publicaron a través del comercio musical de la saga de los Berea. Algunas de estas obras se continuaron editando a través de la nueva sociedad Puig Ramos S.L., conservando el mismo número de plancha que poseía con la sociedad Canuto Berea y compañía, pero con las siglas P.R.

En cuanto al objetivo de crear un catálogo de la producción musical de la familia Berea y difundir las obras musicales de Canuto Berea Rodríguez, se concluye con la realización de un catálogo de las obras musicales compuestas por la saga Berea en el capítulo 7, a través de la elaboración de unas fichas de catalogación. Para su realización

una de las primeras problemáticas fue la confusión a lo largo de la historia entre las tres generaciones de «los Canuto Berea». De las composiciones de Berea Ximeno se conservan nueve obras en el Archivo Berea, al que se añade otra obra que no se conserva.

Su primogénito, Canuto Berea Rodríguez fue un personaje de fama reconocido en el ámbito musical en su tiempo, el cual permaneció un poco en el olvido, porque sus composiciones fueron realizadas para su consumo inmediato. La gran mayoría de sus obras fueron danzas cortas que produjeron la popularización de la música. De las múltiples facetas de Berea, la de compositor, que inició por lo menos con quince años, no ha sido la que más ha trascendido en la historia, porque solo algunas de sus obras se han continuado interpretando, principalmente dos: la muiñeira *Alfonsina*, en versión de piano, y su composición *Un sospiro* para voz y piano. Sin duda, fue el miembro de la saga Berea con más composiciones realizadas, con un total de treinta y nueve composiciones propias y dieciocho arreglos.

A su vez en el catálogo que nosotros hemos elaborado se han incorporado otras obras que se han localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Además, resulta curioso el hallazgo relativo a la versión para piano de *La muiñeira del ferrocarril gallego*, ya que se han podido localizar dos ejemplares, uno en el Archivo personal de Alejo Amoedo y otro ejemplar en la Biblioteca Comunale di Trento en Roma.

Otro de los objetivos consistía en mostrar el proceso de recuperación, arreglo e interpretación de las muiñeiras *Alfonsina* y *La muiñeira del ferrocarril gallego*. La elección de la muiñeira *Alfonsina* como estudio de caso se debe a su importancia dentro del contexto histórico de su estreno en los Primeros Juegos Florales de Galicia el 2 de julio de 1861, y merece destacarse que su creación originalmente era para orquesta, no para piano, como se consideró en algún tiempo. Algunos incluso desconocen la existencia de este manuscrito para orquesta, por lo que una de las premisas de esta propuesta ha sido mostrar el proceso de recuperación, así como el arreglo para banda e interpretación de la muiñeira *Alfonsina*.

En la transcripción que nosotros hemos hecho para banda, realizada entre finales del año 2017 y comienzos de 2018 se ha seguido fielmente el manuscrito original, que se conserva en buen estado. En su estudio se ha comprendido la manera de escribir de

Berea, que ha permitido comprender algunas repeticiones, así como diferentes saltos en la partitura, con diferentes indicaciones, así como otras simplificaciones escritas por Berea que nos hacen entender la forma de componer de Canuto Berea para realizar otras transcripciones. En 2018 se celebró el 70 aniversario de la Banda de Música Municipal de A Coruña, que en uno de sus actos interpretó la muiñeira *Alfonsina* gracias a su maestro por aquel entonces, Juan José Ocón, quien se interesó en su recuperación y arreglo para su interpretación.

Anteriormente, esta muiñeira había sido ensayada por la Banda Sinfónica del Conservatorio Profesional de A Coruña. Se pudo probar y modificar en directo lo que hasta el momento sólo se había creado a través del programa de edición de partituras Finale en el ordenador. Estas primeras modificaciones de la primera versión realizada se llevaron a cabo durante los meses de abril y mayo de 2018, que dieron paso a la versión definitiva que fue estrenada por la Banda de Música Municipal de A Coruña. En esa semana se acudió a los ensayos previos y la aceptación por director y músicos de dicha obra fue espléndida. La difusión de este reestreno se llevó a cabo en diversos medios como en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña. Dicha transcripción se ha publicado por la editorial Dos Acordes en el 2019.

Tras el éxito de aquella experiencia se puso en proyecto la recuperación de otras partituras de Canuto Berea como *La muiñeira del ferrocarril gallego*, pensada por aquel entonces que fue expresamente compuesta por la llegada del ferrocarril a la ciudad de A Coruña, lo cual se ha demostrado en el epígrafe 7.3.2 que fue anteriormente, ya que el tren llegó a la ciudad herculina, primero en el tramo con Lugo en 1875, y después la conexión con la capital española en 1883, pero se ha podido constatar que dicha composición fue realizada en torno al año 1864. La idea original era repetir aquella experiencia del 2018 en el 2020, pero tras la pandemia del COVID19 aquellos planes se truncaron. Así que la transcripción se llevó de un modo similar al referido en el de la muiñeira anterior citada, y en las navidades del 2020 fui invitado a dirigir la Banda Municipal de A Coruña en el Palacio de la Opera, por lo que pude incluirla en el programa del concierto navideño, y pudo ser reestrenada, más de ciento cincuenta años después.

Otro de los objetivos de este estudio consistía en elaborar las biografías de todos los compositores gallegos para comprender de una forma holística la gran actividad musical de nuestros antepasados. Los relatos biográficos de los compositores gallegos de los que se conserva alguna obra en el Archivo Berea están incluidos en la tercera parte de esta Tesis, con excepción de las personas que regentaron el negocio musical herculino que los datos que se han considerado de mayor interés sobre sus vidas se encuentran en el capítulo 5. Debido a la extensión de las biografías de los músicos y compositores que se conservan obras musicales en el Archivo Berea, se tomó la decisión de dividir en dos grupos.

Un primer acervo formado por las aproximaciones biográficas de los compositores gallegos, a los que la sociedad Canuto Berea y compañía, o Canuto Berea en solitario, les publicó alguna obra musical. Son diecinueve compositores, pues no se incluye a Óscar de la Cinna por ser extranjero, y se incluye a Pilar Castillo, debido a la hipótesis de que su obra *Durme* fuera publicada a través de Canuto Berea, pero no se ha hallado ninguna referencia documental al respecto. Un segundo grupo está formado por cuarenta y cuatro compositores gallegos, a los cuales no les había editado ninguna obra la sociedad Canuto Berea y Compañía, aunque se conserva en el Archivo Berea algún ejemplar de sus composiciones musicales.

Al final de cada biografía se incorpora una tabla que hemos elaborado con sus obras musicales conservadas en el Archivo. En total, son sesenta y siete músicos y compositores que han sido biografiados (además de Manuel y Nicasio Berea Rodríguez) en este trabajo, lo que ha permitido conocer las relaciones sociales y musicales de estos personajes, e incluso en algunos casos poner fecha a sus obras musicales y cuando se publicaron, así como la repercusión que tuvieron en su sociedad.

Hemos de señalar que hubo compositores de los que se han hallado referencias bibliográficas suficientes, sin embargo, de otros, los datos averiguados durante el transcurso de esta investigación son totalmente inéditos y se pretende seguir en la recuperación de las obras de estos músicos que permanecieron en el olvido. Con estas biografías se pretende revalorizar a todos los compositores gallegos, pero en especial a aquellos que han permanecido en el olvido hasta ahora.

Limitaciones del estudio y futuras líneas de investigación

Para finalizar, se realiza una autocrítica sobre los resultados obtenidos en este trabajo y las futuras líneas de investigación. Se ha de tener en cuenta que este trabajo que se presenta se hace desde la humildad y respeto y con la mayor pretensión de poner en valor el Archivo Berea, a todos los músicos y compositores que pasaron por aquel establecimiento musical, muchos citados en este trabajo, pero otros muchos que no aparecen, y no por ello son menos importantes.

Uno de los propósitos en este estudio ha sido que no solo se centrase en la investigación del almacén de música de la saga Berea, ni de las composiciones gallegas que se conservan en el archivo actualmente, sino también se consideró necesario tener en cuenta la urbe en la que se contextualiza, así como las aportaciones que ésta ha podido tener en el auge del comercio musical herculino o en otras iniciativas musicales, como las agrupaciones instrumentales, o los orfeones y coros gallegos, así como los nuevos espacios para la música, los certámenes musicales, la enseñanza musical, o dos focos culturales de importancia en la sociedad coruñesa de la época, como la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos y el Teatro Principal.

La documentación exhaustiva que se conserva en el Archivo Berea es un tesoro musical, el cual está siendo visitado por diferentes investigadores para algunos temas concretos, o para la realización de ciertas biografías. Aun así, queda mucho trabajo por hacer, sobre todo a través de las instituciones, porque este Archivo solo puede ser visitado in situ, no se encuentra nada a través de formatos digitales o páginas web, y considero que, en el siglo XXI, se deberían preocupar por ello las diferentes instituciones, más en concreto la Diputación Provincial de A Coruña, propietaria de este extenso fondo documental.

Por otro lado, cabe señalar que algunos datos deben ser tomados con cautela, como, por ejemplo, las obras musicales publicadas por la editorial del almacén de música situado en la céntrica calle Real herculina. En este trabajo se han incorporado todos los datos que se han podido hallar, no solo los que se han encontrado en el Archivo Berea, sino también a través de diferentes archivos se ha podido completar este puzzle, al cual se le ha dedicado muchas horas de trabajo, para poder asegurar que al menos noventa obras musicales fueron publicadas por la editorial coruñesa.

Se ha de tener en cuenta que las partituras conservadas en el Archivo Berea fueron aquellas que permanecieron en el comercio por no venderse, o que había excedente de ejemplares, por lo que todos los resultados que se presentan en el capítulo sexto deben tomarse con cierta cautela, sobre todo los datos de números de obras, compositores, porcentajes de instrumentación y sus géneros.

Con esta Tesis Doctoral se abren muchas puertas, que espero y deseo que otros investigadores continúen, yo sin duda lo haré, pero con una intensidad menor a la realizada en estos años para dedicársela a mi familia. Están pendientes de publicación a través de diferentes instituciones un libro de la familia Berea, u otras biografías de compositores gallegos.

Por mi parte, se continuará la labor de ir recuperando partituras conservadas en el Archivo Berea, para que puedan ser interpretadas actualmente, como sucederá este año 2022, en el que se realizará un concierto de música gallega en el Conservatorio de Música Profesional de A Coruña, organizado a través del Equipo de Normalización Dinamización Lingüística, el cual dirijo, y algunas de las obras que estarán presentes en el concierto provienen del Archivo Berea de la Biblioteca de la Diputación de A Coruña.

Fuentes documentales

Fuentes documentales

La mayoría de las fuentes primarias fueron fuentes documentales extraídas del Archivo Berea de la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, donde se han realizado múltiples consultas en las visitas semanales, o incluso a diario al Archivo Berea. Estas fuentes fueron completadas con diferente documentación de otros archivos consultados a lo largo del tiempo que nos han proporcionado información complementaria, como pudo ser el caso de búsqueda y en algunos casos con éxito encontrar alguna partitura que fue editada por la sociedad Canuto Berea y Compañía que no se conserva en el Archivo Berea. Los archivos que se han consultado fueron los siguientes:

Archivo Berea. BPDC

Archivo de Cantigas da Terra

Archivo Colegiata Santa María del Campo

Archivo de la Banda de música Municipal de Santiago de Compostela

Archivo de la Banda Municipal de A Coruña

Archivo de la Diputación Provincial de A Coruña

Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña

Archivo de la Real Academia Gallega

Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes

Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos

Archivo de la Sociedad Coral El Eco

Archivo de la Sociedad Filarmónica de A Coruña

Archivo del Reino de Galicia

Archivo familia Pillado

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela

Archivo Histórico Municipal de A Coruña

Archivo Histórico Municipal de Ferrol

Archivo Municipal de Vigo

Archivo militar de la de la unidad de música del cuartel general de la Fuerza Logística Operativa de A Coruña

Archivo Municipal de A Coruña, Teatro Principal

Archivo Municipal San Fernando (Cádiz)

Archivo Notarial de A Coruña

Archivo parroquial de Santa Lucía de A Coruña

Archivo particular familia Iglesias Sánchez

Archivo personal de Alejo Amoedo

Archivo personal del autor

Archivo personal tataranietos de Manuel Berea Rodríguez

Biblioteca del Conservatorio de Música Profesional de A Coruña

Biblioteca del Conservatorio Nacional de Madrid

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña

Biblioteca Nacional de Madrid

Boston Public Library

Fundación Penzol en Vigo

Libro de Defunciones, 1965-1970, Ayuntamiento de Barcelona

Registro Civil de Río de Janeiro (Brasil)

Registro Civil de Trives (Ourense)

Fuentes hemerográficas

Fuentes hemerográficas

Primera parte:

Capítulo I

La Voz de Galicia, 2-IX-1911

La Voz de Galicia, 13-III-1907.

La Voz de Galicia, 26-XII-1911.

El Noroeste, 28-XII-1911.

Revista Gallega, n.º 117, 30-V-1897, pp. 5-6

Revista Gallega, n.º 631, 28-IV-1907, p. 5.

La Voz de Galicia, 15-IV-1890, p. 3

El Anunciador, 2-IX-1885.

La Gaceta de Galicia, 10-XI-1891.

Diario de Vigo, de 10-VII-1884

El Eco de Santiago, «Los Reyes en Galicia. Coruña», 28-VIII-1900.

Capítulo II

El Telegrama, 12-III-1884.

Gaceta de Madrid, núm. 72, 13-III-1887.

El Telegrama, 15-X-1895.

Revista Gallega, 3-VI-1900, p. 1.

Revista Gallega, 28-VIII-1904, p. 4.

El Noroeste, 28-I-1926.

Revista Liceo Brigantino, 10-I-1883, pp. 4-5

Diario de avisos de La Coruña, 9-XII-1889, p. 2.

Diario de avisos de La Coruña, 9-XII-1889, p. 2.

Revista Gallega, 8- IX-1895, pp. 1-2

La Voz de Galicia, 18-V-1904, p. 1.

La Voz de Galicia, 30-VIII-1906.

La Voz de Galicia, 5-IX-1907, p. 1.

La Voz de Galicia, 5-IX-1907, p. 1.

La Voz de Galicia, 28-XI-1953, p. 4.

La Voz de Galicia, 16-XII-1912.

Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles

(Madrid) n.º 16, 1-III- 1936, p. 4.

La Voz de Galicia, 2-IX-1936, p. 1.

La Voz de Galicia, 23-XI-1945, p. 2.

La Voz de Galicia, 24-XI-1945, p. 3.

La Voz de Galicia, 28-III-1946, p. 2.

La Voz de Galicia, 4-IX-1947.

El Telegrama, 18-I-1890, p. 1.

Revista Gallega, 29-VIII-1897, p. 1.

Revista Gallega, 1906, n.º 571, p. 4.

Segunda parte:

Capítulo III

El Observador, 12-IV-1849.

Boletín Mercantil e Industrial de Galicia, 27-VII-1848, p. 4.

El Fomento de Galicia, 13-VII-1858, p. 4.

El Buscapié, 12-X-1867.

El Anunciador, 18-VII-1877, p. 2.

La gacetilla de Santiago, 07-XI-1872, p. 4.

El Correo Gallego, 27-XI-1880.

Faro de Vigo, 18-VIII-1880.

Liceo Brigantino, 20-VIII-1882, p. 8

Mercantil, 25-II-1891.

La Voz de Galicia, 26-II-1891, pp.2-3

El Duende, 1-III-1891.

Capítulo IV

La Voz de Galicia, 17-XII-1896, p. 1.

La Voz de Galicia, «Una obra de Baldomir», 26-III-1897.

- El Correo Gallego*, 28-VII-1893, p. 3.
- El Correo Gallego*, 25-IX-1896, p. 4.
- El Correo de Galicia*, 28-III-1910, p. 2.
- El Correo de Galicia*, 28-III-1910, p. 2.
- Gaceta de Galicia*, 18-XII-1895, p. 3.
- El Diario de Pontevedra*, 10-VI-1903, p. 3.
- El Eco de Santiago*, 11-XI-1903, p. 2.
- El Norte de Galicia*, 18-XII-1906, p. 3.
- El Regional*, 11-XII-1903, p. 2.
- El Diario de Pontevedra*, 5-XII-1913.
- El Diario de Pontevedra*, 12-VI-1905.
- El Diario de Pontevedra*, 5-XII-1913.
- La Región*, 26-X-1912, p. 3.
- El Correo Gallego*, 3-IX-1912.
- El Diario de Pontevedra*, 5-XII-1913.
- El Progreso*, 6-XII-1913, p. 3.
- El Correo Gallego*, 25-IX-1913, p. 2.
- La Voz de Galicia* 20-III-1924, p. 1.
- El Norte de Galicia*, 4-X-1905, p. 3.
- La idea moderna*, 14-XII-1900, p. 3.
- La idea moderna*, 9-I-1902, p. 4.
- La Integridad*, 4-XI-1920.
- La Voz de Galicia*, 12-XI-1908, p. 2.
- La Voz de Galicia* 16-XII-1923, p. 3.
- El Progreso*, 2-IX-1931, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 14-VI-1931, p. 7.
- La Voz de Galicia*, 17-X-1933, p. 9.
- La Voz de Galicia*, 24-XI-1935, p. 12.
- El Pueblo Gallego*, 18-VII-1937, p. 25.
- El Pueblo Gallego*, 18-VII-1937, p. 25.
- El Correo Gallego*, 13-III.1940, p. 3.
- La Noche*, 1-V-1953, p. 3.

- El Pueblo Gallego*, 24-IV-1953, p. 3.
La Noche, 1-V-1953, p. 3.
La Noche, 1-V-1953, p. 3.
Diario de Avisos de La Coruña, 15-II-1890
El Eco de Galicia, 27-XI-1890, p. 3
Eco de Galicia, 1-XII-1891, p. 3.
La Voz de Galicia, 28-V-1895, p. 2.
El Duende, 19-VIII-1894, p.1.
El Lucense, 7-IV-1896, p. 3.
El Correo de Lugo, 30-XI-1899, p. 4.
La Voz de Galicia, 17-XII-1896, p. 1.
La Voz de Galicia, 24-V-1904, p. 1.
La Voz de Galicia, 9-IV-1908, p. 2.
El Eco de Galicia, 13-X-1909.
La Voz de Galicia, 10-VIII-1912, p. 1.
La Voz de Galicia, 18-VIII-1915, p. 1.
El Correo de Galicia, 2-III-1917.
Diario de Galicia, 16-VII-1916, p. 1.
El Compostelano, 8-III-1922, p. 2.
La Voz de Galicia, 16-IV-1921.

Capítulo V

- La Voz de Galicia*, 19-III-1916, p. 1
El Ideal Gallego, 5-IX-1926, p. 4.
El Diario de Galicia, 24-IX-1895, p. 3.
La Voz de Galicia, 5-VIII-1960, p. 9.
El Ideal Gallego, 1-IX-1931, p. 4.
La Voz de Galicia, 29-VII-1891, p. 3.
La Voz de Galicia, 5-VIII-1960, p. 9.
La Voz de Galicia, 26-V-1924, p. 2.
La Voz de Galicia, 6-V-1934, p. 5.
La Correspondencia gallega, 6-X-1897, p. 2.

- La Voz de Galicia*, 5-I-1955, p. 7.
- La Voz de Galicia*, 25-IX-1980, p. 60.
- La Voz de Galicia*, 27-IV-1996, p. 82.
- La Voz de Galicia*, 4-XI-1969, p. 25.
- La Voz de Galicia*, 18-X-1930, p. 1.
- Blanco y Negro*, 1-VII-1967, p. 8.
- Diario de Zaragoza*, 18-II-1930.
- El Observador*, 12-IV-1849.
- Cultura hispánica*, VI-1940, p. 18.
- El Clamor Público*, 15-II-1857, p. 3.
- El Telegrama*, 24-V-1889, p. 2.
- El Eco de Galicia*, 30-III-1902, p. 4.
- El Ejemplo*, 6-V-1874, p. 2.
- El Telegrama*, 17-X-1875, p. 3.
- El Telegrama*, 19-X-1875, p. 2.
- El Telegrama*, 20-X-1875, p. 2.
- El Telegrama*, 27-X-1875, p. 2.
- La Correspondencia de España*, 29-III-1879, p. 2.
- La Ilustración Gallega y Asturiana*, 30-IV-1879, p. 143; *Gaceta de Galicia*, 18-IV-1879, pp. 1-2.
- La Correspondencia de España*, 17-X-1886.
- La España Artística*, 1-III-1891.
- El Avisador*, 12-II-1864.
- El Telegrama*, 19-X-1875, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 4-IX-1883.
- La Voz de Galicia*, 5-VI-1884.
- El Diario de Lugo*, 6-VI-1884, p. 3.
- El Telegrama*, 31-X-1875, p. 1.
- El Telegrama*, 31-X-1875, p. 1.
- El Diario de Santiago*, 12-VI-1877
- El Diario de Santiago*, 12-VI-1877.
- El Correo Gallego*, 17-vi-1879, p. 3.

- El Correo Gallego*, 10-VI-1880, p. 2. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 18-VI-1880, p. 217
- El Correo Gallego*, 10-VI-1880, p. 2
- El Magisterio español*, 5-VIII-1881, p. 2.
- El Anunciador*, 10-III-1888, p. 3
- El Anunciador*, 16-VII-1887, p. 3.
- Diario de avisos de La Coruña*, 10-VII-1887, p. 2.
- Gaceta de Galicia*, 30-VI-1887, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 6-VIII-1889, p. 1.
- La Voz de Galicia*, 6-VIII-1889, p. 1.
- Portabales, Pablo. "Diapasón de plata" *La Voz de Galicia*. 28-XII-2017.
- El Eco de Galicia*, 30-III-1902, p. 5.
- El Telegrama*, 19-X-1875, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 3-II-1898, p. 4.
- El Alcance*, 10-II-1898, p. 1.
- La Voz de Galicia*, 29-I-1899.
- La Voz de Galicia*, 5-III-1899.
- La Voz de Galicia*, 1-I-1903.
- La Voz de Galicia*, 30-IV-1904.
- La Voz de Galicia*, 18-V-1904.
- La Voz de Galicia*, 19-V-1904.
- La Voz de Galicia*, 22-XI-1904.
- La Voz de Galicia*, 19-III-1916.
- La Voz de Galicia*, 27-VI-1888.
- La Voz de Galicia*, 27-VI-1888.
- La Voz de Galicia*, 15-IX-1888.
- La Voz de Galicia*, 18-IX-1888
- Crónica de Pontevedra*, 25-IX-1888.
- La Correspondencia en España*, 1-VI-1889
- La España artística*, 8-9-1890.
- Gaceta de Galicia*, 30-VIII-1890.
- Diario de avisos de La Coruña*, 21-X-1890, p. 1.

- Diario de avisos de La Coruña*, 27-XII-1890.
- La ilustración española y americana*, 8-IV-1899, p. 3.
- El Diario de Galicia*, 5-X-1894.
- El Diario de Galicia*, 14-X-1894.
- El Duende*, 14-X-1894.
- El Diario de Galicia*, 08-V-1896, p. 2.
- La Época*, 12-V-1896.
- La Mañana*, 24-IX-1896.
- El Imparcial*, 13-I-1897, p.2.
- La Correspondencia gallega*, 6-X-1897, p. 2.
- La Correspondencia de España*, 20-IV-1899
- El Heraldo de Madrid*, 5-IV-1899, p. 1.
- El Imparcial*, 8-IV-1899, p. 2.
- La ilustración española y americana*, 08-IV-1899, p. 3.
- La Mañana*, 24-IX-1896, p. 2.
- El Lucense*, 5-XII-1896.
- La Correspondencia Gallega*, 3-I-1900.
- Gaceta de Galicia*, 6-III-1901.
- La Correspondencia Gallega*, 22-I-1902
- El Correo Gallego*, 12-XII-1901.
- El Correo Gallego*, 26-I-1904.
- El Correo Gallego*, 27-I-1904.
- El Correo Gallego*, 19-XI-1904.
- El Correo Gallego*, 27-VII-1905.
- La Época*, 30-XII-1905; *La Época*, 05-I-1906; *La Época*, 09-II-1906.
- La Época*, 09-II-1906, p. 3.
- Coruña Moderna*, 10-XII-1905, p. 5.
- El Noroeste*, 10-III-1907, p. 1.
- El Noroeste*, 25-III-1908, p. 1.
- La Voz de Galicia*, 12-IV-1908, p. 1.
- La Voz de Galicia*, 22-V-1908.
- El Correo Gallego*, 15-III-1909, p. 1.

- El Noroeste*, 27-II-1910, p. 1.
- Hoja Oficial del Lunes*, 3-IV-1944, p. 6.
- El Regional*: diario de Lugo, nº 9175, 24-V-1911, p. 2
- La Voz de Galicia*, 18-III-1918, p. 1.
- La Voz de Galicia*, 16-IV-1918.
- El Diario de Pontevedra*, 24-III-1916, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 6-IV-1938.
- El Noroeste*, 30-I-1907, p. 1.
- El Ideal Gallego*, 30-IV-1917.
- Eco de Galicia*, 22-X-1917.
- El Orzán*, 16-IV-1918, p. 1.
- El Eco de Santiago*, 27-II-1923, p. 1.
- El Orzán*, 26-V-1925, p. 1; *El Orzán*, 17-VI-1925, p. 1.
- El Constructor*, número 23, IX-1925, p. 689.
- El Ideal Gallego*, 5-I-1927, p. 3.
- El Financiero*, 03-I-1930, p. 13.
- El Ideal Gallego*, 13-I-1931, p. 4.
- Vida Gallega*, 30-V-1931, p. 39.
- El Ideal Gallego*, 30-VII-1931, p. 1.
- EL Compostelano*, 31-VIII-1931, p. 2.
- El Ideal Gallego*, 01-IX-1931, p. 4.
- El Progreso*, 02-IX-1931, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 25-IX-1913.
- La Voz de Galicia*, 8-X-1902, p. 2.
- La Voz de Galicia*, 31-I-1907, p. 2.
- El Correo Gallego*, 3-IX-1912.
- El Progreso*, 6-XII-1913, p. 3.
- Galicia Gráfica*, 4-III-1929, p. 11.
- El Ideal gallego*, 6-III-1928, p. 3.
- La Voz de Galicia*, 15-III-1977, p. 62.

Capítulo VI

El Herald gallego, 16-IV-1874, p. 123.

Galicia diplomática, 1-III-1884, p. 241.

El Regional, 16-III-1890, p 2.

Vida Gallega,30-IX-1913

La Voz de Galicia, 19-V-1916, p. 1

El Pueblo Gallego en La Coruña, 29-VII-1927.

Capítulo VII

A Nosa Terra, n.º 270, 22-V-1985.

La Correspondencia de España, 22-V-1861, p. 2.

La Voz de Galicia, 21-VI-1883.

La Correspondencia de España, 5-IX-1885.

La Voz de Galicia,24-XI-2013.

La Voz de Galicia,1-IX-1883

Bibliografía

Bibliografía

- Abreu, P. (2012). La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo XX: Manrique Villanueva. En *Os soños da memoria: Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, Francisco Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva Abelairas, pp. 477-502). Deputación de Pontevedra.
- Acosta, E. (2007). *Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla*. Lumen.
- Adán García, T. (2017). *Asociacionismo musical de finales del s. XIX principios del XX: Inicio de las sociedades filarmónicas de Ourense, Vigo y Pontevedra*. Universidade de Vigo.
- Album de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos* (José Pascual López Cortón). (1862). Imprenta del Hospicio Provincial à cargo de D. Mariano M. y Sancho.
- Alén, M. P. (1987). Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela: 1769-1820. *Revista de Musicología*, 10(1), 221-239.
- Alén, M. P. (1993). A Música na catedral de Santiago. Medio século de dificultoso sustento (1875-1925). En *Ángel Brage, memoria musical dun século* (Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, pp. 52-62). Consorcio de Santiago.
- Alén, M. P. (1995). El tenor Pietro Ricci en Santiago de Compostela. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº:26, 151-155.
- Alén, M. P. (1998). José María Varela Silvari (1848-1926), polifacético e incansable defensor da música. *Grial: revista galega de cultura*, 140, 829-834.

- Alén, M. P. (2001a). Consideracións arredor das «Estampas gallegas» de mediados do século XX. *Grial*, tomo 39(nº 150), 335-345.
- Alén, M. P. (2001b). Juan Montes y su correspondencia con Canuto Berea (1871-1874). *Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación*, 22(11), 123-142.
- Alén, M. P. (2002a). Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), impulsor de a actividad musical en Galicia. En *Universitas. Homenaje a Antonio Eiroas Roel* (VV.AA., Vol. 2, pp. 123-142). Universidad de Santiago de Compostela.
- Alén, M. P. (2002b). “El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su «Archivo de documentación»: Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero. *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de la Musicología, 1*, 395-408.
- Alén, M. P. (2004a). *Breve historia da Música Galega*. A Nosa Terra.
- Alén, M. P. (2004b). La Capilla de Música de la Real Insigne Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825). *Revista de musicología*, XXVII(Nº2), 933-977.
- Alén, M. P. (2007). Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916). *Revista de musicología*, XXX (1), 49-102.
- Alén, M. P. (2008a). El tema de la emigración en los compositores gallegos (ca. 1880-1920). *Anuario brigantino*, 31, 375-398.
- Alén, M. P. (2008b). Teatro lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879). En *Delantera de paraíso estudios en homenaje a Luis G. Iberní* (Alonso, Celsa; Gutiérrez, Carmen Julia; Suárez-Pajares, Javier, pp. 49-73). ICCMU.
- Alén, M. P. (2009). *Historia da música galega. Notas do século XIX*. Andavira.

- Alonso Salgado, Cesáreo. (1974). En *Gran Enciclopedia Gallega* (Silverio Cañada, Vol. 1, p. 271). Silverio Cañada.
- Altadill, J. (1909). *Memorias de Sarasate*.
- Alvarellos Iglesias, E. (1986). *Las bandas de música de Galicia*. Alvarellos.
- Álvarez Blázquez, J. M. (1979). La prensa periódica viguesa en el siglo XIX. En *Vigo en su historia* (pp. 493-562).
- Álvarez de la Granja, M. (1996). Teodosio Vesteiro Torres: Vida e Obra. *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, nº2, 17-36.
- Álvarez de la Granja, M. (1998). *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación a su vida e a su obra*. Instituto de Estudios Vigueses.
- Amoedo, A. (2012). Dúas obras inéditas para piano só dos compositores Felipe Paz Carbajal e Enrique Lens Viera. En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxía para o estudio* (pp. 301-314). Deputación de Pontevedra.
- Amoedo, A. (2018). Dúas melodías galegas para canto e piano de Reveriano Soutullo: As dúas primeiras achegas a cultura galega. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 511-538). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- Amoedo, A. (2019). *El piano en la obra de Reveriano Soutullo Otero (1880-1932)*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Andrade Malde, J. (1998). *La banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. Ayuntamiento de La Coruña.
- Andrade Malde, J. (2010). *Andrés Gaos: El gallego errante*. Vereda.

- Andrés Gaos Berea: Un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959). II Xornadas de divulgación do patrimonio musical galego* (cood. Julián Jesús Pérez Fernández). (2012). Universidade de A Coruña.
- Angés, H. & Pena, J. (1954). Canuto Berea. En *Diccionario de la Música Labor* (Vol. 1, pp. 244-245). Labor.
- Anta Seoane, A. (1970). Música en Compostela, una institución ejemplar. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 2, 39-52.
- Anta Seoane, A. (1972). Sarasate en Galicia. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 4, 29-51.
- Anta Seoane, A. (1973). Noticia necrológica de Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5, 41-60.
- Anta Seoane, A. (1975). El maestro Garaizábal. En el centenario de su nacimiento, 1875-1947. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 7, 53-58.
- Anta Seoane, A. (1976). Marcial del Adalid falleció en Liáns y su cuerpo recibió sepultura en el cementerio de la Coruña. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 8, 83-93.
- Arija Soutullo, M. R. (2008). Recuperación de los archivos de la Banda Municipal de Vigo. *Soberosum, Estudos do Museo Municipal de Pontearreas*, 3, 259-273.
- Arija Soutullo, M. R. (2011). *Reveriano Soutullo Otero, El alma lírica de la música gallega: Vida y obra*. Deputación Provincial de Pontevedra.
- Bal y Gay, J. (1924). *Hacia el ballet gallego*. Ronsel.

- Balboa, M. & Carreira, X. M. (1979). *150 anos de música galega*. Xunta de Galicia.
- Baliñas, M. (2004). « ...dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos». As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros. *ACTAS DO I CONGRESO INTERNACIONAL CURROS ENRÍQUEZ E O SEU TEMPO*, 2, 291-302.
- Baliñas Pérez, M. (1993). A vida musical en Santiago. En *Ángel Brage. Memoria musical dun século* (Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, pp. 44-51). Consorcio de Santiago.
- Barreiro Fernández, X. (1984). *Historia contemporánea de Galicia. III. Historia de la cultura gallega.: Vol. III*. Gamma.
- Barreiro Fernández, X. R. (1984). *Historia contemporánea de Galicia. IV. Economía y sociedad*. Gamma.
- Barreiro Fernández, X. R. (1986). “Debates ideolóxicos e políticos en Galicia no período 1846-1868”,. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Vol. 1-3, pp. 355-370). Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela.
- Barreiro Gil, J. (2001). O atraso económico e o sistema de transporte terrestre na Galicia do século XIX. *Revista galega de economía*, 10(1), 63-82.
- Barreiro, L. (1890). *Esbozos y siluetas de un viaje por Galicia* (Andrés Martínez). Andrés Martínez.
- Barros Presas, N. (2013). *Banda artística de Merza. O cultivo dunha herdanza musical*. Banda Artística de Merza.
- Barros Presas, N. (2015). *La vida musical en la ciudad de Pontevedra*. Universidad de Oviedo.

- Berea, Canuto. (1975). En *Gran enciclopedia gallega* (Vol. 3, p. 193). Silverio Cañada, Editor.
- Biografías Coruñesas. Canuto Berea. (1931, VII). *La Voz de Galicia*.
- Brañas, A. (1889). *El Regionalismo*. Jaime Molinas.
- Buxán, A. (1990). *Nuestros trabajos y nuestros días*. Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot. Fundación Banco Exterior.
- Cabo Villaverde, M. (2013). Acción Gallega: Populismo agrario y cambio político en la Galicia de la Restauración, 1912-19151. *Segle XX, Revista catalana de història*, 6, 113-131.
- Calero Martín, J. & Valdés Quesada, L. (1929). *Cuba Musical*. Imp. de Molina y Compañía.
- Calle, J. L. (1993). *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Gráficas Duher.
- Campos Villar, X. (2004). A relación de Curros con Lugrís Freire: Entre a amizade e a admiración. En *Actas do I Congreso Internacional «Curros Enríquez e o seu tempo»: Vol. II* (pp. 53-63). Consello da Cultura Galega.
- Cancela Montes, A. (2020). *La Sociedad Coral El Eco: Una contribución a la historia del orfeonismo en Galicia (1862-1940)*. Universidad de Oviedo.
- Cancela Montes, B. (2013). Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del Motu Proprio en la Catedral de Santiago de Compostela. *Annuario Sancti Iacobi*, n.º 2, 253-278.
- Cancela Montes, B. (2015). *La Banda de música municipal de Santiago (1848-2015)*. Universidad de Oviedo.
- Cancela Montes, B. & Cancela Montes, A. (2013). *La saga Courtier en Galicia*. Alvarellos.

- Capelán, M. (2012). Tradicionalismo y escena: Una aproximación a la música escénica de José Baldomir. En *Os soños da memoria: Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Montserrat Capelán, Luis Costa Vázquez, Francisco Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva Abelairas, pp. 229-260). Deputación de Pontevedra.
- Capelán, M. (2015). El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega. En *Víctor Said Armesto e o seu tempo: Perspectivas críticas* (pp. 303-330). Fundación Barrié/Museo do Pobo/ Deputación de Pontevedra.
- Capelán, M. (2018). Eduardo y Ramón Arana: Redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909). En *Ollando ó mar. Música civil e literatua na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 93-118). Deputación Provincial/Museo de Pontevedra.
- Capelán, M. (2019). *Obras para piano de compositores galegos*. Campus na Nube.
- Carreira, X. M. (1974). Rodríguez-Losada Rebellón, Eduardo. En *Gran Enciclopedia Gallega* (Silverio Cañada, Vol. 27, pp. 68-69). Silverio Cañada.
- Carreira, X. M. (1984a). Apuntes para la Historia de la ópera en Galicia. En *La ópera en España* (pp. 99-114). Universidad de Oviedo.
- Carreira, X. M. (1984b). Ultreya!: Unha ópera galega para estrenar en Madrid. *Revista Monográfica de Cultura, 1*, 13-18.
- Carreira, X. M. (1985). Canuto Berea. *A Nosa Terra*.
- Carreira, X. M. (1986a). El compositor Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973). *Revista de musicología, IX*(n.º 1), 97-140.

- Carreira, X. M. (1986b). Sebastián Canuto Berea y Ximeno y la Sociedad musical Coruñesa (La familia Berea I). *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, II(Nº2), 11-55.
- Carreira, X. M. (1987a). El nacionalismo operístico en Galicia. *Revista de Musicología*, 10(2), 667-683.
- Carreira, X. M. (1987b). La tasa de regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro(La Coruña,1772). *Revista de musicología*, 2(X), 601-621.
- Carreira, X. M. (1988a). Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña. *Musiker: cuadernos de música*, Nº4.
- Carreira, X. M. (1988b). Interferencias sobre Carlos López-García. *Anuario Brigantino*, nº11, 191-222.
- Carreira, X. M. (1989). Noticias de profesores músicos de Betanzos. *Anuario brigantino*, nº 12, 221-226.
- Carreira, X. M. (1990a). Aproximación crítica al músico Andrés Gaos (1874-1959). *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, 7, 233-313.
- Carreira, X. M. (1990b). “El teatro de ópera en la península ibérica ca 1750-1775: Nicolà Setaro. En *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo* (pp. 27-117). Universidad de Santiago de Compostela.
- Carreira, X. M. (1990c). La «Cántiga» de Curros Enríquez-Chané. La génesis de una canción popular. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 6(Nº1), 9-40.
- Carreira, X. M. (1991). Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX. *Revista de musicología*, XI-XII, 489-491.

- Carreira, X. M. (1993). Follas Novas de Luis Brage, expresión musical do ideal rexeneracionista. En *Ángel Brage: Memoria musical dun século* (Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, pp. 80-86). Consorcio de Santiago.
- Carreira, X. M. (1995). Siglo y medio de música en el Teatro Rosalía. En *La escena de la ciudad. El Teatro Rosalía Castro* (pp. 15-20). Ayuntamiento de A Coruña.
- Carreira, X. M. (1996). As melodías galegas de Enrique Lens. *Estudios migratorios*, nº2, 241-266.
- Carreira, X. M. (1998). Opera and ballet in public theatres of the Iberian peninsula. En *Music in Spain During the Eighteenth Century* (Malcolm Boyd&Juan José Carreras, pp. 17-28). Cambridge Un. Press.
- Carreira, X. M. (1999a). Berea Rodrigo, Canuto. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 2, pp. 378-379). SGAE.
- Carreira, X. M. (1999b). Fernández Amor, Manuel. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 5, pp. 49-50). SGAE.
- Carreira, X. M. (1999c). González de Velasco, Jesús. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 5, pp. 761-762). SGAE.
- Carreira, X. M. (1999d). López, Juan María. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, Emilio, Vol. 6). Sociedad General de Autores y Editores.
- Carreira, X. M. (1999e). Noriega, Bernardo. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares Rodicio, Emilio, Vol. 7, p. 1057). SGAE.
- Carreira, X. M. (1999f). Paz Hermo, Egidio. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana a* (Vol. 8, pp. 350-351). SGAE.

- Carreira, X. M. (1999g). Quiroga Marcos, Pedro. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 8, p. 1065). SGAE.
- Carreira, X. M. (1999h). Río. Faustino del. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 9, p. 197). SGAE.
- Carreira, X. M. (1999i). Veiga Iglesias, Pascual. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 10, p. 786). SGAE.
- Carreira, X. M. (2000). Las seis baladas de Juan Montes en el contexto de la moda internacional de la canción de arte de la Belle Époque. En *Congreso sobre Juan Montes* (pp. 69-101). Xunta de Galicia.
- Carreira, X. M. (2020a, enero 16). Andrés Gaos & The invention of tradition (11) Cuba y México, los años amargos. *mundoclasico.com*.
<https://mundoclasico.com/articulo/33100/Andr%C3%A9s-Gaos-y-The-invention-of-tradition-11-Cuba-y-M%C3%A9xico-los-a%C3%B1os-amargos>
- Carreira, X. M. (2020b, febrero 13). Andrés Gaos & The invention of tradition (12) Agenda de un músico recién casado. Montevideo 1896-1899.
mundoclasico.com. <https://mundoclasico.com/articulo/32811/1896-1899-Agenda-de-un-m%C3%BAsico-reci%C3%A9n-casado>
- Carreira, X. M. & Cascudo, T. (1999). Bascuas Suárez, Felipe. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 2, p. 280). SGAE.
- Cartelle Álvarez, R. (1974a). Baldomir Rodríguez, José. En *Gran Enciclopedia Gallega* (Silverio Cañada, Vol. 3, pp. 44-45).
- Cartelle Álvarez, R. (1974b). Fernández Amor, Manuel. En *Gran Enciclopedia Gallega* (Silverio Cañada, Vol. 12, pp. 35-37). Silverio Cañada.

- Cartelle, R. (1978). Marcial del Adalid, un gallego en el piano romántico. *Ritmo*, 48(480), 30-33.
- Casares Rodicio, E. (1988). *Francisco Asenjo Barbieri: Documentos sobre música y epistolario*. Fundación Banco Exterior.
- Casares Rodicio, E. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- Castro de Paz, J. L. (1995a). El Teatro Rosalía de Castro como sala de exhibición cinematográfica. En *La escena de la ciudad. El Teatro Rosalía Castro* (pp. 25-28). Ayuntamiento de A Coruña.
- Castro de Paz, J. L. (1995b). *La Coruña y el cine I*. Vía Láctea.
- Castro, X. (1985). *O galeguismo na encrucillada republicana*. Publicacións da Deputación Provincial de Ourense.
- Cela Trulock, C. J. (2001). *Memorias, entendimientos y voluntades*. Espasa Calpe.
- Chao Fernández, R. (2005). *La enseñanza del folklore en los colegios de educación de primaria de Galicia*. Universidade de A Coruña.
- Chao Fernández, R. & Pérez Berná, J. (2009). Eduardo Diehl de Souza (A Coruña, 1910-1992): Entre o popular e o culto. *Etno-folk. Revista galega de etnomusicoloxía*, 13, 49-61.
- Cirio, N. P. (2003). Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega na Arxentina. *Estudios migratorios*, 15-16, 249-267.
- Clémessy, N. (2004). Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo elogio y defensa del folklore musical gallego. *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 2, 65-76.

Conservatorio Profesional de Música y Declamación de La Coruña. 40 aniversario.

Memoria. 1942-1982. (1982). Gráficas do Castro.

Cora, J. de. (2002). *Pascual Veiga*. El Progreso.

Costa Vázquez, L. (1997). La música en la Galicia Exterior. En *Galicia Terra Única* (pp. 80-91). Xunta de Galicia.

Costa Vázquez, L. (1998a). As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa. En *O feito diferencial galego: Galicia fai dous mil anos: Vol. II* (pp. 251-292). Obradoiro gráfico.

Costa Vázquez, L. (1998b). Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 6, 49-63.

Costa Vázquez, L. (1999). Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX. En *Congreso sobre Juan Montes* (José López Calo, pp. 103-136). Xunta de Galicia.

Costa Vázquez, L. (2000). *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Universidad de Santiago de Compostela.

Costa Vázquez, L. (2001). Música e galeguismo: Estratexias da construción dunha cultura nacional galega a través do feito diferencial. En *Etnicidade e nacionalismo: Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía* (Xosé Manuel González Reboredo, pp. 249-283). Consello da Cultura Galega.

Costa Vázquez, L. (2007). Música e ideoloxía en la génesis de los grandes cancioneros folklóricos de Galicia. En *Cancionero Musical de Galicia, reunido por Casto Sampedro y Folgar* (Carlos Villanueva, pp. 48-89). Fundación Barrié de la Maza.

- Costa Vázquez, L. (2010). *Augusto Bárcena. El legado musical del maestro*.
Deputación de Pontevedra.
- Cuns Lousa, J. (1984). La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX. *Anuario brigantino, n.º 7*, 137-152.
- Cuns Lousa, J. (1986). La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX. *Anuario Brigantino, n.º 9*, 155-180.
- D. Canuto Berea y Rodríguez. (1902, III). 4-5.
- de Arana, R. (1909). Solo de Gaita. En *Almanaque de Ferrol para el año 1910* (pp. 137-155). Imprenta y Estereotipia de El Correo Gallego.
- de Arana, R. (1911). Solo de Gaita. Coda. En *Boletín de la Real Academia Gallega* (Vol. 53, pp. 118-126).
- de Cora, X. & Pardo de Neyra, X. (1996). *Pascual Veiga*. Xunta de Galicia.
- de Santiago Majó, R. A. (1959). *La Música popular gallega: Generalidades, análisis técnico, las melodías codacianas*. Litografía e Imprenta Roel.
- Del Corno, A. (1989). Músicos gallegos en la República Argentina. *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, 2, 127-140.
- Díaz Fernández, J. A. (2002). *El tren en Galicia. Aproximación a la política del transporte ferroviario en Galicia: Su contribución al desarrollo regional*.
Deputación de Pontevedra.
- Díaz Pardeiro, J. R. (1992). *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*.
Galicia Editorial.
- Díez Huerga, M. A. (2015). La música en los salones del Oviedo decimonónico el mundo salonier en la ciudad de Clarín: *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 70, 101-116.

- Embid Irujo, A. (2000). Un siglo de legislación musical en España (Y una alternativa para la organización de las enseñanzas artísticas en su grado superior). *Revista de Administración Pública*, Nº 153, 471-504.
- Encina Cortizo, M. (1999). Soutullo Otero, Reveriano. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana a* (Vol. 10, pp. 52-54). SGAE.
- Estévez Pérez, J. R. (2015). *La Lira. La Banda de Música de Ribadavia 1840-2015* (Carlos Núñez Deza). Armonía Universal.
- Estévez Vila, J. (1995). *Reveriano Soutullo Otero. Estudio biográfico y musical*. Alpuerto.
- Estrada Catoyra, F. (1930a). *Contribución a la historia de La Coruña: La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*. TiP. El Ideal Gallego.
- Estrada Catoyra, F. (1930b). Don Santiago Tafall Abad. *Boletín da Real Academia Galega*, 228, 275-277.
- Fermigier, A. (1969). *Picasso*. Le livre de poche.
- Fernández Caamaño, J. M. (2004). *La Coruña vista desde sus libros de actas* (Vol. 1-2). Vision Net.
- Fernández Casanova, C. (2006). A Real Sociedade Económica de Amigos do País no século XIX: institucionalización e actividades. En *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1784-2006)* (pp. 63-79). Fundación Caixa Galicia.
- Fernández del Riego, F. (1983). *Pensamento galeguista do século XIX XX*. Edicións Xerais.

- Fernández Vilches, L. (2018). *La gaita. Manual técnico para gaiteros* (2º). Liber Factory.
- Ferreiro, C. E. (1973). *Curros Enríquez*. Jucar.
- Ferreiro Carballo, D. (2020). *Luis R. Brage Villar Obra e memoria*. Consello da Cultura galega.
- Ferreiro, M. (2007a). *De Breogán aos pinos. O texto do himno galego* (Tercera). Laiovento.
- Ferreiro, M. (2007b). *O Himno Galego. Documentos históricos. 1890-1907*. Universidade de A Coruña, Universidade de Vigo, Universidade de Santiago de Compostela.
- Ferreiro, M. & López Acuña, F. (2007). O himno, historia, texto e música. En *Os Símbolos de Galicia* (Xosé Ramón Barreiro Fernández y Ramón Villares, pp. 105-192). Consello da Cultura Galega.
- Ferreira, N. I. (1989). Teatro gallego en Buenos Aires. *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, 2, 101-109.
- Filgueira Valverde, J. (1942). Introducción y notas bibliográficas. En *Cancionero Musical de Galicia, Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, reunido por Casto Sampedro y Folgar*. Diputaciones de las cuatro provincias del Antiguo Reino de Galicia.
- Filgueira Valverde, J. (1982). Cuatro musicólogos gallegos. Sampedro, Tafall Abad, Arana, Said Armesto. *Ritmo*, 527, 25-28.
- Filgueira Valverde, X. (1986). Rosalía de Castro e a música. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (pp. 33-56). Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela.

- Flores, F. (2020). *Rogelio Groba. Os acordos da natureza*. Concello Pontareas.
- Fontana, J. (2015). *Historia de España (vol. VI): La época del liberalismo* (Josep Fontana y Ramón Villares, Vol. 6). Marcial pons, Ediciones de Historia.
- Freitas de Torres, L. (2019). *José Gómez Veiga «Curros». El rostro de la música compostelana*. Guiverny.
- Freitas de Torres, L. (2020). La contribución de Enrique Lens Viera al desarrollo musical de la ciudad del apóstol (1854-1945). *Cuadernos de Investigación Musical*, 10, 71-87.
- Garbayo Montabes, F. J. (1992). Fray Pascual Enciso y Arriola, maestro de capilla de la catedral de Orense. *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, 5, 153-167.
- Garbayo Montabes, F. J. (1997). Un nuevo villancico en gallego de la catedral de Orense. *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, 8, 171-179.
- Garbayo Montabes, F. J. (2003). Sobre reclamaciones de músicos (1813-1822): Un ejemplo de documentación acerca de la crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago, como consecuencia de la desamortización. *Memoria ecclesiae*, 23, 219-230.
- Garbayo Montabes, F. J. (2009). La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936). En *A música galega na emigración: [Actas do] IV Encontro O Son da Memoria, 17 e 18 de febreiro de 2005* (pp. 107-156). Consello da Cultura Galega.
- Garbayo Montabes, F. J. (2012). Ramón de Arana, “Pizzicato”: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musica. En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Montserrat

- Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, pp. 183-228).
Deputación Provincial de Pontevedra.
- Garbayo Montabes, F. J. (2018). Ramón de Arana, “Pizzicato” (1858-1936), y el regeneracionismo musical en Galicia. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo, Montserrat Capelán, pp. 119-164). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- García Armas, N. J. (2019). *Obras gallegas en el Archivo Berea*. Valencia International University. Inédito.
- García Armas, N. J. & Chao Fernández, A. (2019). Interpretación de partituras del Archivo Canuto Berea en bandas de música Estudio de caso: «Muiñeira alfonsina». En *Inclusión, Tecnología y Sociedad: Investigación e innovación en educación* (José Antonio Marín Marín (coord.), Gerardo Gómez García (coord.), Magdalena Ramos Navas-Parejo (coord.), Natalia Campos Soto (coord.), pp. 585-597). Dykinson.
- García Armas, N. J. (2021). Las enseñanzas musicales en la segunda mitad del siglo XIX en A Coruña. Su implantación en la Real Academia de Bellas Artes. En *Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación* (Rocío Chao Fernández, pp. 199-202). Universidad de A Coruña.
- García Caballero, M. (2008). *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Consorcio de Santiago/Alvarellos Editorial.
- García Negro, P. (2017). *Himno Galego: Unha historia parlamentar(inconclusa)*. Reprografía Noroeste S.l.

- Garrido Moreno, A. (1998). La galería gallega una tipología tradicional en permanente evolución. *Anuario brigantino*, 21, 379-404.
- Garrote Cobelo, X. (2021). *A banda Garrote: Música e músicos en Ortigueira*. Dos Acordes.
- Giménez Rodríguez, F. J. (2007). Música y Cultura en Granada en el cambio de siglo: José María Varela Silvari en la revista La Alhambra (1898-1923). *Cuadernos de arte de le Universidad de Granada*, 38, 197-213.
- Giménez Rodríguez, F. J. (2018). La música gallega en la prensa: Del folclore a la identidad (1875-1951). En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo/Montserrat Capelán, pp. 65-92). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- Goicoa Fernández, M. & Liaño Pedreira, M. D. (1994). *El archivo musical de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario.
- Gómez Echemendia, S. & Cancela Montes, A. (2017). *Chané. Onacemento da Música Popular Galega*. aCentral Folque.
- González Canalejo, M. D. (2008). La exposición Regional de Bellas Artes, Industria y Agricultura celebrada en Béjar en septiembre de 1903. Celebraciones y contexto político-social. *Estudios bejaranos*, 12, 47 y ss.
- González, M. (2018). La canción argentina fala galego. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo/Montserrat Capelán, pp. 581-602). Deputación Provincial/Museo de Pontevedra.

- González Martín, G. (2005). Augusto Bárcena Saracho, músico vigués con amplia obra gallega. *Glaucopis: Boletín del Instituto de Estudios Viguéses*, 11, 159-168.
- González Martín, G. (2011). 1876-1895: Dos décadas muy musicales en Vigo. *Glaucopis: Boletín del Instituto de Estudios Viguéses*, 16, 101-112.
- González Páramos, J. (1918). *Preraga Periódica Tudense*. Casa Editorial y Librería de la Viuda de Puey.
- González Peña, M. L. (1999a). Costa Dequidt, Manuel. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 4, p. 118). SGAE.
- González Peña, M. L. (1999b). Cristóbal Martín, Julio. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 4, p. 168). SGAE.
- González Rodríguez, D. (1963). *Así canta Galicia*. La Región.
- González-Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y bienes*. Cátedra.
- Groba González, X. (2011). *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral* [Santiago de Compostela].
<http://hdl.handle.net/10347/3621>.
- Groba Groba, R. (1974). Soutullo Otero, Reveriano. En *Gran Enciclopedia Gallega* (Vol. 28, p. 253). Silverio Cañada.
- Groba Groba, R. (2010). *O Mariscal de Rodríguez Losada, primeira ópera bilingüe galega*. Fundación Mondariz Balneario.
- Guede, I. (1992). *La música en Orense*. Caixa Ourense.
- Guede, I. (1999). Músicos galegos en Cuba. En *Cultura Gallega (A Habana, 1936-40)* (pp. 13-21). Xunta de Galicia.

- Hennion, A. (2002). Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. (pp. 80-91). Routledge.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (1998). *Metodología de la investigación* (2ª). McGraw Hill.
- Iglesias de Souza, L. (1981). Algunas referencias a la ópera en La Coruña. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 13-14-15, 73-110.
- Iglesias de Souza, L. (1989). Autores Gallegos de Teatro Lírico. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 21-22, 167-216.
- Iglesias de Souza, L. (1995). *Teatro Lírico Español* (Vol. 3). Excma. Diputación de A Coruña.
- Iglesias Martínez, N. (1997). *la música en el boletín de la propiedad intelectual: 1847-1915*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Iglesias Ríos, N. (2018). Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón y su ópera ¡Ultreya! En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo/Montserrat Capelán, pp. 239-262). Deputación Provincial/Museo de Pontevedra.
- Iglesias Ríos, N. (2019). *Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973): Vida y obra musical*. Santiago de Compostela.
- Iglesias Xifra, J. L. (2012). José Iglesias Sánchez profesor de música y compositor (1869-1958). Fuentes para su estudio. En *Os soños da memoria: Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Montserrat

- Capelán, Luis Costa Vázquez, Francisco Javier Garbayo Montabes, Carlos Villanueva Abelairas, pp. 503-518). Deputación de Pontevedra.
- Juegos Florales de la Coruña en 1877*. (1877). Est. Tip. de D. Vicente Abad.
- Jurado Luque, J. (2010). *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do Nacionalismo...* Universidade de A Coruña.
- Justo Estebaranz, Á. & Muñoz-Torrero Santos, R. (2021). Fernando Palatín en el ambiente cultural sevillano y francés: Testimonios artísticos de su reconocimiento como músico. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 33, 335-360.
- La Coruña en la mano. Guía de La Coruña*. (1883). Vicente Abad.
- La escena en la ciudad. El Teatro Rosalía Castro*. (1995). Ayuntamiento de A Coruña.
- Leiva Piñeiro, A. (2012). A banda municipal de Vigo no cambio de século 1883-1912. En *Os soños da memoria: Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (pp. 385-406). Deputación de Pontevedra.
- Liaño Pedreira, M. D. (1998). *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (Vol. 1-3). Diputación Provincial A Coruña.
- Liaño Pedreira, M. D. (2012a). *Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón. Catálogo de partituras*. Deputación de A Coruña.
- Liaño Pedreira, M. D. (2012b). Fuentes para el estudio de la edición musical. El Archivo Berea de la Diputación Provincial de A Coruña. En *Imprenta y*

- edición musical en España (s. XVIII-XX)* (pp. 439-448). Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- López-Acuña, F. (1974). Veiga Iglesias, Pascual. En *Gran Enciclopedia Gallega* (Vol. 30, pp. 9-11). Silverio Cañada.
- López Caldeiro María José. (2019). *El Café Español y el Café de Méndez Núñez en la sociedad lucense entre el XIX y el XX*. Hotel Méndez Núñez S.L.
- López Calo, J. (1987). Manuel Rábago, maestro de capilla de Orense y Tuy (1777-1829). *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 19, 97-114.
- López Calo, J. (1988). La música civil en Santiago en el siglo XIX. En *Teatro Principal* (pp. 47-52). Paredes.
- López Calo, J. (1993). *La música en la catedral compostelana: Vol. IV*. Diputación Provincial de A Coruña.
- López Calo, J. (1999a). Juan Montes. El hombre, el músico. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 7, 103-151.
- López Calo, J. (1999b). Tafall Abad, Santiago. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 10, pp. 115-116). SGAE.
- López Calo, J. (2004). *Obras musicais de Juan Montes: Vol. X*. Xunta de Galicia.
- López Cobas, L. (2008). Las bandas de música en Galicia: Aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX. *Revista de musicología*, XXXI(Nº1), 79-124.
- López Cobas, L. (2010). El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891). *Revista de musicología*, 33(n.º 1-2), 505-525.

- López Cobas, L. (2012a). As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (Capelán, Montserrat; Costa, Luis; Garbayo, Javier e Villanueva, Carlos., pp. 453-476). Deputación de Pontevedra.
- López Cobas, L. (2012b). Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial. En *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)* (Begoña Lolo Herranz (coord.), Carlos José Gosálvez Lara (coord.), pp. 421-438). Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- López Cobas, L. (2013). *Historia da Música en Galicia*. Ouvirmos.
- López Cobas, L. (2017). *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Universidad de Valladolid.
- López-Suevos, B. (2008). Las capas de cebolla: El fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín de AEDOM*, XII, 16-24.
- López-Suevos, B. & Martínez Martínez, M. R. (2013). Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega. *Nalgures*, IX, 151-231.
- López Suevos, B. & Martínez Martínez, M. del R. (2017). *Eugenia Osterberger: A compositora galega da Belle Époque (1852-1932)*. Ouvirmos.
- Losada, C. (2015). *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de Plata (1857-1936)*. Sofía Novoa. Universidad de Santiago de Compostela.
- Losada Gallego, C. (2018). América Otero y Sofía Novoa. Dos pianistas de Vigo a un lado y otro del atlántico. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na*

Galicia Atlántica (1875-1950) (pp. 437-462). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.

- Máiz Suárez, R. (1984). Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 25, 137-180.
- Máiz Suárez, R. (2001). Nationalism and political mobilization: A multidimensional analysis of Nation-building. En *Etnicidade e nacionalismo: Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía* (Xosé Manuel González Reboredo, pp. 83-132). Consello da Cultura Galega.
- Malde, C. (2012). El averiguador popular Ramón de Arana y su cancionero cantos, bailes y tonadas de Galicia (1910). En *Os soños da memoria: Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (pp. 261-280). Deputación Provincial de Pontevedra.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo*. Ronsel.
- Martín Vaquero, R. (2013). O traballo e a arte: Os contratos artísticos de prataría nos ss. XVIII-XIX. *Anuario da Facultade de Ciencias do Traballo*, 4, 311-313.
- Maza Zorrilla, E. M. (1991). El mutualismo y su polivalente papel en la España del siglo XIX (1839-1887). *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 11, 173-198.
- Meijide Pardo, A. (1972). Censo de comerciantes coruñeses en los años de 1830 a 1845. *Revista del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, núms. 8-9, 227-246.
- Meijide Pardo, A. (1988). Los Canuto Berea y el primer establecimiento de instrumentos musicales de Galicia. *La Coruña. Paraíso del turismo*.

- Meijide Pardo, A. (1994). Implantación de la enseñanza musical en la escuela de Bellas Artes de La Coruña. *Abrente*, 26, 99-118.
- Meléndez Hidalgo, J. M. (2017). Fotografía y música procesional. En *Periodismo y música procesional en Sevilla* (pp. 104-108). Universidad de Sevilla.
- Mirka, D. (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press.
- Molina Mera, M. (1923, X). Canuto Berea. *La Provincia. Diario de Información y de Intereses Generales (Lugo)*.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español* (segunda, Vol. 1-2). Gredos.
- Montecristo. (2015). *Los salones de Madrid*. Ediciones 19.
- Moskowich-Spiegel Pan, R. L. (2011). *La coral polifónica «El Eco» en el cambio de milenio (1881-2011)*. Deputación de A Coruña.
- Mosquera Lavado, B. (1995). *La música popular en La Coruña 1850-1936*. Vía Láctea.
- Murguía, M. (1865). *Historia de Galicia*. Imprenta de Soto Freire.
- Naya Pérez, J. (1966). Relación de los alcaldes propietarios de La Coruña desde 1840 hasta el presente. *Revista del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses*, 1, 135-144.
- Naya Pérez, J. (1984). Apuntes para una galería de músicos gallegos. Baldomir. *La Coruña. Paraíso del turismo*.
- Noche García, S. (2012). El catálogo musical de la Banda Municipal de Ourense: Un trabajo de base en el archivo de una agrupación centenaria. En *Os soños da memoria: Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio* (pp. 363-384). Deputación de Pontevedra.

- Noche García, S. (2013). *La banda municipal de música de Ourense en el período 1878-1955: Evolución histórica, contexto social y documentación musical*. Universidad de Vigo.
- Nuevo Cal, C. (2005). A represión fascista nas terras de Viveiro. En *A represión franquista en Galicia: Actas dos traballos presentados ao Congreso da Memoria, Narón, 4 a 7 de decembro de 2003* (pp. 543-590). Asociación Cultural Memoria Histórica Democrática.
- Núñez Seixas, X. M. (2002). *O inmigrante imaxinario estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Ocampo Vigo, E. (2002). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. UNED.
- Otero Pedrayo, R. (1982). *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Galaxia.
- Pardo de Neyra, X. (2008). *Gustavo Freire na Galiza da Época Nós*. Dos Acordes.
- Pascual Gisbert, J. J. (2001). *La música de banda a Muro (1801-2001)*. Institut e cultura Juan Gil-Albert.
- Pascual Vilaplana, J. R. (2000). Las bandas de música: De la tradición a lo contemporáneo. *Eufonía*, nº18, 22-23.
- Pedrell, F. (1897a). Canuto Berea. En *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos* (pp. 177-178). Imprenta de Víctor Berdós y Feliz.
- Pedrell, F. (1897b). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*. Imprenta de Victor Berdós y Felíu.

- Pedrell, F. (1897c). *Diccionario técnico de la Música* (2ª). Isidro Torres Oriol.
- Pérez Berná, J., Viso Soto, M., Chao, R. & Blanco Dávila, C. (2009). «Santos e Meigas», idilio campesino en un acto. *Revista de musicología*, XXXII (2), 51-68.
- Pérez, G. (2001). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Métodos*. La Muralla.
- Pérez Guitiérrez, M. (2000). *Diccionario de la música y músicos*. Ediciones Istmo.
- Pérez, J. (2014). *Historia de España*. Grupo Planeta.
- Pinheiro Almuinha, R. (2008). *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba*. Sotelo Blanco.
- Plantón, C. (2000). *Pablo Sarasate (1844-1908)*. Universidad de Navarra.
- Queipo Gutiérrez, C. (2015). *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca.1815-1848): El fondo musical Adalid*. Universidad de La Rioja.
- Quintana Peña, A. (2006). Metodología de investigación científica cualitativa. En *Psicología tópicos de actualidad* (Quintana, A. y Montgomery, W., pp. 47-84). UNMSM.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer books.
- Rei Samartim, I. (2020). *A guitarra na Galiza*. Santiago.
- Rey Majado, Á. (2000). *A Coruña y la música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Ayuntamiento de A Coruña.
- Rico Vereá, M. (2018). Conferencia no Conservatorio Profesional de música o día 6 de febreiro ás 18 horas. Orixe de Canuto Berea Rodríguez. *Alalá. Revista do Conservatorio Profesional de A Coruña*, 35-49.

- Risco, V. (1981). *Obra completa I. Teoría del nacionalismo*. Akal.
- Rivera, C. & Vázquez, V. M. (1883). *Guía de Galicia*. Imprenta de Fortanet.
- Rodríguez de los Ríos, J. J. (1998). Orígenes de la ópera en Ferrol. *Ferrol-Análisis*, 12, 98-103.
- Rodríguez de los Ríos, J. J. (2003). *Real Coro Toxos e Froles 1914-2000. Toxos e Froles* (Vol. 1). Deputación de A Coruña.
- Rodríguez de los Ríos, J. J. (2010). Los Braña, músicos y su vinculación con Neda. *Anuario Cultural do Concello de Neda*, 12, 23-31.
- Rodríguez Mayán, C. (1999). A música como elemento de cohesión social en Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX. En *Maia, Historia Regional e Local. Actas do Congreso* (Paulo Sá Machado y José Augusto Maia Marqués, pp. 137-159). Cámara Municipal da Maia.
- Royo Salgado, A. (2020). La generación Nós, su idea de nación y el nuevo paradigma de las relaciones internacionales. *Tempo exterior*, XX (N.º 41), 7-24.
- Román Portas, L. (1989). *La asistencia social en Galicia el hospicio de pobres de Santiago de Compostela (1860-1900)*. Deputación de A Coruña.
- Romero, A. & Pereira, C. (2005). *O orballo da igualdade: Asociacionismo progresista na cidade da Coruña*. Baía.
- Ruibal Outes, T. (1997). *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Saldoni, B. (1881a). Canuto Berea. En *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Vol. 4, p. 33). Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.

- Saldoni, B. (1881b). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* (Vol. 4). Imprenta de Don Antonio Pérez Dubrull.
- Sampieri Hernández, R., Collado Fernández, C., & Lucio Baptista, P. (2003). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana.
- Sánchez García, J. Á. (1995). *El teatro Rosalía Castro*. Via Lactea.
- Sánchez García, J. Á. (1997). *La arquitectura teatral en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza.
- Seixo Pastor, M. (s. f.). *A represión franquista en Cuntis. Memoria de 1936. O proceso contra Aurelio Rei e outros cuntienses*.
https://www.aelg.gal/resources/centrodoc/members/works/pdfs/OB_obra3133_F4_1.pdf
- Seoane Abelenda, S. (2019). *El saxofón en las bandas de música gallegas en el siglo XIX*. Universidad Complutense de Madrid.
- Soto Viso, M. (1979). Aportación a música galega de Marcial del Adalid coas súas cancións. *Grial*, nº64.
- Soto Viso, M. (1982). *Los fondos musicales del Circo de Artesanos de La Coruña*. Trabajo inédito.
- Soto Viso, M. (1985). *Marcial del Adalid. Mèlodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Soto Viso, M. (1987). La ópera “Inés e Bianca”, de Marcial del Adalid. En *España en la música de occidente* (Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, Vol. 2, pp. 251-257). Ministerio de Cultura.
- Soto Viso, M. (1990). Serenade pour instruments á cordes de Marcial del Adalid. *Revista de musicología*, 13(1), 255-277.

- Soto Viso, M. (1991). Comentario a la opinión de Pedrell sobre los Cantares viejos y nuevos de Galicia, de Marcial del Adalid. *Recerca Musicològica*, XI-XII, 493-498.
- Soto Viso, M. (1993). La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX. *Revista de Musicología*, 16(6), 30-51.
- Soto Viso, M. (1996). A prosodia musical na melodía galega. *Anuario Brigantino*, 19, 273-277.
- Soto Viso, M. & Carreira, X. M. (1999). Adalid Gurrea, Macia del. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 1, pp. 59-70). SGAE.
- Spencer, J. (2021, abril 26). *Alejandro Berea* [Comunicación personal].
- Tafall Abad, S. (1901). La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia. *Galicia Histórica*, 3, 180-183.
- Tafall Abad, S. (1902). La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia. *Galicia Histórica*, 4, 265-276.
- Tafall Abad, S. (1903). La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia. *Galicia Histórica*, 7, 496-507.
- Tafall Abad, S. (1931). La capilla de música de la catedral de Santiago: Notas históricas. Boletín de la Academia Gallega. *Boletín da Real Academia Galega*, 234, 129-137.
- Tarrío, J. M. (1998). Casamientos en la vieja Coruña: Algunos matrimonios celebrados en la parroquia de Santiago durante los siglos XVIII y XIX. *Anuario brigantino*, 21, 133-166.

- Tena Suck, A., & Rivas-Torres, R. (2007). *Manual de investigación documental*. Plaza y Valdés.
- Tettamancy Gastón, F. (1900). *Apuntes para la Historia Comercial de La Coruña* (Facsimilar).
- Touriñan Morandeira, L. (2018). Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 Y 1930. En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (pp. 205-238). Deputación de Pontevedra.
- Trillo, J. (2018). *Cancións para voz e piano de Andrés Gaos*. Sacaúntos Cooperativa Gráfica.
- Trillo, J. & Villanueva Abelairas, C. (1987). *La música en la catedral de Tui*. Deputación de A Coruña.
- Trillo, J. & Villanueva Abelairas, C. (1993). El archivo de música de la catedral de Mondoñedo. *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferro*, 9, 13-439.
- Varela Alén, J. L. (2010). *Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón. Arquitecto*. Fundación Mondariz Balneario; Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Varela de la Vega, J. B. (1990a). El editor Canuto Berea. En *Uan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico* (pp. 301-327). Deputación de A Coruña.
- Varela de la Vega, J. B. (1990b). *Juan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico*. Deputación de A Coruña.
- Varela de la Vega, J. B. (1995). Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo de Vicente Latorre. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº7(1), 229-250.

- Varela de la Vega, J. B. (1999a). Montes Capón, Juan. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 7, pp. 717-720). SGAE.
- Varela de la Vega, J. B. (1999b). Varela Silvari, José María. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 10, pp. 731-732). SGAE.
- Varela Lenzano, I. (1892). *Orígenes y desarrollo de la Música Popular Gallega*. Imprenta de la Diputación.
- Varela Silvari, J. M. (1874). *Galería biográfica de músicos gallegos*. Imprenta de Vicente Abad.
- Varela Silvari, J. M. (1883). *La música popular española: Estudio crítico é histórico acerca de los cantos, bailes é instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España*. Imprenta de Hermenegildo Mancebo.
- Veiga Alonso, X. R. (1999). La utopía ferroviaria de la Galicia decimonónica: La línea Palencia-A Coruña (1858-1883). En *Siglo y medio del ferrocarril en España, 1848-1998: Economía, industria y sociedad* (pp. 585-596). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Viaje de S. M. El Rey Don Alfonso XII de Borbón a varios países extranjeros en septiembre de 1883*. (1884). Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús.
- Viaño Martínez, X. A. (1974). Tafall Abad, Santiago. En *Gran Enciclopedia Gallega* (Silverio Cañada, Vol. 29, p. 36). Silverio Cañada.
- Vigo Trasancos, A. (2014). A Coruña. Historia e imágen de un puerto atlántico (s.I-1936). En *Patrimonio cultural vinculado con el agua paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (Lozano Bartolozzi, María del Mar; Méndez Hernán, Vicente, pp. 381-394). Editora Regional de Extremadura.

- Vilanova Rodríguez, A. (1953). *Vida y obra de Manuel Curros Enríquez*. Ediciones Galicia.
- Villalta, L. (1999). *O outro lado da música, a poesía*. A Nosa Terra.
- Villanueva Abelairas, C. (1982). Unhas oposicións a organista na Catedral de Mondoñedo. *Solaina*, nº 1, 71-73.
- Villanueva Abelairas, C. (1994). *Los villancicos gallegos*. Fundación Barrié de la Maza.
- Villanueva Abelairas, C. (2000a). El nacionalismo musical gallego: La música religiosa como fundamento. En *Congreso sobre Juan Montes* (pp. 47-67). Xunta de Galicia.
- Villanueva Abelairas, C. (2000b). Los músicos gallegos de la emigración a Cuba. En *Actas del Congreso "Galicia-Cuba": Un patrimonio de referencia y confluencias* (pp. 389-403). Edicións do Castro.
- Villanueva Abelairas, C. (2007a). A música como fundamento de identidade na obra de Xosé Filgueira Valverde. En *Xosé Filgueira Valverde: 1906-1996, un século de Galicia* (Xosé Carlos Valle Pérez, pp. 284-321). Museo de Pontevedra.
- Villanueva Abelairas, C. (2007b). La búsqueda del folklore como esencia de la identidad: Tradición y medievalismo en los estudios de D. José Filgueira. En *V Memorial Filgueira Valverde: Iniciativas culturais* (María Ángela Comesaña Martínez, pp. 45-105). Publicación da Cátedra Filgueira Valverde.
- Villanueva Abelairas, C. (2015). Un relato en paralelo de catro musicólogos galegos de Filgueira Valverde. Comentarios e interpretación. En *Xosé Filgueira*

- Valverde. Día das Letras Galegas.* (A. Tarrío Varela, pp. 65-87).
Universidade de Santiago de Compostela.
- Villanueva, C. (2018). De la iglesia al salón: Una crónica desde el concordato al motu proprio en Galicia (1851-1903). En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (Javier Garbayo, Montserrat Capelán, pp. 31-64). Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- Villares Paz, R. (1982). *La propiedad de la tierra en Galicia, 1500-1936*. Siglo XXI editores.
- Villares Paz, R. (1999). *Historia da emigración galega a América*. Xunta de Galicia.
- Villares Paz, R. (2004). *Historia de Galicia*. Galaxia.
- Viqueira, J. V. (1974). *Xohan Vicente Viqueira: Ensaíos e poesías*. Galaxia.
- Virgili, M. A. (1995). La música religiosa en el siglo XIX español. En *La música española en el siglo XIX* (Casares, Emilio, pp. 375-405). Universidad de Oviedo.
- Viso Soto, M. (2006). A melodía galega de concerto. *Etnofolk. Revista galega de etnomusicoloxía*, 4, 151-157.
- Viso Soto, M. (2018). *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*. Consello da Cultura galega.
- Yagüe López, P. (2003). *El círculo de artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña 1884-1912*. Diputación provincial de A Coruña.
- Yamuni Tabush, V. (1980). *José Gaos: El hombre y su pensamiento*. Universidad Autónoma de México.