

**El comercio musical en Galicia
en la segunda mitad del siglo XIX**



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**El comercio musical en Galicia
en la segunda mitad del siglo XIX:**

Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)

Presentada por Lorena López Cobas
para optar al grado de Doctora por la
Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Prof. Dr. Carlos Villar Taboada

2017

A Maia y Pablo

A mi madre

Non coronabitur nisi legitime certaverit

(«Solo será coronado el que luche legítimamente»)

2 Tim (2,5)

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PRIMER VOLUMEN

Índice de contenidos	XIII
Lista de ilustraciones	XXV
Lista de figuras	XXXI
Prefacio	XXXVII
Agradecimientos	XLI
Abreviaturas y siglas	XLV
Introducción	1
I. Estado de la cuestión y justificación del tema	5
II. Hipótesis y objetivos	17
III. Aspectos metodológicos generales.....	18
III.1. Fuentes de la investigación	19
III.2. Marco teórico	27
III.3. Metodología	37
IV. Estructura del trabajo	43

PARTE I. Aspectos contextuales

Capítulo 1. El contexto histórico: una aproximación a la Galicia del siglo XIX	47
1.1. Datos geográficos, económicos y políticos	50
1.2. Aspectos socioculturales	63
Capítulo 2. El contexto musical: generalidades en Galicia durante el siglo XIX ...	75
2.1. Una periodización flexible	78
2.2. Entre las grandes corrientes europeas y la singularidad.....	83
2.3. El fenómeno musical en Galicia.....	92
2.3.1. Los espacios para la música	93
2.3.2. La profesión del músico	106
2.3.3. La creación musical	122
	XV

PARTE II. Aspectos biográficos: perfil vital y profesional

Capítulo 3. Biografía de Canuto Berea Rodríguez.....	135
3.1. La vida.....	136
3.1.1. Contexto familiar: el comienzo de una saga musical.....	140
3.1.1.1. Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853): música y empresa en el entorno urbano.....	141
3.1.1.2. La generación consanguínea: profesiones compartidas.....	156
3.1.1.2.1. Nicasio Berea (1839-1898).....	156
3.1.1.2.2. Manuel Berea (1839-1916).....	161
3.1.2. Trayectoria vital: de la vocación musical a la dedicación empresarial.....	163
3.1.2.1. Etapa de juventud (1836-1866).....	165
3.1.2.1.1. Los comienzos en la interpretación: entre el teatro y el salón (1836-1856)...	165
3.1.2.1.2. La consolidación como músico y comerciante (1856-1866).....	169
3.1.2.2. Etapa de madurez (1866-1891).....	176
3.1.2.2.1. La creación del hogar: matrimonio y descendencia.....	177
3.1.2.2.2. El afianzamiento del estatus social y musical.....	182
3.1.2.2.3. El reconocimiento póstumo a su labor.....	204
3.2. El legado.....	209
3.2.1. La obra creativa: música al servicio de la demanda.....	209
3.2.1.1. Obras instrumentales.....	215
3.2.1.2. Obras vocales.....	225
3.2.2. La herencia de corte sociocultural: la dinamización local en el punto de mira.....	244
Capítulo 4. La actividad empresarial de Canuto Berea Rodríguez.....	251
4.1. Los inicios como comerciante (1853-1866).....	253
4.1.1. La etapa de transición del negocio familiar (1853-1856).....	253
4.1.2. Los primeros años de su establecimiento musical (1856-1866).....	258
4.2. La consolidación como empresario musical (1866-1891).....	263
4.2.1. El trabajo como almacenista.....	263
4.2.1.1. La conquista del mercado musical gallego.....	265
4.2.1.2. Las sucursales.....	269
4.2.1.3. Un balance a través de la correspondencia generada.....	283
4.2.1.4. La continuidad de la firma Berea a partir de 1891.....	301
4.2.2. La faceta de agente teatral.....	303
4.2.2.1. La gestión de los derechos de representación.....	307
4.2.2.2. Las galerías lírico-dramáticas.....	319
4.2.2.3. Las compañías lírico-dramáticas.....	341
4.2.3. La labor editorial.....	350

PARTE III. Aspectos empresariales: el almacén de música

Capítulo 5. La oferta de productos: el mensaje dirigido al consumo	367
5.1. Los instrumentos musicales: de la variedad a la especificidad	371
5.1.1. Aspectos generales sobre la oferta de instrumentos: fuentes y rasgos específicos...	372
5.1.2. Descripción por familias instrumentales	381
5.1.2.1. Aerófonos: entre el conservadurismo y la innovación.....	381
5.1.2.2. Cordófonos: pluralidad a medida del consumidor	422
5.1.2.3. Idiófonos y membranófonos: opciones limitadas para colectivos concretos ...	441
5.2. Los libros y las partituras: de la instrucción a la interpretación	446
5.2.1. Aspectos generales sobre la oferta de materiales escritos: fuentes y rasgos básicos	446
5.2.2. Descripción de los materiales pedagógicos: «de Madrid á provincias» o el centralismo selectivo	458
5.2.2.1. Los métodos teórico-prácticos: una mirada hacia los programas oficiales.....	459
5.2.2.2. Los métodos para instrumentos musicales: entre autores nacionales e internacionales.....	474
5.2.2.2.1. Los métodos para aerófonos	474
5.2.2.2.2. Los métodos para cordófonos	489
5.2.2.2.3. Los métodos para idiófonos y membranófonos	503
5.2.3. Descripción de las partituras: de la esfera pública a la privada.....	505
5.2.3.1. El repertorio vocal: entre el templo, el teatro y el salón	511
5.2.3.1.1. Las partituras para canto y piano	512
5.2.3.1.2. Las partituras para otros conjuntos vocales	519
5.2.3.2. El repertorio instrumental: entre danzas y diversos géneros	525
5.2.3.2.1. Las partituras para piano y otros instrumentos	525
5.2.3.2.2. Las partituras para conjuntos	529
Capítulo 6. El proceso de venta: la interconexión de emisores y receptores a través de códigos comerciales	539
6.1. Los emisores de mercancías: entre el mercado nacional e internacional	540
6.1.1. Los proveedores de instrumentos	543
6.1.1.1. Los fabricantes y distribuidores de aerófonos	545
6.1.1.1.1. Aerófonos de sople humano	545
6.1.1.1.2. Aerófonos libres de acción mecánica.....	554
6.1.1.2. Los fabricantes y distribuidores de cordófonos	558
6.1.1.2.1. Cordófonos percutidos	558
6.1.1.2.2. Cordófonos punteados	583
6.1.1.2.3. Cordófonos frotados	586
6.1.1.3. Los proveedores de idiófonos y membranófonos	587

6.1.2. Los proveedores de partituras	589
6.1.2.1. Las empresas españolas	592
6.1.2.2. Las empresas extranjeras	608
6.2. Los clientes como receptores	613
6.2.1. La ubicación geográfica de los consumidores.....	613
6.2.2. Los perfiles de consumo de los usuarios	634
6.3. La gestión comercial como código de comunicación	651
6.3.1. La dimensión interna.....	652
6.3.1.1. La articulación de la empresa	652
6.3.1.2. Los servicios y sistemas de venta	662
6.3.2. La dimensión externa	679
6.3.2.1. Las estrategias de mercado.....	679
6.3.2.2. La gestión de la competencia.....	685
Conclusiones.....	697
Bibliografía.....	713

SEGUNDO VOLUMEN (CD-ROM Anexo)

1. El Archivo Berea	1
1.1. Descripción	1
1.2. Contenidos de los catálogos de Berea	9
1.2.1. Listado de instrumentos musicales y accesorios (según volumen 42)	9
1.2.2. Listado de partituras de temática religiosa (canto y piano).....	24
1.2.3. Listado de partituras operísticas (canto y piano).....	52
1.2.4. Listado de partituras de zarzuela (canto y piano).....	68
1.2.5. Listado de partituras para conjuntos vocales.....	70
1.2.6. Listado de partituras para piano	83
2. Cuadro cronológico: Berea en relación con su contexto	115
3. Notas sobre Canuto Berea Rodrigo, el sucesor de la saga	125
4. Catálogo de obras de Canuto Berea Rodríguez	135
5. Documentario	171
5.1. Canuto Berea Rodríguez en diccionarios históricos.....	171
5.1.1. Voz de Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos de Felipe Pedrell (1897)	171
5.1.2. Voz de <i>Diccionario de la Música Labor</i> de Joaquín Pena e Higinio Inglés (1954)	172
5.2. Documentos referentes a Sebastián Canuto Berea Ximeno	173
5.2.1. Solicitud de Sebastián Canuto Berea Ximeno al ayuntamiento para la formación de una compañía cómica (1837)	173
5.2.2. Carta de Sebastián Canuto Berea al alcalde para que le perdone su estancia en la cárcel (1837)	175
5.2.3. Carta de Sebastián Canuto Berea al Alcalde Constitucional de Coruña, solicitando que no se le permita ejecución de obras a otro director (1839).....	176
5.2.4. Carta de Sebastián Canuto Berea a la Junta de la Beneficencia de Coruña proponiendo tener preparada la orquesta u orquestas necesarias para los bailes de carnaval (1845)	176
5.2.5. Escritura de la creación de la sociedad lírica entre Sebastián Canuto Berea y Jorge Yáñez (1847)	177
5.2.6. Carta para solicitar la plaza de organista de la colegiata de Santa María del Campo de A Coruña (1848)	178
5.2.7. Carta remitida por Boisselot y Cía a Sebastián Canuto Berea Ximeno (1853).....	178
5.2.8. Testamento de Sebastián Canuto Berea Ximeno (1853).....	179

5.3. Documentos referentes a los hermanos de Canuto Berea Rodríguez.....	181
5.3.1. Testamento de Nicasio Berea (1886)	181
5.3.2 Documentación hallada sobre el papel de Manuel Berea en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña (1889-1890).....	183
5.4. Documentos relacionados con Canuto Berea Rodrigo: Actas de la Sociedad Arrendataria del Teatro Principal (1906).....	184
5.5. Actas de nacimiento, matrimonio y defunción.....	192
5.5.1. Acta de matrimonio de Canuto Berea Rodríguez y Ana Rodrigo (1866).....	192
5.5.2. Acta de bautismo de Alejandro Berea Rodrigo (1867)	192
5.5.3. Acta de bautismo de Ana Consuelo Magdalena Berea Rodrigo (1868).....	193
5.5.4. Acta de bautismo de Ana M ^a de la Consolación Águeda Berea Rodrigo (1870).....	193
5.5.5. Acta de bautismo de Celia Berea Rodrigo (1873).....	193
5.5.6. Acta de bautismo de Canuto Jacinto Nicasio Berea Rodrigo (1874)	194
5.5.7. Acta de bautismo de Emilia Berea Rodrigo (1876)	194
5.5.8. Acta de bautismo de Carolina Berea Rodrigo (1881)	195
5.5.9. Acta de bautismo de Luis Berea Rodrigo (1884).....	195
5.5.10. Acta de defunción de María Antonia Rodríguez (1877)	196
5.5.11. Acta de defunción de Canuto Berea Rodríguez (1891).....	196
5.5.12. Acta de defunción de Emilia Berea Rodrigo (1891)	197
5.5.13. Acta de casamiento de Nicasio Berea y Carolina García (1869)	197
5.6. Documentación notarial	198
5.6.1. Escritura de la dote para Dolores Berea Morodo por parte de Canuto Berea Rodríguez (1888)	198
5.6.2. Escritura de la dote para Ana Berea Rodrigo por parte de Canuto Berea Rodríguez (1888).....	201
5.6.3. Testamento de Canuto Berea Rodríguez y Ana Rodrigo (1888).....	203
5.6.4. Documento notarial para el cobro de deuda a Manuel Barja (1888).....	205
5.6.5. Documento de venta de los derechos de la <i>Alborada Gallega</i> de Pascual Veiga a Canuto Berea Rodríguez (1890)	207
5.6.6. Escritura de sociedad comercial Canuto Berea y Compañía (1891)	209
5.6.7. Escritura de la sociedad Canuto Berea y Compañía (1897)	213
5.7. Documentación referente a la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.....	218
5.7.1. Actas de la fundación (1847).	218
5.7.2. Reglamento de la Sección de Música (1847)	223
5.7.3. Canuto Berea protesta por el nuevo reglamento (1865).....	226
5.7.4. Reorganización de la sección de declamación y música con la participación activa de Canuto Berea y José Courtier (1869)	226
5.7.5. Adquisición de un piano a Canuto Berea (1869)	227
5.7.6. Elección de Canuto Berea como presidente (1870)	227
5.7.7. Toma de posesión de Canuto Berea de la presidencia en 1870.....	228

5.7.8. Reelección de Junta Directiva en 1871	228
5.7.9. Concesión de licencia para realización de concierto por parte de Chané en salones de la sociedad bajo presidencia de Berea (1871)	229
5.7.10. Solicitud de agrupación dirigida por Nicasio Berea para baile de máscaras (1871)	230
5.7.11. Agradecimiento a la Junta por su buen hacer y se procede a reelección de la directiva para 1872.....	231
5.7.12. Ofrecimiento de cuarteto, integrado por José Courtier, Manuel Berea, Mariano Alonso y Canuto Berea, para dar conciertos los jueves o domingos (1872).....	233
5.7.13. Reelección de Junta Directiva (1873)	233
5.7.14. Relección de Junta Directiva (1874)	234
5.7.15. Elección de nueva Junta Directiva para 1875	234
5.7.16. Actas que confirman la cesión de la dirección de la orquesta por parte de Canuto Berea Rodríguez a José Courtier (1876).....	235
5.7.17. Toma de posesión del cargo de presidente de Canuto Berea (enero de 1891)	235
5.7.18. Noticia de la muerte de Canuto Berea y la realización de una carroza para su funeral (1891)	236
5.7.19. Listado de presidentes de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos hasta 1930	237
5.8. Documentación referente a cargos desempeñados en el ayuntamiento de A Coruña por Canuto Berea Rodríguez.....	238
5.8.1. Tabla de cargos desempeñados por Berea en el ayuntamiento	238
5.8.2. Fragmento del acta de la sesión municipal celebrada el día 7 de enero de 1889, presidida por Tomás Iglesias Lloreda	239
5.8.3. Acta de toma de posesión del cargo de alcalde de Canuto Berea Rodríguez en sesión presidida por el alcalde interino Fermín Casares el día 5 de agosto de 1889.	239
5.8.4. Fragmento de la sesión municipal del 11 de noviembre de 1889, que comunica la proximidad de elecciones municipales	240
5.8.5. Fragmento de la sesión inaugural de instalación de la nueva plantilla del Ayuntamiento el 1 de enero de 1890	240
5.8.6. Escritura de la venta de un solar por Canuto Berea en nombre del Ayuntamiento a Félix González para la construcción de un instituto de primera y segunda enseñanza (1889)	240
5.9. Documentación relacionada con la correspondencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Canuto Berea Rodríguez.....	247
5.9.1. Acta de aprobación de académicos correspondientes en la que figura Canuto Berea Rodríguez (1879).....	247
5.9.2. Listado de académicos correspondientes en A Coruña.....	249
5.10. Documentación relacionada con la Escuela de Bellas Artes de A Coruña.	250
5.10.1. Actas que versan sobre la adhesión de nuevas cátedras a la Escuela de Artes y Oficios (1889).....	250
5.10.2. Actas de sesión de febrero de 1889, en que Canuto Berea, como académico propone la inclusión de un profesor de música ante la vacante de Faustino Domínguez Coumes-Gay.....	250
5.10.3. Creación de la cátedra de instrumentos de cuerda en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña. Actas municipales bajo la alcaldía de Canuto Berea (1889).....	251

5.10.4. Memoria de la Escuela de Bellas de Artes de A Coruña (curso 1889-1890)	252
5.10.5. Condiciones de acceso a las cátedras de música para el curso 1890-1891.....	253
5.11. Documentación referente a la pertenencia de Canuto Berea a la Junta de Obras del Puerto	254
5.11.1. Aparición de Canuto Berea como vocal asistente a la sesión del 30 de abril de 1888, por sugerencia de la Cámara de Comercio.....	254
5.11.2. Sesión de reconocimiento de la Junta de Obras después de su fallecimiento (1891).....	255
5.12. Fuentes hemerográficas sobre la muerte de Canuto Berea Rodríguez.....	256
5.12.1. <i>El Duende</i> . Canuto Berea y Rodríguez. Número suelto del 1 de marzo de 1891....	256
5.12.2. Descripción del entierro de Canuto Berea Rodríguez (1891)	270
5.13. Documentación referente a certámenes musicales	272
5.13.1. Bases del certamen del Liceo Brigantino contenidos en IGA (1879)	272
5.13.2. Bases del certamen de Pontevedra publicadas en IGA (1880).....	274
5.13.3. Opinión de Hilario Courtier sobre el veredicto certamen del Liceo Brigantino (1880).....	278
5.13.4. Carta de los vocales de la Comisión de Hacienda dirigida al Ayuntamiento para patrocinar certamen musical del Liceo Brigantino (1883).....	278
5.13.5. Expediente sobre la concesión al orfeón coruñés «El Eco» de un premio para el certamen musical de 1885: carta escrita por la comisión de Fiestas al Ayuntamiento	279
5.13.6. Dictamen del jurado del certamen organizado por el Liceo Brigantino (1890)	280
5.14. Algunas imágenes de composiciones de Canuto Berea Rodríguez.....	282
5.14.1. <i>La Alfonsina</i>	282
5.14.2. Barcarola <i>La Pescata</i>	287
5.14.3. <i>Consuelo</i>	291
5.14.4. <i>Danzas para orquesta para el San José de 1868</i>	292
5.14.5. <i>La Declaración</i>	293
5.14.6. <i>La Desdeñosa</i>	294
5.14.7. <i>Don Juan Tenorio</i>	296
5.14.8. <i>Dulce recuerdo</i>	296
5.14.9. Galops y mazurkas	298
5.14.10. <i>La Góndola</i>	304
5.14.11. <i>Gozos a la Purísima Concepción</i>	307
5.14.12. <i>La Iniciadora</i>	314
5.14.13. <i>¡Una limosna por Dios!</i>	317
5.14.14. <i>La luna de hiel</i>	321
5.14.15. <i>La Morena</i>	332
5.14.16. <i>La Ofelia</i>	333
5.14.17. <i>Pour danser</i>	335
5.14.18. <i>La Severina</i>	341
5.14.19. <i>Un suspiro</i>	342
5.14.20. <i>La súplica</i>	345

6. Bibliografía temática	347
6.1. Contextualización histórica	347
6.1.1. General	347
6.1.2. Galicia: A Coruña	351
6.2. Metodología y marco teórico	361
6.3. Contextualización musical	370
6.3.1. General	370
6.3.2. España	377
6.3.3. Galicia	396
6.3.4. Bibliografía específica sobre Berea	428
6.3.5. Comercio musical, organología y edición musical	431

LISTA DE ILUSTRACIONES

Introducción

- II. I.1. Registro de carta enviada por Canuto Berea a Juan Montes el 20 de julio de 1877. Fuente: elaboración propia a partir de la base de datos *Filemaker Pro* diseñada para este trabajo 38
- II. I.2. Visualización parcial de registro de bibliografía. Fuente: elaboración propia a partir de bases de datos *Filemaker Pro*..... 40

Capítulo 2

- II. 2.1. Fotografía de la acción 327 firmada por Berea para la reconstrucción del Teatro Principal de A Coruña (1867). Fuente: fotografía de la autora, AMC, C-13 80
- II. 2.2. Grafía del sello del Sexteto Curros. Fuente: fotografía de la autora, sección de la partitura de *Le diable au bal* de Metra. Santiago, Archivo Histórico del Monasterio de San Paio de Antealtares, sección musical, C. 3 103
- II. 2.3. Fotografía de carta remitida a Bonoris con listado de músicos y tarifas. Fuente fotografía de la autora, AB, C. 5, vol. 15, 7-IX-1885: f. 25..... 110
- II. 2.4. Algunas ediciones de música gallega publicadas por Canuto Berea y Compañía. Fuente: fotografía de la autora, reverso *A nenita* de Enrique Lens Viera, BDPC, sign. Mga-19/7..... 126

Capítulo 3

- II. 3.1. Listado de funciones de la Compañía Dramática de Sebastián Canuto de los meses de agosto y septiembre de 1837. Fuente: fotografía de la autora, AMC, C-10, pliego de 1837 146
- II. 3.2. Componentes de la compañía de Declamación, Filarmónica y de Baile de Sebastián Canuto Berea para la temporada de 1838. Fuente: fotografía de la autora, AMC, pliego de 1837 147
- II. 3.3. Cartel de la compañía de ópera dirigida por José Agostino (1839). Fuente: fotografía de la autora, AMC, Documentación Teatro Principal, C-10, pliego 1838, «Expediente sobre formación de la Compañía comica que debe representar en el Teatro de esta ciudad en el año procsimo de 1839»..... 149
- II. 3.4. Firma de Sebastián Canuto Berea Ximeno (1837). Fuente: fotografía de la autora, AMC, C. 11, fragmento de «Lista de funciones ejecutadas por la compañía dramática», fechada el 6 de octubre de 1837 154
- II. 3.5. Anuncio de Nicasio Berea en VG, 13 de enero de 1882, sección de anuncios 158

II. 3.6. Anuncio de Nicasio Berea en DA, 11 de abril de 1887	158
II. 3.7. Recibo de recepción de honorarios para la Banda de Música Popular dirigida por Nicasio Berea. Pagaré por la función de la banda popular en el Asilo de Mendicidad (2-X-1879). Fuente: fotografía de la autora, AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4422 (1876-1894).....	160
II. 3.8. Retrato de Canuto Berea Rodríguez (1891). Óleo sobre lienzo de Román Navarro García de Vinuesa, conservado en el actual municipio de A Coruña, en la plaza de María Pita. Fuente: fotografía de la autora	164
II. 3.9. Documento informativo de los pagos a músicos que tocaron en el Teatro Principal en 1854. Fuente: fotografía de la autora, AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4421.....	168
II. 3.10. Profesores de música nombrados socios de mérito en 1847, entre los que figura Berea en último lugar. Fuente: fotografía de la autora, ARRIA, Libro de actas 1, 4-III-1847: f. 12r.....	171
II. 3.11. Cartel de los bailes de carnaval de 1865. Fuente: fotografía de la autora, AMC, Expedientes de fiestas, carp. 4.....	173
II. 3.12. Canuto Berea como presidente del Circo de Artesanos. Fuente: fotografía de la autora, Galería de presidentes de Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, en edificio actual del Circo de Artesanos, situado en la Calle San Andrés, 36.....	184
II. 3.13. Fotografía de la orquesta del Circo de Artesanos (ca. 1888). Fuente: Circo de Artesanos a través de http://www.facebook.com/pages/Reunión-Recreativa-e-Instructiva-de-Artesanos/139278729444199 , consulado el 18 de junio, 2015. Xosé Crisanto Gándara la data en torno a 1888, cuando estaba al frente de la agrupación Joaquín Lago. En esta fotografía no se ha constatado la presencia de Berea (Gándara 2013b).....	186
II. 3.14. Anuncio de concierto en el Teatro Principal a cargo de la orquesta de la Reunión de Artesanos acompañando al violinista Julio Veiga el 14 de octubre de 1888. Fuente: fotografía de la autora, AMC, sign. C971, carp. 15.	187
II. 3.15. Carta de Canuto Berea dirigida al director de la Escuela de Bellas Artes en la que informa de su toma de posesión como alcalde (1889). Fuente: fotografía de la autora, AEAOC, carp. Comunicaciones y otros documentos .	194
II. 3.16. Esquela informativa de Berea para la Escuela de Bellas Artes de A Coruña (1891). Fuente: fotografía de la autora, AEAOC, carp. de Matrículas (1883-1891). Cursos de Enseñanza. Matrículas, actas de exámenes y demás documentos.....	199
II. 3.17. Esquela de agradecimiento a los asistentes al funeral de Berea. Fuente: fotocopia tomada de VG, 1 de marzo de 1981	205
II. 3.18. Portada de la partitura de <i>Un recuerdo</i> de José Baldomir, en edición de Canuto Berea y Compañía. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-19/12	207
II. 3.19. Partitura autógrafa de arreglo realizado en 1869 de <i>La Folie Flamande</i> de Bancourt. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-3/24.....	214

II. 3.20. Portada de la <i>Sinfonía a toda orquesta</i> atribuida a Berea. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-56/28.....	216
II. 3.21. Compases iniciales de <i>La Inciadora</i> para orquesta. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-4/7	217
II. 3.22. Portada de <i>La Alfonsina</i> para canto y piano en la edición de Canuto Berea (4ª edición). Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga 41/51	220
II. 3.23. Primera página de <i>La Alfonsina</i> en su cuarta edición. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/51.....	221
II. 3.24. Primera página de los vales para piano <i>Pour Danser</i> . Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-49/24.....	224
II. 3.25. Portada manuscrita de Berea del <i>Himno a las Artes</i> . Fuente: fotocopia realizada en base al original situado en BDPC, sign. Mga-38/20.....	226
II. 3.26. Partichela de requinto de la <i>Marcha para banda y coro</i> dedicada a los amigos del Circo. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-5/2.....	226
II. 3.27 Portada de las partichelas conservadas de <i>Don Juan Tenorio</i> . Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-5/6	228
II. 3.28. Primera página de <i>Iste Confesor</i> . Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-53/2.....	230
II. 3.29. Primera página del borrador de la <i>Marcha Princesa y Baylote</i> [sic] de 1833 de Sebastián Canuto Berea. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-45/4	230
II. 3.30. Pasaje (cc.1-4) de introducción de <i>Un suspiro</i> . Fuente: fragmento extraído de la edición de Puig y Ramos, fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/3	234
II. 3.31. Pasaje (cc.17-20) de <i>Un suspiro</i> . Fuente: fragmento extraído de la edición de Puig y Ramos, fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/3	234
II. 3.32. Sección de Coda (cc. 21-25) de <i>Un suspiro</i> . Fuente: fragmento extraído de la edición de Puig y Ramos, fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/3 ..	235
II. 3.33. Parte inicial (cc. 1-14) de la pieza <i>La Súplica</i> . Fuente: fragmento extraído de la edición de Eslava, fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/12	238
II. 3.34. Primera página de <i>La Góndola</i> de Canuto Berea. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-4/3	240
 Capítulo 4	
II. 4.1. Carta remitida por Miguel García a Canuto Berea en 1853. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 22, L. 2, 13-XII-1853: doc. 21	255
II. 4.2. Estampa del almacén de Canuto Berea. Fuente: fotografía de la autora, partitura de <i>Melancolía. 4º Nocturno para piano</i> de Adolfo Gorla en edición de Bonifacio Eslava, BDPC, sign. M-1/8	259
II. 4.3. Membrete de la tienda de Berea en 1873. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 43, carta del 30-XI-1873	264

II. 4.4. Orla del almacén de música de Canuto Berea. Fuente: fotografía de la autora, partitura de <i>La Traviata</i> de Giuseppe Verdi en edición de Ricordi, BDPC, sign. M-519/2.....	266
II. 4.5. Etiqueta de la tienda de Canuto Berea estampado sobre partituras a la venta. Fuente: fotografía de la autora, partitura de <i>Reminiscencias de Marta de Flotow</i> de Adolfo Gorla en edición de Brandus et S. Dufour, BDPC, sign. M-1/3	267
II. 4.6. Anuncio publicitario de Berea en una edición de Vigo en 1876. Fuente: fotocopia tomada de la página 5 de FV, 26 de diciembre de 1876.....	274
II. 4.7. Anuncio de la filial de Vigo en 1888. Fuente: fotocopia tomada de Losada (2015), página 117, recogido de la fuente originaria en la página 4 de FV, 31 de mayo de 1888.....	279
II. 4.8. Sello de la sucursal de Pontevedra abierta por Canuto Berea y Compañía. Fuente: fotografía facilitada por Alejo Amoedo.....	301
II. 4.9. Recibo de Canuto Berea como representante de galerías lírico-dramáticas de España. Fuente: fotografía de la autora, AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4422, documento datado 31-VIII-1885	304
II. 4.10. Carta remitida por Berea a Hidalgo en julio de 1877. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 2, vol. 4, 30-VII-1877: f. 250.....	324
II. 4.11. Hoja del diario de cuentas de Hidalgo en enero de 1887. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 13, vol. 46, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1885-1887): p. 47-48.....	326
II. 4.12. Carta remitida por Aruej a Berea en 1889. Fuente: fotografía de la autor, AB, C. 53, 14-II-1889.....	339
II. 4.13. Carta escrita por Berea a Miguel Cepillo en 1880. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 3, vol. 8, 20-IX-1880: f. 104.....	344
II. 4.14. Partitura de <i>La Iniciadora</i> , impresa por la litográfica Ruíz. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-27/3	353
II. 4.15. Portada y primera hoja de <i>Cantaras Viejos y Nuevos de Galicia</i> de Marcial del Adalid en edición de Canuto Berea y Compañía. Fuente: fotografías de la autora, BDPC, sign. Mga-3/2	354
II. 4.16. Portada litografiada de la primera edición de <i>La Alfonsina</i> realizada por Bonifacio Eslava. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/46....	356
II. 4.17. Portada de la cuarta edición de <i>La Alfonsina</i> realizada por Canuto Berea. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-41/51	356
II. 4.18. Primera página de la partitura de <i>Alborada Gallega</i> de Veiga en reducción para piano. Fuente: fotografía de la autora, BDPC, sign. Mga-7/18	361

Capítulo 5

II. 5.1. Carta remitida por Berea a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille) para solicitar instrumentos con afinaciones específicas. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 5, vol. 14, 25-II-1885: f. 238-239	380
--	-----

II. 5.2. Fotografía de la Banda de Infantería de Marina (1882). Fuente: fotografía facilitada y fechada por Xosé Crstanto Gándara	392
II. 5.3. Imagen de una carta con especificaciones para construcción de cornetas en 1888 remitida por Berea a Péllisson Frères et C ^{ie} . Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 6, vol. 18, 30-IX-1888: f. 359v.....	402
II. 5.4. Imagen de carta remitida a Gumersindo Linares (Ordes, A Coruña) en 1887 con ofertas de instrumentos de viento metal. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 6, vol. 17, 26-X-1887: f. 389.....	407
II. 5.5. Piano Boisselot y Compañía número 9.795. Fuente: fotografía de la autora tomada en 2006 en la Boutique del Piano de Luis de los Reyes Ares (C/ Ramón de la Sagra, 9, A Coruña).....	427
II. 5.6. Piano Bernareggi y Compañía número 16.668. Fuente: fotografía de la autora tomada en 2014 la Casa Grande de Fuentemayor, Cortegada (Silleda, Pontevedra).....	428
II. 5.7. Pedido de Berea a Francisco Pau (Valencia) de varios tipos de instrumentos de cuerda punteada. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 5, vol. 15, 26-X-1885: f. 118.....	431
II. 5.8. Membrete del almacén Canuto Berea y Compañía en una carta remitida a Josefa Penela en noviembre de 1891. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 47, correspondencia 1892-93.....	447
II. 5.9. Imagen de una página de zarzuelas del catálogo 67. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 16, vol. 67, catálogo de partituras: p. 5.....	455
II. 5.10. Ofertas de zarzuelas para canto y piano realizadas por Berea a Octavio Bellmunt en 1884. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 4, vol. 12, 23-I-1884: f. 434.....	518
II. 5.11. Oferta para banda enviada por Berea a Adriano Gante (Mondoñedo) en 1884. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 5, vol. 13, 23-V-1884: f. 239....	533

Capítulo 6

II. 6.1. Membrete superior de una carta remitida por Martin Thivoubille Aîné (París) a Canuto Berea y Compañía en 1891. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 45, doc. 468	547
II. 6.2. Anuncio de la casa Péllisson Frères (ca. 1880). Fuente: fotografía disponible en el blog <i>Archives Musique, Facteurs, Marchands, Luthiers</i> , artículo «La Maison Péllisson Frères et le Saxophones Système George» (26-IX-2011), http://rp-archivesmusiquefacteurs.blogspot.com.es/2011/09/la-maison-pelisson-freres-et-saxophone.html	550
II. 6.3. Carta remitida por Berea a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille) con un pedido en 1878. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 3, vol. 8, 14-IX-1880: f. 74-75	551
II. 6.4. Anuncio de la firma Alexandre Père et Fil. Fuente: fotocopia de la página 4 de <i>La España</i> , 24 de enero de 1867.....	555

II. 6.5. Anuncio del almacén de Cardalda de Santiago (1882). Fuente: fotografía de la página 3 de VG, 19 de mayo de 1882.....	563
II. 6.6. Anuncio de la tienda de Canuto Berea (1882) Fuente: fotocopia de la página 4 de VG, 8 de enero de 1882	569
II. 6.7. Modelo número 7 de la firma A. Bord (ca. 1891). Fuente: imagen tomada del <i>Catálogo de A. Bord, ca. 1891</i> , consultado on line el 16 de agosto, 2015, http:// www.musicaviva.com	581
II. 6.8. Carta remitida por Berea a Francisco Pau (Valencia) en 1881. Fuente: fotografía de la autora de AB, C. 3, vol. 9, 14-VI-1881: f. 80.....	584
II. 6.9. Carta remitida por Berea a Enrique Bruquetas (Ferrol) en mayo de 1885. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 5, vol. 14, 23-IV-1885: f. 404	585
II. 6.10. Portada de <i>Método completo de piano por La Unión Artístico Musical</i> . Fuente: imagen extraída de BN, Sala Barbieri, sign. M/437	605
II. 6.11. Membrete de la tienda de música de Ramón Modesto Valencia de 1891. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 45.....	628
II. 6.12. Reproducción del escudo de Wenzel requerido por Berea a Péliisson Frères (Lyon). Fuente: fotografía de la autora, AB, C.6, vol. 18, 20-VI-1888: f. 247	677
II. 6.13. Carta remitida a Péliisson Frères et C ^{ie} (Lyon) por Berea para pedido en 1889. Fuente: fotografía de la autora, AB, C. 7, vol. 20, 14-XI-1889: f. 96	678
II. 6.14. Anuncio del almacén de Canuto Berea. Fuente: fotocopia de VG, 13 de enero de 1882.....	683
II. 6.15. Anuncio publicitario del almacén de Canuto Berea. Fuente: fotocopia de VG, 9 de marzo de 1882.....	684
II. 6.16. Anuncio del almacén de pianos de Jorge Bono. Fuente: fotocopia de VG, 29 de abril de 1882	689
II. 6.17. Anuncio del almacén de Larrea. Fuente: fotocopia de VG, 11 de abril de 1882	690
II. 6.18. Anuncio publicitario de Montalbo. Fuente: fotocopia de CG, edición de Ferrol, 21 de enero de 1891	693

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

- Fig. 1.1. Mapa de destinos gallegos de mercancías de Berea. Fuente: elaboración propia a partir de datos de las fuentes documentales en AB, C. 1-7, vol. 1-21, copiadores de cartas 57

Capítulo 2

- Fig. 2.1. Teatros de A Coruña en el siglo XIX. Fuente: esquema realizado por la autora en base a los datos publicados en: Jesús Ángel Sánchez García, *La arquitectura teatral en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997) 99
- Fig. 2.2. Cuadro de enseñanzas musicales de la Escuela de Bellas Artes de A Coruña para el año académico de 1890-91. Fuente: elaboración propia, AEAOC, documentos de la carpeta de Enseñanza 1889-90 116

Capítulo 3

- Fig. 3.1. Tabla de cargos desempeñados por Berea. Fuente: elaboración propia en base a la documentación hallada 137
- Fig. 3.2. Árbol genealógico de los ascendientes de Berea. Fuente: elaboración propia en base al que ofrece Carreira (1986a, 12-13) 141
- Fig. 3.3. Árbol genealógico de los descendientes de Canuto Berea con fechas de nacimiento. Fuente: elaboración propia en base a la documentación localizada en AHDS 178
- Fig. 3.4. Tabla de relaciones establecidas con el Circo de Artesanos por Berea. Fuente: elaboración propia en base a la documentación localizada en ARRIA 183
- Fig. 3.5. Relación numérica de composiciones conservadas de Berea según su plantilla. Fuente: elaboración propia partiendo de las obras localizadas en BDPC y ARABGA 213
- Fig. 3.6. Melodía del violín primero de la danza *Consuelo* (cc.1-10). Fuente: transcripción de la autora partiendo del original conservado en BDPC, sign. Mga-3/31 218
- Fig. 3.7. Melodía B de la mano derecha de la muñeira *La Alfonsina* (cc. 8-16). Fuente: transcripción de la autora en base al original conservado en BDPC, sign. Mga-41/51 222
- Fig. 3.8. Sección de *La Alfonsina* (cc. 48-59). Fuente: transcripción de la autora en base al original conservado en BDPC, sign. Mga- 41/51 223
- Fig. 3.9. Relación de obras conservadas de uso profano clasificadas por temas. Fuente: elaboración propia según las obras conservadas actualmente 243

Capítulo 4

Fig. 4.1. Relación de paquetes remitidos a Ferrol entre 1889 y 1895. Fuente: elaboración propia a partir de los datos localizados en AB, C. 14, vol. 59, listado de envíos a Ferrol (1889-1931)	273
Fig. 4.2. Cuadro de correspondencia generada entre 1874 y 1890. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	284
Fig. 4.3. Gráfico de principales temáticas presentes en las cartas entre 1879 y 1882. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	292
Fig. 4.4. Gráfico de principales temas abordados en las cartas expedidas por la tienda de Berea en 1883. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	293
Fig. 4.5. Gráfico de misivas a destinatarios más frecuentes en 1883. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	294
Fig. 4.6. Gráfico de principales temáticas presentes en las cartas entre 1884 y 1889. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	298
Fig. 4.7. Volumen de deudas registradas en el libro de cuentas (1866-1894). Fuente: elaboración propia a partir de documentación de AB, C. 1, vol. 2	300
Fig. 4.8. Cantidades de correspondencia de temática teatral enviada por Berea. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	312
Fig. 4.9. Volumen de correspondencia de Berea destinada a galerías líricas entre 1875 y 1890. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	319
Fig. 4. 10. Galerías con las que Berea entabló relaciones. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	322
Fig. 4.11. Gráfico de cantidades en pesetas libradas por Berea a Hidalgo. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB, C. 13, vol. 46, vol. 47....	325
Fig. 4.12. Gráfico de las cantidades en pesetas libradas por Berea a Fiscowich. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB, C. 11, vol. 34, Libro de cuentas, propiedad de comedias (1884-1894)	329
Fig. 4.13. Gráfico de las cantidades en pesetas libradas por Berea a Vidal en concepto de galerista. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB, C. 13, vol. 47, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1887-1890).....	332
Fig. 4.14. Gráfico de las cantidades libradas en pesetas por Berea a Arregui. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB, C. 13, vol. 46, vol. 47	336
Fig. 4.15. Gráfico de cantidades en pesetas que abonó Berea a los principales galeristas anualmente. Fuente: elaboración propia según la documentación de los diarios de cuentas del AB, C. 11, vol. 34; C. 13, vol. 45, 46, 47.....	340
Fig. 4.16. Listado estimado de compañías controladas por Berea como agente teatral en A Coruña (1877-1888). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.....	342
Fig. 4.17. Esquema de relaciones entre compositor-editor-talleres de impresión. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación manejada	357

Capítulo 5

Fig. 5.1. Gráfico del número de modelos por instrumento ofrecidos en catálogo 42. Fuente: elaboración propia a partir de la información contenida en AB, C. 13, vol. 42	374
Fig. 5.2. Gráfico de horquillas de precios de instrumentos en pesetas. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	377
Fig. 5.3. Tabla de aerófonos de soplo tipo filo comercializados. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7.....	381
Fig. 5.4. Tabla de aerófonos de soplo de lengüeta simple. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7...	386
Fig. 5.5. Tabla de aerófonos de soplo de lengüeta doble. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7...	391
Fig. 5.6. Tabla de aerófonos de soplo de boquilla. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7.....	395
Fig. 5.7. Tabla de aerófonos de acción mecánica. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7	413
Fig. 5.8. Tabla de cordófonos percutidos. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7	422
Fig. 5.9. Tabla de cordófonos punteados. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7	429
Fig. 5.10. Tabla de cordófonos frotados. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7	434
Fig. 5.11. Tabla de idiófonos y membranófonos. Fuente: elaboración propia a partir de documentación del AB, C. 13, vol. 42 y correspondencia, C. 1-7	441
Fig. 5.12. Tabla de catálogos de partituras conservados en Archivo Berea en época de Canuto Berea Rodríguez. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	449
Fig. 5.13. Gráfico de secuenciación de catálogos de partituras. Fuente: elaboración propia a partir de datos de AB	450
Fig. 5.14. Gráfico de registros del catálogo 27 del AB. Fuente: elaboración propia a partir de datos del AB, C. 9, vol. 27.....	451
Fig. 5.15. Cuadro de especialidades a las que se destina el repertorio del catálogo 66. Fuente: elaboración propia a partir de datos de AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras	454
Fig. 5.16. Cantidad estimada de métodos disponibles en el establecimiento bereano por especialidades. Fuente: elaboración propia a partir de datos del AB	459
Fig. 5.17. Cuadro de títulos pedagógicos del catálogo de Berea referentes a lenguaje musical y canto. Fuente: elaboración propia a partir de AB, C. 9, vol. 27	460
Fig. 5.18. Ejemplares estimados del <i>Método de solfeo</i> de Eslava manejados por Berea. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.....	462

Fig. 5.19. Tabla de métodos para aerófonos de soplo humano tipo filo. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27 y correspondencia, C. 1-7	474
Fig. 5.20. Tabla de métodos para aerófonos de soplo humano con lengüetas. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27 y correspondencia, C. 1-7	477
Fig. 5.21. Tabla de métodos para aerófonos de soplo humano con boquilla. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27 y correspondencia, C. 1-7	480
Fig. 5.22. Tabla de métodos para aerófonos libres de acción mecánica. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27 y correspondencia, C. 1-7	485
Fig. 5.23. Cuadro de títulos pedagógicos de piano contenidos en el catálogo 27. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27	490
Fig. 5.24. Precios de los métodos de piano vendidos por Berea según el catálogo 27. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27	494
Fig. 5.25. Tabla de métodos para cordófonos punteados. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27 y correspondencia, C. 1-7	495
Fig. 5.26. Tabla de métodos para cordófonos frotados. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27 y correspondencia, C. 1-7	498
Fig. 5.27. Cuadro de títulos pedagógicos de violín contenidos en el catálogo 27. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27	500
Fig. 5.28. Gráfico de cantidad de registros adjudicados a obras vocales en los catálogos 27 y 86. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27; C. 20, vol. 86.....	511
Fig. 5.29. Gráfico de registros de música religiosa para canto y piano en los catálogos 27 y 86. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27; C. 20, vol. 86.....	512
Fig. 5.30. Número de obras religiosas para canto y piano de autores españoles en los catálogos 27 y 86. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27; C. 20, vol. 86.....	513
Fig. 5.31. Gráfico de principales autores de repertorio operístico para canto y piano en catálogos 27 y 86. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27; C. 20, vol. 86.....	515
Fig. 5.32. Gráfico de registros adjudicados a conjuntos vocales de cámara en los catálogos 27 y 86. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 9, vol. 27; C. 20, vol. 86.....	519
Fig. 5.33. Tabla de agrupaciones de cámara recogidas en el catálogo número 66. Fuente: elaboración propia a partir de los datos del AB, C. 16, vol. 66	529

Capítulo 6

Fig. 6.1. Relación de empresas proveedoras de instrumentos musicales aerófonos de soplo humano. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	546
Fig. 6.2. Gráfico de frecuencia de contactos que Berea establece con principales fábricas y proveedores de instrumentos aerófonos. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.....	548
Fig. 6.3. Tabla de firmas que proveían a Berea de aerófonos libres. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB	554
Fig. 6.4. Tabla de principales marcas proveedoras de pianos. Fuente: elaboración propia a partir de la documentación del AB.....	559
Fig. 6.5. Gráfico de contactos establecidos entre Boisselot/ Bernareggi y Berea. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	570
Fig. 6.6. Gráfico de contactos mantenidos por Berea con fábricas de pianos extranjeras vía correspondencia (1874-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.....	574
Fig. 6.7. Estimación de pianos importados anualmente de la casa Rönisch por Berea (1881-1889). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.	575
Fig. 6.8. Tabla de empresas de guitarras y bandurrias contactadas por Berea. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	583
Fig. 6.9. Tabla de empresas proveedoras de cordófonos frotados. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	586
Fig. 6.10. Tabla de firmas proveedoras de instrumentos de percusión. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	587
Fig. 6.11. Gráfico de frecuencia de contactos de Berea con proveedores de partituras (1874-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.	589
Fig. 6.12. Tabla de empresas proveedoras de partituras. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB.....	590
Fig. 6.13. Gráfico de misivas enviadas por Berea a la firma Romero (1874-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	594
Fig. 6.14. Gráfico de misivas enviadas por Berea a la firma Eslava (1874-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	599
Fig. 6.15. Gráfico de misivas enviadas por Berea a la firma Martín (1876-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	602
Fig. 6.16. Gráfico de misivas enviadas por Berea a Zozaya (1878-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	603
Fig. 6.17. Gráfico de misivas enviadas por Berea a Ricordi (1881-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	609
Fig. 6.18. Gráfico de cantidad de poblaciones por zona a las cuales Berea destinaba mercancías (1874-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	614

Fig. 6.19. Gráfico numérico de cartas remitidas a clientes por poblaciones (1874-1890). Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	615
Fig. 6.20. Mapa de los diez principales lugares de contacto de Berea. Elaboración propia, partiendo de datos de las fuentes documentales, AB, C. 1-7, vol. 1-21, copiadores de cartas	616
Fig. 6.21. Gráfico de misivas emitidas a intermediarios ferrolanos en copiadores conservados. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB....	617
Fig. 6.22. Gráfico numérico de intermediarios a disposición de Berea. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	655
Fig. 6.23. Tabla de principales intermediarios de Berea. Fuente: elaboración propia a partir de la correspondencia del AB	656

PREFACIO

Como cada mañana tras más de un año, me puse el abrigo, cargué la mochila de mi abultado portátil y tomé un paraguas antes de salir de casa. El día despuntaba, pero la niebla y la tenue lluvia empañaban los visos de claridad que se atisbaban en el horizonte. Yo sabía que podría haber subido al autobús que esperaba paciente en la parada de enfrente a la panadería, pero, al igual que cada día, preferí hacer el trayecto a pie. Quizás los casi cuarenta minutos de caminata al alba despejasen mi mente para lo que vendría después.

El camino desde Los Rosales al Teatro Rosalía de Castro me permitía transitar al lado del mar, cerca de Riazor, sentir la fría brisa marina en mis mejillas apenas trasvasaba el portal de mi bloque de edificios, coquetear con el trasiego de la ciudad e internarme en la zona histórica, a modo de un transeúnte más del mismísimo siglo XIX. Después de un buen trecho, tras enfilarse la calle Real –casi trastabillando sobre el empedrado por mi apurado paso–, siempre miraba con intensidad y cierto recelo a mi izquierda, al número 38, por entonces una tienda de ropa. A su vera, la calle Alcalde Canuto Berea, me recordaba indefectiblemente la razón del madrugón, del paseo a media luz bajo el poco afable clima y de las numerosas noches de desvelo en los últimos tiempos. Tan solo a unos metros me aguardaba el Archivo Berea.

Allí reposaba el amplio legado documental de una firma musical con nombre propio para A Coruña, la saga Berea. Aún hoy, después de varios años, recuerdo con nostalgia y alivio aquellos vivaces momentos de buceo documental, a veces tedioso e infinito, otras alentador y revelador. Allí aprendí a «tirar del hilo», a no desesperar, a trabajar con constancia y sigilo, a valorar la paciencia como estrategia para alcanzar un fin, a materializar un esfuerzo sin esperar nada a cambio, en definitiva, a investigar. Y entre joyas y baratijas documentales se fue perfilando ante mí el boceto de un imperio, anidado otrora precisamente en el 38 de la calle Real.

El origen de cómo mi interés recaló en Canuto Berea provino de la confluencia de varias cuestiones relacionadas con mi historia personal y académica. Desde que a los ocho años soplé por vez primera en una flauta travesera dentro de la Nova Banda de Vilatuxe (Lalín, Pontevedra), la música formó parte inherente de mi tiempo libre y de

estudio. Aún recuerdo hoy, con cierta nostalgia, las noches en vela para rematar Historia del Arte en la Universidad de Santiago y las interminables horas robadas para tocar y asistir a clases del Grado Superior de Flauta Travesera en el conservatorio de la misma ciudad, mientras los fines de semana me volcaba en los ensayos y conciertos con la Banda de Lalín. Ya entonces la música formaba parte inseparable de mi vocación. Alentada por mis profesores de aquel tiempo, inicié mi camino en la investigación con algunas incursiones en las bandas de música gallegas y con un estudio sobre la música del archivo del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. Pero ahí me percaté de la necesidad de ampliar mis conocimientos específicos sobre musicología. Una especialización que no me habían permitido todas las horas de trabajo, estudio, sudor y lágrimas previos. Fue ahí cuando, tal vez por los designios del destino, en 2002, me trasladé a la Universidad de Valladolid para ahondar en los estudios de Historia y Ciencias de la Música. Y aquí empezó todo.

Desde entonces, quizás por encontrarme alejada de mi tierra, quizás por la sempiterna «moriña» gallega, el conocimiento de la historia de la música de mi región suscitó en mí mayor fascinación. No con voluntad localista, sino con la pretensión de comprender y visibilizar una realidad, en general, poco valorada en la musicología española, con lo que a la vez constituía un desafío para mí. En este punto es cuando en el año 2004, por recomendación de M. Pilar Alén Garabato, por aquel entonces profesora de la Universidad de Santiago, me fijé en Canuto Berea Rodríguez. Este personaje cubría mis expectativas en cuanto a un trabajo de investigación: era un músico gallego y por su perfil profesional polifacético me retaba a inmiscuirme en un campo de estudio hasta el momento poco trabajado, el del comercio musical. Quizás lo que yo desconocía era el abultado volumen de documentación que me esperaba tras los muros de los archivos, en especial del Archivo Berea, y lo abrupto que se trazaría el camino, pero como ya escribía el tratadista chino Sun Tzu en *El arte de la guerra* (s. VI-V a.C.): «Lo que es, pues, esencial en la guerra es el triunfo, no las largas campañas prolongadas». Y, precisamente, el resultado de todas mis campañas, en este caso de conquista documental –con mayor o menor éxito–, es esta tesis doctoral.

Canuto, nombre curioso donde los haya, originó en más de una ocasión ciertos equívocos y la hilaridad de mis compañeros de doctorado, pero, sin duda, resultó muy provechoso desde la perspectiva musicológica. Así lo entendió la profesora María Antonia Virgili Blanquet, quien desde el primer momento apoyó mi empeño en esta investigación desde la Universidad de Valladolid. Pero tras algo más de tres años de

dedicación exclusiva –entre 2005 y 2008–, con la asistencia económica de una beca de posgrado de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, mi vida profesional dio un giro al aprobar las oposiciones al cuerpo de profesores de música y artes escénicas de la Xunta de Galicia en la especialidad de Historia de la Música. Esto, junto a otras cuestiones, provocó que la terminación de este trabajo se demorase mucho más de lo previsto inicialmente. En consecuencia, esta tesis doctoral es el fruto de una prolongada dedicación, con especial ímpetu en los primeros tres años de matrícula en el doctorado y en los dos últimos, intensos a la par que productivos, gracias a las indicaciones y confianza de las mentadas profesoras y de mi tutor y director, Carlos Villar Taboada.

Desgraciadamente, en este tiempo varias circunstancias –algunas de índole personal y otras ajenas a mí–, han contribuido a aplazar la presentación de este texto. En lo referente a cuestiones administrativas, la inicial cotutela planeada con M. Pilar Alén no se pudo materializar, aunque conté con su constante disposición y generosidad todos estos años; y, desafortunadamente, por decisiones legislativas de la Universidad de Valladolid, se me ha despojado hace poco tiempo de la dirección legal de la profesora María Antonia Virgili –no así de su apoyo personal– a causa de su prejubilación, lo cual ha ocasionado serios perjuicios a este proyecto en el delicado momento previo a la terminación. En este punto, la carga asumida por el profesor Carlos Villar ha sido encomiable, incluso cuando su propia situación personal no se lo recomendaba. Aunque esta especial circunstancia ralentizó el tramo final de este trabajo, la dedicación incondicional de María Antonia ha permitido su culminación, pese a la resolución administrativa de su cese como directora legal. Finalmente ante la baja laboral de Carlos se ha designado a Juan Peruarena Arregui para ejercer de tutor y director, quien ha revisado el texto, firmado y guiado los trámites para el depósito y defensa de esta tesis doctoral de forma ejemplar.

En el aspecto personal, este largo período de más de diez años me ha deparado situaciones de variada naturaleza, ya que, al igual que todo ser humano, asistí a momentos de tristeza extrema –tras la muerte de mi hermano pequeño en un accidente de tráfico, la de mi abuelo y la larga enfermedad de alzheimer de mi abuela, con quien conviví– y de máxima satisfacción –con el nacimiento de mi hija Maia–, todo ello aderezado con los sinsabores y los agasajos de la cotidianidad. Con esto se conformó el caldo de cultivo para que esta investigación se frenase, pero al mismo tiempo me

infundió coraje para que rematarla no se convirtiese en una utopía inalcanzable, un peligro propio de proyectos extendidos en el tiempo.

Esta dilación ha convertido este trabajo en un constante compañero de fatigas. Mi historia con Canuto Berea Rodríguez, o con «mi Canuto» tal y como lo he llegado a apodar con los años, es una historia de amor y desamor. Un amor de esos que arriban con la flecha de Cupido, casi por sorpresa tras la presentación por parte de una amiga de ambos, pero que con los años se disipa por momentos. Lo que inicialmente era atracción se volvió aversión puntual, consustancial a las luces y sombras de una relación, hasta desembocar en un momento de equilibrio, en el cual defectos y virtudes se ponderaron en una balanza virtual. Nada novedoso si este volumen contuviese una novela realista, no así al tratarse de un trabajo de investigación, que de algún modo ha formado parte inherente de un período de mi vida de descubrimiento, estabilidad, grandes penas, grandes alegrías y realización personal. Por ello, en esta presentación apelo a la sensibilidad del lector docto en las lides de la investigación, con seguridad familiarizado con la tenue línea que demarca lo profesional y lo personal cuando un proyecto de larga duración se asume con naturalidad en la vida diaria, para lo bueno y para lo malo.

Mas no espere el lector hallar ningún viso de historia novelada en las siguientes páginas, puesto que la voluntad científica ha prevalecido sobre cualquier otro sentimiento. Ciertamente, en esta tesis, que al fin ve la luz, se han procurado valorar en su justa medida las aportaciones musicales de Berea, a la par que elevar la consideración del comercio musical como motor de una realidad de consumo concreta y evidenciar muchos otros aspectos de la vida musical gallega coetánea. En definitiva, con ello espero haber aportado un pedacito de conocimiento a la historia de la música decimonónica en Galicia y así aguardo haberlo transmitido en esta tesis doctoral, que, aunque voluminosa, confío en que resulte clarificadora e ilustrativa de un período musical aún a día de hoy por descubrir en su plenitud.

AGRADECIMIENTOS

El soporte colectivo que he recibido de muchas personas e instituciones a lo largo de estos años ha sido crucial para que ahora pueda estar escribiendo estas líneas. No creo que alcance este pequeño espacio reservado a los agradecimientos para manifestar mi gratitud a todos aquellos que han contribuido de forma directa o indirecta a que este proyecto se materializase.

En primer lugar, ha sido imprescindible la colaboración prestada por cuatro profesores que me han brindado experiencia y apoyo en todo este proceso. La doctora María Antonia Virgili Blanquet –quien los primeros años de esta investigación ejercía de directora del Departamento de Didáctica Musical, Corporal y Plástica de la Universidad de Valladolid– me ha concedido parte de su valioso tiempo para aclarar conceptos, dudas y cuestiones metodológicas, determinantes para la puesta en marcha de este trabajo. La confianza que demostró en mi capacidad para ultimar esta investigación y el constante apoyo brindado favoreció que no cesase en el empeño de concluir este texto.

Al doctor Carlos Villar Taboada de la Universidad de Valladolid, mi tutor y director, debo reconocer todo el esfuerzo de lectura, revisión y organización, siempre dispuesto a ofrecer sugerencias con el máximo respeto y sin voluntad impositiva. Su diligencia, meticulosidad e incesante observación conceptual ha propiciado la maduración de ideas metodológicas, estructurales y de redacción final. Sin su firme soporte, dedicación y ánimos, aún en sus más delicados momentos de salud, esta tesis no se hubiera materializado.

Al doctor Juan P. Arregui de la Universidad de Valladolid le he de agradecer su buena disposición para la culminación de este proyecto en sus últimos meses, ya que si no hubiese asumido su tutoría y dirección en sustitución del profesor Villar, la demora en el depósito y la lectura de esta tesis hubiese sido mucho mayor. Además, la minuciosidad de sus lecturas y la constante voluntariedad para solventar mis dudas metodológicas y formales ha impulsado las últimas revisiones de este texto.

A la doctora M. Pilar Alén, profesora prejubilada de la Universidad de Santiago, no solo le agradezco que me haya puesto sobre la pista del tema elegido, sino también

que haya prestado totalmente su tiempo a lo largo de todos estos años. Su paciencia, persistencia y entrega ha enriquecido, sin duda, este proyecto, al controlar la elaboración, revisar los textos periódicamente y aportar interesantes ideas para la contextualización y estructuración final. La puesta a punto de muchos conceptos, ideas y contenidos ha bebido en gran medida de estas contribuciones, ofrecidas en calidad de investigadora y de amiga.

He de dar las gracias aquí a otros profesores de la Universidad de Santiago, quienes han sabido ofrecer consejos y advertencias oportunas en momentos cruciales de este estudio, en especial en sus inicios: a Javier Garbayo y Carlos Villanueva, por sus insistentes ánimos para que este estudio llegase a buen puerto y por sus sugestivos aportes, presentes en el texto que conforma esta tesis doctoral; a Federico López Silvestre, por las pautas con respecto a los primeros pasos de cualquier investigación; a José Ramón Barreiro Fernández, por la ayuda prestada en la pesquisa de materiales y la buena acogida del tema; a Silvia Alonso, por las sugerencias con respecto al empleo de teorías sisméticas en la sección metodológica, entre otros muchos.

En este apartado de reconocimientos he de incluir de igual modo a algunas instituciones: al Ministerio de Educación y Ciencias, el cual a través del mentado programa de Formación de Personal Universitario, ha favorecido los inicios de este trabajo, a la Universidad de Calabria (Italia), con el aval de la doctora Grazia Tuzi, y a la Universidad de Cambridge (Reino Unido), que me ha permitido compartir una valiosa estancia bajo la tutela del doctor Rohan Stewart-Macdonald, quien ha sabido ofrecerme una visión internacional sobre la temática seleccionada. Desde la Universidad Complutense la doctora Cristina Bordas me ha facilitado la inmersión en el apasionante mundo del comercio musical decimonónico en España, por lo que le agradezco su dedicación y ánimos, ya que sin duda sus contribuciones han sustentado los primeros pasos de esta investigación.

Sin ánimo de efectuar un listado exhaustivo de todos aquellos investigadores y compañeros que a lo largo de estos años han dejado huella en mi proyecto, debo mencionar al menos a aquellos que me han facilitado sus respectivas investigaciones para enriquecer la mía propia: Alejo Amoedo, Luca Aversano, Nuria Barros, Rosa Cacheda, Beatriz Cancela, Purificación Collado, Xosé Crisanto Gándara, José Carlos Gosálvez, Carmen Losada, Virginia Sánchez López o Belén Vargas Liñán. Sin las constantes discusiones metodológicas e intercambio de información mantenido con algunos de ellos, sin duda, el resultado final habría sido diferente.

Asimismo también los gestores de los archivos visitados con asiduidad en los últimos años han sido cruciales, ya que a veces han allanado el terreno, como María Dolores Liaño –directora de la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña y encargada del Archivo Berea–, y la bibliotecaria de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña. Asimismo, he de mencionar a los responsables de los siguientes centros, que me han facilitado el acceso a documentación complementaria fundamental: Archivo de la Autoridad Portuaria de A Coruña, Archivo de la Cámara de Comercio, Navegación e Industria de A Coruña, Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, Archivo Municipal de A Coruña, Archivo Notarial de A Coruña, Archivo Provincial de A Coruña, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Archivo de la Real Academia Gallega, Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario y Archivo del Reino de Galicia.

Finalmente, y no por ello menos merecedores, expreso mi gratitud a todos aquellos compañeros que a lo largo de estos últimos años han compartido inquietudes conmigo y me han proporcionado seguridad, tranquilidad y comprensión (Ana Barrientos, Elena Caramanzana, María Carbia, Emilia Castón, Aleida Doval, Trinidad Gancedo, Iván Iglesias, Elena López, María López, Benxa Otero, Ana Vivas). Gracias también a mis amigas Luisa, Cristina, Luz, Rosa y Blanca, que me han rescatado de la apatía en muchos momentos. A mis compañeros de trabajo, Alicia, Jorge, Gus, Rubén, Pepe, Delfín, Xoán Antón, Xoán Manuel, María, Marisol e Iván, les agradezco su constante interés por el avance de esta investigación. A mis alumnos les reconozco la capacidad diaria de ponerme a prueba y fomentar que me supere día a día. Y, dejando para el final a los auténticos instigadores de este trabajo, he de citar a mi familia, que ha posibilitado que este texto viese la luz. Sin el cariño incondicional y el firme soporte logístico de mi marido, Pablo, y de mi madre, Rosa, ninguna de estas líneas podría haberse escrito; y, desde luego, sin el motor de mi vida, Maia, todo hubiese sido más sombrío. No quiero dejar de recordar aquí a aquellos que se han ido marchando en el proceso, a quienes con todo el amor de mi corazón les brindo mi trabajo, a mi hermano Logan y a mis abuelos, Antonio y Nieves.

ABREVIATURAS Y SIGLAS

Abreviatura	Significado
c./cc.	Compás/ compases
C.	Caja
carp.	Carpeta
cm	Centímetro/centímetros [sin punto por tratarse de una abreviación de tipo científico-técnico]
doc.	Documento
e.	Escritura
etc.	Etcétera
f.	Folio
Fig.	Fig.
Il.	Ilustración
imp.	Impreso
L.	Legajo
Lám.	Lámina o fotografía
m	Metro/metros [sin punto por tratarse de una abreviación de tipo científico-técnico]
ms.	Manuscrito
n.	Número
p.	Página/ páginas
P.	Partitura
pp.	Partichela/ partichelas
r.	Recto
rs.	Reales
Rv.	Reales de vellón
sign.	Signatura
v.	Vuelto
V. /Vs.	Usted/ ustedes
vol.	Volumen/ volúmenes
†	Muerto/muerta en la fecha que figura a continuación

Sigla	Significado
AAPC	Archivo de la Autoridad Portuaria de A Coruña
AB	Archivo Berea de la Biblioteca Provincial de A Coruña ⁱ
ACC	Archivo de la Cámara de Comercio, Navegación e Industria de A Coruña
AEAOC	Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña
AHDS	Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela
AHOEPM	Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas
AMC	Archivo Municipal de A Coruña
ANC	Archivo Notarial de A Coruña
APC	Archivo Provincial de A Coruña
ARABA	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ⁱⁱ
ARAG	Archivo de la Real Academia Gallega
ARAGBA	Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes
ARG	Archivo del Reino de Galicia
ARRIA	Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña
BCNM	Biblioteca del Conservatorio Nacional de Madrid
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
BDPC	Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña
BELC	Biblioteca de Estudios Locales de A Coruña
BN	Biblioteca Nacional
BUCM	Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
BUSC	Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela
BUVA	Biblioteca de la Universidad de Valladolid
RRIA	Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña
DA	<i>Diario de Avisos</i>
DS	<i>Diario de Santiago</i>
CG	<i>El Correo Gallego</i>
GG	<i>Gaceta de Galicia</i>
FV	<i>Faro de Vigo</i>
IGA	<i>La Ilustración Gallega y Asturiana</i>
RG	<i>Revista Gallega</i>
T	<i>El Telegrama</i>
VG	<i>La Voz de Galicia</i>

ⁱ El Archivo Berea no es un centro independiente, sino que forma parte de los fondos de la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña, por lo que la abreviatura más apropiada sería BDPC-AB. Sin embargo, por una cuestión de brevedad y comodidad se ha decidido emplear las siglas AB.

ⁱⁱ En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* se utilizan las siglas E: Ma para hacer alusión a este archivo. No obstante, en este trabajo se ha optado por mantener el criterioacróstico usado en el resto de los archivos con el fin de conservar la unidad de nomenclatura en todos ellos.

INTRODUCCIÓN

Si se pasea por la zona histórica de A Coruña, puede que a la altura del número treinta y ocho de la calle Real se repare en una travesía que comunica con la calle Galera, cuya cartela luce el nombre Alcalde Canuto Berea. Tal eventualidad, para un viandante corriente, podría sugerir ya de forma anecdótica el peso adquirido en la urbe por este hombre. La familia Berea se erigió en una saga musical de referencia para las actividades gallegas, en especial para las circunscritas a la ciudad de A Coruña desde el siglo XIX, hecho corroborado a través de la cuantiosa documentación conservada sobre las labores de su tienda de música. Estas fuentes, custodiadas hoy en el Archivo Berea, han sido clave para enfocar esta investigación hacia el comercio musical *bereano*, con un peso específico en el devenir de la música coruñesa, en particular, y gallega, en general.

El Archivo Berea se encuentra en las dependencias de la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña, sita en el bloque arquitectónico del Teatro Rosalía de Castro.¹ Aquí se custodia un conjunto de documentos heterogéneos (cartas, facturas, libros de cuentas, partituras, documentos legales, catálogos, inventarios y planchas de impresión), concernientes a la larga vida comercial de la firma Berea y de sus sucesores, Puig y Ramos (*ca.* 1845-1985). Dado el amplio marco cronológico durante el cual operó la casa Berea, se sopesó la posibilidad de constreñir esta tesis doctoral a un tramo contextual y familiar homogéneo, por lo que se tomó en consideración a uno de los más relevantes representantes decimonónicos: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891). A la luz de las variadas aportaciones al mundo de la cultura por parte de este personaje, se ha estimado a modo de hipótesis de partida su implicación como agente activo de la cultura musical gallega durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que su labor de músico y comerciante se compatibilizó con otras muchas ocupaciones, que le proporcionaron una respetable fama. Por añadidura, el interés despertado por las dimensiones de su empresa musical condujo este estudio hacia una aproximación al comercio musical en Galicia, tema poco abordado en la literatura musicológica hasta el momento y que se considera que podría abrir nuevas vías interpretativas en torno al fenómeno musical.

Las múltiples facetas de Canuto Berea Rodríguez han permitido establecer fuertes nexos de unión entre diferentes ámbitos culturales, ya que la trascendencia

¹ Este edificio fue construido según proyecto de Faustino Domínguez Coumes-Gay (1845-1900) a partir de 1867, cuya fachada principal da a la calle Riego de Agua y la trasera a la Avenida de la Marina (Sánchez García 1999, 210).

empresarial, social y política alcanzada por él en A Coruña se derivó del desempeño de puestos tan plurales como los de intérprete, compositor, director, agente teatral, editor, comerciante, alcalde o presidente e integrante de asociaciones burguesas. Así, sociedad, economía, política y cultura se entrelazan para tejer el perfil del protagonista de esta tesis. Por tanto, no solo la música y el comercio, aspectos interrelacionados de forma clara en la vida de Berea, han conformado el objeto de estudio, sino que también se concitan el propio entorno urbano y las actividades desarrolladas en él. Con todo, constreñir el análisis de la labor de este hombre al ámbito local sería insuficiente, dada la vasta área de influencia de su establecimiento en todo el noroeste peninsular (Asturias, Castilla y León, y norte de Portugal), con lo que contribuyó a dinamizar la música de toda esta amplia zona geográfica.

Además de la amplitud espacial, el negocio de la familia Berea estuvo caracterizado por una considerable prolongación temporal, más allá de la tutela de su más sonado integrante, al permanecer en activo desde aproximadamente los años cuarenta del siglo XIX hasta los años ochenta del XX. La reducción de este análisis a las fechas de la vida de Canuto Berea Rodríguez –en adelante Berea– conlleva ciertas limitaciones asumidas en esta investigación, si bien la notable huella dejada por él en los terrenos musical y comercial justifica con firmeza la circunscripción de este trabajo. No obstante, en él se alude en mayor o menor medida a los tres personajes homónimos, llamados «Canuto Berea», de tres generaciones sucesivas: Sebastián Canuto Berea Ximeno (1810-1853), el primero de la saga, instalado en A Coruña procedente de Zaragoza en los años treinta del siglo XIX; el hijo mayor, Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), el principal eje de esta investigación; y, por último, Canuto Berea Rodrigo (1874-*ca.* 1935), uno de los hijos del anterior, destacado pianista coruñés en el cambio de siglo y continuador, durante un tiempo, de la tienda de música paterna.

La acotación cronológica de la investigación requiere de cierta ductilidad, debido al interés que para este estudio adquieren las actividades comerciales precedentes de Berea Ximeno, pues preludian la progresiva incursión de su primogénito. De igual modo es necesario considerar que las secuelas del legado comercial y musical de Berea se prolongaron más allá de su muerte en 1891. Tales consecuencias –que pervivieron hasta finales del siglo XX– no se han elucidado en este trabajo por cuestiones de extensión, aunque deban considerarse para entender el papel desempeñado por esta familia en el ámbito musical coruñés y gallego.

A continuación, se explican algunas de las principales cuestiones metodológicas concernientes a la planificación, organización, interpretación y estructuración de esta tesis doctoral. En primer lugar, se alude a las investigaciones precedentes que configuran el estado de la cuestión para este trabajo, cuya lectura y análisis ha facilitado la justificación del tema de estudio. Seguidamente, se formula la hipótesis de partida que se va a examinar, además de incluir una sucinta declaración de objetivos generales y específicos, con lo cual se delimita y concreta la temática. Las herramientas metodológicas se resumen en un tercer apartado, en el cual se dilucidan las fuentes, el marco teórico y los pasos técnicos empleados para la resolución de problemas derivados de la consecución de los objetivos. Por último, se aclara la organización interna del trabajo final, estructurado en dos volúmenes: el primero presenta el corpus textual dividido en tres partes, con seis capítulos, y el segundo, en disco compacto, reúne los anexos.

I. Estado de la cuestión y justificación del tema

Las incógnitas en torno a Brea con respecto a su hábitat cultural, perfil vital y ocupación empresarial han derivado en el abordaje historiográfico de tres áreas temáticas que configuran un amplio estado de la cuestión: el contexto musical gallego coetáneo, el personaje en sí y el comercio musical.

Las primeras reflexiones en torno a la música decimonónica se hallan en los escritos sobre la catedral compostelana de Santiago Tafall Abad (1858-1930) y en algunos capítulos del historiador, arqueólogo y novelista Antonio López Ferreiro (1837-1910), así como en aportaciones de diversa consideración debidas a José María Varela Silvari (1848-1926), Teodosio Vestreiro Torres (1848-1876) o Indalecio Varela Lenzano (1856-1940), entre otros. Quizás el foco de atención en la música del siglo XIX se encuentre entonces alrededor del folclore musical, interés observado en varias recopilaciones y estudios.²

Las contribuciones al conocimiento de la música gallega del siglo XIX se intensificaron en especial en los últimos cuarenta años. El largo paréntesis en torno a la

² Algunos de ellos realizados por: Casto Sampedro y Folgar (1848-1937) –desde finales del siglo XIX, pero editados en 1942–, Ramón de Arana (1858-1936) –colaborador de Sampedro y crítico musical– y, más tarde, Jesús Bal y Gay (1905-1993) –quien inició su labor recopiladora partir de 1928, aunque no publicó su cancionero hasta 1973–.

historiografía de la música de aquella centuria se había disipado en parte en la década de los setenta del siglo XX con puntuales noticias sobre algunos compositores (Anta 1970, 1972, 1973, 1975, 1976; García Alén 1973; Cartelle 1978) y con el libro *150 anos de música galega* (1979), rubricado por Xoán Manuel Carreira y Manuel Balboa. A partir de entonces, en los ochenta, las aportaciones del primer autor se avivaron por medio de pequeños artículos divulgativos sobre músicos gallegos, muchos de ellos decimonónicos, en la publicación periódica *A Nosa Terra*. Más allá de la pertinencia de valorar la total veracidad de los datos allí recogidos, se sacaron a la luz casi medio centenar de compositores y músicos. En esta década, las temáticas de investigación preferidas pivotaron entre el ámbito religioso (Alén 1987a, 1987b, 1987c; Trillo y Villanueva 1987, 1993; López Calo 1987-88), la música civil, en concreto la lírica (Iglesias de Souza 1981-83, 1989-90, 1996; Cartelle 1982; Carreira 1984a, 1986c, 1987a, 1987b, 1990; López Calo 1984a, 1988) y los compositores (Carreira 1986, 1988, 1990b). En este sentido, los trabajos sobre Marcial del Adalid efectuados por Margarita Soto Viso marcaron un punto de partida para los estudios de caso sobre autores decimonónicos (1978, 1979, 1985, 1987, 1990, 1993, 1995, 1999, 2000, 2006, 2015).

En la década de los noventa, a los ámbitos de estudio tradicionalmente asociados a los entornos catedralicios (Guede 1992; Garbayo 1992-93, 1994-95, 1997-98; Alén 1993a, 1995; Trillo y Villanueva 1993; Varela de Vega 1994, 1997; Villanueva 1994; Duro 1996) se sumaron nuevas temáticas y enfoques. La preponderancia de las publicaciones sobre autores concretos, hoy cruciales para entender la música gallega de aquel entonces, como Juan Montes (Varela de Vega 1990, 1992-93, 1995, 1997-98, 1999; López Calo 1991, 1999a, 2000, 2001a), Pascual Veiga (Cora 1996), Andrés Gaos (Iglesias de Souza 1984-86; Carreira 1990b), Mariano Tafall (Cela y López Fariña 1996), Manuel Quiroga (Filgueira 1992; Jiménez y Otero 1994) o Adalid, ya citado, se conjugó con la revalorización de determinados géneros, en concreto los villancicos gallegos (Villanueva 1994) y la melodía gallega (Carreira 1990c, 1996, 2000; Soto Viso 1996, 2000, 2006a; Alén 2002c).

En esta esfera de ensanche temático se plantearon nuevas y enriquecedoras ópticas basadas en la historia social de la música (Alén 1991, 1993, 2002d; Rodríguez Mayán 1999). A partir de aquí el estudio de la música en Galicia se sometió a una constante reflexión, ya que, dada la cuantía y la pluralidad de las fuentes musicales del período, se precisaba una revisión de las perspectivas

empleadas hasta ese momento (Alén 1997a, 1999b, 2007). Tras la realización, en 1998, del encuentro *Galicia e América: música, cultura e sociedade arredor do 98* en Santiago de Compostela, se evidenciaron ciertas peculiaridades inherentes a la vivencia de la música en Galicia durante el siglo XIX, en especial la diversificación de espacios para el desarrollo musical (Alén 1999a). Una realidad constatada también a través de estudios específicos sobre la vida musical más allá de los muros catedralicios en algunas ciudades, entre ellas Pontevedra (Ruibal 1997, 2003, 2004) y Santiago (Baliñas 1993; Rodríguez Mayán 1999).

La música decimonónica no se abordó desde una perspectiva globalizadora hasta finales de esta década con *Historia da música. Cantos, cantigas e cánticos* (1997), donde Alén pone de relieve las situaciones de las catedrales gallegas. En *Historia da Música Galega. Notas do século XIX* (2009), esta misma autora trató de modo más amplio lo que el desarrollo de la música profana supuso para la población gallega de entonces. De hecho, en el presente siglo se ha avanzado en torno a la heterogeneidad de temáticas en base a esta idea. Pese a que en el terreno religioso se completaron algunos catálogos de algunos archivos de música catedralicios, como el de Ourense (Garbayo 2004a), y se efectuaron interesantes aportes sobre los músicos y la música de las capillas (Varela de Vega 1997, 2000, 2004; Alén 2000b; Garbayo 2002a, 2002b, 2003a, 2003b, 2004b, 2006, 2007, 2008b, 2008c, 2010; López Calo 2002b), la investigación se ha estado enfocando sobre todo hacia el estudio de otras áreas de corte civil.

La vida musical en las ciudades gallegas concentró un buen número de investigaciones durante los últimos quince años, puesto que se han presentado trabajos sobre temáticas plurales asociadas a varias ciudades. Si la vida escénica ya había sido un punto estudiado en décadas anteriores, también ahora se ha abordado en ciudades como Ferrol (Ocampo 2002) o Vigo (Sacau 2002, 2003). Asimismo se han efectuado algunos estudios globales sobre las ciudades, bajo el título *La vida musical en...*, donde se demuestra la relevancia de los espacios de representación y las nuevas prácticas interpretativas, aspecto documentado en los casos de Santiago (García Caballero 2002, 2008), Pontevedra (Barros 2015) o Vigo (Gómez Pintor 2008). En esta nueva línea de temáticas, el estudio del mundo bandístico del siglo XIX ha comenzado su periplo a través de monográficos específicos sobre el origen de dicho fenómeno, sobre todo en ámbito urbano (Noche 2012, 2013; Leiva 2012; Barros 2013; Cancela 2015, 2016). El examen de la música coruñesa en concreto se ha efectuado a través de análisis

vinculados a diferentes aspectos: la música escénica (Carreira 1995; Alén 2008a), la música popular de las calles (Mosquera 1997), las bandas de música (Andrade 1998; López Cobas 2008), los orfeones (Rey 2000), la música en la colegiata (Alén 2004b) o las prácticas musicales de la primera mitad de la centuria (Queipo 2015), entre otros.

La reconstrucción de la música en las ciudades catapultó a la primera plana a una lista de músicos, algunos viejos conocidos y otros en el punto de mira en ese momento, que revelaron el poder de ciertos apellidos en la esfera musical gallega, en concreto los Courtier (Cancela y Cancela 2013), los Tafall (Costa 1999; Garbayo 2006a; Cancela 2010) o los Braña (Rodríguez de los Ríos 2010), quienes convivieron con otros músicos con nombre propio como Andrés Gaos Berea (Fernández 2005; Andrade 2010, 2012), José Gómez «Curros» (López Cobas 2009; Freitas 2015), Pascual Veiga (Cora 2002) o Manuel Quiroga (Cambeiro 2011, 2012, 2015; Otero Urtaza 2011), entre otros, y con Eugenia Osterberger, figura femenina en plena recuperación (Martínez y López-Suevos 2013, 2017). Aparte de esto, el auge de la música de tradición oral, emergida con fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX, generó investigaciones en torno al nacionalismo (Costa 1997, 1998, 1999, 2001, 2007; Villanueva 2000a, 2003, 2007a, 2007b, 2007e) y a la recuperación del legado de tradición oral a través de personajes como Montes, Casto Sampedro, Said Armesto o Bal y Gay (Garbayo 2005, 2012; Villanueva 2007c, 2007d, 2014; Groba 2011, 2012; Villanueva et al. 2015). En íntima relación con este punto se han realizado incursiones sobre la música gallega en la emigración cubana (Guede 1999; Villanueva 2000b; Garbayo 2008a, 2009; Pinheiro, 2008), donde la funcionalidad identitaria contribuye a entender su desarrollo en la diáspora. En los últimos años el profesor Carlos Villanueva de la Universidad de Santiago ha dirigido un equipo bajo el ilustrativo título «Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1936)», cuya visibilización se ha plasmado en dos simposios celebrados en 2011 (Capelán et al. 2012) y en 2016.

A través de estos títulos, completados con artículos específicos, se ha podido efectuar una semblanza del entorno musical concreto en el cual se vio inmerso Canuto Berea, orientada por la doctora M. Pilar Alén Garabato tras mi estancia en la Universidad de Santiago de Compostela. El resultado –resumido en el segundo capítulo– es, de momento, una de las muchas aproximaciones posibles, susceptible siempre de revisiones y reformulaciones, a tenor de nuevos enfoques e investigaciones (López Cobas 2013, 207-301).

Las publicaciones con información concreta sobre la familia Berea, y que, por tanto, conforman un estado de la cuestión específico para este trabajo, no son demasiado abundantes ni profundas y, en buena parte, son fruto de estudios efectuados durante los últimos decenios. Los enfoques recurrentes han sido los biográficos, sobre todo en diccionarios y enciclopedias, si bien algunos artículos muestran a la saga según otros puntos de vista, alusivos a la importancia de su comercio musical en general, o de su labor empresarial en el ámbito teatral en particular. Otros trabajos insinúan la versatilidad de Canuto Berea Rodríguez desde la ocupación musical, comercial o editorial. No obstante, hasta la presente tesis doctoral no se ha efectuado un estudio monográfico en profundidad sobre esta figura concreta, que cubra ciertas lagunas, especificadas a continuación.

La primera noticia localizada sobre la existencia de la familia Berea es la de Baltasar Saldoni (1807-1889) en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1881), en el cual escribe una breve entrada sobre los hermanos Manuel y Canuto Berea Rodríguez (Saldoni 1881, 4:33). Felipe Pedrell (1841-1922) amplió la biografía solo de este último en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos* (Pedrell 1897, 177-78).³ Berea y Pedrell se conocieron y compartieron ciertas inquietudes, puesto que, además de coincidir en Barcelona en varias ocasiones, los dos habían trabajado en calidad de directores de compañías líricas.⁴ La amistad trabada entre ambos explica el cierto grado de subjetivismo de algunos fragmentos de la biografía, aunque la mayoría de datos ofrecidos son verídicos y constituyen un corpus de información, luego aprovechada en posteriores publicaciones, como en la voz «Berea» de la *Gran Enciclopedia Gallega* (1975).⁵

El *Diccionario de la música Labor*, iniciado por Joaquín Pena y concluido por Higinio Anglés, incluye la entrada «Canuto Berea», donde se destaca la pertenencia de este hombre a una familia de músicos (Pena 1954, 1:244-45). Ya Saldoni había mencionado a su hermano Manuel y Pedrell había citado a su padre y abuelo, pero en

³ Véase la transcripción de esta voz en el anexo 5.1.

⁴ De hecho, Pedrell fue segundo director de una compañía de opereta durante la temporada 1873-1874, después de haberse establecido en Barcelona (Bonastre 2001a, 548-59).

⁵ Se desconoce al autor de la misma, ya que la publicación no aporta ningún tipo de referencia al respecto.

esta ocasión, se alude a un nuevo hermano⁶ y a uno de sus hijos, Canuto Berea Rodrigo. Esta publicación resalta asimismo la inquietud de Berea por la música de su región, aspecto que retoma y amplía la citada voz de la *Gran Enciclopedia Gallega*, la cual lo describe también, junto a Pascual Veiga y Juan Montes, bajo el perfil de divulgador del folclore musical. Estas aportaciones sitúan a Berea en un contexto socio-cultural determinado, donde el regionalismo y los provincialismos constituían un telón de fondo ineludible, si bien con matizaciones.

A partir de los años ochenta, varios investigadores incrementaron la atención hacia esta familia, en especial Xoán Manuel Carreira, quien abordó la escritura de varios textos de corte divulgativo, como el preparado para *A Nosa Terra* (Carreira 1985e), la presentación de la edición de la *muiñeira La Alfonsina* (Carreira 1997) o la entrada «Berea» en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Carreira 1999a). En el primero resaltaba la diferenciación entre los tres «Canuto Berea» existentes en la familia, quienes, hasta el momento –e incluso en posteriores estudios–, se habían confundido. De igual modo, introducía nuevas noticias –muchas de ellas sin alegato documental– referentes a su formación, actividad compositiva y comercial. Quizás la última aportación referida beba directamente de estas observaciones y las ensanche a través de datos extraídos de nuevas fuentes no identificadas, generando una biografía un poco más amplia (Carreira 1999a, 378-79). Por otro lado, este autor se ocupó de la continuidad de la saga Berea en otros dos artículos: uno de corte documental dedicado a Sebastián Canuto Berea Ximeno (Carreira 1986a) y otro centrado en la labor editorial de la empresa sucesora de Berea Rodríguez, denominada Canuto Berea y Compañía, que asumió el papel de publicar *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* de Pedrell junto a otras partituras de autores gallegos del cambio de siglo (Carreira 1991-92).

Antonio Mejjide Pardo resaltó la actividad de la familia Berea –sobre todo de Sebastián Canuto y de su hijo– como pionera en la difusión de la música en una breve noticia de carácter divulgativo. Este escritor incidió en las facetas de empresarios teatrales y vendedores de instrumentos –especialmente pianos–, abordando solo algunos aspectos concretos de su quehacer en cuanto que impulsores musicales (Mejjide 1988).

⁶ La voz del diccionario no aclara su nombre, solo indica que tiene dos hermanos dedicados a esta profesión, probablemente los gemelos Manuel y Nicasio.

Durante los años noventa, otros autores citaron de forma tangencial en sus investigaciones a integrantes de la familia Berea. Juan Bautista Varela de Vega, en un capítulo específico del libro *Juan Montes un músico gallego*, subrayó la labor editorial de Canuto Berea, incluyendo algunos datos biográficos –susceptibles de revisión– y referencias a las ediciones efectuadas por los sucesores, Canuto Berea y Compañía (Varela de Vega 1999, 301-27). Por su parte, José Carlos Gosálvez –en *La edición musical española hasta 1936*– se refirió a la tarea editorial de Berea al estudiar la edición musical española. A pesar de que no distinguió entre Canuto Berea y los herederos, dejó claro que el primero formaba parte de un contexto musical español determinado a partir de 1875, caracterizado por la efervescente actividad de editores y almacenistas en las provincias (Gosálvez 1995, 54-68). Por otro lado, Alfonso González Catoyra –en *Alcaldes coruñeses*– recalcó el papel político alcanzado por Berea al ser nombrado alcalde en 1889 (González Catoyra 1995, 34-37),⁷ aunque tal información ya había sido publicada por Juan Naya Pérez (1965, 135-44). Lo más relevante de estos autores es que corroboraron la importancia de Berea en relación con el ambiente musical herculino y también como un personaje de peso político, social y económico.

En 1999, María Dolores Liaño Pedreira publicó el *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, en el que plasmaba un extenso trabajo de catalogación de veinticinco mil partituras y partichelas, que habían sido compradas con anterioridad a los sucesores de Berea por la Diputación Provincial de A Coruña tras el cierre definitivo de la tienda de música en 1985 (Liaño 1999). El objetivo primordial de esta edición era la divulgación de los contenidos en partituras musicales (manuscritas e impresas) conservadas en el Archivo Berea, por lo cual no analiza otros aspectos. No obstante, en el primero de los tres volúmenes se incluye una pequeña introducción con datos biográficos sobre los tres «Canuto Berea» y se presenta un seguimiento esquematizado de las diferentes etapas del comercio musical de Berea y los herederos.

En la voz «Canuto Berea Rodríguez» de la *Enciclopedia Galega Universal* (1999),⁸ se recurrió a datos presentados años atrás en la *Gran Enciclopedia Gallega*, enriquecidos

⁷ Este autor muestra algunas imprecisiones cronológicas, ya que señala 1852 como el año de fallecimiento de Sebastián Canuto Berea, cuando en realidad sucedió en 1853; también sitúa la fecha del fallecimiento de Canuto Berea el día 25 de febrero de 1891, cuando el acta de defunción especifica que murió un día antes, el 24 de febrero de ese año.

⁸ En esta voz tampoco figura el nombre del autor del texto.

con algunas aportaciones de artículos previos de Carreira. Esta enciclopedia resaltó el rol desempeñado en cuanto que protector de músicos gallegos y su faceta como compositor, añadiendo erróneamente una supuesta nueva obra no adjudicada en publicaciones anteriores: *O día en que saín da patria miña*, que, en realidad, se trata de la entrada textual de la obra *Un sospiro*, ya referenciada por otras publicaciones.

Durante los primeros años del nuevo siglo se han intensificado los escritos con base documental en torno a la vida musical coruñesa. M. Pilar Alén y Áurea Rey Majado han sido las investigadoras que mayor disposición han mostrado por el estudio de los Berea. Rey ha tratado el tema al analizar las manifestaciones orfeonísticas organizadas al amparo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (Circo de Artesanos), ofreciendo algunos datos no publicados hasta el momento (Rey 2000, 129-37). Alén, por su parte, dedicó varios textos a mostrar los resultados extraídos del sondeo de ciertas secciones de correspondencia que Berea mantuvo con diversas personalidades como Juan Montes o Antonio Romero (Alén 2001a, 2002a, 2002b). A través de este análisis más pormenorizado resaltó el papel de Berea en cuanto que promotor de la música en toda Galicia, sobre todo en la faceta de empresario musical y vendedor de pianos. Emilio Casares retomó en el *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica* a este personaje en cuanto compositor de música teatral, refiriéndose a algunas de las informaciones mostradas tiempo atrás en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y subrayando su autoría de obras líricas dentro del género zarzuelístico (Casares 2002b, 1:256).

Más recientemente, se han publicado dos artículos de interés archivístico sobre la documentación conservada por la familia Berea a cargo de Beatriz López Suevos (2008) y María Dolores Liaño (2012), así como las aportaciones de la autora de esta tesis en la línea de revalorizar el comercio musical regentado por Berea en diferentes vertientes (López Cobas 2010, 2012, 2012b). Asimismo, el pasado año dos tesis doctorales han incluido referencias a la influencia comercial de Berea en Pontevedra (Barros 2015, 48-57) y Vigo (Losada 2015, 92-128), a instancia de algunos datos facilitados por mí misma a ambas investigadoras.

En lo referente al contexto coruñés, solo algunos títulos sobre el contexto cultural específico de la ciudad en el siglo XIX inciden de forma modesta en el tema de la familia Berea. Un amplio corpus de publicaciones ha proporcionado información contextual para el conocimiento del entorno, volcado en parte en los dos primeros

capítulos de esta tesis (Vedía y Goosens 1945; García Barros 1970; Barreiro 1977, 1982, 1984, 1990, 1997, 2003; González López 1980, 1987; Colino y Grandío 1994; Sánchez García 1992, 1995-96, 1997, 1999, 2013; Artaza et al. 2001; Vigo 2007, 2013, 2014; Garrote 2011). Asimismo se han manejado otros escritos de diversos autores: Alonso Álvarez (1992, 2003), Chamoso Lamas (1979, 1983, 1984), Díaz Pardeiro (1992, 1994), Gancedo Herreras (2012), González Catoyra (1991, 1994, 1995), González Mariñas (1978), Meijide Pardo (1972-73, 1988, 1989, 1994, 1999), Naya Pérez (1966, 1970-75, 1983), Precado (1990), Quiroga (1997), Tettamancy Gastón (1990 [1884]), Reiriz Rey (2004) o Yagüe López (2003), entre otros.

La correcta ubicación de la actividad bereana ha implicado otras áreas temáticas relacionadas con sus propias ocupaciones en el entorno urbano y con los productos vendidos en el almacén. Con respecto a la música dramática, teniendo presente la faceta asociada a este campo de Berea, se han considerado contribuciones heterogéneas (Casares 1984, 1986, 1993, 2003; Barce 1987, 1995; Stein 1991; Rosselli 1993; Virgili 1993, 1996-97; Ruíz Tarazona 1996-97; Alonso 1998; Cortizo 1998, 2003; P. Arregui 2003, 2004, etc.). En relación con el asociacionismo musical –que constituye un telón de fondo para el desarrollo de sus actividades, vistas en el tercer capítulo– se han considerado, además de los gallegos referidos más arriba, varios estudios efectuados en otros puntos de la península (Álvarez Cañibano 1991, 2001; Nagore 1991, 1995, 2001; Costa 1999, 2001; Alonso 2001, Casares 2001; Cortizo y Sobrino 2001; Temes 2001; Díez 2003). De igual modo, se han valorado trabajos sobre la música en otras ciudades periféricas españolas, como Granada (Vargas 2010), Jaca (Marín 2002), Jaén (Martínez Anguita 1987; Sánchez López 2014), Sevilla (Moreno Mengíbar 1998; Álvarez Cañibano 2001) o Valladolid (Virgili 1985), entre otras.

En los últimos años se ha reactivado el estudio del comercio musical en Europa a través de trabajos que han incidido en los cambios operados en la profesión del músico –y del comerciante musical– a raíz de la Revolución Industrial, sobre todo en el ámbito anglosajón (McKendrick, Brewer y Plumb 1982; Blake 1992; Rohr 2001; Rowland 2004, 2010; Weber 2004; Stewart-Macdonald 2006, 2010; Illiano y Sala 2010). En este sentido, ha resultado ilustrativo establecer marcos comparativos con otros músicos europeos que, al igual que Berea, se profesionalizaron de forma multifuncional, aspecto considerado en especial a raíz de mi estancia en la Universidad

de Cambridge (Reino Unido) bajo la tutela del doctor Rohan Stewart-Macdonald (Illiano 2002; Rowland 2004; Stewart-Macdonald 2010).

En cuanto a la factura de instrumentos de música durante el siglo XIX, destacan los escritos de Malou Haine, quien se ha centrado en la organología francesa, además de otras contribuciones de autores anglófonos (Haine 1985, 1987, 1988; Haine y Meeus 1986; De Keyser 2003; Rice 2005). De igual modo, han sido interesantes las contribuciones sobre la construcción de instrumentos musicales recogidas en revistas como *Early Music*, *American Music*, *Anuario Musical*, *The Musical Quarterly*, *Music and Letters*, *19th Century Music* o *Historic Brass Society Journal*, que han permitido aclarar las preferencias del público y las razones de que el establecimiento musical de Berea pusiese a la venta ciertas novedades.

En España, el punto de partida en este sentido está en algunos artículos sobre la venta de instrumentos musicales en Madrid durante los siglos XVIII (Kenyon 1982, 1986) y XIX (Gosálvez 1994; Veintimilla 2002). En esta línea se ha publicado una serie de artículos relacionados con el comercio musical en Madrid durante la etapa en la que vivió allí Boccherini (Marín 2004, 2005; Ridgewell 2005). Si bien una de las principales aportaciones sobre este tema ha sido la tesis doctoral, inédita, titulada *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, de Cristina Bordas Ibáñez –presentada en la Universidad de Valladolid en 2004 y dirigida por María Antonia Virgili–, donde la autora efectúa una revisión de los cambios registrados en la construcción y la comercialización de los instrumentos musicales desde el último tercio del siglo XVIII hasta nuevos modelos industriales en el Madrid del siglo XIX. Este concienzudo trabajo ha orientado en parte la realización de la presente investigación.

El estudio del mercado musical se ha centrado a menudo en el terreno de la edición (Gosálvez 1994, 1995, 2012; Ortega 2001), sobre todo en los ámbitos madrileño (Salas 2012) y barcelonés (García Mallo 2002, 2005, 2012), aunque con una paulatina inclinación por su desarrollo en provincias (Astruells 2012, Liaño 2012, López Cobas 2012). Ha sido de especial interés, en este sentido, el tomo *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, publicado con las aportaciones del congreso homónimo acaecido en 2010 (Gosálvez y Lolo 2012). Asimismo, la línea de estudio basada en informaciones extraídas de la hemerografía ha permitido una aproximación a ciertos sectores del mercado musical en la periferia a través de nuevas perspectivas (Giménez Rodríguez 2012), como en las provincias andaluzas de Granada (Vargas 2010) o Jaén (Sánchez

López 2014, 278-300), trabajos que repasan las posibilidades comerciales de las respectivas áreas geográficas a través de anuncios publicitarios localizados en prensa.

El estudio de los instrumentos musicales en colecciones españolas y algunas fábricas nacionales se ha incrementado en las últimas décadas (Bordas 1984, 1985, 1991, 1995, 1999, 2001, 2007; Kenyon 1992, 1995, 1999-2000; Borràs 2001; Fukushima 2007-08; Máñez 2011). De igual modo, una revisión de algunas investigaciones sobre la música instrumental y vocal en España (Gómez 1984, 1987; Casares 1988, 1993, 1995; Alonso 1992, 1998; Sobrino 2012; Gómez Rodríguez 2015) ha contribuido a la correcta contextualización de las existencias del establecimiento bereano, donde la variedad de literatura pedagógica ha requerido además, para su identificación, la consulta de otros trabajos específicos (Vega 1998; Salas 1999; Loras 2008, Morales, 2008; Domínguez 2012, Muñiz 2012; Rubio 2012-13).⁹

En Galicia, el estudio del comercio musical se encuentra aún en un primer estadio. Además de las alusiones a la actividad bereana, ya referidas más arriba, solo se ha publicado, por el momento, un artículo sobre el empresario y editor Manrique Villanueva en Vigo, cuya actividad se sitúa ya a comienzos del siglo XX (Abreu 2012), y se han efectuado incursiones en dos tesis doctorales recientes. Por una parte, *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*, de Carmen Losada, presenta un apartado titulado «El pujante mercado musical», en el cual repasa algunos de los profesionales (intérpretes y profesores) de la música viguesa, además de referir los lugares donde se podían adquirir partituras y pianos, negocio en el cual también se implicó Berea a través de diversos intermediarios (Losada 2015, 92-128). Por su parte, Nuria Barros en *La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)* incluye un capítulo titulado «Comercio musical: foros mercantiles», en el cual identifica a través de prensa y otras fuentes documentales algunos de los locales de venta de la ciudad, incluyendo algunas noticias sobre las transacciones allí efectuadas por Berea (Barros 2015, 48-57).

⁹ A pesar de que se ha podido acceder a la digitalización de algunos de los métodos referidos en el catálogo bereano a través de la Biblioteca Digital Hispánica, en muchos otros casos ha sido imposible su datación concreta. Por ello, en este punto se ha optado por emplear la cronología aproximada o real de cada ítem entre paréntesis, sin discriminar entre corchetes las dataciones no incluidas ex profeso en las ediciones, puesto que, al no tratarse de un trabajo de aspiraciones catalográficas, solo se reflejan los datos contenidos en la bibliografía general consultada.

En suma, el estudio de la historia de la música en Galicia durante el siglo XIX todavía está en vías de desarrollo, dado que a pesar del reciente incremento de análisis específicos, queda aún pendiente la elaboración de una interpretación global en base a nuevas perspectivas abiertas por los recientes trabajos de investigación. A pesar de la importancia de la saga Berea en el entramado musical coruñés, hasta ahora no se había efectuado un análisis sistemático, documentado y reflexivo sobre sus aportaciones. Los abordajes biográficos se quedaban a las puertas de brindar un estudio completo de los integrantes de esta importante familia, incluido Canuto Berea Rodríguez. Si bien algunos autores han puesto sobre la mesa la importancia de este músico y comerciante, hasta este trabajo no se ha emprendido un análisis documental en profundidad sobre su actividad. Por último, el tema del comercio musical en el noroeste peninsular adolece de una importante carencia de literatura escrita. Las investigaciones focalizadas en Madrid o Barcelona acusan cierto centralismo, que si bien *a priori* sea lógico, está pendiente de demostración en otros puntos de la periferia.

Con lo expuesto hasta ahora se ha forjado la justificación de la presente tesis doctoral. La literatura sobre Berea, en su mayoría de tipo biográfico, requiere la aplicación de un tamiz, puesto que no siempre se justifican las informaciones mediante documentos. Por ello, en este trabajo se ha procedido a la comprobación de datos, con la consecuente refutación o confirmación para aclarar y analizar la influencia real que este hombre adquirió en el terreno musical, comercial y cultural en general. Además, la escasez de investigaciones sobre el comercio musical gallego y su implicación en el devenir de la historia de la música argumenta la pertinencia de valorar la figura de Berea dentro de un contexto adecuado, con el fin de paliar las carencias al respecto hasta el momento y, al mismo tiempo, generar un modelo explicativo de las dimensiones, procesos y dinámicas imperantes en su comercio musical, quizás extrapolable a otros empresarios coetáneos. En pocas palabras, la justificación de abordar el presente estudio estriba en tres razones: la ausencia hasta ahora de un examen sistemático de la figura de Berea en su contexto; la efectividad de su participación en la cultura musical gallega a través de ocupaciones heterogéneas; y la relevancia de su negocio musical por la extensión (geográfica y temporal) y por la implicación directa alcanzada por él en la cultura musical coetánea.

II. Hipótesis y objetivos

Tras la oportuna valoración de la literatura citada, la hipótesis de partida que se busca verificar o refutar en este proyecto concierne a la capacidad de influencia fáctica de Canuto Berea Rodríguez, personaje multifacético cuyas variadas actividades en ámbito tanto artístico como extraartístico contribuyeron de manera determinante a la configuración de la realidad cultural y musical en que se hallaban alojadas. En otras palabras, según las ideas de la nueva historia cultural y de las teorías polisistémicas, la hipótesis de trabajo de esta investigación parte de considerar a Berea un agente activo particular, un «operador práctico de construcción de la realidad» (Bourdieu 1992, 295) en la cultura musical gallega de la segunda mitad del siglo XIX.

La variedad documental existente con respecto al tema elegido, sumada a la tendencial amplitud cronológica del mismo, ha obligado a concretar el ámbito de estudio a una precisa red de objetivos. Entre los de índole principal se plantea, en primer lugar, elaborar la biografía crítica de la figura de Berea, atendiendo con particular interés a su inserción en un entorno concreto; y, en segundo término, analizar la variada gama de actividades económicas relacionadas con la música que ahorman la trayectoria social y facultativa del individuo abordado, ahondando en el argumento del comercio musical decimonónico y sus implicaciones culturales. Se trataría, pues, en consonancia con la hipótesis referida, de una aproximación desde diferentes flancos que consienta una lectura correlacional (Weber 2004, 13).¹⁰

Para el conocimiento del perfil personal y profesional de Berea en profundidad – presentado en un primer estadio en el trabajo de investigación previo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, titulado *Canuto Berea Rodríguez (1836-1891): música, comercio y cultura en Galicia. Entorno contextual y revisión de su perfil biográfico*–, se han marcado dos objetivos específicos: diseñar un contexto histórico y musical en el cual ubicar de forma activa el personaje; y comprobar los datos relativos a los perfiles vitales y profesionales, valorados en dicho contexto. Para la consecución de este segundo objetivo específico se han periodizado, enumerado y justificado por medio

¹⁰ William Weber, en *Music and the Middle Class* (2004), realiza una semblanza de los profesionales de la música en el siglo XIX, aclarando que es bastante común que la creciente profesionalización de los músicos conlleve una clara convivencia de actividades tales como la enseñanza, la edición, el control de las interpretaciones, el propio comercio, etc. Con ello se puede deducir que el caso de Berea no sería aislado en el panorama musical europeo de la centuria, si bien resulta llamativo para el panorama español, y en concreto el gallego, a falta de más estudios que abran una ventana hacia otros ejemplos.

de documentos los cargos y actividades desempeñados por Berea. En este sentido, al margen de la evaluación de un eventual legado social, político y económico, se ha evidenciado la necesidad de enumerar los ámbitos musicales en que se vio implicado, diferenciando los empresariales y estéticos (interpretación y composición), donde también se incide en revisar críticamente el aspecto compositivo.

Por último, y para el cumplimiento del segundo objetivo principal de analizar el alcance de las actividades empresariales de Berea se han desglosado otros dos objetivos específicos: comprobar sus campos de actuación mercantil; y diferenciar los elementos implicados en las transacciones de compraventa (productos, distribuidores, clientes, gestión). Aquí la obtención de información sobre la dinámica comercial y las estrategias de venta fue indispensable para el diseño de un modelo explicativo en torno a la interacción de actores entre el comercio y la cultura musical coetánea.

III. Aspectos metodológicos generales

Esta investigación musical se nutre de diferentes enfoques, a tenor de los dos principales objetivos señalados, con lo que se erige en una tesis interdisciplinaria, donde conviven diversas perspectivas confluyentes. Si el estudio del perfil vital de Berea se podría situar en el ámbito biográfico de la musicología histórica, en notable expansión como metodología en los últimos años (Garrigós 2003; Popkin 2005; Pekacz 2006), el análisis de sus actividades comerciales está en línea con las reivindicaciones de la musicología más reciente (Scott 2001, 2002; Williams 2001, 2012; Hooper 2006). La formulación de ciertas preguntas –¿Qué tipo de género vendía? ¿A quién se lo compraba? ¿A quién se lo vendía? ¿A dónde se destinaba cada tipología de mercancías? ¿Cómo se llevaban a cabo las transacciones comerciales? ¿Cuándo se liquidaba un tipo de material u otro? ¿Por qué se ofertaba un género u otro?, entre otras muchas¹¹ revela que el ámbito de estudio ya no es la música en sí, sino los mecanismos mediante los cuales esta se relaciona con el entorno, en la órbita de las preocupaciones de la *New Musicology* (Williams 2001), lo cual abre campos de estudio a nuevos aspectos procesuales no restringidos a la obra musical o el compositor (historia de la cultura musical).

¹¹ Este tipo de preguntas aplicadas al estudio del fenómeno musical ya han sido formuladas por Anthony Seeger en el ámbito de la etnomusicología (Seeger 1957, 281-94).

Para esclarecer el discurso metodológico vigente en este trabajo, en este epígrafe se efectúa, en primer lugar, una descripción de las fuentes manejadas, cuya naturaleza ha derivado en la aplicación concurrente de varias perspectivas teóricas, explicadas en segundo término; y, por último, se especifican las herramientas concretas previstas para la resolución de problemas puntuales derivados de los objetivos, en íntima relación con las fuentes y el marco teórico aplicado.

III.1. Fuentes de la investigación

Como ya se ha anticipado con anterioridad, en este trabajo se ha manejado una cantidad considerable de documentación, que supera los quince mil registros.¹² Consultar, extraer información, organizar los datos obtenidos y conseguir con todo ello una «reconstrucción» orgánica de los hechos solo ha sido posible a través de una minuciosa clasificación, sistematización e informatización de las fuentes. El documento inocente es casi ficticio, por lo cual se hizo indispensable un análisis con espíritu crítico de los datos allí incluidos, que se han procurado contrastar para respaldar y, a su vez, expandir las posibilidades de interpretación.

Las fuentes se han clasificado aquí según el nivel de contenido que aportan sobre el objeto de estudio en fuentes primarias y secundarias. Se han usado solo las terciarias a modo de método de consulta complementario, donde se incluyen las bibliografías de otros trabajos y publicaciones, los catálogos de las bibliotecas, los directorios en red o las listas de lecturas, que no se explicitan en este apartado por considerarse innecesario.

En el apartado referente a las fuentes primarias se engloban todos aquellos documentos manuscritos e impresos que aportan testimonios de primer orden para la consecución de los objetivos del trabajo,¹³ en este caso, concernientes a la biografía de Berea y al devenir de su comercio musical. Dentro de ellas, las fuentes primarias directas son aquellas relacionadas con el objeto de estudio con la mayor proximidad

¹² Dada la extensión de estas fuentes documentales no se incluye un listado pormenorizado en la bibliografía final. Se ha optado, en cambio, por transcribir en el corpus textual aquellos registros más significativos. En contrapartida, en el volumen de anexos en disco compacto, se adjunta una descripción de la amplia documentación hallada en el AB (véase anexo 1).

¹³ «Documento» es un término definido de diversas maneras. Una de las explicaciones más genéricas y adaptable a este caso la aportada por Gloria Carrizo, para quien un documento es «todo aquello que contiene información y se puede interpretar» (Carrizo 1994, 17).

posible, en su mayoría coetáneas al personaje central (por ejemplo las cartas), y las indirectas abarcan aquellos documentos que, de forma tangencial, arrojan luz sobre diversos aspectos de la investigación (por ejemplo las reseñas hemerográficas contemporáneas). Con todo, se ha optado por una taxonomía común a ambas, por considerar pareja su importancia, con independencia del grado de información que contengan para la investigación. En este sentido, ambos tipos se dividen según el formato en soporte textual, con signos alfanuméricos, y el que emplea grafía musical.

Las fuentes textuales más usadas se pueden disponer en dos bloques: las documentales y las hemerográficas. Las documentales más cuantiosas están ubicadas en el Archivo Berea de la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña, donde se encuentran modelos documentales sobre papel y cartón, variados en cuanto a contenidos.¹⁴ Allí se custodian miles de documentos generados por Berea y sucesores en el ejercicio de sus funciones. Berea, en concreto, cumplía así la obligación de llevar una serie de controles establecidos por el Código de Comercio (Alcubilla 1892, 2:760). Este tipo de legislación, sumado al carácter meticuloso del empresario objeto del presente estudio, permitió que parte de los escritos creados en el establecimiento musical se conservasen hasta hoy, lo cual ha facilitado el conocimiento de la dimensión de su actividad comercial.

Los documentos del mentado archivo abarcan un amplio período, aproximadamente desde 1860 hasta 1973, si bien una buena parte de ellos se centra solo en la franja cronológica estudiada en esta tesis. La descripción de este archivo se detalla en el anexo 1, mas se realiza a continuación una breve semblanza de aquellos contenidos indispensables para este trabajo. Las cartas remitidas desde la tienda de Berea a su clientela se recogen en diecinueve volúmenes, datados entre abril de 1874 y agosto de 1890.¹⁵ No se ha hallado la correspondencia emitida desde el 15 de agosto de 1890 hasta el 21 de abril de 1891, por lo que permanece parcialmente en penumbra

¹⁴ Francisco Alía secciona las fuentes en documentales y bibliográficas. En este estudio se pueden identificar las fuentes hemerográficas y musicales como documentos –según la definición de Carrizo (1994, 17)–; sin embargo, se ha considerado más operativa la división de las fuentes primarias en fuentes con grafía textual y fuentes con grafía musical, puesto que su procedencia y aportaciones están diferenciadas para este trabajo (Alía 1998).

¹⁵ En esta franja cronológica no se han localizado los libros que abarquen desde el 23 de enero de 1875 al 1 de julio de 1876.

la actividad mercantil próxima a la muerte de Berea en febrero de 1891.¹⁶ Desde entonces hasta el cambio de siglo se han detectado cuatro copiadores de cartas, donde se observa el pulso empresarial de los sucesores de Berea, Canuto Berea y Compañía.¹⁷ Las cartas recibidas en el almacén se organizan por orden alfabético de sus remitentes en veintidós cajas, en las cuales también se ubican algunos papeles referentes a contabilidad de la tienda y de las sucursales, entre otros documentos de índole variada.¹⁸ Estas misivas se han complementado con algunas ubicadas en el Archivo Municipal de A Coruña y en el Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña.

Con respecto al tratamiento de los datos, se ha partido de la veracidad de la mayoría de las informaciones contenidas en esta correspondencia comercial, aunque, en ciertos casos, se han contrastado con otras fuentes o, ante la duda, simplemente se ha introducido el texto originario entrecomillado. Se ha asumido, también, que, aunque la rúbrica de las cartas enviadas responda a dos firmas diferentes, la de Berea y la de su ayudante Eduardo Puig, los tratos contenidos en estos documentos emanan de la plena responsabilidad del primero sobre las transacciones efectuadas, y, en consecuencia, así se ha aceptado en el análisis presentado en esta tesis doctoral.

Otra tipología documental presente en el Archivo Berea concierne a los diarios de cuentas y anotaciones de esta naturaleza acopiadas en diferentes formatos. Por un lado, se conservan tres libros de cuentas coetáneos a Berea de cronologías dispares, donde se relacionan algunas de las deudas asumidas por los clientes de la tienda,¹⁹ aparte de dos cajas con correspondencia y cuentas sueltas que complementan a las anteriores fuentes documentales.²⁰ Por otro lado, se han localizado cuatro libros de cuentas de propiedades de comedias, relativos en exclusiva a la labor de Berea en calidad de agente

¹⁶ AB, C.1, vol.1 y 3; C. 2, vol. 4, 5 y 6; C. 3, vol. 7, 8 y 9; C. 4, vol. 10, 11, 12; C. 5, vol. 13, 14 y 15; C. 6, vol. 16, 17 y 18; C. 7, vol. 19 y 20, copiadores de cartas.

¹⁷ AB, C. 7, vol. 21; C. 8, vol. 22, 23 y 34; C. 9, vol. 25, copiadores de cartas.

¹⁸ AB, C. 20-42.

¹⁹ AB, C. 1, vol. 2, libro de cuentas (1866-1894); C. 11, vol. 33, libro de cuentas de alquiler de pianos (1876-1882); C. 14, vol. 56, diario de cuentas (1891).

²⁰ AB, C. 43, correspondencia (1871-1882) y cuentas (1861-1874); C. 44, cuentas y listas de venta (1875-1878). En esta última caja se conservan también las escrituras de las sociedades sucesoras, Canuto Berea y Compañía, datadas en 1891 y 1897.

intermediario de galerías lírico-dramáticas.²¹ En este sentido, se conservan además dos inventarios de obras clasificadas por galerías, posiblemente de esta misma época.²²

Las existencias del almacén bereano se encuentran perfiladas en varios catálogos manuscritos –quizás algunos de puño y letra de Berea–, dos para los instrumentos²³ y nueve para las partituras y métodos,²⁴ cuya descripción detallada se presenta en el quinto capítulo. Esta información se complementa con datos extraídos de la correspondencia y, además, los catálogos y sus contenidos requieren de un especial cuidado en su datación, como se verá más adelante.

Las fuentes primarias textuales abarcan también los documentos legales que han servido para completar datos sobre el perfil biográfico de Berea y sus variadas labores empresariales. Se circunscriben a este punto contratos, transcripciones de litigios, testamentos, escrituras de sociedades, etc. Han resultado interesantes las actas notariales del Archivo Notarial de A Coruña, los expedientes de juicios de la Real Audiencia ubicados en el Archivo del Reino de Galicia y los documentos de corte institucional. Con respecto a estos últimos se han consultado diversos proyectos y contratos relacionados con el ayuntamiento de A Coruña, o con otras instituciones, incluidas el Archivo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de A Coruña, Archivo de la Autoridad Portuaria de A Coruña, Archivo de la Cámara de Comercio, Navegación e Industria de A Coruña, Archivo Provincial de A Coruña, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, Archivo de la Real Academia Galega; y actas de defunciones, nacimientos y casamientos halladas en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela.

²¹ AB, C. 11, vol. 24, libro de cuentas de propiedad de comedias (1884.-1895); C. 13, vol. 45, diario de cuentas y propiedad de comedias (1884-1891); vol. 46, diario de cuentas y propiedad de comedias (1885-1887); vol. 47, diario de cuentas y propiedad de comedias (1887-1890).

²² AB, C. 10, vol. 29, inventario de obras por galerías, A-K; vol. 30, inventario de obras dramáticas por galerías, K-Z.

²³ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos; C. 19, vol. 85, catálogo de instrumentos. Se explican con mayor detalle en el apartado 5.1.2, titulado «Aspectos generales sobre la oferta de instrumentos: fuentes y rasgos básicos», página 372.

²⁴ AB, C. 9, vol. 27, métodos y obras para canto y piano de ópera, zarzuelas y música religiosa; C. 10, vol. 32, inventario de almacén, «Catálogo de obras para orquesta»; C. 11, vol. 35, catálogo de piano: estudios, fantasías y óperas; C. 15, vol. 65, bailes y zarzuelas para piano a cuatro manos; C. 16, vol. 66 y 67, catálogos de partituras; C. 17, vol. 68 y 69, catálogos de partituras; C. 20, vol. 86, Catálogo de partituras, métodos y canto. Se explican con detalle en el apartado 5.2.1, titulado «Aspectos generales sobre la oferta de materiales escritos: fuentes y rasgos básicos», página 446.

Dada la relevancia de determinados documentos se digitalizaron parcialmente, previo permiso de la institución competente. En realidad, las malas condiciones lumínicas o la propia conservación de los documentos ha dificultado la toma de fotografías, lo cual ha mermado la calidad de ciertas imágenes, algunas de las cuales se incluyen en este tomo. Aparte de esto, las cartas del Archivo Berea remitidas por Berea están calcadas en un papel muy fino, lo cual dificulta la lectura y, a pesar de que la calidad de las imágenes indexadas en el corpus textual sea elevada, a veces no resultan legibles al completo por su propia naturaleza.

En lo referente a las fuentes hemerográficas, se han consultado diarios y revistas, lo cual ha permitido el cotejo y la ampliación de datos por medio de la revisión de anuncios, noticias de conciertos, de defunciones, etc. Algunos de los títulos de prensa gallega consultados puntualmente han sido: *La Voz de Galicia*, *Diario de Avisos*, *El Duende* y la *Revista Gallega* de A Coruña o *El Correo Gallego* de Santiago; a los cuales se suman algunos diarios de tirada nacional, por ejemplo *La España Artística*, *La Ilustración Musical Hispano-americana* o *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

Además de toda la documentación citada, se han de considerar las partituras, entre las que se ubican las del protagonista de esta tesis doctoral, aparte de otras rubricadas por compositores coetáneos con los cuales mantuvo una estrecha relación. Estas obras manuscritas e impresas creadas por él se encuentran hoy sobre todo en el Archivo Berea y en el Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes. En dichos emplazamientos se custodian también algunas planchas de impresión, lo cual añade interés patrimonial a su localización y estudio. De igual modo, se incluyen aquí todas aquellas obras editadas por Berea en vida, aunque se sabe que la mayor parte de esta labor editorial recayó en los herederos, Canuto Berea y Compañía, aspecto explicado con más detalle en el capítulo correspondiente.

Dado que la mayor parte de las fuentes primarias está en el Archivo Berea, se ha juzgado necesario incluir, en este apartado, una serie de puntualizaciones terminológicas con respecto a él. La denominación de este fondo documental ha sido variada, conviviendo los apelativos de «archivo», «fondo» e incluso «colección» con los patronímicos «Canuto Berea» o «Berea». Ante esta variedad nominal, se ha abogado por emplear la nomenclatura «Archivo Berea» por las razones que se detallan a continuación.

La documentación del Archivo Berea se encuentra resguardada en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña tras la adquisición efectuada por la institución a la empresa Puig y Ramos, sucesores de Berea, tras su cierre en los años ochenta del siglo XX, aspecto ya apuntado más arriba. La denominación «Archivo Canuto Berea» (Liaño 1999) de este conjunto documental sería apropiada en cuanto recoge documentación generada en manos de la firma Berea y sucesores, constituyendo un claro ejemplo de archivo de titularidad privada. En este caso, los documentos fueron adquiridos por la diputación coruñesa conformando un conjunto homogéneo de materiales procedentes del mismo tipo de actividad desarrollada a lo largo de casi siglo y medio, conservados por la familia Berea y sucesores durante su vida comercial, por lo que sería un archivo privado que, en su momento, fue autogestionado, según la definición de la ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español.²⁵

Este conjunto documental pierde esta característica de autogestión cuando se incorpora a los fondos de la Biblioteca de la Diputación Provincial, puesto que pasa a depender de un conjunto mayor. Una vez los materiales se descontextualizan e incluyen en otro bloque de documentos, conservados y catalogados según normas determinadas y homogeneizadas, la denominación de «archivo» se podría poner en cuestión (Serra 1980, 20). En realidad, no sería un archivo independiente, puesto que se supedita a las normas de conservación y de catalogación –en el caso de las partituras– de la biblioteca, por lo cual otra designación más apropiada sería la de «fondo», puesto que indica la pertenencia de esa parte de documentación a un organismo de mayor extensión (Maestro 1992, 25-30). De hecho, tanto M. Pilar Alén (2002a) como Áurea Rey Majado (2000) se refieren a este conjunto de documentos con este título, aunque otros autores emplean la nomenclatura «colección» (Carreira 1991-92).

Aun así, todo este corpus documental, pese a ubicarse dentro de las dependencias de la biblioteca, no ha sido catalogado en su totalidad al igual que los materiales de esta –a excepción de las partituras (Liaño 1999)–, permaneciendo la ordenación de los documentos escritos según los criterios de almacenaje empleados por la familia que lo legó, si bien organizados por la institución en cajas con un predominante criterio cronológico. La unidad del conjunto documental sumada a la poca intervención organizativa por parte de la institución que lo alberga ha derivado

²⁵ Artículo 59.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio (Jefatura del Estado), del Patrimonio Histórico Español.

en el mantenimiento en este texto de la nomenclatura de «archivo», aunque teniendo presentes las matizaciones expuestas.

Al margen de ello, quizás sería apropiado replantearse si la calificación del conjunto documental debería usar el nombre de «Canuto Berea» (Liaño 1999; Alén 2002a) o solo «Berea» (Rey 2000; Liaño 2012), puesto que se trata de una saga familiar en la cual no solo intervienen los llamados Canuto (Sebastián Canuto Berea Ximeno, Canuto José Berea Rodríguez y Canuto Berea Rodrigo), sino también los hermanos, los socios y los sucesores Puig y Ramos, especialmente determinantes en los últimos cincuenta años de la trayectoria comercial de la firma. Esta es la razón por la cual, al referir esta colección documental, se ha considerado más conveniente emplear solo la expresión «Archivo Berea» y propiciar con ello la consideración de la documentación como propiedad conjunta de una firma comercial y sus sucesores, y no de tres personajes concretos, aunque en realidad ellos fuesen los más significativos.

En cuanto a las fuentes secundarias empleadas en esta investigación, ha resultado operativa la puntualización de Cardoso y Pérez respecto a su definición, ya que las identifican con la bibliografía, incluyendo libros o artículos que versan sobre el tema estudiado o asuntos en alguna forma relacionados con él (Cardoso y Pérez 1979, 398). En definitiva, las fuentes secundarias utilizadas en este caso contienen material ya conocido, que se extrae, condensa y reorganiza a la luz de la aplicación de técnicas específicas de análisis documental. En este apartado se incluye, por tanto, la bibliografía empleada, en parte ya explicada en el estado de la cuestión, custodiada en diversas bibliotecas regionales, nacionales e internacionales (Biblioteca de la Diputación de A Coruña, Bibliotecas de la Universidad de Santiago de Compostela, Bibliotecas de la Universidad de Valladolid, Bibliotecas Municipales de A Coruña –la de Estudios Locales especializada en bibliografía de temática local–, Biblioteca del Conservatorio de A Coruña, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid, University Library de Cambridge), así como en ciertas bibliotecas virtuales que facilitan el acceso a los fondos por medio de internet (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Biblioteca Digital Hispánica, Centro Superior Bibliográfico de Galicia o Galiciana, Biblioteca Digital de Galicia, entre otras).

Los títulos manejados han sido numerosos, debido a la amplitud de campos temáticos abordados. Ha sido conveniente realizar una diferenciación entre la bibliografía específica (sobre el tema de Canuto Berea de forma directa o tangencial, ya referida en el estado de la cuestión) y la bibliografía general (referente a otros aspectos de la vida cultural y musical de Galicia, España y Europa en la segunda mitad del siglo XIX). Dentro de este último apartado, se introduce un conjunto de publicaciones complementarias que, aunque no aportan datos relevantes para conocer el objeto de estudio en sí mismo, permiten mejorar el enfoque de la investigación en dos vertientes: en el terreno del contexto cultural (sociedad, política, literatura, arte, filosofía) y en el ámbito metodológico (marco teórico).

La peculiar marea de actividades realizadas por Berea (empresario musical, compositor, intérprete, director, alcalde, etc.) ha demandado una visión amplia a la hora de seleccionar lecturas para el amparo de esta investigación, por lo que a los estudios sobre historia de la música española y europea general se añaden textos específicos relacionados con los instrumentos musicales, su comercialización y factura, con la música dramática española y sus circuitos, con la música en ciudades españolas periféricas, además de aquellas aportaciones referentes al conocimiento de la cultura gallega del siglo XIX. Ha sido interesante el recurso a un buen número de trabajos sobre la música y su comercio en otros puntos de Europa. A través de todas estas publicaciones de carácter general se han podido comprobar, cotejar, contextualizar y complementar los datos obtenidos de las fuentes primarias.

III.2. Marco teórico

El estudio del fenómeno musical en su complejidad ha sido un recurrente objeto de estudio de la musicología durante las últimas décadas. La investigación musicológica ha rebasado el concepto de música vinculado en exclusiva al de arte y la ha interpretado como un conjunto de actividades, en muchos casos, de sello netamente social, aspecto ya atisbado en los escritos de corte sociológico de Max Weber (1864-1920). La propia naturaleza de este trabajo deriva en concreto de esa concepción amplia del hecho musical, que incluye cualquier actividad relacionable con la producción, mediación y recepción sonora y, por ende, con el comportamiento musical, en el cual se ha interesado durante muchos años la sociología de la música (Blaukopf 1992, 3-6). Por ello muchos de los aspectos tratados en esta tesis requieren de una aproximación histórica polidimensional que ancle de forma firme la investigación musical al contexto al cual se adscribe.

Este planteamiento se nutre en dos direcciones de ida y vuelta: por un lado, se hace evidente la importancia de la microhistoria que, tras el «giro cultural» acaecido en la investigación histórica, inclinó sus intereses hacia el sujeto (Kelley 1996, 35-48), que en este caso sería Canuto Berea Rodríguez, en cuanto que integrante de una realidad musical concreta, local y regional; y, por otro, se incide en la necesidad de una visión global para esclarecer el alcance de esa realidad individual (Bürke 1996, 115-122), haciendo indispensable la ubicación del personaje en un horizonte social, político, económico e intelectual más amplio.

De esta forma se han concatenado enfoques teóricos plurales que contribuyen a articular este estudio. Una biografía simplemente descriptiva o «reconstrucción imaginativa» sería insuficiente para entender de forma global el papel de Berea, por lo que se ha propuesto una interpretación múltiple, dependiente de factores intrínsecos y extrínsecos al ámbito musical, en línea con los nuevos enfoques metodológicos adoptados en el terreno biográfico (Garrigós 2003; Pekacz 2006). Esto ha conllevado, en este caso, la aplicación de marcos teóricos procedentes de diferentes disciplinas (historia, musicología y literatura): nueva historia cultural –para la formulación de hipótesis y construcciones conceptuales, presentes en los capítulos contextuales y biográfico–, musicología urbana –para la enunciación de interpretaciones globales de la actividad de Berea en su contexto– y teoría de los polisistemas –para la interpretación de los datos y la creación de modelos explicativos de la actividad empresarial bereana–,

coadyuvadas de otras áreas auxiliares que han permitido tratar específicamente algunos datos mercantiles en clave económica (Porter 2009). Las tres corrientes metodológicas referidas tienen en común la aplicación del concepto de «red»: la aspiración hacia una interpretación global de los hechos –en línea con las orientaciones musicológicas posmodernas– a través de tramas de relaciones.

La nueva historia cultural aspira a integrar en un solo relato todas las historias (literatura, arte, pensamiento, ciencia...) a través de estudios interdisciplinares que confieran mayor importancia a los productores de cultura.²⁶ Este planteamiento concilia la oposición inicial entre la historia cultural (estudio en bloques disociados) y la historia total (estudio de la cultura como unidad), puesto que pretende aclarar las conexiones existentes entre distintos ámbitos –política, vida social y artes, entre otros– para ofrecer una visión global (Burke 1996, 115-22).²⁷ La historia cultural ha pasado por varios estadios para desembocar en esta opción de visualización generalizada, en la cual conviven la microhistoria y las claves de interpretación de los movimientos entre centro y periferia, ambos enfoques útiles para este caso.

Desde la óptica de la nueva historia cultural, los sucesos históricos no están motivados por circunstancias aisladas, sino que las características políticas, económicas o sociobiológicas se entrecruzan. Así el relativismo cultural y el concepto de representación adquieren un papel fundamental, en parte ligado al giro lingüístico operado en la Historia. Lynn Hunt afirmaba al respecto que quizás uno de los mayores obstáculos con que se encuentra un historiador es el conocimiento profundo de las mecánicas de representación, ya que la construcción de la historia puede variar dependiendo de la óptica adoptada y, por ello, es decisivo conocer las consecuencias de las elecciones de cada cual:

For historians learn to analyze their subjects' representations of their worlds, they inevitably begin to reflect on the nature of their own efforts to represent history; the

²⁶ La acepción «nueva historia cultural» se aplica a una orientación de los estudios históricos que persigue nuevos objetivos, opuestos a los empleados por algunos historiadores precedentes, quienes segmentaban el estudio de los hechos históricos en compartimentos estancos. Según Donald R. Kelley, este enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo es lo que motiva la utilización del adjetivo «nuevo» extrapolado a la historia cultural (1996, 35-48). En realidad, tal denominación se debe al título de la obra de Lynn Hunt titulada *The New Cultural History* (1989).

²⁷ Para desarrollar este enfoque los historiadores han partido de las ideas de la escuela de los *Annales* (Jacques Le Goff, George Duby, Michel Vovelle), proponiendo diferentes perspectivas para su estudio. En Estados Unidos se ha abordado a través de la historia intelectual, en Francia por medio de la historia de las mentalidades y en Italia empleando la microhistoria (Hölscher 1996, 69-82).

practice of history is, after all, a process of text creating and of «seeing», that is, giving form to subjects. Historians of culture, in particular, are bound to become more aware of the consequences of their often unselfconscious literary and formal choices. The master narratives, or codes of unity or difference; the choice of allegories, analogies, or tropes; the structures of narrative –these have weighty consequences for the writing of history (Hunt 1989, 20).²⁸

En esta corriente, la aportación particular es tan importante como la grupal para la cultura existente en una época y geografía concretas, ya que la unidad cultural, en realidad, es la suma de múltiples puntos de vista individuales (microhistoria) y colectivos. En este trabajo se ha partido, por tanto, de las pautas de la microhistoria, que reconstruye el pasado histórico a través del análisis de situaciones particulares, en las cuales cada individuo cobra relevancia para la interpretación de la cultura global. Así pues, desde esta óptica, Berea fue un buen exponente de lo que un solo hombre puede aportar en diferentes ámbitos (cultural, político, económico y social), por lo que su estudio puede contribuir a recomponer no solo una parte de la historia local de A Coruña sino también de la historia de Galicia.²⁹

La construcción de una biografía, con independencia del enfoque teórico adoptado, exige la inclusión de datos empíricos que respalden las conclusiones sobre el personaje en particular y sobre la época en general. Aunque la información referente al ciclo vital de una persona pueda parecer secundaria en el momento de extraer resultados de calado histórico y musical, resulta indispensable para comprender en profundidad al personaje y, en consecuencia, para extrapolar e interpretar su trayectoria individual dentro de un fenómeno más general, preservando su singular naturaleza (Martínez Martín 2007, 247). Así pues, el estudio de las vidas y acontecimientos de los individuos conduce a un conocimiento más general desde la perspectiva de la microhistoria:

La microhistoria intenta no sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia y, de hecho, insiste en las vidas y acontecimientos de los individuos. Pero, al mismo tiempo, intenta no rechazar las formas de

²⁸ Traducción de la autora: «Para que los historiadores aprendan a analizar las representaciones de sus mundos es inevitable que comiencen a reflexionar sobre la naturaleza de sus propios esfuerzos para presentar la historia; la práctica de la historia es, después de todo, un proceso de creación y de “observación” de textos para dar forma a los temas. Los historiadores de la cultura, en particular, están obligados a conocer las consecuencias de sus inconscientes decisiones literarias y formales. Los relatos maestros, o códigos de unidad o diferencia; la elección de alegorías, analogías o tropos; las estructuras del relato, tienen potentes consecuencias para la escritura de la historia».

²⁹ Esta es una de las muchas perspectivas que se insertan dentro de la nueva historia cultural. Fue planteada por Grendí y heredada por algunos autores españoles, como Jaime Contreras (Chartier 1996, 19-33).

abstracción, pues los hechos mínimos y los casos individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales (Levi 1993, 140).

La microhistoria en sí potencia una observación reducida (observación con lupa) como instrumento válido para la consecución de conocimiento científico –en este caso el bagaje vital de Berea–, mas no con la única pretensión de ajustar las conclusiones a reglas macrohistóricas generales, sino por la preservación del valor de los estudios de caso particulares para confirmar tesis generales:

El enfoque microhistórico aborda el problema de cómo acceder al conocimiento del pasado mediante diversos indicios, signos y síntomas. Es un procedimiento que toma lo particular como punto de partida (particular que es a menudo altamente específico e individual y sería imposible calificar de caso típico) y procede a identificar su significado a la luz de su contexto específico (Levi 1993, 137).

De este modo, la situación de Berea en su propio ecosistema contribuye a relativizar y contextualizar de forma amplia su vivencia en la música. No obstante, reducir sus logros a un exclusivo «microespacio» personal no solo deformaría la apreciación de estas aportaciones, sino que falsearía algunos de los papeles que, en cuanto ente individual, ejerció dentro de un colectivo social. De nuevo, se juega con la idea de que la música ha de entenderse en clave de «hecho musical», donde los procesos que lo sustentan determinan su configuración, desarrollo y puesta en escena.

La multiplicidad de puntos de vista aceptados por la nueva historia cultural favorece el estudio de las claves de tensión centro-periferia. Los numerosos estudios musicales españoles centrados en grandes ciudades (Madrid o Barcelona), han desbancado a las investigaciones de carácter local, cuantitativamente mucho más significativas para la comprensión del pasado.³⁰ Por ello, indagar sobre la vida musical y cultural de este grupo marginado de urbes –entre las cuales se encuentra A Coruña– ha sido interesante para calibrar el peso de la música en la, quizás mal denominada, periferia geográfica. Este intento de conciliar el estudio de los alrededores geográficos con el de los centros neurálgicos es una de las premisas que comparte la nueva historia cultural con la musicología urbana. Por fortuna, en los últimos años se han llevado a término interesantes investigaciones en este sentido en varias ciudades de provincias, lo cual ha contribuido a un mejor conocimiento del devenir musical general en la península ibérica.

³⁰ La suma de los habitantes de todas las ciudades de provincias españolas es mayor que la población aglutinada en ciudades como Barcelona o Madrid. Asimismo, el número de urbes de provincias es mucho más numeroso que el de grandes capitales.

Los estudios incluidos en la musicología urbana comparten la inclinación por explicar el fenómeno musical dentro de un espacio físico, simbólico, social y cultural en la ciudad (Bombi 2005, 9). Los métodos de aproximación al binomio música-ciudad aplicados desde esta óptica han sido variados, y Tim Carter los ha resumido en cuatro: el estudio de las instituciones, el análisis de los músicos en el entorno urbano, la realización de mapas urbanos de sonidos e instituciones y la focalización en la microhistoria y sus interacciones (Carter 2002, 16). El segundo y el último método adquieren mayor presencia en esta investigación.

Los precedentes de la musicología urbana son numerosos: desde los *Annales* a la historia cultural, la microhistoria, pasando por la tradición anglo-americana, que estudió el Renacimiento italiano en las ciudades, y la tradición germana, centrada en la investigación de la música en la historia regional. También la etnomusicología –con aportaciones como las de Bruno Nettl– y la sociología han contribuido a enriquecer el punto de vista de esta orientación musicológica, que ha emergido con fuerza a partir de los años noventa.³¹

La musicología urbana no trata únicamente de contextualizar determinadas composiciones o prácticas musicales, sino de ahondar en otros aspectos, como la producción, la transmisión y la recepción de la música en un momento y espacio concretos, en línea con las preocupaciones posmodernas antes apuntadas (Harding 2002, 5-7). De este modo, en esta tesis se conjugan dos visiones diferentes: la búsqueda de una interpretación global del fenómeno musical (preocupación común con la nueva historia cultural) –en este caso, dando sentido a las aportaciones musicales y culturales de Canuto Barea– y el interés por realizar estudios sobre espacios geográficos

³¹ Ya una serie de trabajos anglo-americanos realizados en los años ochenta, adscritos a la tipología de «*music in...*», incidían en la necesidad de ubicar los objetos musicales en un contexto espacial y temporal concreto. Anthony Newcomb trabajó sobre los madrigales en Ferrara (1980), Iain Fenlon estudió la música y el patronazgo en Mantua en el siglo XVI (1980, 1982), James Moore investigó sobre la música en la basílica de San Marcos de Venecia (1981), Lewis Lockwood se centró en la música en Ferrara en el siglo XV (1984) y Allan Atlas lo hizo sobre la música en la corte aragonesa de Nápoles (1985). En el ámbito germano se propuso una alternativa de investigación musical más amplia, realizada por Reinhard Strohm (1985), que abordaba la música de todos los espacios de la ciudad de Brujas. Marín enfatizaba el valor de la colección *Man and Music*, en ocho volúmenes (1989-1993), dedicado cada uno de ellos a una ciudad europea diferente, pretendiendo insertar en un contexto determinado la interpretación de las fuerzas socio-políticas (Marín 2002, 3). A partir de las aportaciones de Tim Carter (2002) o, en España, de Andrea Bombi, Juan José Carreras o Miguel Ángel Marín (Bombi, Carreras y Marín 2005) se ha confirmado la fuerza de esta orientación metodológica. Hace poco tiempo se ha ratificado la importancia de esta corriente de estudio en el congreso *Hearing the City: Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes*, organizado por Tess Knighton (Barcelona, 2015).

determinados y limitados, propios de la historia local, aquí adscrita de modo concreto a la ciudad herculina y, por extensión, a la región gallega.³²

Para el enfoque de la musicología urbana no solo es interesante reconstruir las infraestructuras que posibilitaron el desarrollo musical y los perfiles profesionales de los principales compositores y músicos en una metrópoli particular, sino también la comparación de estas características entre diferentes urbes, ahondando en la propuesta de *Annales* de partir de lo local para llegar a lo global.

La investigación localizada en el marco urbano (así como, en un sentido más amplio, en el regional) tiende por ello a construir modelos en los que las instituciones, los perfiles profesionales y las funciones de la música, entre otros, se combinan, a fin de permitir, por un lado, la construcción de un marco estructural en el que se desarrolla la música y el microcosmos o campo específico constituido por las carreras profesionales de los músicos, así como, por otro lado, la comparación entre las distintas ciudades (Carreras 2005, 21).

El espacio urbano se configura, según lo argumentado hasta aquí, en un foco de procesos comunicativos enlazados en una compleja red de relaciones y de significados, que, a su vez, contribuyen a explicar el fenómeno musical o sonoro en medio de un entramado de elementos interconectados. Aplicar estas teorías interpretativas de carácter interdisciplinar ha sido útil en este caso, puesto que Berea se relacionó con numerosas actividades de la urbe, convirtiéndose en el nexo idóneo entre conceptos como ciudad, cultura, política, economía o sociedad. Incluso, su faceta más relevante –la de almacenista musical– ha requerido un estudio interrelacionado de estos parámetros, puesto que, si no existiesen enlaces reales entre ellos, su actividad comercial no hubiera sido tan prolífica, ni mucho menos tan significativa. Para articular esta explicación, según la cual los fenómenos se cohesionan en un contexto global, se ha recurrido a la idea de «red», empleada también por la teoría de los polisistemas.

La teoría de los polisistemas es una propuesta aplicada al ámbito de los estudios literarios por Itamar Even-Zohar (Universidad de Tel-Aviv) a partir de los años setenta del siglo XX. Esta metodología literaria se fundamenta en el concepto de sistema, definido

³² El estudio de la historia local ha sido susceptible de diversas críticas por parte de la historiografía española, sobre todo porque los que se sentían atraídos por dichos estudios eran aficionados, que en la mayoría de los casos se limitaban a extraer noticias de diversos archivos locales y periódicos y las plasmaban sin previo análisis en publicaciones divulgativas. Sin embargo, desde finales de los años setenta, los historiadores incrementaron su atención hacia marcos espaciales determinados, lo cual provocó un creciente interés por las historias locales y regionales. Joseph Fontana o Jesús de Juana han considerado la utilidad de la historia local para una interpretación histórica general, partiendo de la comprensión de un entorno determinado y obviando los conceptos de abstracción superestructural (Fontana 1985, 5-12; Juana 1993, 11-24).

como una «red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás» (Iglesias Santos 1999, 9). A través de esta idea se interpretaron la literatura y los estudios lingüísticos dentro de un sistema de parámetros heterogéneo, que en conjunto conforman la «cultura global».³³

La aplicación de la noción de sistema no ha constituido una invención de la teoría de los polisistemas, sino que ya había sido aplicada por anteriores teóricos al ámbito de la lingüística, de la teoría literaria y de la traducción.³⁴ Estos primeros pasos, nacidos bajo los auspicios del estructuralismo, permitieron la apertura a nuevas tendencias, en las cuales la aplicación de un «sistema» adquiriría relevancia. Ideas similares se atisbaban en los estudios de Pierre Bourdieu o en las explicaciones sobre la semiótica de la cultura de Lotman. En la esfera literaria se produjeron dos aplicaciones más recientes de estas teorías sistémicas: la teoría empírica (defendida por Siegfried Schmidt) y la teoría de los polisistemas (presentada por Even-Zohar). Ambas pretendían otorgar un carácter científico a los estudios literarios, dejando atrás el exceso de interés por las cuestiones meramente literarias («textocentrismo»), con el fin de ubicar la investigación literaria dentro de un fenómeno más amplio: la cultura.

Even-Zohar formuló una serie de hipótesis temporales para el estudio de los fenómenos literarios en marcos culturales concretos, en su dimensión sincrónica y diacrónica, aplicando para ello los polisistemas.³⁵ Un polisistema se define como: «a

³³ En este sentido, la teoría de los polisistemas se aplica a la pragmática de la comunicación literaria, puesto que esta consiste en el estudio de los procesos de comunicación insertos en diferentes contextos psicológicos, sociales o históricos (Van Dijk 1986). El principal interés de la teoría de la comunicación literaria no es el texto aislado en sí mismo, sino «las condiciones, estructuras, funciones y consecuencias de los actos que se concentran en los textos literarios» (Schmidt 1986, 201), con lo que se genera una necesidad analítica de los nexos entre el texto y los contextos.

³⁴ La visión metodológica que incluía el lenguaje en una red social o de contexto (sistema) ya había sido presentada por autores como el psicolingüista noruego Ragnar Rommetveit con la teoría de la estructura del mensaje (Rommetveit 1974). Los conceptos de estructuras y sistemas habían sido también abordados con anterioridad, puesto que Claudio Guillén ya los había definido en el ámbito literario en 1968. De igual modo, Ferdinand Saussure había considerado la definición de lengua como «un sistema de relaciones sintagmáticas (de contexto) y asociativas (comparativas)», pero que, a diferencia de la teoría polisistémica, no reconocía los sistemas dinámicos, sino que los estudiaba en clave de redes de relaciones estáticas, en las que el valor de cada elemento estaba conectado con la relación específica e inamovible de dicho elemento con los demás (Saussure 1972).

³⁵ Este autor señala como antecedentes de su teoría el formalismo ruso, el estructuralismo checo y la semiótica soviética, que confluyen en una nueva corriente denominada funcionalismo dinámico (Even-Zohar 1999). Esta –desarrollada por Tynianov– se basa en el concepto de sistema abierto, dinámico y flexible, con el fin de explicar la cultura como un sistema global. Estas ideas fueron perfeccionadas por el grupo *Culture Research Group* –integrado por Even-Zohar, Toury, Shavit, Yahlom y Sheffy–, que aplicó la teoría de los polisistemas desde principios de la década de los setenta.

multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using currently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent» (Even-Zohar 1990, 11).³⁶ Así pues, un polisistema permite sustentar a varios sistemas, que se interseccionan e intercalan con una clara dependencia recíproca (Iglesias Santos 1994, 331). Esta heterogeneidad proporciona una variabilidad que convierte esta teoría en un soporte dinámico y flexible, en el cual la literatura está conectada, en múltiples direcciones, con un sistema más general: el de la cultura. No obstante, el propio Even-Zohar reconoce que la aplicación de este sistema conceptual no tiene porqué constreñirse al ámbito de la literatura, sino que, desde su formulación en los años setenta, ha fundamentado muy variados trabajos.

Aunque esta teoría se ocupe de cuestiones semióticas *stricto sensu*, en esta tesis se propone una interpretación propia, adaptándola a cuestiones conceptuales y prácticas para extraer en conclusión un modelo explicativo relacionado con Berea y, en especial, con su actividad comercial. Así pues, los preceptos literarios de la teoría de polisistemas han sido extrapolados a modo de ideas matriz para la explicación del sistema musical en cuanto que conjunto de fenómenos articulados en torno a una red de relaciones, lo cual contribuye al conocimiento de las dinámicas subyacentes en otros aspectos paralelos de la cultura, la sociedad, la economía y la política. No solo se intenta registrar y clasificar el fenómeno del comercio musical en sí mismo, sino buscar leyes que gobiernan la diversidad y complejidad de dicho fenómeno (Even-Zohar 1990, 9). Se trata de articular varios sistemas dinámicos que atañen a fenómenos diferentes, cuyos apartados (elementos, funciones) se jerarquizan y al mismo tiempo se relacionan entre sí, en una dirección centrífuga y centrípeta, con lo que se aclara «un conjunto de reglas y materiales que regulan la construcción y el manejo de un determinado producto», es decir, un «repertorio» (Even-Zohar 1999a, 51):

With a polysystem one must not think in terms of one center and one periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one

³⁶ Traducción de la autora: «Un polisistema se define como un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas que interactúan y se solapan parcialmente entre ellos, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes».

system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then may or may not move on to the center of the latter (Even-Zohar 1990, 14).³⁷

El repertorio, constituido por «elementos» –parcelas de la cultura que se limitan y se encandenan– y «modelos» (de comprensión y de producción) –la suma de reglas, relaciones y elementos–, configura en esta teoría lo que ya Bourdieu denominaba *habitus* (Bourdieu 1992, 293-94). Even-Zohar retoma este término y lo define como «un repertorio de modelos adquiridos y adoptados (también adaptados) por individuos o grupos en un medio determinado, bajo los condicionantes del sistema de relaciones que domina ese medio» (Even-Zohar 1999a, 38). Dentro de este entramado, el agente actúa sobre el repertorio, bien desde una posición conservadora como «preservador de la durabilidad», o bien desde un campo de acción innovador, en el cual puede producir nuevas ideas o se puede ocupar de promoverlas (Díaz Martínez 2014, 86). Mientras Bourdieu desde la teoría del campo literario introduce una visión finalista que permite al agente actuar a través del aspecto experiencial, más allá de la dicotomía entre el objetivismo y el subjetivismo, Even-Zohar desde la teoría de los polisistemas resalta la responsabilidad que adquiere en la modificación del repertorio, de forma que la propia génesis del *habitus* permite explicar las trayectorias de los agentes, cuyos sistemas de relaciones pueden llegar a dirigir, preservar y estabilizar la sociedad (Even-Zohar 1999a, 46).

En este caso, se ha aplicado la teoría de los polisistemas en dos direcciones: primero, para explicar la figura de Berea, ubicada en un período concreto y unida a la cultura de A Coruña, conformando un sistema de parámetros central (que contiene las leyes y los modelos) en torno al que pivotan otros sistemas secundarios que constituyen un ejemplo de sistemas dinámicos en constante interconexión (vistos en los cuatro primeros capítulos); y segundo, para exponer los puntos substanciales del comercio musical de forma amplia en la cultura, sociedad, economía y política, a través de un polisistema integrado por diversos sistemas autónomos y, al mismo tiempo, dependientes (vistos en los dos últimos capítulos), articulados en torno a elementos y modelos. Con ello se ha procurado demostrar la hipótesis de partida que tildaba a Berea como agente activo en la cultura musical gallega durante la segunda mitad del siglo XIX.

³⁷ Traducción de la autora: «Con un polisistema no se puede pensar en términos de un centro y una periferia, sino en las diversas posiciones que se pueden considerar. Por lo tanto, un artículo (elemento, función) puede ser transferido de la periferia de un sistema a la periferia de otro sistema adyacente dentro del mismo polisistema, y después quizás pueda llevar al centro del último».

La complejidad de este método radica en la múltiple interdependencia de elementos existentes en el entramado del comercio musical, ya que compositores, editores, fabricantes de instrumentos, proveedores, almacenistas, intérpretes, intermediarios y audiencia, entre otros, se enlazan en una tupida red. Para descifrar algunos de estos nexos se define el mercado musical a partir del modelo de la comunicación de Roman Jakobson, adoptado también por las teorías polisistémicas. Así, el mercado musical sería el mecanismo mediante el cual un receptor (cliente) accede a un producto (mensaje), que se ofrece por parte de una larga cadena de emisores (compositores, editoriales, fábricas de instrumentos, distribuidores, almacenistas) a través de un canal (que en este caso contiene todos los posibles medios de conexión entre distribuidores y clientes, incluidos medios de transporte o almacenes), bajo los auspicios de un código (que abarca de forma genérica la política comercial vigente, ley de oferta y demanda, estrategias de venta) y en medio del contexto (entendido de forma amplia). De este modo, la explicación de estos agentes implicados en el comercio musical –a su vez sustentados por sus propios sistemas– se realiza mediante la extrapolación del funcionamiento del proceso comunicativo.

En definitiva, la singularidad de Berea en cuanto personaje polifacético ha requerido de una síntesis sobre las actividades musicales desarrolladas en la ciudad burguesa de A Coruña y, a su vez, sobre la conformación de una red de relaciones entre los diferentes aspectos del comportamiento humano, que contribuye a aclarar el fenómeno musical en sus múltiples vertientes. Esta situación permite el estudio de los vínculos entre producción y consumo de música, interpretación, formación de músicos, recepción, profesionalización, edición e incluso simbología de la música.³⁸ Para todo ello se ha recurrido a armar una metodología heterogénea interdisciplinar propia, en consonancia con algunas de las orientaciones más recientes, en la cual los enfoques de la nueva historia cultural y la musicología urbana conviven con herramientas procedentes de la teoría de los polisistemas.

³⁸ En este sentido, se establecen paralelismos con el Londres victoriano, donde la música popular y la música culta convivían en tensión y condicionaban los valores culturales que fijaron unas tendencias concretas de consumo burgués (Scott 2002).

III.3. Metodología

La elaboración de esta tesis doctoral ha pasado por varias fases extendidas en el tiempo, puesto que la finalización se ha ido demorando debido a circunstancias personales ya referidas en el prefacio. La recopilación documental se concentró en los cuatro primeros años de trabajo, así como durante los dos últimos, cuando se ha procurado complementar, completar y revisar lo realizado con anterioridad. La ralentización, que *a priori* podría constituir un gran inconveniente, ha revertido en una cierta ventaja, ya que ha permitido madurar la interpretación de los datos manejados, asimilados de forma más pausada y, probablemente, más fundamentada. Asimismo, durante este tiempo se ha podido profundizar en el estudio de la historia de la música gallega, lo cual ha dotado de una perspectiva más amplia la visión final de las aportaciones de Berea a la cultura gallega decimonónica.

El marco teórico propuesto es interdisciplinar, como ya se ha argumentado con anterioridad, por lo que la metodología empleada responde a la combinación de diversas áreas. La fase inicial de este trabajo ha sido sobre todo de tipo descriptivo. Una vez focalizado el tema de estudio ha sido necesario bucear en diferentes tipos de documentación, que han proporcionado los datos primarios o pruebas de tipo empírico, musicales y no musicales, en su mayoría en el Archivo Berea. En el momento de iniciar el presente trabajo, este archivo estaba sin organizar (exceptuando las partituras), por lo cual se realizó un vaciado sistemático de la documentación afín a la cronología de este estudio, rematado en el año 2008 y cuya descripción al completo se incluye en el anexo 1.

Los datos obtenidos se informatizaron y digitalizaron en bases de datos específicas con el programa *Filemaker Pro 6.0* con el fin de manejarlos con mayor agilidad. Por ejemplo, en el caso de los copiadore de cartas, se han recogido casi nueve mil cuatrocientos registros que incluyen los siguientes campos: signatura antigua, signatura personal, libro, tipología documental, fecha, lugar de expedición, lugar de recepción, remitente, destinatario, observaciones, ideas principales, otras referencias, fotografías, llaves temáticas y contenido (véase il. I.1). Se han diseñado en total diez bases de datos relacionales, conectadas entre sí a través del campo correspondiente a las llaves temáticas, que aglutinan más de quince mil entradas. Paralelamente, se han efectuado consultas documentales complementarias, puesto que, si bien el Archivo Berea contiene la mayor parte de los testimonios sobre la familia Berea, ha sido necesario cotejar y confirmar ciertas informaciones a través de documentos conservados

en otros centros, así como por medio del examen de algunos diarios y revistas de la época, aspecto ya referido en la presentación de las fuentes.

The screenshot shows a FileMaker Pro interface for a database named 'CARTAS LIBROS'. The record displayed is for a letter with the following details:

- Nº REGISTRO:** 01202
- SIGNATURA PERSONAL:** 04.283
- LIBRO:** (empty)
- SIGNATURA ANTIGUA:** (empty)
- TIPOLOGÍA DOCUMENTO:** (empty)
- FECHA:** 1877 07 20
- LUGAR RECEPCIÓN:** Lugo
- LUGAR EXPEDICIÓN:** (empty)
- REMITENTE:** Canuto Berea
- DESTINATARIO:** Montes Capón, Juan
- OBSERVACIONES:** (empty)

IDEAS PRINCIPALES

- Oferta de pianos: uno de 3800- de los que no tiene en ese momento- y otro de 4800 reales de Bernareggi, que es el que solicita a Montes en un reservado que intente vender a toda costa.
- Aviso de que ya ha recibido el dinero de Villamarín del piano del Circo Recreo.
- Especifica los precios de algodón y estudios de pequeña velocidad.

OTRAS REFERENCIAS **FOTOGRAFÍAS**

LLAVES TEMÁTICAS

- intermediario, ofertas, envíos

CONTENIDO

Mi querido amigo: Anteayer/ me entregó el Sr. Villamarín los 1000 Rv del Circo Recreo./ El algodón costó 25 reales./ Los estudios pequeña velocidad 20 reales./ Respecto al piano me es de todo punto imposible vendérselo menos de los 3800 Rv pero desde luego le respondo que por/ su precio le llamaré la atención por su elegancia y buenas voces, como/ que nadie dice son de dicho precio, además de gran rapidez en los escapes./ Debo llamar la atención de V. sobre los pianos de 4800 Rv y/ que hasta ahora no hay ninguno en esa que tenga la máquina tan/ sólida, pudiendo asegurarle que duran doble tiempo que los que hay/ hasta ahora son de visagras corridas./ Esperando su determinación ordena á SSS. y amigo... Reservado: En la actualidad no tengo pianos de 3800/ Rv pero los espero pronto. Podría influir para que lo com/pren de 4800 de Bernareggi que tengo varios y son muy/ superiores. Contésteme apra activar la remisión del primero./

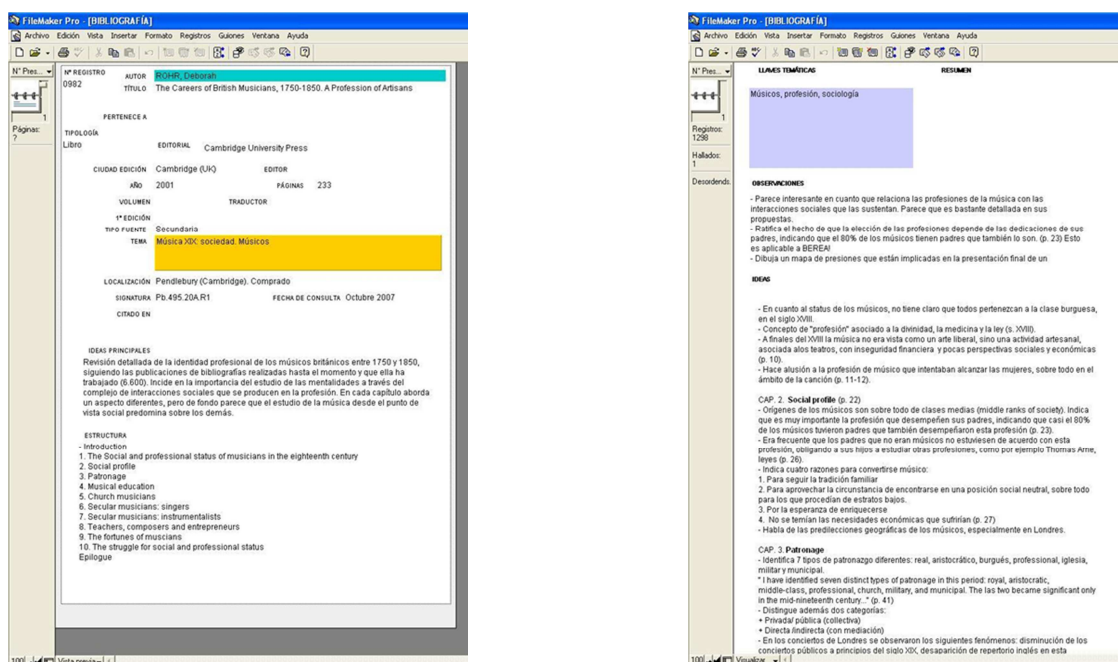
II. I.1. Registro de carta enviada por Canuto Berea a Juan Montes el 20 de julio de 1877

En cuanto a los criterios de transcripción documental, se aplica un modelo paleográfico fiel al original, tanto en los textos en gallego como en castellano, señalando después de una palabra mal escrita o usada incorrectamente en el original la partícula *sic* entre corchetes. Tal recurso solamente se emplea cuando resulta relevante llamar la atención sobre este tipo de errores o en los casos en que la paráfrasis o la corrección silenciosa son inadecuadas. En muchas de las cartas escritas de puño y letra de Berea, o de su ayudante Eduardo Puig, se han detectado anomalías con respecto a las

normativas de la época. Por esta razón, para preservar la naturaleza del original se omite una transcripción paleográfica en la cual se efectúen correcciones ortográficas. En caso de que las mismas variaciones ortográficas convivan en un mismo documento, solo se ha especificado la abreviatura [sic] en la primera aparición. En ocasiones, el propio texto original contiene determinadas abreviaturas, uso de mayúsculas y tildes que, por razones de fidelidad, se han mantenido. Algunos párrafos, sin interés para la comprensión de la redacción, han sido eliminados voluntariamente para mayor fluidez en la lectura, por lo que para especificar que se trata de una exclusión intencional se ha introducido la grafía: [...]. Sin embargo, cuando se trata de fragmentos que no se han podido descifrar –bien debido al mal estado de conservación o porque han desaparecido– y que no se pueden recuperar se ha señalado a través del signo gráfico: [--].

En cuanto al tratamiento y transcripción de la grafía musical, se hace mención a los compases explicados a través de la designación: «compás: tiempo» (ej. c. 43: 2). En caso de que referencien dos tiempos diferentes, estos se separan con un punto (ej. c. 43: 2.3). Las partituras se han transcrito en el cuerpo de tesis y en el catálogo de obras de Berea del anexo 4 a través del programa informático *Finale 2014* y, en ocasiones contadas, con la aplicación *Noteflight*. Los nombres de las notas que aluden a sonidos o a alturas se han marcado en letra redonda y minúscula, al igual que las indicaciones de las tonalidades, tal y como recoge *Ortografía de la lengua española* (2010) y *Manual de estilo Chicago-Deusto* (2013).

A la vez que esta primera etapa de trabajo, se ha procedido a la lectura y creación de fichas informatizadas de la bibliografía para alcanzar una adecuada ubicación contextual del tema de la investigación. El manejo de más de millar y medio de títulos ha hecho indispensable el tratamiento informático por medio de bases de datos creadas ex profeso para la extracción no solo de ideas, datos de edición y transcripción de pasajes reseñables, sino también para su clasificación y valoración, recogiendo campos como autor, título, tipología, editorial, ciudad de edición, editor, año, páginas, traductor, primera edición, tipo de fuente, tema, localización, signatura, fecha de consulta, citado en, ideas principales, estructura, llaves temáticas, resumen u observaciones (véase il. I.2).



II. I.2. Visualización parcial de registro de bibliografía

El sistema de citas empleado para la bibliografía es una adecuación del estilo Chicago 16ª edición (2010) y su adaptación canónica al castellano (Torres Ripa 2013), si bien, dada la variabilidad en las diferentes versiones previas –también manejadas a lo largo de estos años–, se ha considerado una herramienta flexible para facilitar el manejo de este tomo a causa de la voluminosidad documental. Así, en el cuerpo de texto se incluye el sistema autor-año entre paréntesis, siguiendo las recomendaciones del manual de estilo en cuanto a la mención reducida de los números de página con el fin de aligerar el número de páginas de este tomo. En caso de referir publicaciones de autores diferentes en una misma mención bibliográfica, estas comparten paréntesis separadas por punto y coma entre sí, especificadas por orden cronológico creciente de la primera aportación de cada autor y si comparten fecha por disposición alfabética. Asimismo si cada autor dispone de varias aportaciones en años diferentes, estos se separan por medio de comas.

Otra alteración del manual de estilo consiste en la inclusión de una doble serie de referencias mezclando el sistema de cita autor-año antes descrito (aplicado a bibliografía) y el sistema de cita en nota al pie (aplicado a manuscritos e inéditos, recursos electrónicos y páginas *web*), a pesar de la heterodoxia que supone al no contemplarse de forma específica en el canon. En este caso, se ha preferido consignar en nota al pie los asientos documentales para aligerar el cuerpo de texto, considerando lo

que el manual refiere al respecto: «Las notas ofrecen un espacio para fuentes de géneros poco habituales, así como para comentarios sobre las fuentes citadas, lo que hace que este sistema sea extremadamente flexible». Unas líneas más adelante se especifica que el sistema autor-año «se puede adaptar a cualquier trabajo, a veces con la adición de notas a pie de página o finales» (Torres Ripa 2013, 625). Las notas a pie de página –expresadas en números volados según el sistema inglés, tras los signos de puntuación– se han utilizado aquí, además, con un propósito explicativo.

Con respecto a las referencias documentales, se opta por un sistema de cita personal, que sacrifica la mención del elemento citado en primer lugar (Torres Ripa 2013, 721) en favor de una secuenciación por orden decreciente de descriptores que van de lo general a lo particular (institución, sección, serie, fondo, caja/legajo, fecha –si la tiene– y unidad documental).³⁹ La razón de esta modificación consciente del manual de estilo deviene de que muchas referencias documentales proceden del mismo archivo, en especial del Archivo Berea, por lo que al efectuar una cita múltiple en nota a pie según el orden propuesto, solo se consigna la institución al principio una sola vez y se separan los descriptores de los siguientes documentos por medio de punto y coma. En el caso de los documentos –no partituras– del Archivo Berea se omite la referencia a la institución que lo alberga (Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña), dada su constante reiteración, y la sección y serie, por no disponer de ellas en el inventario efectuado por tal institución. En numerosas ocasiones la unidad documental no figura en los catálogos de los archivos consultados, por lo que se introduce un descriptor facticio en el que se especifica la naturaleza del documento (carta, acta, factura, telegrama...). Cuando figuran al lado de textos explicativos de algunas de las notas a pie se enmarcan entre corchetes, para facilitar la identificación del inicio y el final de la referencia documental en la lectura, sin posibilidad de confusión con los paréntesis como signo de puntuación.⁴⁰

En el listado final de referencias bibliográficas se emplea una organización alfabética y por orden cronológico creciente, en relación directa con el citado sistema autor-año, si bien se ha optado por presentarla también en los anexos clasificada por

³⁹ En este caso se separan por medio de comas, excepto cuando se indica el folio o la página, cuyas abreviaturas –solo empleadas en caso de documentos, no de referencias bibliográficas, para facilitar la diferenciación entre foliaciones y paginaciones existentes en la propia fuente– van precedidas de dos puntos.

⁴⁰ La mutación de los típicos paréntesis en corchetes se emplea con el fin de no confundir los primeros – que en realidad son signos de puntuación– con las citas documentales. Se mantienen los paréntesis solo en el caso de las menciones bibliográficas con sistema autor-año por coherencia con el sistema Chicago.

temas. En este sentido, los diccionarios y enciclopedias mencionados son solo aquellos considerados sustantivos para la investigación.

La tercera etapa de esta investigación consistió en encajar los datos obtenidos de los documentos y de la bibliografía en una interpretación conjunta, para lo cual se han tenido en cuenta las diversas teorías ya expuestas. De igual modo, se han aplicado tratamientos estadísticos sencillos a los datos inferidos del estudio de las fuentes, cuyo resultado se ha plasmado en el corpus textual a través de diversos gráficos elaborados con el programa *Microsoft Office 2010*, en concreto con *Excel*.⁴¹ Los mapas conceptuales y geográficos se han efectuado con las aplicaciones *Timeline*, *CMaps Tools* y *Google Maps*. El abultado número de gráficos explicativos de factura propia insertos en el corpus textual se justifica por el estudio de variables numéricas obtenidas del vaciado documental, concernientes, sobre todo, a la marcha del comercio (pedidos o ventas de repertorio e instrumentos, contactos con clientes, geografías predominantes en las transacciones de compraventa, procedencia de proveedores o cantidad y tipología de género).

La última etapa de este proyecto se basó en la aclaración de interpretaciones y conclusiones; y en la escritura de los contenidos. En la redacción final las indicaciones numéricas se realizan en letra, salvo en el caso de días, años, precios, medidas, registros de instrumentos o porcentajes, cuando se emplean cifras arábigas. En las fechas, se emplean guarismos para precisar el día y el año, mientras que el mes se especifica en números romanos, todos ellos separados por guión medio. En lo referente a la unidad monetaria, dada la convivencia de pesetas y reales de vellón en las fuentes, se ha decidido mantener ambas: la referida en la fuente concreta en el cuerpo de texto y la equivalencia correspondiente entre paréntesis o en nota a pie, según la configuración de cada párrafo.⁴² Con respecto a la denominación de los pueblos de Galicia, incluida la ciudad de A Coruña, se ha optado por la nomenclatura oficial, aprobada por las Cortes Generales en España, de acuerdo con la Ley 2/1998.

⁴¹ Meyer estimaba que los tratamientos estadísticos eran fundamentales para el análisis estilístico de las obras. En este caso se considera una herramienta más para la organización de ideas y la formulación de hipótesis (Meyer 2000, 95-107).

⁴² La unidad monetaria española de entonces era la peseta –por Decreto del 19-IX-1868–, aunque pervivió el real de vellón hasta 1936. Las relaciones entre ambas unidades eran: 2 reales equivalían a 0'50 céntimos de peseta y 20 reales eran 5 pesetas (o un duro). La correspondencia en gramos de oro y plata eran: el de oro de 80 reales o cuatro duros = 6'78 gramos de oro; el duro de 20 reales = 27 gramos de plata; el medio duro de 10 reales = 13'45 gramos de plata; la peseta de 4 reales = 5'83 gramos de plata; la media peseta de 3 reales = 2'97 gramos de plata; y el real = 1'45 gramos de plata (Mateu 1946, 285; Beltrán 1987).

IV. Estructura del trabajo

El resultado final se organiza en base a dos volúmenes. El primero recoge el cuerpo del estudio propiamente dicho, con ochenta y seis ilustraciones y ochenta y cinco figuras (mapas, tablas, gráficos). El segundo volumen actúa a modo de apéndice, en disco compacto, donde se incluye una selección de materiales complementarios a lo expuesto en el primero.

El primer volumen, en consonancia con los objetivos principales, se ha estructurado en tres partes. La primera, titulada «Aspectos contextuales», evidencia, a través de dos capítulos, los principales rasgos del entorno de Berea que se deben considerar para su correcta ubicación geográfica, económica, política y cultural, en línea con el planteamiento integrador de la nueva historia cultural, que sirve de base ontológica para el posterior desarrollo de los contenidos en las dos siguientes partes. El primer capítulo –«El contexto histórico: una aproximación a la Galicia del siglo XIX»– actúa como punto de partida para comprender las redes de relaciones económicas, políticas, sociales e intelectuales, que sustentaban e interactuaban con los activos individuales, en este caso Berea. El segundo capítulo –«El contexto musical: generalidades en Galicia durante el siglo XIX»– completa esta inserción de Berea en un ancho horizonte contextual, ya que se presenta un panorama general que contribuye a aclarar su participación personal y la de su actividad empresarial en el fenómeno musical gallego. Para ello se aborda, inicialmente, una periodización musical de la centuria en relación con el protagonista de esta tesis; a continuación, se repasa la influencia que las grandes corrientes europeas (Romanticismo y Nacionalismo) alcanzaron en territorio gallego y sus peculiaridades; y, por último, se revisan algunas de las claves de la música decimonónica determinantes para la interpretación de Berea en su contexto.

La segunda sección, titulada «Aspectos biográficos: perfil vital y profesional», aglutina dos capítulos en los cuales se analiza la figura del músico y comerciante. En el tercer capítulo –«Biografía de Canuto Berea Rodríguez»– se apuesta por un estudio cronológico de la vida y el legado del personaje. La división en torno a estos dos ejes deriva de la necesidad de ordenar en un constructo textual orgánico, por un lado, el recorrido vital por medio de un seguimiento diacrónico, y, por el otro, las aportaciones musicales y socioculturales que han permanecido en el tiempo, para lo cual se incluye

un análisis de la obra compositiva y una revisión de la herencia sociocultural de este hombre, dejada a través de su incursión en el ayuntamiento y en las sociedades burguesas de la urbe. El cuarto capítulo –«La actividad empresarial de Canuto Berea Rodríguez»–, antesala de la última parte de este trabajo, completa la visión secuenciada del capítulo anterior en el nivel netamente empresarial al abordar de forma holística la versatilidad de Berea en cuanto que almacenista, agente teatral y editor.

La tercera parte de la tesis, titulada «Aspectos empresariales: el almacén de música», desgrana en dos capítulos los elementos implicados en las transacciones del establecimiento musical a través de una articulación polisistémica, extrapolando conceptos del sistema comunicativo. En el quinto capítulo –«La oferta de productos: el mensaje dirigido al consumo»– se analizan las existencias, *a priori* elementos pasivos, del almacén bereano en clave de mensaje material, por lo que se incide en los instrumentos y materiales escritos a disposición de los usuarios gallegos. En el sexto capítulo –«El proceso de venta: la interconexión de emisores y receptores a través de códigos comerciales»– se alude a todos los componentes activos del comercio que interactúan (proveedores y clientes) y que ponen en funcionamiento mecanismos económicos supeditados a los códigos de gestión comercial vigentes en el negocio coruñés.

Este trabajo finaliza con la argumentación de los resultados obtenidos tras este análisis en las conclusiones finales, trianguladas con los objetivos, la metodología y los contenidos, amén de un epígrafe final destinado a listar, por orden alfabético, la bibliografía consultada en el curso de la investigación.

Como complemento se indexa un segundo volumen en disco compacto con los anexos, articulados en seis puntos que adjuntan información adicional de elaboración propia –una descripción del Archivo Berea (incluidos los volcados parciales de las bases de datos elaboradas a partir de los catálogos de existencias de la tienda), un cuadro cronológico que sitúa a Berea en su contexto por medio de un esquema, unas notas sobre Canuto Berea Rodrigo (hijo del protagonista de este texto) y el catálogo de obras de Canuto Berea Rodríguez–, aparte de un documental selecto con más de noventa entradas y una clasificación temática de la bibliografía consultada.

PARTE I

ASPECTOS CONTEXTUALES

CAPÍTULO 1

EL CONTEXTO HISTÓRICO: UNA APROXIMACIÓN A LA GALICIA DEL SIGLO XIX

Canuto Berea Rodríguez se implicó de lleno en la cultura que lo rodeaba, por lo que se erigió en un auténtico hombre de su tiempo. De ahí la pertinencia de este capítulo de contextualización, que pretende evidenciar la dimensión espacio-temporal en que se encuadra el fenómeno musical decimonónico y aclarar los procesos culturales que respaldaron las múltiples actividades del protagonista de este estudio. Para ello se recurre a una presentación descriptiva de la cultura gallega (demografía, geografía, economía, política, sociedad, cultura) del siglo XIX a través de la síntesis de publicaciones historiográficas de referencia sobre Galicia en general, y sobre A Coruña en particular; y al mismo tiempo, se construye un soporte correlacional entre los parámetros culturales y la conexión con la figura de Berea. De este planteamiento se extraen ideas que justifican en parte esta tesis doctoral al corroborarse la existencia de redes de relaciones económicas, políticas, sociales e intelectuales, donde se generaban patrones de interacción para los activos individuales. Así, Berea operaba como integrante particular de una realidad concreta y, a su vez, se alimentaba de la cultura global en la cual se insertaba, haciendo indispensable su ubicación en un ancho horizonte contextual.

La sociedad europea sufrió profundos cambios desde finales del siglo XVIII, en parte propiciados por la difusión de las ideas ilustradas, que, poco a poco, calaron hondo en la sociedad, si bien con ritmos variables dependiendo de los diferentes enclaves geográficos. A pesar de que el área gallega fue un territorio periférico,¹ puesto que no solo estaba alejada geográficamente del centro de la península ibérica, sino también en el aspecto económico y social, es destacable la singularidad del caso coruñés. Las particularidades de la ciudad herculina constituyeron un marco activo

¹ Se entiende por periferia la situación de un territorio y sus habitantes que dependen de centros de poder que asumen el papel de tomar decisiones de tipo económico, político, social e incluso cultural.

para las actividades de Berea, por lo cual una visión del contexto local –en conjunto con el regional– coadyuva a esclarecer sus logros, siguiendo las líneas de estudio de la musicología urbana.

La fluctuante realidad histórica gallega durante el siglo XIX se estructura tradicionalmente en cuatro etapas atendiendo a una determinada combinación de factores económicos, políticos y sociales: entre la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX se sitúa un momento de esplendor económico, que aboca en una depresión entre 1820 y 1856, cuya recuperación ligera se opera hasta 1880, cuando se desploma de nuevo en una crisis hasta principios del XX (Barreiro 1984, 44-55). La comprensión de las dos últimas etapas ha sido fundamental para este trabajo, ya que Berea desarrolló actividad mercantil en dichas cronologías y, por tanto, estuvo condicionado por el devenir general de la región, si bien en algunos aspectos supo y pudo vadear de forma ejemplar los momentos de recesión general.

En territorio gallego, después de la fase de apogeo entre 1760 y 1820, se produjo un importante hundimiento económico hasta mediados de la centuria, período en el cual la saga Berea había iniciado su periplo mercantil. La caída de los precios en los cereales básicos, el hecho de que la clase rentista disminuyese los ingresos, la crisis de subsistencia, el difícil equilibrio entre recursos y población y la entrada de la peste con un golpe definitivo en 1852 –momento tras el cual se crearon las Juntas de Beneficencia, vinculadas a la enseñanza musical en algunas poblaciones– fueron situaciones decisivas durante el segundo cuarto del siglo XIX en el ámbito rural. Las circunstancias en las ciudades no fueron más halagüeñas, sobre todo en lo concerniente al sector burgués, condicionado por la situación del campesinado debido a su dependencia foral. En consecuencia, la prosperidad del mercado de principios de la centuria se vio truncada, incrementándose las deudas por falta de una infraestructura capitalista eficaz.

A partir de 1856 se produjo una recuperación no sostenida, provocada por diversos factores. Por un lado, la masiva emigración a América alivió la presión poblacional sobre todo en zonas rurales, lo cual facilitó el apogeo del negocio de los fletes. Por otro lado, la mejora de las infraestructuras viarias posibilitó el intercambio comercial entre diversas regiones gallegas y españolas, aspecto del cual Berea se benefició de forma directa. Entre 1856 y 1880, además de la mejora de los transportes terrestres –aspecto expuesto más adelante–, tuvo lugar el

ensanchamiento de las ciudades de A Coruña y Vigo y se renovó la industria a través de la modificación de algunas de las preexistentes –por ejemplo las de conservas– y por medio de la instalación de otras nuevas. No obstante, la revolución industrial gallega fue lenta y con una creciente influencia de los empresarios extranjeros y del resto de la península, lo cual frenó el establecimiento de una burguesía autóctona poderosa (González López 1980, 507).

La persistencia de un sistema agrario poco modernizado desembocó en una situación de crisis entre 1881 y 1900, caracterizada por la caída de los precios en los productos agrarios, la depreciación del valor de la tierra y de la renta, la crisis vitícola, la de cereales y la ganadera (Artiaga y Baz 2001). Todo ello delataba un claro inmovilismo en el sector agrario y ganadero con serias consecuencias en el progreso de la región (Barreiro 1984, 53). A esta coyuntura precaria se sumó la Guerra de Cuba y sus consecuencias, como la pérdida de los mercados americanos o las repatriaciones. Estas circunstancias negativas marcaron la última etapa de la vida de Berea –entre 1880 y 1891–, aunque no frenaron el despegue comercial de su establecimiento musical. La reactivación económica de comienzos del siglo XX pudo influir igualmente en sus sucesores, los cuales continuaron la andadura comercial de la tienda de música bajo la razón social Canuto Berea y Compañía.

Teniendo en cuenta esta periodización histórica como telón de fondo, a continuación se efectúa una contextualización por medio de un abordaje que pivota desde lo global hasta lo local a través de cuestiones que atañen a la comprensión directa de la figura y actividades de Berea. Con voluntad organizativa, se explican, en primer lugar, algunos aspectos referentes a cuestiones poblacionales, geográficas, económicas y políticas; y, a continuación, se resumen los factores socioculturales e intelectuales más destacados.²

² Véase anexo 2 en CD, «Cuadro cronológico: Berea en relación con su contexto», a partir de la página 115, donde se interrelacionan cuestiones económicas, infraestructurales, políticas, sociales y culturales con la vida de Berea.

1.1. Datos geográficos, económicos y políticos

En relación con los aspectos geográficos y demográficos, la situación general que afectó a Galicia fue un ineludible escenario para la empresa de Berea, si bien fueron las peculiaridades de la ciudad herculina las que marcaron la diferencia: de ahí que se aborden ambos espacios –el general y el particular– de forma interconectada.

Durante el siglo XIX, el acrecentamiento poblacional en Galicia fue desigual, ya que las zonas con mayor superficie costera eran las más habitadas. Por ello, las provincias de A Coruña y Pontevedra consolidaron su padrón, mientras que las de Lugo y Ourense menguaron el número de habitantes, con lo que se estableció una clara diferenciación entre la Galicia del interior, que perdió población, y la Galicia urbana y costera, que incrementó el censo poco a poco (Barreiro 1984, 20-22). Una consecuencia directa de esta situación fue la movilidad que ocasionó, en especial hacia los núcleos urbanos costeros, como A Coruña.

El ascenso paulatino de la población coruñesa en la segunda mitad de la centuria fue el resultado de diversas circunstancias relacionadas con las actividades socio-económicas desarrolladas allí, que convirtieron esta ciudad en la más poblada de la región.³ El número de habitantes aumentó de 27.000 en 1857 a 43.000 en 1897, aunque este crecimiento se paralizó después de la pérdida de las colonias, lo cual supuso, igualmente, un descenso del movimiento mercantil (Barreiro 1986, 280). Sin embargo, la realidad gallega general continuó arraigada al ámbito rural, de forma que una gran parte de la sociedad subsistía por medio de las explotaciones agrarias que, en muchos casos, mantenían el antiguo sistema foral.⁴ Por tanto, el crecimiento de la población no supuso una revolución laboral en los sectores secundario y terciario, con el consecuente retraso que ello conllevó (Barreiro 1984, 23).

³ Aunque A Coruña no tuvo el mayor ascenso poblacional de la región, fue la que más habitantes albergó con respecto al resto de las ciudades gallegas. A pesar de esta evolución demográfica y de su posición estratégica con respecto al resto de España, no fue una de las urbes españolas más pobladas durante el siglo XIX, tal vez por el retraso generalizado sufrido por Galicia en el ámbito del desarrollo urbanístico. De hecho, según Barreiro Fernández, a finales de la centuria había veintiuna ciudades españolas con mayor número de residentes.

⁴ El régimen foral en Galicia estuvo presente durante toda la centuria, si bien con la promulgación de la Ley de Redención Foral del 20 de agosto de 1873, aprobada por las Cortes Republicanas, se había iniciado un lento proceso de redención como ventas forales hasta finales de siglo, a pesar de su suspensión en 1874. Quizás la crisis agraria finisecular pudo haber potenciado este cambio (Artiaga y Baz 2001, 50-61).

El anquilosamiento de la sociedad gallega en un sistema de subsistencia tradicional, en muchas ocasiones precario, provocó que una buena parte de los que optaban por trasladarse a otras zonas prefiriesen probar suerte en el extranjero. Esta circunstancia frenó el crecimiento de la población gallega contemporánea y acarreó la creación de sólidas comunidades de gallegos en la diáspora, denominadas la «Galicia Exterior» por algunos autores (Costa 1997, 80). La emigración masiva entre 1860 y 1870 se encauzó hacia países americanos de raíces ibéricas, donde destacaron Cuba, Argentina, Uruguay, Brasil o Venezuela (Villares 1984, 149). El número de gallegos emigrados entre 1850 y 1900 ascendió a cifras que oscilaban entre 500.000 y 900.000 personas, aunque estas estadísticas no fueron fiables hasta 1880. En base a esta realidad se organizaron los centros gallegos en los países de destino de los emigrados, como la Sociedad Benéfica Gallega de La Habana (1871), el Centro Gallego de Buenos Aires (1879), el Centro Gallego de Montevideo (1880) o el Centro Gallego de La Habana (1880). Lo que queda claro a la luz de estos datos es que el fenómeno migratorio adquirió gran peso en la segunda mitad del siglo XIX, lo cual influyó en el estado de la sociedad gallega en los ámbitos demográfico, económico, social, político, cultural e, incluso, musical.

La distribución del poder urbano sufrió un notable cambio respecto al siglo anterior. Por ejemplo, Santiago de Compostela, la capital eclesiástica, universitaria y de la hidalguía de la Junta del Reino de Galicia hasta finales del siglo XVIII, soportó un estancamiento al permanecer a la sombra de otras ciudades que en el XIX emergían, entre ellas A Coruña. Esta urbe, situada en el vértice noroccidental de la península ibérica, gozó desde los orígenes de un emplazamiento privilegiado por accesibilidad desde el mar y por la estratégica defensa militar que le proporcionaba el golfo de los Ártabros, entre el cabo San Adrián y el cabo Prior (Precedo 1990, 234). Esta excelente ubicación favoreció que las clases medias adaptasen la ciudad a sus necesidades, en especial desde 1840 hasta 1868, por lo cual este sector social se convirtió en el motor de la transformación arquitectónica, urbanística, económica y política de A Coruña (Sánchez García 1995-96, 184).

La especial situación geográfica de la ciudad herculina propició su articulación en torno al puerto, cuyas actividades favorecieron el desarrollo del espacio urbano. La ciudad decimonónica estaba dividida en tres zonas bien definidas: la Ciudad Vieja o Ciudad Alta, primitivo asentamiento medieval que conservaba las murallas; la Pescadería, en la cual se procedía a realizar todo tipo de actividades financieras y en donde Berea ubicó la tienda de música en la calle Real; y el barrio de Santa Lucía, que

era un distrito de pescadores (Barreiro 1986, 282). Estas dos últimas áreas se unificaron constituyendo la Ciudad Nueva, frente a la Ciudad Vieja, que ocupaba el extremo oriental de la península.⁵ La Ciudad Vieja o Ciudad Alta constituía un auténtico centro administrativo, en el cual se asentaban los miembros de gobierno, mientras que el barrio de la Pescadería, epicentro de las ideas liberales, se nutría de almacenistas, artesanos y tenderos (Villares 2004, 295).

Entre 1840 y 1868, después de la desamortización eclesiástica, se efectuaron diversas transformaciones urbanas y arquitectónicas de gran calado: el ensanche interior, la construcción de edificios y plazas y la mejora del muelle y del alumbrado público. La ampliación de la ciudad pasó por el derribo de ciertos recintos amurallados, lo cual facilitó la regularización del callejero urbano. Los proyectos para el primer ensanche –que coincidió en vida de Berea– se iniciaron en 1878, aunque no se aprobaron hasta 1885, según refleja el informe del arquitecto municipal Juan de Cíorra (1836-1891). Las principales obras realizadas a partir de 1884 fueron: la conclusión de la Plaza de María Pita (con una superficie de 11.200 m²) y del frente de galerías de La Marina (interpretadas actualmente como un símbolo de identidad de la urbe, apodada en ocasiones «la ciudad de cristal»); la densificación del sector de la Pescadería (con nuevas construcciones modernistas y eclecticismos); y la ampliación de los alrededores. En el siglo XX fue propuesto un segundo ensanche, aprobado en 1910, aunque ya había iniciado los trámites en 1903 (Precedo 1990, 258). En definitiva, a través de estas modificaciones se configuraron las características de un modelo de ciudad más moderno, con edificios de mayor altura y dotado de un centro –en la Ciudad Alta y Pescadería– para el desarrollo del sector servicios (administración, comercio) y una periferia portuaria e industrial (Precedo 1990, 261-62).

Estas circunstancias fueron determinantes para Berea en cuanto músico y hombre de negocios por varias razones. Su centro de operaciones estaba en una de las ciudades gallegas con mayor población. Además, la zona urbana donde él operó estuvo sometida a constantes cambios desde mediados de siglo, lo cual indica que se trataba de un enclave emergente. De hecho, parte del éxito del establecimiento bereano se debió al auge de la metrópoli y al intenso tráfico por mar que la conectaba con otros lugares de la península ibérica, de Europa y de América.

⁵ Dicha división bipartita ya figura en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (Madoz [1845-50] 1986, 2:347-431).

El puerto coruñés constituyó un incontestable punto fuerte para el desarrollo de la ciudad (González López 1987, 9) y de la firma comercial de Berea.⁶ La circunstancia de que el gobierno español confiriese a la urbe herculina el monopolio de las comunicaciones postales con los dominios ultramarinos españoles en 1764 provocó que los contactos con el Caribe o con Río de la Plata se intensificasen, así como el trasiego de mercancías entre Europa y América. En efecto, el puerto concentró en aquel momento más de las tres cuartas partes del comercio de Galicia con las colonias americanas. Por ello, la renovación de esta infraestructura se había convertido en un punto crucial para el movimiento portuario, debido, en parte, a las pequeñas rampas y escaleras existentes en un único muelle, insuficientes para la satisfacción de la demanda migratoria y comercial (Vila 1909).⁷

Esta coyuntura de mejoras portuarias permitió a Berea, por un lado, el transporte de diversos materiales, sobre todo instrumentos de música, desde Barcelona, Valencia, Milán o Lyon; y, por otro, lanzar estas existencias al mercado con celeridad, ya que el transporte marítimo era más fiable e incluso más rápido que los medios terrestres. Esto se explica por el dificultoso trazado de rutas por tierra que aún entonces estaban en vías de desarrollo en España. Además, muchos de los clientes de Berea se trasladaron a países sudamericanos, lo cual generó un comercio subyacente con algunos de ellos, en especial con Cuba. Algunos de sus contactos en la ciudad de La Habana fueron: Anselmo del Valle, Josefa Baldrich de Pérez, José García Aldave o Alejandro Sánchez Cifuentes, entre otros.⁸ El análisis más detallado sobre el tipo de relaciones mantenidas por Berea con los clientes en el ejercicio de ventas musicales se efectúa en el tercer bloque de esta tesis doctoral.⁹

⁶ Un ejemplo de ello es la existencia del faro romano (Torre de Hércules) del siglo II, que demuestra que ya desde la Antigüedad la navegación por mar en esta zona –denominada *Brigantia* o *Brigantium* por Estrabón– era frecuente (Romero 1992a, 1992b).

⁷ La nueva propuesta fue diseñada entre 1865 y 1889, en pleno apogeo de la actividad bereana, por los ingenieros Celedonio de Uribe (1823-1871) y Eduardo Vila y Algorri (1853-1928): propuso el primero la integración de la ciudad y el puerto a través de espacios abiertos para el paseo, mientras que el proyecto de Vila extendió la línea de los muelles hasta los barrios de Santa Lucía y La Palloza, en donde pretendía crear una superficie para usos complementarios (Dalda 1985).

⁸ AB, C. 1, vol. 3, 29-XI-1876: f. 279-280, carta remitida a Anselmo del Valle (La Habana); C. 5, vol. 13, 28-IV-1884: f. 169, carta remitida a Josefa Baldrich (La Habana); C. 5, vol. 14, 19-XI-1884: f. 41, carta remitida a José García Aldave (La Habana); C. 7, vol. 19, 20-XI-1888: f. 15, carta remitida a Miguel Pastell (La Habana).

⁹ Véase el sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores»

En íntima vinculación con lo expuesto hasta el momento, el siglo XIX coruñés se caracterizó por el incremento de la oferta de empleo, circunstancia reforzada por el claro cariz mercantil de la ciudad ya desde los albores de la centuria anterior. La mayor parte de la creación de nuevos puestos de trabajo se acreditó en las factorías¹⁰ y en las labores derivadas del ensanche urbano, que convirtieron A Coruña en uno de los centros industriales urbanos más modernizados de Galicia (Vigo 2007). De igual modo, la relevancia burocrática y administrativa que adquirió tras la designación como capital provincial en 1833 y su prosperidad económica facilitaron la apertura de varios centros educativos que atrajeron a un número significativo de jóvenes de poblaciones circundantes.

Los negocios de venta de tejidos, artículos de ferretería e incluso de instrumentos y partituras musicales favorecieron la emergencia de una elite burguesa coruñesa adinerada, de la cual sin duda formaba parte Berea. La influencia política de esta clase social fue determinante para la transformación de la urbe en la segunda mitad de la centuria en consonancia con su ideario y con la incipiente expansión económica y demográfica. Jesús Ángel Sánchez afirma al respecto que «la revolución burguesa en el plano político» condiciona «las decisiones claves en el desarrollo urbano de A Coruña» (Sánchez García 1995-96, 185). En efecto, una de las consecuencias inmediatas de este interés reformista fue su conversión en una de las ciudades gallegas que más temprano inició la modificación del trazado.

La mejora económica propició, igualmente, el desarrollo de la banca, amparada en los marcos legislativos impulsados por los gobiernos conservadores de la Restauración (Maixé 2005), con lo que aparecieron los primeros bancos coruñeses. La ciudad dispuso de una sobresaliente base financiera, ya que el Banco de La Coruña se había fundado en 1857, con licencia para imprimir moneda, aunque esta dejó de poseer valor a partir de 1874. Esta entidad dio lugar al Banco de Crédito Gallego en 1875, cuyos accionistas inauguraron la Caja de Ahorros y Monte de Piedad en 1876. Se constituyó así un triunvirato financiero junto con el Banco de España y el Banco de Crédito Gallego, a los cuales Berea perteneció en calidad de accionista, contador y administrador,

¹⁰ Entre estas industrias destacaron la fábrica de tabacos (creada en 1804 y que en 1890 daba empleo a 4.000 trabajadoras), la de hilados y tejidos (de Núñez y Miranda, de la familia Maristany o la fábrica de sombreros de Juan Pedro Salabert), las fundiciones de hierro (en Santa María de Oza), las fábricas de vidrio (La Coruñesa, creada en 1849), las fábricas conserveras, las de jabón (La Magnolia, perteneciente al señor Montarano), las de cerillas, la de harina de Fernando Rubín, las panificadoras o la refinería de los señores Mesa, Marchessi y Martínez.

respectivamente. Asimismo, formó parte de dos de las instituciones comerciales más importantes de la urbe, la Junta de Comercio del Consulado y la Cámara de Comercio, Industria y Navegación, lo que lo implicó de lleno en la vida económica y le confirió un halo de poder que, sin duda, obró en favor de su almacén de música y de sus otras facetas musicales.

Todo ello convirtió a la capital coruñesa en un punto de efervescencia mercantil y financiero, embebido de forma incontestable en los cambios de raíz liberal operados en los ámbitos social, económico y político, lo cual acarreó la articulación de un especial entramado que favoreció la repercusión del negocio de Berea. El auge industrial, sumado a las obras de ensanche herculinas y al desarrollo de la banca, convirtió a la ciudad del noroeste en un enclave de referencia. Sin duda, la mejoría en la situación de esta y de otras ciudades gallegas facilitó a Berea la expansión de su establecimiento de música, que, poco a poco, fue abriendo sucursales en otros núcleos, como Ferrol, Vigo o Santiago, aspecto analizado en detalle en el cuarto capítulo.¹¹

Dada la relación que algunos aspectos de la infraestructura viaria mantuvieron con las actividades de Berea, se considera de interés explicitarlos de un modo más pormenorizado. Los problemas con el transporte terrestre habían sido numerosos debido a la accidentalidad geográfica gallega (orografía, variaciones climáticas, diversidades edafológicas, población dispersa), la cual sumada a determinadas condiciones institucionales y sociales derivó en la existencia de una red de caminos menores, poco aptos para el transporte a larga distancia y mucho menos para el tráfico rodado. Todo ello constituyó el caldo de cultivo idóneo para que la evolución y la articulación del mercado en Galicia sufriese un considerable retraso, hecho que aún revaloriza más la red de contactos comerciales que el empresario coruñés fue capaz de sustentar.

El trazado de comunicaciones por carretera entre Madrid y A Coruña había sido diseñado ya en el siglo XVIII, bajo el reinado de Fernando VI, y conformaba una de las más importantes columnas vertebrales de España (González López 1980, 646). En consecuencia, las conexiones terrestres de la ciudad herculina con el resto de Galicia y España se efectuaron fundamentalmente mediante carreteros y coches diligencias de diversas compañías, como La Ferro-carrilana, El Porvenir, El Industrial o La

¹¹ Véase apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto a partir de la página 269.

Veterinaria, que enlazaban con Santiago, Betanzos, Carballo, Corcubión o Sada, entre otros puntos. A pesar de que pertenece al ámbito de la novela, resulta ilustrativo que Gerardo, el protagonista de *La Casa de la Troya* (1915) de Alejandro Pérez Lugín (1870-1926), hiciese el trayecto desde Rúa Nova de A Coruña hasta la homónima compostelana en siete horas en un transporte precisamente de La Ferro-carrilana.¹² Estas líneas eran utilizadas por Berea para la distribución de partituras e instrumentos, sirviéndose con frecuencia de los servicios de La Ferro-carrilana, además de los carreteros Insua¹³ o Luis Senra,¹⁴ cuyo principal trayecto era la conexión con Compostela.

La lista de ciudades, villas y pueblos con los cuales comercializaba Berea era extensa, predominando las transacciones con aquellas poblaciones con caminos de ruedas transitables que poco a poco se habían ido convirtiendo en carreteras, como Lugo, Santiago, Ferrol, Monforte, Ourense, Pontevedra, Tui o Vigo (Barreiro Gil 2001, 77). Mas no todos los destinos de las mercancías bereanas gozaban de vías aptas para tráfico rodado, por lo que aún puede sorprender más la osadía de sus negocios, aspecto presentado con mayor detalle en el sexto capítulo.¹⁵ Los destinos gallegos de mercancías de Berea se antojan ilustrativos a este respecto, a la par que abundantes, lo cual denota la envergadura de su red comercial (véase fig. 1.1): A Estrada, Baiona, Caldas de Reis, Cambados, Carballo, Carballiño, Carril, Celanova, Corcubión, Chantada, Lalín, Marín, Mondoñedo, Monterroso, Muros, Muxía, Noia, Ortigueira, Padrón, Pontearreas, Pontecesuras, Pontedeume, Ponteledesma, Portomarín, Redondela, Ribadeo, Sada, Samos, San Adrián, Santa Comba, Valdeorras, Vilalba, Vimianzo, Viveiro, etc.¹⁶

¹² La Ferro-carrilana nació para complementar los trayectos de las líneas ferroviarias inconclusas, por lo que poco a poco fue adquiriendo nuevos servicios para los pasajeros de larga distancia, como hoteles o restaurantes con el mismo nombre de la firma, aún hoy presentes en algunos puntos de la geografía gallega.

¹³ AB, C. 7, vol. 20, 5-XI-1889: f. 80, carta escrita a Josefa Penela (Santiago).

¹⁴ AB, C. 6, vol. 18, 6-X-1888: f. 383, carta remitida a Pedro Constan Trallero (Santiago).

¹⁵ Véase apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores».

¹⁶ Los destinos de las mercancías de la tienda de Berea se han extraído de los copiadore de cartas custodiados en el Archivo Berea [AB, C. 1-7, vol. 1-21, copiadore de cartas]. Se señalan en verde la ciudad de A Coruña, en rojo las principales ciudades gallegas, en amarillo otros centros de destino de las mercancías de Berea y en azul el puerto de Carril, donde recibía un gran número de productos, luego distribuidos por tierra a otros puntos de la región.

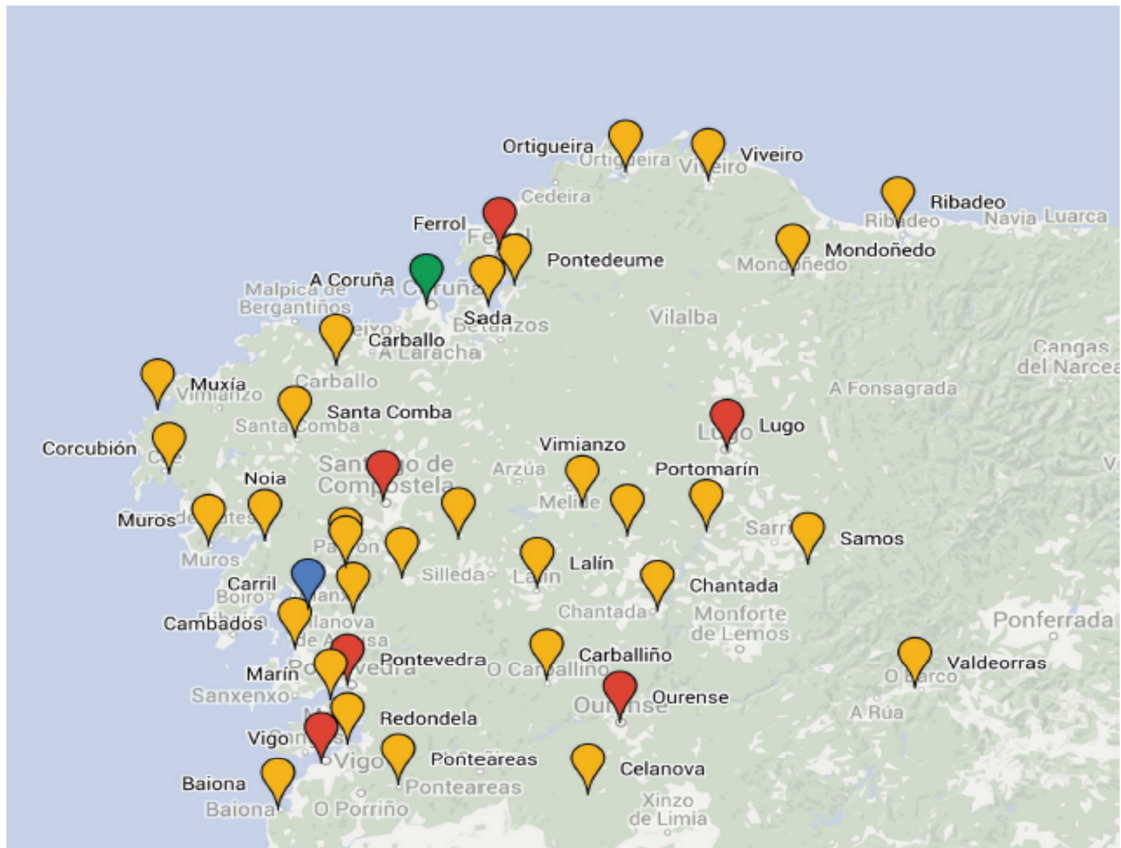


Fig. 1.1. Mapa de principales destinos de mercancías de Brea. Elaboración propia.

La construcción del ferrocarril fue lenta, puesto que llegó a Galicia con veinticinco años de retraso con respecto al resto del país. Las obras Madrid-Irún se habían iniciado en 1856, mientras que el primer tramo gallego no se construyó hasta 1873, entre Santiago y Carril.¹⁷ Con este recorrido se favoreció la salida al mar de la producción agropecuaria y se incitó a la exportación ganadera, en especial hacia Inglaterra hasta finales de siglo, cuando se abrió el mercado a Madrid gracias a otra nueva línea ferroviaria (Díaz 2002, 20). El núcleo urbano de A Coruña comenzó a tener posibilidades de conexión con el resto de la península tras la aprobación bajo la alcaldía de Juan Flórez de la construcción de la línea férrea Madrid-A Coruña, mas la efectividad de tal ruta tuvo lugar a partir de 1875, momento en el cual se inauguró el tramo A Coruña-Lugo, y de 1883, cuando se unió con la meseta. A estos trayectos iniciales se sumaron los de Vigo-Tui, Vigo-Caldelas, Caldelas-Salvaterra, Salvaterra-As Neves, Sarria-A Pobra de San Xulián-Lugo y Arbo-Ourense, entre otros (Barreiro 1984, 49).

¹⁷ Este trozo fue realizado por la compañía inglesa West Galicia Railway (Díaz 2002, 18).

Quizás el ferrocarril ofreciera un servicio para realizar transportes por tierra a larga distancia y de gran volumen, pero con escasa repercusión en los trayectos de corta distancia y poca envergadura (Barreiro Gil 2001, 76), como era el caso del comercio regional bereano. No obstante, consta que el empresario coruñés empleó el ferrocarril con cierta frecuencia para realizar envíos a Lugo, Ourense o Pontevedra,¹⁸ y que optó por el transporte marítimo con vapor para la remisión de mercancías a Ferrol¹⁹ o a Vigo.²⁰

Las comunicaciones marítimas se encontraban en mejor estado, ya que existían diversas empresas cuyo centro de operaciones era la propia ciudad de A Coruña.²¹ De ahí que las posibilidades de transporte por mar constituyesen la verdadera alternativa para la industria y el comercio coruñeses, debido a la precariedad de las redes viarias hasta bien entrado el último tercio del siglo XIX. La mayor parte de los productos recibidos en el almacén de música coruñés procedentes de otras partes de la península – en especial de Barcelona– o de Europa, lo hacían por medios marinos, que, el propio Berea reconocía que resultaban más eficaces y le permitían ejercer un mayor control sobre las mercancías. Como ejemplo ilustrativo se puede mencionar la llegada de dos pianos al puerto de Carril en el vapor Barreras en agosto de 1876, los cuales fueron después transportados a Santiago y A Coruña, respectivamente, en tren.²² De hecho, el puerto de Carril se había convertido en un centro de operaciones complementario al de A Coruña para la recepción de partituras e instrumentos, sobre todo dirigidos a Santiago y otras tierras del sur. Incluso, en algunas ocasiones, el almacenista había recurrido al empleo de los cauces fluviales, como demuestra su interés por los planes hidrográficos de Santander, Gijón, Vigo, Oporto o Lisboa.²³

¹⁸ AB, C. 5, vol. 15, 02-XII-1885: f. 179, carta remitida a Policarpo de Nava (Lugo); C. 5, vol. 15, 16-XII-1885: f. 197, carta remitida a Ramón Modesto Valencia (Ourense); C. 7, vol. 19, 07-VIII-1889: f. 421, carta remitida Antonio Licer (Pontevedra).

¹⁹ En 1883 funcionaba a diario el vapor Hércules, que establecía contacto con Ferrol, con el cual Canuto Berea porteo numerosos pianos para alquiler y venta, gestionados con frecuencia por su hermano Nicasio.

²⁰ AB, C. 5, vol. 15, 17-XII-1885: f. 200, carta remitida a Andrés Gaos (Vigo).

²¹ Algunas de estas compañías eran A. López y Cía, Marqués de Campo o Mensajerías Marítimas.

²² AB, C. 1, vol. 3, 5-VIII-1876: f. 45, carta remitida a Salvador Buhigas (Carril, A Coruña).

²³ Realiza una solicitud de dichos planes hidrográficos a Eduardo de Arana en 1882 [AB, C. 4, vol. 10, 30-V-1882: f. 213, carta remitida a Eduardo de Arana (Ferrol)].

El transporte marítimo tampoco ofrecía todas las garantías que Berea hubiese deseado, ya que en alguna ocasión llegó a perder o a ver dañados algunos productos. En una ocasión, en 1885, una caja de acordeones procedentes de Hamburgo se hundió con la lancha que los transportaba a puerto.²⁴ Al parecer, la mercancía no desapareció, pero, debido a la inmersión, sufrió considerables e irreparables daños, que, no obstante, costó el seguro que Berea había contratado para cubrir eventualidades de este tipo. Debido a la limitación de los medios de transporte en general, la práctica de habilitar seguros para los instrumentos era habitual, como se ha podido constatar en la documentación consultada.

Otro de los aspectos cruciales para la comprensión de Canuto Berea Rodríguez en su contexto fue el papel político desempeñado en la ciudad al frente de diferentes concejalías del municipio e incluso de la propia institución en 1889, cuestión explicitada en el tercer capítulo.²⁵ Por ello, se hace aquí indispensable incluir un entorno específico que contribuya a elucidar el contexto político en el que se vio inmerso.

Tras las guerras carlistas, en 1833 subió al poder la reina Isabel II, hija de Fernando VII; si bien, durante la minoría de edad la regencia estuvo a cargo de María Cristina (1833-1841) y de Espartero (1841-1843). Galicia no fue una región que aceptase favorablemente la subida al trono de la reina, puesto que los militares gallegos apoyaban con convicción al monarca alternativo Carlos, hermano de Fernando VII; sin embargo, la apertura que supuso esta etapa repercutió de forma clara en las ciudades más grandes, incluida A Coruña. En este sentido, es destacable que la actual división provincial de Galicia en cuatro unidades se firmase precisamente en 1833, mientras que Santiago se englobó dentro de la provincia de A Coruña, a pesar de los repetidos intentos de crear otra independiente.

Durante el reinado de Isabel II, se sucedieron en el poder partidos políticos de diferente signo, por lo que los historiadores han fragmentado este período en década moderada (1843-1854), bienio progresista (1854-1856) y sexenio revolucionario (1856-1862). El período revolucionario propiamente dicho se inició en España en 1868; empero, en Galicia ya se había producido en abril de 1846 un levantamiento de este carácter, cuyo culmen fueron los llamados «Mártires de Carral», una tentativa de la sociedad gallega de mejorar la situación en los ámbitos económico, político e

²⁴ AB, C. 5, vol. 15, 10-XII-1885: f. 183-184, carta remitida a Andrés Gaos (Vigo).

²⁵ Véase apartado 3.1.2, titulado «Trayectoria vital: de la vocación musical a la dedicación empresarial», en concreto se aborda su papel político entre las páginas 188-195.

ideológico, en proximidad con las ideas del galleguismo. En este movimiento jugaron un papel determinante el ejército y los progresistas, encabezados, entre otros, por la Condesa de Espoz y Mina (Juana de Vega) y Espartero e Iriarte desde el exilio. A ellos se sumó un importante apoyo por parte de los burgueses catalanes dedicados a la salazón –debido al incremento del precio de la sal y la imposición de un nuevo gravamen de industria y comercio–, de los asalariados, de los funcionarios cesados desde 1840 y de la burguesía en general, en parte a causa del cierre de las fábricas.²⁶

A partir de 1868, se abrió en Galicia la etapa revolucionaria con la constitución progresista, en la cual participaron muchos gallegos –entre los que destacó Eugenio Montero Ríos (1832-1914)–, quienes fomentaron la implantación de la soberanía nacional y la secularización del Estado. Sin embargo, este respiro liberal no fue duradero, pues se gestó en 1872 la tercera guerra carlista en Galicia, después de la subida al trono de Amadeo I de Saboya. Bajo el reinado de Alfonso XII (1874-1885) los gallegos aceptaron la derrota de Carlos y recibieron al nuevo monarca, tal y como demuestran los datos conservados sobre su visita a Santiago, Pontevedra, Vigo, A Coruña, Ferrol y Gijón en 1877. Cabe señalar aquí que el propio Berea se hizo famoso al componer la *muiñeira* titulada expresamente *La Alfonsina*, creada con motivo de los Juegos Florales de A Coruña de 1861 y dedicada al joven príncipe nacido en noviembre de 1857, lance que, sumado a su éxito, le valió la condecoración de Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III (Pedrell 1897, 177).

Los frecuentes movimientos políticos decimonónicos propiciaron la expansión de la conciencia galleguista, que culminó hacia 1890 con la creación de los primeros grupos políticos de este signo, como la Asociación Regionalista, con sede en Santiago y presidida por Manuel Murguía.²⁷ La defensa de estas ideas fue refrendada por un nutrido grupo de

²⁶ Algunos historiadores han resaltado aspectos diferentes de este levantamiento, incidiendo en las implicaciones políticas, aunque la mayoría obviaron el componente galleguista. Por ejemplo, para Kiernan el movimiento persiguió la instauración de la república en España; para Comellas es destacado su componente progresista; y para Eiras Roel lo más relevante es el progresismo asociado a la democracia. En el terreno político hubo varios objetivos: el cambio de gobierno y la caída de Narváez y su grupo; el cambio del régimen para sustituirlo por otro progresista; y la instauración de un régimen republicano federal (Barreiro 1977, 162-71). Es evidente que esta realidad social y política repercutió en la intelectualidad de la época, mas hubo que esperar un tiempo para que se hiciese palpable en la literatura y en la música.

²⁷ Murguía fue uno de los historiadores gallegos que influyó de forma directa en la concienciación galleguista de la intelectualidad, ya que su *Historia de Galicia* (1865) se conformó como uno de los principales escritos que contribuyó a la formación de este espíritu entre sus contemporáneos. Fue autor de numerosas obras, todas ellas relacionadas con Galicia, pero todas en castellano, a excepción del discurso de los Juegos Florales de Tui de 1891.

intelectuales activos, entre los cuales se contaba a Alfredo Brañas, Juan Barcia Caballero, Benito Losada Astray, Enrique Labarta Pose o Antonio López Ferreiro (Beramendi y Núñez 1995), quienes compartieron inquietudes desde 1840 con un grupo de prensa integrado por *El Iris de Galicia*, *Revista de Galicia*, *El Emancipador Gallego*, *La situación de Galicia*, *La Aurora de Galicia* o *El Porvenir*. La difusión de estas ideologías generó consecuencias directas en el desarrollo cultural y musical de la región en los planos teórico y práctico –aspecto expuesto en el siguiente apartado–, por lo cual no se puede obviar este nuevo horizonte para la correcta situación, contextualización y comprensión de algunas de las facetas de Berea, en especial las relacionadas con la ejecución y la composición musical, analizadas en detalle en el tercer capítulo.²⁸

La emancipación de Hispanoamérica en 1898 favoreció un ambiente de exaltado patriotismo, que concluyó con diversas mutaciones ideológicas por parte de algunos grupos políticos. Muestra de ello fueron los cambios operados por los republicanos federalistas, quienes, a pesar de defender la autonomía inmediata de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, sucumbieron al españolismo del momento; o en los ideales de algunos galleguistas, como Alfredo Brañas (1859-1900), quien –tras defender ideológicamente la liberación de las regiones en contra de un centralismo improductivo– cedió al patriotismo español por la presión social (Barreiro 1998, 15-22).

En este contexto ideológico, la urbe coruñesa estuvo asociada al liberalismo político gallego y se convirtió en una ciudad de servicios que rompió con el Antiguo Régimen gracias a su tendencia progresista. En efecto, sus ciudadanos respaldaron diversos acontecimientos de sello liberal, entre ellos la constitución de Cádiz de 1812 o el levantamiento de Riego de 1820 (Barreiro 1982, 19; Villares 2004, 293). A pesar del apego al ideario liberal, los monarcas y aristócratas fueron bien recibidos por los coruñeses con honrosas fiestas en sus visitas, como demuestra el caso de la recepción a los Duques de Montpensier (1852) o a Alfonso XII (1883),²⁹ con excepción de la fría acogida de Amadeo I en 1872 (Colino y Grandío 1994, 100).

A Coruña se mostró activa en los diversos procesos revolucionarios. Muestra de ello fueron la sublevación de la guarnición producida el 30 de septiembre de 1868 bajo la organización de Juan Manuel Pereira o las constantes peticiones realizadas por la

²⁸ Véase apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», página 209.

²⁹ Alfonso XII visitó la ciudad con motivo de la llegada del ferrocarril, cuando se publicó un folleto que se conserva en BN (*La Coruña en la mano* 1883).

urbe a las Cortes durante la Primera República (1873-1874) para la introducción de mejoras, consistentes en la cesión al municipio de tierras militares, el derribo de las defensas de la Ciudad Alta, la organización en barrios, la creación de policía urbana y una serie de medidas de salubridad. A Coruña fue transformando poco a poco este poso de sesgo liberal en un ideario republicano, alcanzando un número significativo de concejales de este signo desde 1881; no obstante, no pudieron acceder al poder debido al sistema de designación a cargo del gobierno central (Villares 2004, 304). De hecho, Berea fue nombrado alcalde-presidente de la ciudad en 1889 a través de un Real Decreto, por lo que se presume que su ideología política estaría en conexión con la dominante en Madrid en ese momento.

En A Coruña el panorama de inestabilidad en los últimos decenios del siglo fueron palpables debido a las numerosas huelgas y a la continuada sucesión de alcaldes, que ocupaban los cargos durante breves períodos de tiempo. González López opinaba al respecto lo siguiente:

La Coruña, que de centro progresista liberal en la primera mitad del siglo XIX, había pasado a serlo republicano, sobre todo federal, en la segunda mitad, se convirtió también, en esta segunda parte, con el desarrollo del movimiento obrero en España, en uno de los principales centros de anarquismo español y el más importante de los gallegos, dentro y fuera de las sociedades de resistencia obreras (González López 1980, 738).

La fluctuación de las condiciones sociales y políticas solo se estabilizó por medio de personajes de contundente influencia en todos los campos –los conocidos «caciques»–, quienes controlaron el panorama social, político y económico de la urbe a finales del siglo XIX. El caciquismo fue un fenómeno de fuerte presencia en la Galicia finisecular, definido como un «instrumento de dominio y control de la política por el que una minoría dirigente se relacionaba con los grupos socio-económicos más influyentes y dominantes de las distintas localidades, sometiendo bajo su representación los distintos sectores sociales» (Colino y Grandío 1994, 110). En la metrópoli herculina la figura del cacique dominó y representó de forma ficticia a los diferentes sectores sociales, conformando una elite minoritaria que vigiló directa o indirectamente el progreso de la ciudad. En efecto, Berea podría ser considerado un «cacique musical», según corroboraba su capacidad de control de aspectos musicales por medio de vías económicas, políticas y sociales.

1.2. Aspectos socioculturales

Berea actuó en un entramado social peculiar, en íntima relación con un especial tejido económico. En general, la sociedad decimonónica se cimentaba sobre una potente base agraria y un fuerte caciquismo político, anclado en las tradiciones forales del siglo XVIII (Villares 1984, 160). El derrumbamiento del régimen foral no se produjo hasta finales del XIX, momento de crisis agraria; por ello, los principales sectores sociales del Antiguo Régimen –el campesinado, la hidalguía y el clero– perseveraron, y despuntaron, a su vez, nuevas clases ligadas al contorno urbano: la burguesía, entendida como un conglomerado de clases medias al menos hasta mediados de la centuria, y el proletariado, en representación de las clases bajas. De esta estructura social interesa sobre todo la primera, por ser el grupo al cual pertenecieron la familia Berea y la mayoría de los clientes del almacén de música.

Las clases medias gallegas estaban en proceso de formación a comienzos de la centuria. Aunque los historiadores las han calificado de forma indiscriminada de burguesía, no se trataba de un colectivo homogéneo sino de un variado grupo social en plena formación, lastrado según diversos autores por su carácter señorializado (con tendencia a participar de los ingresos de la renta agraria), arrendatario, emisario (de las economías externas, cuyo principal negocio consistía en el comercio de reventa y en la introducción de productos industriales importados) e inmovilista (cuyos capitales no creaban ninguna forma de actividad económica interna, no influyendo en la transformación material o técnica de los sistemas productivos).³⁰ En Galicia, la ausencia de espíritu empresarial y la inexistencia de la figura del mercader-empresario frenaron el desarrollo comercial e industrial, característico en otras zonas de España, exceptuando al marqués de Sargadelos, quien construyó un complejo industrial con factorías de artículos de hierro (1791) y fábricas de loza y cerámica (1804).

A partir de la Guerra de la Independencia, este grupo social se convirtió en una nueva elite, inclinada hacia ideas liberales, que perseguía nuevos propósitos

³⁰ La investigación sobre la burguesía en la configuración social gallega decimonónica es un campo relativamente reciente, marcado por las aportaciones de autores como Meijide Pardo (1972-73), Eiras Roel (1984) y Alonso Álvarez (1992), en el estudio de esta clase en el siglo XVIII, y Barreiro Fernández (1984, 1988, 2003), quien a partir del análisis de documentación notarial ha abarcado el tema durante la siguiente centuria. Algunos estudios paralelos en otras partes del país han calificado a esta clase social como élites u oligarquías, dada la estratificación social donde coexisten redes de relaciones personales y productivas (Fradera y Millán 2000; Carasa 2001, 2007).

mercantilistas en el seno de las ciudades; si bien, aún con una clara traba dictada por las fuerzas sociales tradicionales (Barreiro 1984, 377-78). El aumento de las clases medias urbanas provocó una clara diversificación de actividades relacionadas con el comercio y con las actividades industriales, potenciadas, en parte, por empresarios foráneos.³¹ En A Coruña esta presencia se hizo evidente, ya que se instalaron varios extranjeros³² y algunas empresas catalanas.³³ En este variado paisaje patronímico se incluye a Berea, puesto que a pesar de que sus antecedentes más lejanos quizás fuesen gallegos, su padre había emigrado desde Zaragoza en los años treinta (Carreira 1986a, 14-15), lo cual lo insertaría en este bloque de clase media foránea, procedente del extremo nororiental de la península.

Las razones de esta presencia forastera en Galicia son variadas: de entrada, el despegue económico por las concesiones portuarias de Vigo y A Coruña constituyó un foco de atracción; y además la burguesía gallega dejó paso a la exterior porque carecía de capital y de una mentalidad empresarial eficaz. La tradición de la hidalguía poseía mucho peso, por lo cual los burgueses autóctonos con cédula de hidalguía no avanzaron hacia la modernización del comercio y de la industria, sino que se anclaron en su estatus. Todo ello explica los procesos de desplazamiento operados en el sector empresarial hacia la ciudad de cristal desde otros puntos de la península ibérica y de algunos países europeos.

Entre 1817 y 1856, la crisis económica menoscabó el poder de estas clases medias, debido a la Guerra de la Independencia, a los altos tributos, a la pérdida de barcos y al cierre de empresas en Buenos Aires y Montevideo. Esto generó importantes pérdidas de capital y desencadenó la quiebra de grandes firmas, como Santamarina o la Casa Felipe e Ignacio Fernández. A partir de 1856, en pleno período isabelino, la elite

³¹ Algunas de las principales industrias que operaron durante el siglo XIX en Galicia fueron: las fábricas de lienzos en A Coruña y Sada; de sombreros en A Coruña y Santiago; de pintados de algodón y lino en Sigrás; de batanes de agua; de pasamanería en Santiago; de telares en Ferrol; de papel de Arnois, Faramello y Riobóo, Francos, Jubia, Lestrove, Rivasar y Trobe; de curtidos en Santiago y Padrón; el complejo industrial de Sargadelos; y de salazón, entre otras (Barreiro 1984, 401).

³² La lista de apellidos foráneos en A Coruña está encabezada por Barrié, Beaujardin, Cazal, Dambagna, Genella, Lagoanere, Lartaud, Mieller, Morrogh, Opitz, Richter, Kittel, Tettamancy, Toascke, Vanden, Vecchio, Verdale o Zincke, entre otros.

³³ Las empresas catalanas afincadas en A Coruña aparecen asociadas a los apellidos Alba, Babot, Bartolí, Brunet, Carbonell, Canellas, Carré, Castani, Crusset, Curt, Dalmau, Estafanell, Ferrer, Ferret, Fontanals, Fortuny, Goell, Gual, Hors, Llanuza, Manyach, Marich, Martí, Mas, Més, Mont, Nunell, Ortoll, Partes, Pujadas, Pull, Ratt, Serra, Solá, Soler, Tejada, Tort, Tramuja, Vidal, Vinsols o Viñals, entre otros.

burguesa comercial inició un dificultoso y paulatino proceso de recuperación. A partir de entonces, en España, esta heterogénea clase media coincidirá «en torno a una percepción preponderante de sí misma, catalizando la idea de grupo dominante en la realidad nacional, a pesar de no asentarse sobre la sólida base infraestructural en que se instalaba su referente europeo» (P. Arregui 2009a, 101). En el caso gallego, esta conciencia grupal concordó con el despegue económico, debido en parte al restablecimiento del sector naviero gracias al comercio ultramarino y al incremento de ingresos procedentes del aprovisionamiento del ejército a causa de la guerra de África (1859-1860). También las construcciones y los arreglos de infraestructuras viarias generaron numerosos puestos de trabajo y facilitaron el auge del sector bancario –ya explicado–, no sin períodos de recesión intercalados a lo largo de la segunda mitad de la centuria, como la crisis financiera de 1866.

El rol desempeñado por las clases medias no solo se mide a través de su intervención económica, sino también por la relevancia adquirida en el ámbito político, sobre todo a partir de 1808, puesto que predominó la militancia en el bando liberal. En efecto, el levantamiento de 1820, acunado por la elite burguesa y la milicia en la ciudad de A Coruña, constituyó uno de los principales ejemplos de apuesta por el pensamiento liberal (Barreiro 1982b, 19-22). La libertad económica era uno de sus dogmas basados en la voluntad de comprar, vender, poner precios, exportar, importar y montar empresas sin ningún otro poder que pudiese interferir en este derecho. Sin duda, este paradigma ideológico condicionaría el futuro desarrollo de las actividades comerciales lideradas por Berea a través del almacén de música en A Coruña y de sus sucursales.

A partir de 1833 las clases medias adoptaron una ideología menos radical y se apoyaron en la nobleza y el ejército, con el fin de conseguir un pacto con la monarquía para el mantenimiento del régimen constitucional, revelando así su maleabilidad ante las diferentes situaciones políticas. Se aprecia un lento y paulatino abandono de sus convicciones en favor de una clara complacencia sin objetivos políticos, solo de poder. Barreiro explica que no se puede realizar una comparación entre la burguesía gallega de comienzos de siglo, con objetivos, programas e instrumentos políticos concretos, con la de finales de la centuria –la burguesía de la Restauración–, que «se entrega a los brazos de conservadores o liberales con confianza suicida» (Barreiro 1984, 438). Se ha de entender precisamente en este marco el cargo de alcalde-presidente ocupado por Berea en A Coruña en 1889, en conexión con los ideales de la monarquía restaurada.

En el terreno artístico, la elite burguesa gallega no gozó de preferencias autónomas ni de excesivos lujos, puesto que se aferraba en general a un modelo de vida austero en favor de la estabilidad financiera; sin embargo, imprimió sus predilecciones en el devenir musical de la región. Aunque la mayoría de hogares burgueses no derrochasen ni detentasen aspiraciones artísticas de alto nivel, sí que concentraron ciertas inquietudes culturales en asociaciones creadas a su medida, en las cuales se permitían el desarrollo de actividades de variado calado, sobre todo literarias y musicales. Por ello, circunscribir la burguesía gallega –en especial de la segunda mitad del siglo– a un estricto islote de sequía intelectual puede resultar un poco drástico a la par que inexacto, si bien es cierto que parte del sector predicaba con la sobriedad:

La burguesía gallega (autóctona o foránea, pero ya integrada en Galicia) careció de un arte propio hasta finales del siglo XIX. Quien conozca por dentro sus libros de cuentas, sus testamentos, sus partijas, edificios, joyas, ajuar, cuadros, bibliotecas, etc. no podrá nunca entender la desproporción entre sus altos dividendos, sus prósperos negocios, su gran riqueza y la austeridad, a veces casi vergonzosa de su vida familiar. La burguesía gallega más próspera hasta mediados del siglo XIX, la compostelana y la coruñesa, nunca se ha permitido un lujo, apenas tenían bibliotecas y vivía en casas incómodas y con estrechez (Quiroga 1997, 18).

Si se atiende de un modo particularizado a la configuración social de A Coruña en el siglo XIX se detecta una gran complejidad, por convivir en ella varias realidades que combinan el sector comercial de raíz urbana con un grupo de origen administrativo y funcional, al lado de un notable grupo de artesanos cualificados y trabajadores fabriles. El padrón municipal de 1898 revelaba que un cincuenta y dos por ciento de la población se dedicaba a actividades artesanales e industriales, mientras que el cuarenta y tres por ciento lo hacía en el sector servicios. Dentro de las clases medias, la elite burguesa, conformada por insignes comerciantes –como el propio Berea–, industriales y todos aquellos que ejercían profesiones liberales, pasaba por ser uno de los estratos sociales más influyentes, que conferían a la urbe un claro perfil industrial y comercial. El número de empresarios era elevado,³⁴ lo cual condicionó que buena parte de las convicciones ideológicas de los coruñeses estuviesen supeditadas a las fluctuantes características del mercado (Alonso Álvarez 1992, 16-19). El proletariado también aumentó y con él sus reivindicaciones en torno a las condiciones de trabajo,

³⁴ Mejjide Pardo realizaba un censo de casas de comercio coruñesas de entre 1830 y 1845, donde contabilizaba más de doscientos empresarios, tanto gallegos como foráneos: castellanos y leoneses, catalanes, vasco-navarros, asturianos y extranjeros (Mejjide 1972-73).

patentizadas en las huelgas de los obreros picapedreros de 1882 o las de la fábrica de tabacos a finales de la centuria (Romero 1997; Alonso Álvarez 2003).

En definitiva, la configuración social de A Coruña estuvo determinada por el funcionamiento interno de la economía, en la cual mediaban también los planteamientos políticos y las preocupaciones culturales. Todo ello constituyó un apropiado caldo de cultivo para la existencia de un comerciante musical de la envergadura de Berea. No se puede dejar de apuntar aquí el papel que las clases medias jugaron en el desarrollo de nuevas esferas de cultivo musical. El empuje burgués no solo marcó unas preferencias musicales presentes en esta investigación, sino que fomentó la creación de nuevos escenarios, donde se habían ido fraguando sus propios foros de aprendizaje y de expresión musical, aspecto en el cual se abunda en el siguiente capítulo. En este sentido, resulta ilustrativo el relato «Por el Arte» de Emilia Pardo Bazán, incluido en *Cuentos de Marineda* (1892), en los cuales Marineda es un trasunto de la propia ciudad coruñesa y donde la autora dibuja una burguesía ardorosa por el arte, en especial por la música, pero con manifiestas limitaciones, quizás debido a las cuestiones contextuales que se han venido arguyendo:

[...] 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 a un 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 invierno [...] (Pardo [1892] 2001).

A continuación se identifican en Galicia aquellas cuestiones culturales diferenciales con respecto al resto de España, comenzando por los pasos políticos y culturales conductores hacia el galleguismo. Después se presenta, de forma muy somera, un esbozo sobre el papel desempeñado por el arte y la educación gallegos desde ese ángulo, para concluir con un examen de este asunto centrado en la capital coruñesa.

La cultura decimonónica gallega amplió los puntos de mira a través de la literatura, el teatro y la música, forjando una serie de corrientes de pensamiento de defensa de lo autóctono, base de muchos planteamientos políticos, económicos e incluso sociales del siglo entrante. El interés por el estudio de la historia de Galicia se convirtió

en el objetivo de algunos intelectuales, quienes con varios trabajos contribuyeron a fundamentar una conciencia con cada vez mayor cariz galleguista, al ver en las raíces de la tierra gallega una fuente de conocimiento. José Verea y Aguiar (1775-1849) publicó *Historia de Galicia* en 1838, dejando un rumor abierto sobre los mitos de los antiguos pobladores del noroeste peninsular. Benito Vicetto (1824-1878) y Manuel Murguía (1833-1923) continuaron sentando las bases del nacionalismo en sus respectivas *Historia de Galicia* (Murguía 1865; Vicetto 1865). No obstante, el resurgir de lo autóctono gallego obtuvo mayor repercusión en el ámbito literario, con la publicación de tres poemarios: *Follas novas* (1880) de Rosalía de Castro (1837-1885), *Airiños da miña terra* (1880) de Manuel Curros Enríquez (1851-1908) y *Queixumes do pinos* (1886) de Eduardo Pondal (1835-1917). Asimismo, *El idioma gallego* (1886) de Antonio de la Iglesia († 1892) o *El regionalismo gallego* (1889) de Murguía completaban un panorama en el cual, poco a poco, la lengua y cultura gallegas comenzaron a ser valoradas, y que culminó con la creación de *Irmandades de Amigos da Fala* (1916) y la revista *A Nosa Terra* (1917).

A través de estas obras se evidencia la pujante defensa de la identidad nacional en clave de regionalismo formulada desde las esferas intelectuales gallegas a través de un enfoque poético, en el cual el folclore se convertía en una fuente de inspiración, en especial para la literatura y la música. Queda claro que esta ideología influyó en la arquitectura, la pintura, la escultura, la literatura y, por supuesto, en la música. De ahí que para el presente trabajo sea importante considerar esta cuestión, ya que, aunque Berea nunca mostró inclinación confesa hacia el enaltecimiento de la idiosincrasia gallega, sí que algunas de sus obras musicales respondieron a los gustos derivados de tal inquietud. Con todo, el término «nacionalismo», usado con reservas para el siglo XIX, se impuso tras el cambio en la formulación del galleguismo a partir de *Irmandades de Amigos da Fala*, cuando a los enfoques neotradicionalistas (de orientación liberal-demócrata) se sumaron metodologías científicas, algunas de ellas vinculadas a la recuperación de la música medieval con la finalidad de incorporarla a nuevos discursos poéticos.

Las actividades musicales en las cuales se vio implicado Berea solo pudieron desarrollarse al amparo de una serie de rasgos culturales dependientes de la puesta en valor de la educación y del arte decimonónicos. Sin embargo, no se pretende analizar

aquí en profundidad estos parámetros, sino solo dejar constancia del repunte educativo y artístico producido en los últimos decenios de la centuria.

La revitalización del arte gallego, al margen de las aspiraciones diferenciales, dependió en parte de la normalización de las enseñanzas artísticas, impartidas en las escuelas de las Sociedades Económicas y en las escuelas de Artes y Oficios, amén de todos aquellos reductos educativos no oficiales, resultado en la mayor parte de los casos de porfías individuales. Las Sociedades Económicas de Amigos del País habían nacido al amparo de las ideas ilustradas en el siglo XVIII y, a pesar del fracaso inicial como foro para la mejora de la situación económica del Estado, ofrecieron un marco para el desarrollo de diversas actividades, incorporando la educativa. En Santiago de Compostela y en Lugo sus respectivas instituciones habían emprendido recorrido en 1784, y la compostelana creó un ejemplo temprano de escuela de primeras letras en 1785, aunque sin continuidad.

La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago ilustraba en los estatutos de 1787 que la enseñanza y la aproximación a las artes debía constituir un pilar de sus actuaciones, redactando entre los objetivos: «mejorar la industria popular y los oficios, auxiliar su enseñanza, divulgar los secretos de las artes».³⁵ En consecuencia, ya en su primera etapa de vida, entre 1784 y 1790, había establecido escuelas de dibujo, donde habían colaborado artistas de renombre como el arquitecto Miguel Ferro Caaveiro (ca. 1740-1807), el pintor Manuel Arias Varela (1730-1790) o el académico Gregorio Ferro (1742-1812) (Fernández Casanova 2006, 73). Este interés educativo cobró especial pujanza en el siglo XIX, al fundarse diversos centros entre los cuales destacaba la escuela de música, cuya andadura arrancó en 1877 bajo la dirección de Joaquín Zuazagoitía y que –como se amplía en posteriores capítulos– mantuvo relación con el almacén de música de Brea y la sucursal santiaguesa.

Otro ejemplo del empuje educativo y artístico fue la apertura de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña en 1850 (Real Decreto del 31 de octubre de 1849), relacionada con toda probabilidad con el rebrote intelectual del cual gozó la ciudad marinedina a partir de entonces (Meijide 1989).³⁶ Esta institución, conocida hoy

³⁵ Estos objetivos aparecen numerados en el título I «Del Instituto de la Sociedad», en *Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago* (Fernández Casanova 2006, 70).

³⁶ Esta academia se creó por Real Decreto del 31 de octubre de 1849 junto a las de otras doce provincias: Barcelona, Bilbao, Cádiz, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza (Barreiro 1991, 140-51).

como Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario (Orden Ministerial de 31 de enero de 1984), incluyó entre los académicos de número a Berea e impulsó, al igual que otras instituciones y asociaciones coruñesas, el cultivo de la música (López y Torres 2006-07, 349-52). Es destacable el hecho de que muchos de estos académicos presidiesen la alcaldía de la ciudad o algunas instituciones recreativas; de ambas particularidades fue ejemplo Berea.³⁷

En arquitectura prevalecieron dos corrientes estilísticas: el historicismo clasicista y el eclecticismo.³⁸ A diferencia de la ciudad de Santiago, más remisa hacia las nuevas apuestas del cambio de siglo, A Coruña percibió en ellas una prueba de su crecimiento y desarrollo.³⁹ El panorama pictórico estuvo igualmente presidido por un espíritu ecléctico, tanto en los cuadros de costumbres como en retratos o escenas religiosas, dejando paso hacia finales de la centuria a un modelo de pintura cargado de lirismo y subjetividad (López Vázquez 1997). José Garabal Louzao (1835-1907), Modesto Brocos (1852-1936) o José María Fenollera (1851-1918) fueron algunos de los más destacados artistas plásticos gallegos de esta tendencia. La escultura siguió partiendo de los cánones dieciochescos, si bien se conjugaron los primeros pasos del neoclasicismo con el naturalismo y el costumbrismo, características apreciadas en obras de Juan Sanmartín (1830-1898) o Isidoro Brocos Gómez (1841-1914), entre otros (Vázquez Varela et al. 1982, 297-436). Interesa aquí reseñar que el propio Brocos, además de artista plástico, era músico⁴⁰ y legó al patrimonio gallego una de las esculturas más famosas de un zanfonista,

³⁷ Los siguientes académicos numerarios fueron alcaldes de A Coruña en el siglo XIX: Ubaldo Chicharro García (del 1 de enero al 31 de diciembre de 1841), José María Abella (del 1 de enero de 1861 al 25 de julio de 1866), Bruno Herce y Coumes-Gay (del 29 de diciembre de 1875 al 29 de mayo de 1879), Canuto Berea Rodríguez (desde agosto de 1889 hasta diciembre de 1889) (López y Torres 2006-07, 316). Las fechas concretas de este último se especifican y documentan en el tercer capítulo. Los académicos numerarios del siglo XIX que presidieron la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos fueron Canuto Berea Rodríguez (1870-1874 y 1891), José María Quiroga Pérez (1884-85 y 1887-1889) y Maximiliano Linares Rivas (1889-1890) (López y Torres 2006-07, 317).

³⁸ De la primera tendencia de vocabulario clasicista destacan en Compostela el Teatro Principal (1841), obra de Manuel de Prado Vallo (1797-1866) y Faustino Domínguez Domínguez (1817-1890), el Café Suizo (1858) y el Casino (1873), ambos edificios de Prado; de la segunda inclinación, de corte ecléctico son el Hotel Suizo (1879), de Manuel Otero López, la Delegación de Hacienda, de Manuel Pereiro Caeiro (1834-1909), o la vivienda y sede para la banca Hijos de Olimpio Pérez (1887), así como la Casa Consistorial (1861) y el Palacio de la Diputación Provincial (1862) en A Coruña, siendo estos tres últimos proyectos del arquitecto Faustino Domínguez Domínguez (Sánchez García 1995).

³⁹ Muestra de este empuje fueron la Casa Rey (1911) de Puerta Real, con planos de Julio Galán Carvajal (1875-1939), o la Casa Molina (1915), diseñada por Rafael González Villar (1887-1941) (Sánchez García 2013).

⁴⁰ Isidoro Brocos asistió a clases de música con Pilar Ogando en el Palacio de los Condes de Altamira en Santiago de Compostela (Pereira y Sousa 1991, 290).

O cego dos monifates o también llamada *O vello da zanfona* (1909), hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de A Coruña (Pereira y Sousa 1991).

La cultura se difundió en la ciudad herculina sobre todo a través de tres foros públicos: las asociaciones burguesas, los teatros y las escuelas de enseñanza primaria y secundaria. La labor difusora y generadora de cultura de las sociedades burguesas coruñesas fue detonante de nuevas visiones culturales y musicales, destacando la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (1847), llamada popularmente Circo de Artesanos, y el Liceo Brigantino (1878), con las cuales el propio Berea mantuvo una estrecha relación.⁴¹ Aunque algunas asociaciones coruñesas ya emergieron en el siglo XVIII, como la Real Academia de Medicina y Cirugía, la mayor cantidad de ellas se gestó en la segunda mitad del siglo XIX. Entre ellas destacaron la Sociedad Económica, seguida del Liceo Artístico y Literario y del Circo de Artesanos –presidido en varias ocasiones por Berea–, ambas asociaciones habían sido creadas incluso antes que la Academia Provincial de Bellas Artes. Quizás los Juegos Florales de 1861 y de 1884 sirviesen de acicate para este modelo de centros, con lo que se crearon desde entonces liceos, círculos y tertulias, además de diversas sociedades filarmónicas del tipo de la orquesta coruñesa, la Sociedad Filarmónica de La Coruña o la Sociedad Coral «La Aurora», entre otras, que vieron la luz en el límite con el siglo XX (Barreiro 1986, 331-50).

Estos centros de instrucción y recreo acercaban todas las artes al pueblo, aspecto ya explicado por Antonio Rey Escariz en 1886 (Rey [1886] 1996, 125-30). Visto hoy en perspectiva se infiere que dichas instituciones ejercieron un papel crucial en la difusión y la enseñanza musical, como lo hicieron, por ejemplo, la Tertulia de Amigos y la Tertulia de la Confianza, donde el joven Isaac Albéniz ofreció un concierto en abril de 1874 (Rey Majado 2000, 78). El proceso de creación de los primeros orfeones estuvo adscrito también a sociedades como el Liceo Brigantino, el Liceo Bretón de los Herreros o el Circo de Artesanos. En definitiva, se crearon verdaderos espacios de sociabilidad musical, que contribuyeron a estabilizar el repertorio musical de salón en las funciones públicas y que estimularon la afición filarmónica, no diferenciándose en ello de las asociaciones creadas en el resto de España (Alonso González 2001c).

⁴¹ El derecho de reunión y asociación se liberalizó por Real Orden del 28 de febrero de 1839, lo que favoreció la creación de ateneos, liceos, círculos, sociedades recreativas e instituciones diversas (Cortizo y Sobrino 2001, 12).

El primer local teatral coruñés del cual se tiene noticia data de 1767, con la llegada de la compañía de Nicolás Setaro, donde actuaban Alfonso Niccolini o Nicolás Ambrosini. En dicha compañía no solo había una sección de actores, sino también de música, incrementándose así las posibilidades de representar ópera. Lo más significativo fue que en 1772 se planteó la posibilidad de construir un teatro o «Coliseo de Comedias» (Carreira 1987a, 603). Esta instalación no fue más que un precedente para la serie de teatros decimonónicos de que dispuso la población coruñesa, la cual llegó a disfrutar de tres construcciones teatrales permanentes de forma simultánea entre 1885 y 1889, aspecto explicado en el siguiente capítulo.⁴² Esto justifica que entre esas fechas se llevaran a cabo cuantiosas representaciones, por ejemplo, más de un centenar de espectáculos en la temporada de 1886.⁴³

Las funciones teatrales ofrecían un espectáculo no al alcance social y monetario de todos, pues solo la elite burguesa podía acceder a estas verdaderas reuniones sociales (Díaz Pardeiro 1992, 93). La propia Pardo Bazán incluía en el mentado relato «Por el Arte» algunos pasajes ilustrativos sobre las vivencias de los burgueses coruñeses – apodados «marinedinos» en el texto– respecto a espectáculos de ópera o zarzuela. Si bien se trata de descripciones pertenecientes al género novelesco, pueden resultar ilustrativas dado el costumbrismo de la redacción y la veracidad de algunos datos:

[...] 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 de 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 Madrid. Gustábales leer en la lista del cuadro de compañía renglones sonoros, como: Prima donna, signora Eva Duchesini. Soprano, signora Lucrezia Fioravalle. Primo basso, signor Filiberto Cavaglione. Y más abajo de estos nombres melodiosos y rimbombantes, que suenan como gorgoritos, una tentadora lista de óperas, de las cuales, desde hacía bastantes años, no se oía en Marineda sino algún trozo ejecutado por las charangas o hecho picadillo por los pianos: Lucía, Barbero, Fausto, ¡y hasta Roberto el Diablo y Hugonotes! [...] (Pardo [1892] 2001).

⁴² Véase apartado 2.3.1, titulado «Los espacios para la música», a partir de la página 93.

⁴³ AMC, carteles de representaciones dramáticas en A Coruña.

Además del efervescente asociacionismo y del creciente uso de los teatros, las plataformas de enseñanza primaria y secundaria constituyeron un tercer foco de irradiación cultural. En A Coruña, además de la enseñanza pública, regulada a partir de 1839, existieron varias escuelas privadas, contándose hasta dieciséis en 1835, número que menguó tras la Ley Moyano en 1857. Con ella se reguló, centralizó y uniformó el sistema educativo, marcando los principios que regirían la educación durante un siglo, en tres grados diferentes: instrucción primaria en las escuelas normales, instrucción media en los institutos e instrucción superior en las universidades.⁴⁴

A Coruña contó con una Escuela Normal de Maestros estable desde 1865, aunque los orígenes se remontaban a 1844, y un Instituto de Segunda Enseñanza de carácter público, creado en 1862, que convivió con colegios privados de segunda enseñanza más antiguos, como los dirigidos por Camilo Herrera Noguero, Juan Mariño o Luis Dequidt Hevia, director del famoso colegio Dequidt, en el cual impartió clases de música el conocido compositor José Castro «Chané» (Meijide 1994, 101-18). Otros centros educativos fueron las escuelas de párvulos, la Escuela del Hospicio, la Escuela de Sordomudos y Ciegos, la Escuela de Náutica, la Escuela de Comercio, la Escuela de Dibujo y la Escuela de Bellas Artes, la cual abrió varias cátedras musicales a partir del curso 1890-1891, donde Berea participó en calidad de presidente de la sección de música, aspecto detallado en el tercer capítulo.

Todos los condicionantes económicos, políticos y sociales explicados intervinieron en el desarrollo cultural de la región, mas no de forma unidireccional, ya que la propia cultura participó de forma activa en este conglomerado de parámetros. Desde esta perspectiva los sistemas económico, social y político interactuaban y transferían elementos con respecto al sistema cultural general, conformando todos ellos un complejo polisistema cuyos diferentes integrantes eran interdependientes. La vida cultural de la ciudad contribuyó, de forma activa, al entramado de la historia musical, con especial ímpetu a partir de los años sesenta del siglo XIX gracias a la proliferación de agrupaciones musicales vinculadas al asociacionismo (coros, bandas, rondallas, orquestas), a la celebración de certámenes musicales, a la aparición de intérpretes y

⁴⁴ La Ley Moyano supuso la uniformización, centralización y secularización de la enseñanza, aunando las propuestas de un sistema educativo liberal ya auspiciado durante el bienio progresista a cargo de Alonso Martínez con leyes educativas previas (Reglamento de 1821; Plan del Duque de Rivas de 1836; Plan Pidal de 1845). La ley de Bases del 17 de julio de 1857 y la Ley de Instrucción Pública del 9 de septiembre de 1857 ofrecían una estructura de la enseñanza en tres niveles, que perduró hasta bien entrado el siglo XX.

compositores de prestigio, al surgimiento de nuevos géneros musicales y abriéndose, en definitiva, la enseñanza musical a todas las clases sociales. Las circunstancias propiciadoras de este comportamiento cultural devienen de la labor de los productores de cultura en tanto seres individuales, como Berea, y de los entes colectivos, atendiendo a premisas de la nueva historia cultural (Kelley 1996, 35-37).

Con este capítulo se ha demostrado, en suma, el estrecho hilo de conexión existente entre Berea y su tiempo. El afianzamiento de las urbes costeras en cuanto que puntos de referencia, en parte debido al trajín de los puertos, la fluctuante realidad económica imperante, la realidad política en constante cambio, las características inherentes a las clases medias y la apertura de nuevos foros culturales fueron condicionantes inexorables en la vida del protagonista de esta tesis. De hecho, no solo actuó en calidad de comerciante musical, sino que se sumergió de lleno y bebió de las circunstancias que lo envolvían. En otras palabras: no fue un mero receptor pasivo de lo que lo circundaba, sino que intervino de forma directa en calidad de agente activo en el entorno. Sin duda, esta capacidad de acción contribuyó al buen ritmo empresarial de su establecimiento musical, beneficiado de forma directa por el crecimiento y modernización de la ciudad, por el auge del movimiento portuario y por el incremento de una demanda burguesa, favorecida por el repunte poblacional.

Los cargos bancarios y municipales ostentados por Berea contribuyeron a fortalecer los lazos de su comercio con la ciudad herculina, lo cual, a la postre, pudo favorecer que sobrellevase el período de crisis regional finisecular. La estrecha conexión que forjó con el municipio lo convirtió en una figura de reseñable influencia en el terreno musical, si bien sus inquietudes musicales se evidenciaron mediante su participación en el entramado teatral y en importantes sociedades recreativas. Se anticipa así que la naturaleza polifacética de este hombre devino en cierta omnipresencia en los círculos culturales de la ciudad. No es extraño, por tanto, que simultanease ocupaciones empresariales con otras de sesgo artístico, siendo muestra de ello su labor interpretativa, educativa y compositiva. En resumidas cuentas, la alta capacidad de participación del protagonista de esta investigación en la sociedad, la política, la economía y la cultura coetáneas delata la evidente red de conexiones tendidas entre todos estos parámetros para sustentar sus dilatadas competencias, abordadas con detalle en los capítulos de la segunda sección de este volumen, titulada «Canuto Berea Rodríguez: perfil vital y profesional».

CAPÍTULO 2

EL CONTEXTO MUSICAL: GENERALIDADES EN GALICIA DURANTE EL SIGLO XIX

En continuidad con el capítulo anterior, en el cual se ha presentado el contexto histórico español de la época y su más concreto desarrollo en Galicia en relación con la actividad desarrollada por Canuto Berea Rodríguez, se da inicio aquí a un examen del entorno musical. El estudio global de la música decimonónica en Galicia solo se ha abordado en contadas ocasiones, de ahí la pertinencia de perfilar un panorama general que aclare la posición de Berea y de su comercio dentro del fenómeno musical gallego. Un marco contextual –aunque pueda resultar meramente informativo– se hace indispensable a fin de ofrecer algunos paradigmas musicales que respalden el grueso de las conclusiones de esta tesis. Se entiende por «paradigma», en este caso, el conjunto de las principales ideas capaces de explicar aquellas cuestiones de recepción musical y pensamiento que condicionaron los hábitos musicales diarios, concernientes a la ciudad de A Coruña y a todo el noroeste peninsular.¹ Se trata, pues, de tender un extenso puente entre, por un lado, el pensamiento y el quehacer musical en Galicia y en A Coruña y, por otro, las tareas de Berea, dibujando así un paisaje sonoro gallego que dé sentido a lo que se expone en los siguientes capítulos.

Para la elaboración de estas páginas se ha efectuado una extensa revisión historiográfica cuyas fuentes ya se han señalado en la introducción. La música del siglo XIX en Galicia no gozó de buena consideración por parte de los estratos

¹ En este caso se sigue la definición de paradigma que ofrece Carl Dahlhaus: «fundamental ideas [...] capable of directing musical perception and musical thought, form one of the central themes of musical aesthetics that do not lose themselves in speculation but represent some clarification of conditions that [...] support every musical habits» (Dahlhaus 1978, 7-8). Traducción de la autora: «ideas fundamentales [...] capaces de dirigir la percepción musical y el pensamiento musical, forman uno de los principales temas de la estética musical que no se pierden en la especulación sino que representan alguna aclaración de las condiciones que soportan [...] todos los hábitos musicales».

intelectuales de generaciones posteriores, por lo que su estudio permaneció en silencio durante decenios; un silencio que poco a poco se difuminó hasta llegar a día de hoy, en que se ha revalorizado este legado. No se trata de un patrimonio dominado por nombres de grandes compositores e intérpretes, mas es notoria la proliferación de actividades musicales, sobre todo en los núcleos urbanos, así como en los principales enclaves de emigración:

[...] non hai que esquecer que o século XIX caracterízase tamén por unha inmensa actividade musical; no entanto, ata datas moi recentes apenas foi tido en consideración. A idea xeral que estaba na mente de gran parte dos historiadores era que toda a música deste período carecía de calidade e, xa que logo, carecía de interese. Na actualidade esa mala prensa desapareceu, pois vese –cada vez con máis nitidez– que non todo era malo; houbo bos compositores e boas obras, así como autores e obras mediocres, como ocorreu en todas as etapas da historia da música.

[...] Non faltan nesta terra compañías de óperas italianas, nin de zarzuelas, orfeóns e bandas de música que xorden por todos os recunchos do país, e ata pequenas orquestras xurdidas ao amparo das abundantes institucións e asociacións que nacen por entón. Ademais, habemos de ter en conta a cuantiosa produción de música que se realizou aínda ao longo destes anos nos recintos catedralicios, e a valiosa –case descoñecida, pero certamente presente– tradición musical dos nosos pobos e aldeas máis illadas. Todo isto sen esquecer, obviamente, a enorme actividade musical vivida nos puntos de confluencia dos emigrantes galegos (Alén 2009, 10-14).²

La investigación ha demostrado que la cultura musical decimonónica en Galicia merece atención, aunque queden todavía muchos frentes de estudio abiertos. Así pues, todo lo explicado a continuación es solo una interpretación a la luz de lo estudiado hasta el momento, por lo cual es susceptible de revisión en el futuro. Para ello esta disertación se concentra en esclarecer las áreas de desarrollo de la cultura musical, que aunque interconectadas entre sí, se circunscribían al ámbito religioso, en especial a las capillas catedralicias, y al profano, sobre todo ligado a los espectáculos líricos y a las vivencias musicales de las comunidades burguesas. El auge de esta nueva clase social no solo implicó cambios en la recepción musical sino que también fomentó la

² Traducción de la autora: «No hemos de olvidar que el siglo XIX se caracteriza también por una inmensa actividad musical; aunque no se tuvo en consideración hasta fechas recientes. La idea general que estaba en la mente de gran parte de los historiadores era que toda la música de este período carecía de calidad, y por tanto, de interés. En la actualidad esa mala prensa desapareció, pues se ve –cada vez con mayor nitidez– que no todo era malo; hubo buenos compositores y buenas obras, así como autores y obras mediocres, como sucedió en todas las etapas de la historia de la música. [...] No faltan en esta tierra compañías de óperas italianas, ni de zarzuelas, orfeones y bandas de música que aparecen por todos los recobecos del país, y hasta pequeñas orquestas surgidas al amparo de las abundantes instituciones y asociaciones que nacieron entonces. Además, hemos de tener en cuenta la cuantiosa producción de música que se realizó a lo largo de estos años en los recintos catedralicios, y la valiosa –casi desconocida, pero ciertamente presente– tradición musical de nuestros pueblos y aldeas más aisladas. Todo esto sin olvidar, obviamente, la enorme actividad musical vivida en los puntos de confluencia de los emigrantes gallegos».

creación de nuevos espacios de desarrollo musical y, a su vez, nuevas posibilidades de aprendizaje y expresión musical (López Cobas 2013, 207-301). Esta atomización de foros musicales se acentuó amparada por los principales núcleos urbanos gallegos, por lo que, para emitir una adecuada semblanza de los mismos, se ha recurrido a elementos metodológicos de la musicología urbana, si bien enfatizando los enfoques de tipo sociológico (Carreras 2005, 18-19).

La articulación de este capítulo se basa, por tanto, en tres puntos principales. En primer lugar, se propone una división flexible de la centuria en etapas musicales adecuadas al perfil vital del protagonista de esta tesis. A continuación se especifican las características generales y las peculiaridades que las corrientes del Romanticismo y el Nacionalismo adquirieron en el noroeste peninsular. Y por último, en un apartado más extenso, se analizan algunas de las que se consideran las claves de la música decimonónica en Galicia. Las múltiples plataformas de actividad musical, la continuidad y renovación auspiciada en las capillas de música eclesiásticas, la eclosión de nuevos escenarios civiles, el nuevo estatus del músico, la proyección del piano en cuanto instrumento burgués, el auge de los espectáculos líricos, la democratización de la enseñanza musical, la aparición de nuevos colectivos para la interpretación de la música y la creación gallega en respuesta a una demanda social y artística son trazos que retratan el fenómeno musical en la Galicia del siglo XIX. Tal simplificación puede conllevar ciertos peligros, mas, ante la falta, hasta el momento, de una visión historiográfica más completa, esta síntesis perfila lo que el hecho musical supuso para la cultura decimonónica gallega desde una perspectiva global.

2.1. Una periodización flexible

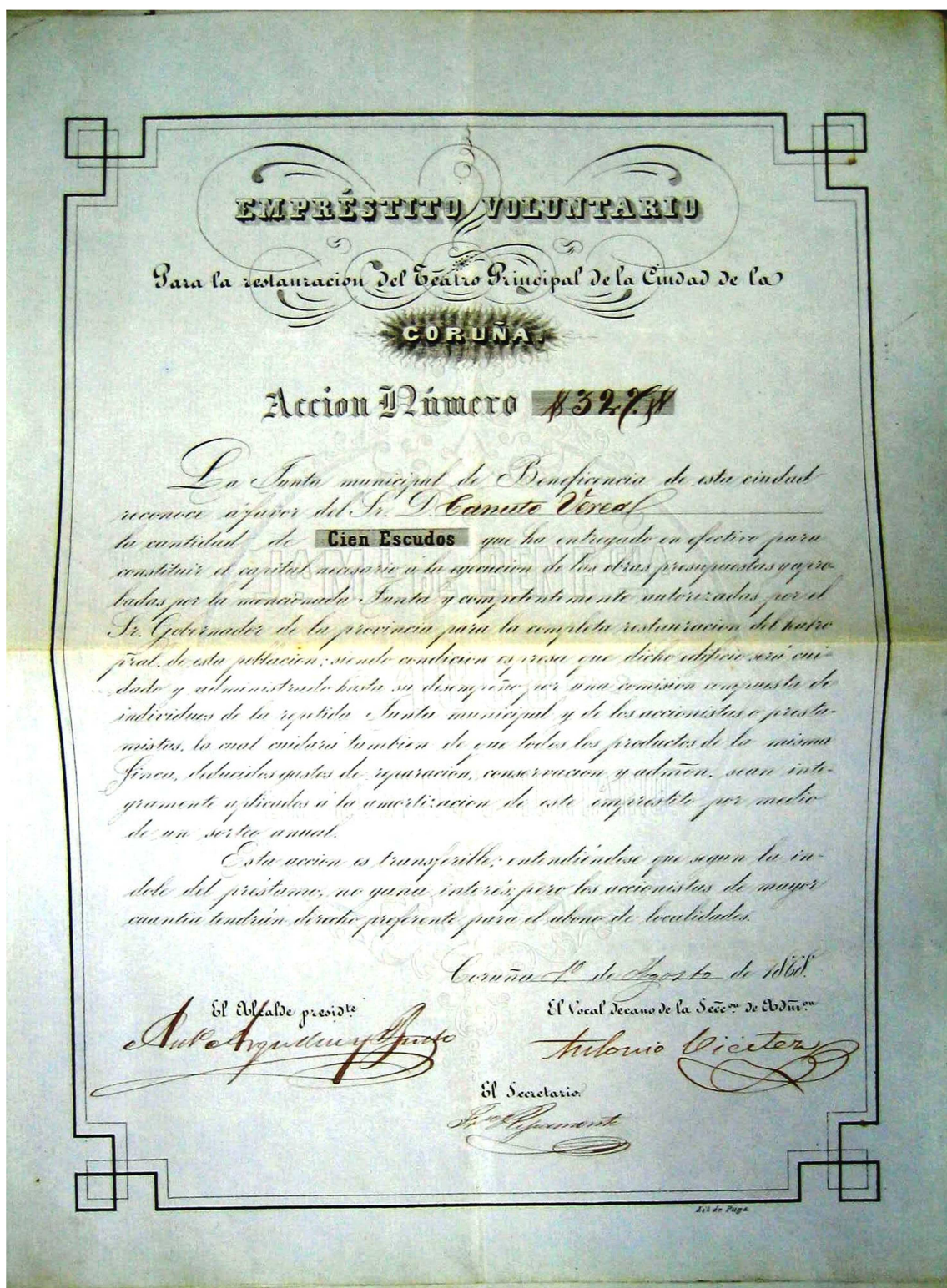
En este trabajo de investigación la periodización se emplea a modo de herramienta explicativa, cuya vocación no es la de ofrecer una fragmentación universal e inmutable sino únicamente un mecanismo para la ubicación correcta de Berea en su entorno musical. La situación en Galicia durante el siglo XIX fue convulsa, por los cambios, presiones y fricciones que surgieron a raíz de los acontecimientos históricos ya vistos en el anterior capítulo. Todo ello contribuyó a la dinamización de la vida económica, política, social y cultural, cuya plena comprensión histórica requiere de una segmentación de la centuria en relación con la variabilidad de ciertos parámetros.

Algunos autores se decantan por establecer una división tripartita, teniendo en cuenta dichos hechos históricos, los cuales modificaron el itinerario cultural y musical a lo largo de este siglo, mientras que otros abogan por una bipartición, al centrarse en concreto en el desarrollo intrínseco del fenómeno musical en Galicia. Los estudiosos de la música española realizan con frecuencia una periodización en tercios de siglo: hasta 1833, cuando la pervivencia del Clasicismo marcó una etapa inicial, seguida de un momento en el cual el Romanticismo cobró peso hasta 1868, y por último, una época más heterogénea, que condujo a la música desde una perspectiva casticista hasta los nacionalismos (Gallego 1999, 21-22). En cuanto al comercio musical, fue a partir de aproximadamente 1830 cuando se incrementó la libertad a través de los almacenistas, quienes, además de dedicarse a la distribución de fábricas extranjeras y nacionales, ofrecían servicios de reparación, afinación, alquiler o transporte (Bordas 2004, 106).

Por su parte, en Galicia el desarrollo musical se puede seccionar de forma más orgánica en dos períodos: uno que marca el camino hacia una nueva era entre 1808 y 1861 –aglutinando en parte las dos primeras etapas de la música en España– y otro que se puede interpretar como la «edad de plata» de la música gallega, entre 1861 y 1916 (Alén 2009, 14). Teniendo en cuenta la flexibilidad de la división en períodos de la música del siglo XIX se ha optado por la aplicación, en este caso, de un modelo versátil en dos secciones, adaptado a los condicionantes culturales propios del noroeste peninsular por dos razones. Por un lado, cada bloque presenta sus propias peculiaridades históricas y musicales en Galicia; y, por otro, esto se ajusta mejor al periplo musical de Berea.

Los primeros sesenta años de la centuria presentan características variables desde los inestables decenios iniciales hasta parte del reinado de Isabel II. En el terreno musical, durante el primer tercio, se observa una tendencia continuista a modo de epílogo del siglo precedente, en especial en las capillas de música y en las compañías líricas que visitaban las ciudades gallegas. Fue precisamente en este contexto donde el padre de Berea, Sebastián Canuto Berea Ximeno, desarrolló sus actividades musicales. En este marco de conservadurismo se introdujeron nuevas iniciativas que fructificaron sobre todo en el período isabelino (1843-1868). Durante este tramo monárquico se alternaron en el poder diversos grupos políticos de sello moderado y progresista, que mantuvieron el liberalismo de telón de fondo. Esto explica que en Galicia los poderes locales y provinciales ostentasen cierto poder al gestionar los servicios básicos, incluidos la educación o la beneficencia, de la cual partieron algunos proyectos filarmónicos. Además, la mayor libertad de asociación fue el sustrato idóneo para la creación de las primeras sociedades de carácter instructivo y recreativo que, en muchas ocasiones, contaban con secciones de música, aspecto ya señalado. A pesar de la lenta recuperación económica, los teatros «a la italiana» se construyeron poco a poco en territorio gallego, lo cual facilitó a los profesionales de la música una plataforma de expresión con cierta estabilidad.

En este margen cronológico Berea tomó contacto con algunas de las actividades determinantes para su personalidad musical, en consonancia con el propio ambiente musical gallego, marcado por la activación de la vida escénica y la puesta en marcha de las sociedades de recreación burguesas. El teatro había acogido a Berea desde muy joven, ya que, al liderar su padre una compañía lírico-dramática se encaminó hacia ese terreno, del cual más adelante incluso obtuvo beneficios pecuniarios a la par que un cierto estatus social. De hecho, fue director de la orquesta que actuaba en el Teatro Principal de A Coruña desde 1861 e incluso colaboró en calidad de accionista en la reconstrucción del edificio tras el incendio de 1867 (véase il. 2.1). Al mismo tiempo, inició su itinerario en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (Circo de Artesanos) desde su fundación en 1847, cuando actuó en calidad de violinista junior en la orquesta, mas este papel colaborativo fue *in crescendo* hasta ocupar en varias ocasiones el cargo de presidente en la asociación, aspecto en el que se abunda en el siguiente capítulo. Así pues, este período abarcó sobre todo la formación y desarrollo de Berea en cuanto que músico activo, sirviendo las citadas facetas como caldo de cultivo para su posterior labor.



II. 2.1. Acción de Brea para la reconstrucción del Teatro Principal de A Coruña (1867). AMC.

El último tramo de la centuria contribuyó a solidificar y a estimular nuevas iniciativas musicales, ligadas en muchas ocasiones a la puesta en valor del folclore. La etapa revolucionaria, abierta en 1868, propició el inicio de un nuevo período político, que, sin embargo, no acarreó grandes consecuencias en el terreno musical. En este momento los visos de cambio se atisbaron en A Coruña y Vigo, donde se desarrollaron interesantes propuestas filarmónicas. Quizás la fecha significativa para la música y cultura gallegas no sea 1868, cuando Isabel II dejó el trono, sino 1861, momento de la celebración de los primeros Juegos Florales en A Coruña, un auténtico escaparate del empuje cultural que se abría camino en Galicia.³ Incluso se baraja una fecha anterior al advertirse ciertos cambios estructurales en Galicia, ya que a partir de 1856, con el sexenio revolucionario, se había producido una ligera recuperación económica, con consecuencias culturales precisamente en esos primeros Juegos Florales. En definitiva, la fecha de inicio de esta segunda etapa musical en Galicia pivotaría en torno a la década de los años sesenta, cuando Berea comenzaba la etapa de madurez tras la fundación de su hogar, aspecto analizado con detalle en el siguiente capítulo.

Los nuevos espacios de interpretación musical en las sociedades instructivas y recreativas se conjugaron con alternativas de ocio en los cafés-concierto y en los espacios al aire libre. El género lírico alcanzó alto consumo, en especial el género chico y en los certámenes musicales se exhibía cierta predilección por obras sobre «aires gallegos», así como una voluntad de convertir la música en un foro de socialización, en el cual intervinieron bandas, orfeones, tunas, rondallas y orquestas, que facilitaron el acceso a la música y a la cultura por parte de un público aficionado.⁴ La continuidad entre el siglo XIX y el XX estuvo latente no solo en los procedimientos compositivos –muchos autores usaron la tradición popular en sus creaciones a modo de fuente–, sino también en las actividades musicales, las cuales, fraguadas en las postrimerías del XIX, conocieron un momento de esplendor, renovación y cambio a comienzos de la nueva centuria.

³ De hecho, el propio Berea compuso, con motivo de este evento, su famosa *La Alfonsina, muiñeira* en origen instrumentada para orquesta [BDPC, Mga-3/28, partitura manuscrita para orquesta de *La Alfonsina*].

⁴ Véase anexo 5.13, que contiene documentación referente a algunos certámenes musicales gallegos.

Berea se relacionó de forma clara y evidente con todas estas características, debido en parte a su naturaleza polifacética. Frente a una anterior etapa muy activa como músico práctico (violinista, director, compositor), en los últimos veinticinco años se centró en la faceta empresarial, propiciada por su implicación política (concejal, teniente-alcalde y alcalde) y por su creciente participación en instituciones financieras y comerciales. Si sus actividades directas en el terreno dramático fueron disminuyendo, sí que resulta evidente que la labor de empresario teatral creció de forma inusitada, de ahí su conversión en agente escénico de primera línea al actuar en calidad de intermediario entre los propietarios legales de las obras representadas y las compañías que las escenificaban en este territorio. La inclinación de Berea a editar obras musicales propias y de sus contemporáneos también se intensificó a partir de los años setenta, coincidiendo con un momento de eclosión en su almacén de música, lo cual derivó en la apertura de sucursales en Santiago, Ferrol y Vigo.

Por otro lado, a pesar del manifiesto alejamiento de la música práctica por parte de Berea en esta segunda etapa, no dejó de intervenir en algunos aspectos al formar parte de tribunales de certámenes, componer esporádicamente o incluso presidir la sección de música de la Academia Provincial de Bellas Artes, cargo que no ocupó mucho tiempo debido a su inesperada muerte. La participación de jurado en certámenes, como el del Liceo Brigantino de 1879 o el del Vigo de 1884, lo catapultó al centro de las discusiones estéticas y musicales del momento. Mas no solo estas actuaciones lo implicaron de lleno en el devenir musical de Galicia, sino también el hecho de que una parte de sus composiciones musicales se vinculasen con la música popular o sobre aires gallegos.⁵ Los contactos directos que mantuvo con Juan Montes Capón (1840-1899) o Pascual Veiga Iglesias (1842-1906), entre otros músicos reputados de la época, no hace más que confirmar la plena integración de Berea en el contexto musical circundante.

⁵ *Muiñeiras* como la *La Alfonsina* y *La muiñeira del Ferro Carril Gallego* o la melodía gallega *Un sospiro* estaban en consonancia con las preferencias estéticas de la época, en parte forjadas a la sombra de las formulaciones galleguistas, aunque con ciertos matices explicados más adelante. Véase tercer capítulo, apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», a partir de la página 209.

2.2. Entre las grandes corrientes y la singularidad

Ante cualquier manual de Historia de la Música del siglo XIX es inevitable topar con los reiterados conceptos de «Romanticismo» o «Nacionalismo»; por tanto, la articulación de estas páginas específicas sobre el caso gallego sin mencionar estos términos indefectibles resultaría incompleta. Por ello, en este apartado se identifican las huellas que ambas vertientes han dejado en la historia de la cultura musical en Galicia, tanto en la producción de los compositores como en el consumo musical. El movimiento romántico se reflejó con sutileza en la música gallega, no tanto en cuestiones estéticas o filosóficas cuanto de gusto, afectando a los géneros y a las carreras de los músicos. De ahí que el uso del término romántico en el ámbito gallego se circunscriba en esencia a una cuestión cronológica; si bien con ciertos puntos en común con el resto de Europa en lo referente al surgimiento y cultivo de algunos géneros musicales y a la aparición de músicos con altas capacidades y proyección externa.

La definición de Romanticismo entraña numerosas disertaciones e incluso discusiones de estilo, de gusto o de marco cronológico, mas en esta tesis se trata esta corriente estética de forma general, sin debates conceptuales infructuosos para la consecución de los objetivos marcados. El Romanticismo, en cuanto movimiento cultural de amplia extensión, puede explicarse como una filosofía que, lejos de unificar las diferentes manifestaciones artísticas, las supeditaba a la creación individual del «genio». En efecto, la subjetividad fomentada por esta corriente condujo a nuevos terrenos poco explorados, hasta el momento, en las artes y la música occidentales. Lo sublime, lo extraño, lo exótico y lo fantástico constituían una vía de escape de la tempestuosa realidad y, en consecuencia, se produjo un creciente distanciamiento entre el artista y el público, ya que la música dejó de ser un ornamento social *per se* para convertirse en un medio de transporte subjetivo para los sentimientos (Plantinga 2002, 32-34).

Estos ideales puros no cuajaron en la música en Galicia –salvo en elecciones personales de contados compositores–, a diferencia de la repercusión alcanzada en otras regiones y ciudades europeas, como París, Viena, Londres o incluso Madrid. En el caso gallego, la demanda impelía a los músicos, más que la condición de artistas («genio»), por lo cual el referente romántico adquirió aquí una matizable interpretación. El concepto de artista creativo que buscaba el «arte por el arte», ya inaugurado con Beethoven, atrasó su arribada a Galicia, donde fue bastante más

evidente el peso del consumo en la creación musical. Solo en las obras de aquellos músicos que habían estado en contacto con el extranjero, como Marcial del Adalid y Gurrea (1826-1881) o Marcial Torres del Adalid (1816-1890), las ideas del Romanticismo habían calado mejor.

En el Romanticismo la coexistencia de contrastes y puntos en común entre los compositores resultó de un proceso de subjetivación del arte, mas partiendo siempre de una amplia tradición de marcado sello clásico. En lo referente a la música, algunos de los parámetros clásicos persistieron en las prácticas decimonónicas, entre ellos la regularidad métrica, la sintaxis armónica diatónica, la textura homofónica o el ritmo armónico lento (Plantinga 2002, 33). A pesar de que cada compositor usaba su propio lenguaje, la herencia de una incomparable tradición sustentaba buena parte de las creaciones, sobre todo en el ámbito eclesiástico. Sin embargo, los hechos históricos fueron mudando esta realidad⁶ y a mediados de la centuria afloraron las innovaciones formales y funcionales, en especial dentro de entornos profanos. No obstante, es interesante reseñar aquí un género peculiar como el villancico en gallego, el cual, a pesar de su prohibición en la catedral de Santiago tras las primeras muestras a cargo de Melchor López (1759-1822) en las postrimerías del siglo XVIII, continuó su singladura en las catedrales de Mondoñedo y Ourense.

Los géneros musicales profanos no permanecieron ajenos a los románticos europeos y la balanza se inclinó hacia aquellos más intimistas, entre los que destacó la melodía gallega, alimentada de corrientes del tipo del *lied* alemán, la *mélodie* francesa o la *canzonetta* italiana. Las propuestas para canto y piano de Marcial del Adalid han dejado de manifiesto esta tendencia hacia la música con claras referencias extranjeras – sobre todo francesas– en *Mémoires pour chant et piano*, o populares en *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. La simbiosis de Brea con este contexto lo orientó hacia la creación de sus propias composiciones para canto y piano, como la danza *La Desdeñosa* o la melodía gallega *Un suspiro*, entre otras. El género sinfónico, por su parte, no concentró una producción de grandes obras orquestales, a diferencia de la eclosión de la música

⁶ Tras la Guerra de la Independencia el poder que había tenido el clero en el Antiguo Régimen fue mermando y se quebró la estable armazón que las instituciones eclesiásticas habían tenido. Entre 1813 y 1837 se asistió a un proceso de disminución del poder económico y jurisdiccional de la élite religiosa, se eliminaron instituciones como la Inquisición (1813), además de algunos monasterios y conventos, y se asistió a la nacionalización de sus bienes (Barreiro 2003). Otro golpe para la economía y la organización de las catedrales y sus capillas musicales fue el Concordato entre la Iglesia y el Estado de 1851, que restringió desde entonces los puestos en ellas a los clérigos o a aquellos que estuviesen en disposición de acceder al presbiterado (Virgili 1995).

sinfónica en el resto de Europa, tal y como refería M. Pilar Alén en el texto transcrito más arriba, marcando una clara diferencia con respecto a las corrientes románticas europeas. No obstante, cabe destacar el creciente papel que las bandas de música y las masas corales adquirieron hacia finales del siglo, ya que generaron un movimiento musical de gran calado social,⁷ al cual Berea tampoco permaneció ajeno.

El virtuosismo musical, tan alabado en el período romántico europeo, alcanzó el noroeste peninsular en dos direcciones: por un lado, se abrió durante la segunda mitad de la centuria a virtuosos foráneos, entre ellos el violinista Pablo Sarasate (1852), el pianista Isaac Albéniz (1874) o el clarinetista Fortunato Paiva (1879); y, por otra parte, nacieron en Galicia algunos músicos de gran valía en el cambio de siglo, como los violinistas Andrés Gaos Berea (1874-1959) –sobrino de Canuto Berea–, Manuel Quiroga (1892-1961) o Antonio Fernández Bordas (1870-1950). Este último, bajo el nombre artístico «niño Benavente», dio los primeros pasos en Galicia, aunque desarrolló su carrera en el exterior. En *La Ilustración Gallega y Asturiana* del 8 de abril de 1881 se incide en sus logros con tan solo once años:

En el día 26 del pasado Marzo alcanzó un verdadero triunfo en el Conservatorio de Madrid un artista gallego, de once años escasos, el niño Benavente, discípulo del Sr. Dorado, que ya tantas veces se había hecho aplaudir ántes [sic] de ahora en los teatros de Pontevedra y Vigo.

Desde el momento mismo en que apareció en la sala llevando en las manos el violin, levantóse un murmullo de simpatía que fué en *crescendo* hasta convertirse en aplausos y bravos entusiastas cuando el niño Fernández Bordas (tal es el verdadero nombre del artista infantil) atacó las primeras frases de la fantasía de Beriot. «Aquellos sonidos puros, sin mezcla de madera, dice el distinguido crítico [sic] musical de *El Globo*, magníficos, redondos, si se permite la palabra; aquella agilidad admirable, aquella precisión incomprensible, aquel sentimiento que causaba una posesión perfecta de su instrumento, la actitud desembarazada, la seguridad al atacar las notas, produjeron al fin una tempestad de aplausos, y el violinista en miniatura, entre confuso y satisfecho, se presentó repetidas veces en el palco escénico á ser objeto de los honores de un triunfo, anuncio, sin duda, de otros mayores».

Abrazado y felicitado por su maestro el Sr. Monasterio, no ménos [sic] que por Arrieta y el director de Instrucción pública, fué luego cubierto de besos por las distinguidas damas que habían asistido al concierto.

⁷ Incluso este tipo de agrupaciones en otros territorios, como Gran Bretaña, han sido interpretadas desde un punto de vista no solo formativo en el terreno musical, sino también moral. Las sociedades corales y las *brass-band* inglesas constitutían un movimiento que concentraba esfuerzos en la educación musical y en la buena práctica moral (Herbert 1998; Rohr 2001, 179).

Decididamente, en este maravilloso niño se encierra el germen [sic] de un nuevo Vieuxtemps, Paganini ó Sarasate.⁸

El virtuosismo fue prerrogativa de contados casos, pero en Galicia destacó una serie de intérpretes que difundieron su fama por toda España y parte del extranjero. Entre ellos destacaron los cantantes Maximino Fernández Saborido,⁹ Benita Moreno¹⁰ o Carlos Ulloa Varela;¹¹ o los pianistas Manuel Chaves Rodríguez,¹² Manuel Martí,¹³ Emilia Quintero¹⁴ o José Rodríguez Arriola.¹⁵ Un síntoma de la proliferación de músicos y compositores gallegos reconocidos fue la redacción de varios diccionarios biográficos coetáneos, como *Galería biográfica de músicos gallegos* de José María Varela Silvari (1874) o *Galería de gallegos ilustres* de Teodosio Vesteiro Torres (1874). En calidad de empresario, Berea estableció numerosos contactos con algunos de

⁸ Se puede leer un artículo más completo sobre este autor, así como observar un grabado de su retrato en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, número 21, del 28 de julio de 1881, presentado en las páginas 250-51.

⁹ Barítono (1837-189?), formado bajo la tutela del organista de la catedral de Ourense, José Pulido. Se trasladó a Valladolid y Zaragoza, donde se convirtió en el primer barítono de una compañía de zarzuela. A partir de ese momento realizó varias giras por España y Cuba al frente de su propia empresa (Varela de Vega 1990, 141-45; Carreira 1999c).

¹⁰ Soprano (1792-1872), hija de uno de los violinistas de la catedral de Santiago, Francisco Javier Moreno. Después de estudiar en Italia, donde debutó en *La Fenice* de Venecia, viajó por toda Europa dando conciertos, hasta que al final se estableció en A Coruña para impartir clases de canto (Cotarelo [1934] 2000, 161; Grandío 1933, 10; Carreira 1986h).

¹¹ Bajo (1849-1887), después de debutar como cantante en Madrid viajó a Italia y a Cuba, para retornar después a España, donde destacó en papeles de *Norma*, *La Africana*, *La italiana en Argel*, *Fausto* o *El barbero de Sevilla*. Se puede leer una reseña en el número 3, 101 de 1887 de la revista *Galicia Moderna* (Varela de Vega 1974, 180-81).

¹² Pianista, compositor y director de banda (1839-1897). Estudió en París, Milán y Madrid y trabajó en Buenos Aires. Fue discípulo de Lauro Rossi, director del conservatorio de Milán (Varela de Vega 1995, 234). Se puede leer una reseña histórica de Manuel Chaves Rodríguez en el número 2, 54 de 1886 de la revista *Galicia Moderna*.

¹³ Pianista (1819-1873), que obtuvo éxito en Lisboa, donde vivió la mayor parte de su vida (Carreira 1987c). Recaló durante unos años en la ciudad de Santiago de Compostela, donde ejerció de intermediario en algunas transacciones de Berea (Martínez y López-Suevos 2015, 158-60).

¹⁴ Reputada pianista (1864-1934), que incluso había acompañado a Sarasate. Era hija del periodista y funcionario Lorenzo G. Quintero y de la escritora Emilia Calé. Su formación pudo estar en manos de Teodosio Vesteiro Torres y de Isidoro Blanco, así como del maestro Zabalza. Estudió en el conservatorio madrileño y ofreció conciertos en Madrid, Portugal y diversos enclaves gallegos. Su formación le permitió traducir varios artículos del italiano y del inglés en revistas de La Habana, Madrid, Cádiz o A Coruña (Goñi 2010, 375-76). Escribe sobre ello José María Varela Silvari en un artículo de *La Unión Gallega* 2, n. 98 (1883), ed. facsímil en la página 351, además de otros ejemplares de prensa coetáneos (Losada 2015, 48).

¹⁵ Fue niño prodigio del piano (1895-1957). Después de debutar en París se instaló de forma definitiva en Leipzig, convirtiéndose poco a poco en un mito. A partir de los dieciocho años se dedicó a la enseñanza del piano (Dopico 2003; Martínez López 2003, 107-18; Ocampo 2003a, 93-106; Castromil 2007; Méndez 2009; Úbeda, Mera y Trillo 2010).

los músicos mencionados, puesto que les vendía instrumentos, les procuraba partituras, arreglándoles conciertos e incluso les ofrecía instrumentistas para los mismos, aspectos detallados en los capítulos cuarto y sexto.

El sustrato romántico del itinerario musical gallego no solo se palpó en expresiones individuales de carácter creativo, sino también en la aparición de nuevos pensamientos colectivos, con ciertos paralelismos respecto a las ideas nacionalistas europeas. Por tanto, un perfil del contexto musical gallego no puede obviar el contacto que dicho ideario mantuvo con las actividades musicales decimonónicas, que resultó mucho más determinante que las corrientes de puro sello romántico. En España, el pensamiento nacionalista había comenzado a emerger como resultado de una afirmación de la identidad territorial desde la Guerra de la Independencia. El proceso de defensa de lo autóctono fue largo y dependió de otros acontecimientos, entre ellos, las revoluciones de 1830 o 1848 fomentaron un cambio político y generaron, al mismo tiempo, un escenario de inestabilidad. Ante estas circunstancias la cultura adoptó otros puntos de mira a través de la literatura, el teatro o la música, lo cual se proyectó igualmente en el caso gallego.

En Galicia, las bases del futuro nacionalismo se asentaron en una nutrida colección de escritos históricos, literarios y políticos. Desde las aportaciones historiográficas de Vereá y Aguiar (1838), ya citadas en el anterior capítulo, adquirió fuerza la pretensión de diferenciación del territorio gallego. El afianzamiento del movimiento provincialista en Galicia marcó, hacia los años cuarenta, un punto de inflexión cultural y musical, materializado en propuestas con mayor conciencia identitaria (Máiz 1984; Beramendi y Núñez 1995; Beramendi 1997). Algunos de estos hitos fueron los mencionados Juegos Florales de 1861 o la publicación de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro en 1863, momento tras el cual el gallego se convirtió en la lengua vehicular de la poesía decimonónica y dio lugar al movimiento cultural del *Rexurdimento*, cuyo culmen político fue la creación en 1916 de *Irmandades de Amigos da Fala* (Míguez 2010, 108).

Los conceptos de galleguismo, provincialismo, regionalismo y nacionalismo han ido apareciendo a lo largo de estos dos primeros capítulos, evidenciando la complejidad política y cultural de la idea que sustenta el «hecho diferencial» en Galicia. Este flujo de corrientes políticas y culturales galleguistas difícilmente guardó un paralelismo directo con el ámbito musical. Por ello, lejos de argumentar aquí en favor o en contra del uso de los referidos conceptos, se aclaran varias ideas apoyadas en una reflexión sobre este tema en general y su repercusión en el caso de Berea en particular.

El concepto de «música nacionalista» consistió *grosso modo* en una propuesta alternativa a la gran tradición musical de corte culto, desarrollada sobre todo en ubicaciones periféricas, cuya funcionalidad –vista de un modo reduccionista– fue con el tiempo fundamentalmente identitaria. En Galicia esta idea constituye una «reivindicación política que se apoya en el *Rexurdimento* cultural, pasando por la construcción del discurso historicista que apela a la tradición (rural) como núcleo de identidad colectiva» (Costa 1998a, 257). Esta reivindicación política de carácter «nacionalista» conoció un punto álgido a comienzos del siglo XX, tras haberse producido con anterioridad otros movimientos más ajustados a enardecer la idiosincrasia gallega, como fueron, primero, el provincialismo y, más tarde, el regionalismo. Precisamente, en el contexto del regionalismo político es donde se gestan las manifestaciones culturales de sello galleguista más notables del siglo XIX, y, en consecuencia, todas estas inquietudes de carácter político y cultural se guarecen bajo el amplio paraguas del galleguismo en el sentido más extenso.

El galleguismo adquirió eco musical práctico y teórico en terrenos religiosos y profanos. En ambos casos, la búsqueda de la idiosincrasia gallega pasó por la revalorización del pasado y de lo popular, algo que ya había tenido su reflejo en algunas manifestaciones precedentes y que a partir del segundo tercio del XIX adquirió un cariz más definido. Partiendo de la lengua gallega en cuanto que elemento crucial para la acotación del hecho diferencial, cabe mencionar aquí la puesta en circulación del idioma gallego, ya en el siglo XVIII, en el campo de la música religiosa, en concreto en el villancico (Villanueva 1994). En este sentido, es destacable que en los villancicos de Mondoñedo de comienzos del siglo XIX se han detectado ritmos punteados de subdivisión ternaria, notas pedales a modo de bordón o progresiones sobre motivos ondulantes, que entrocán este género con la música popular.

Luis Costa señala una estrecha vinculación del nacionalismo gallego con las capillas de música eclesiásticas en dos direcciones: a través de la enseñanza y por medio del pensamiento (Costa 1998a, 260-66). A pesar de los duros golpes que la Iglesia había recibido a lo largo del siglo, los principales puntos de aprendizaje musical existentes en Galicia durante muchos años habían sido las escolanías, en las que se habían formado muchos compositores, incluidos Pascual Veiga o Juan Montes. Ellos, más adelante, se integraron en entornos profanos a través de su labor compositiva y de dirección al frente de coros y bandas de música. En efecto, algunas de sus obras se acabaron convirtiendo en auténticos emblemas identitarios, como las *Baladas Gallegas* de Montes o el propio

Himno Gallego de Veiga. En el terreno del pensamiento, a finales de la centuria se produjo una aproximación al contexto del cecilianismo y de la reforma religiosa, entorno en el cual pivotaron los intelectuales eclesiásticos Santiago Tafall (1858-1930)¹⁶ y Eladio Oviedo Arce (1864-1918), quienes además escribieron sobre las raíces tradicionales de la música gallega, entre otros asuntos.

El interés por lo autóctono se proyectó con más fuerza en la música civil, lo cual condujo a la eclosión de nuevas agrupaciones musicales y de un nuevo género en lengua vernácula, la melodía gallega, en la línea de la literatura romántica de salón. La prensa diaria de la época delataba de forma evidente la preocupación de los compositores y músicos por el uso de ese referente popular gallego en sus creaciones, cuestión no ajena a Berea. Algunos periódicos se afanaban en publicar ejemplos musicales de corte popular, como la *muiñeira* impresa en *La Ilustración Gallega y Asturiana* del 28 de enero de 1880 (p. 38-40), que figuraba acompañada de un ilustrativo texto:

Música popular de Galicia: Muiñeira y Canto Popular.

Fuente de inspiración hasta para las obras de los grandes maestros, y dato precioso para la etnografía de los pueblos, la música de los cantos y bailes populares tiene una importancia, un encanto y una vida, que jamás le arrebataron no las más grandes revoluciones. Asturias y Galicia en este punto pueden decir que poseen un tesoro. Bien necesario es que se estudie y que se investigue.

A esta obra comenzamos á contribuir nosotros trasladando á la notacion musical una muiñeira y un conocidísimo canto de Galicia. Los amantes de esta clase de estudios, estamos bien seguros, han de agradecerémoslo.

Las piezas inspiradas en lo que ellos denominaban «aires gallegos» abanderaron a muchos compositores y músicos.¹⁷ Baste con echar un vistazo a las bases de algunos certámenes del momento. El organizado por el Liceo Brigantino en mayo de 1879 premiaba en la sección de composición a las mejores sinfonías para orquesta y para banda militar, ambas «sobre motivos populares de Galicia» (*La Ilustración Gallega y Asturiana*, 30 de marzo de 1879, 143). Otro ejemplo ilustrativo fue el certamen de 1890, organizado en el

¹⁶ En su etapa de juventud destacó por su interacción con la vida musical de la ciudad, ya que tocaba en el Café Español, conformaba con Hilario Courtier la «Sociedad de Conciertos Clásicos» e incluso desempeñaba la labor de profesor de la sección musical de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Tras su nombramiento de capellán en la Capilla Real de la catedral de Granada en 1898, abandonó el magisterio compostelano para volver en 1899 en calidad de canónigo, dedicándose desde entonces a vigilar el cumplimiento de la Instrucción sobre Música Sagrada de 1903, a la composición y a la escritura teórica, vinculada en especial a la pedagogía, la investigación historiográfica –sobre la música de la catedral y la música medieval– y el estudio del folclore musical gallego.

¹⁷ Era habitual que las bases de los numerosos certámenes celebrados en las dos últimas décadas del siglo se refiriesen a este tipo de piezas con las expresiones «sobre aires gallegos» o «sobre motivos populares».

Teatro Principal de A Coruña por el Orfeón número 4 bajo la batuta de Pascual Veiga, cuyo reglamento establecía varios premios para composiciones relacionadas con el sustrato gallego, respecto al idioma y al tratamiento melódico (Ferreiro y López-Acuña 2007, 108).¹⁸ El uso del gallego en las obras vocales y el empleo de características de la música tradicional constituyeron dos elementos distintivos, lo cual parecía a veces descifrar la esencia gallega de forma superficial. No obstante, el público general aplaudía estas propuestas, hecho que explica dos realidades referentes a Berea: su inclinación hacia la composición de *muiñeiras* y melodías gallegas, respondiendo a las modas imperantes; y las ofertas de su almacén de música, que incluían algunas piezas sobre motivos populares.¹⁹

En paralelo a la composición musical sobre motivos gallegos, se registró hacia finales de la centuria un creciente interés por la recuperación del folclore musical, preconizado por la Asociación del folclore gallego (1884). La labor de esta entidad, creada en A Coruña bajo los auspicios de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), convivió con el creciente coleccionismo de música popular gallega de autores diversos (Marcial Valladares, Saco y Arce, Pérez Ballesteros, Inzenga y Hernández y, más tarde, Casto Sampedro o Ramón de Arana, entre otros). Marcial del Adalid, en la colección *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, traslucía esta tendencia al acopiar material musical popular, inaugurando un género propiamente gallego, cultivado también por Montes o el propio Berea, entre otros compositores.²⁰ Incluso el heterogéneo mundo de los certámenes decimonónicos incluyó alguno dedicado en exclusiva a los cantos populares gallegos y a las gaitas, como el celebrado por el orfeón Brigantino de Betanzos en 1881, del cual se extrae aquí una reseña de prensa:

Con motivo de las fiestas de San Roque, el *Orfeón Brigantino* de Betanzos ha organizado un certamen de gaitas del país y cantos populares gallegos, procurando revestir la fiesta del mayor y más propio aparato. Saldrá la comitiva á las nueve de la mañana del 15 de agosto del cuartel de la Ribera y dirigirse á la Alhóndiga, teatro del certamen, precedida de las históricas danzas de labradores y marineros.

¹⁸ En las bases del certamen se especificaban las siguientes obras: plegaria para orfeón dedicada a la Virgen del Rosario, marcha regional gallega para orfeón sobre el poema «Que din os rumorosos» de Eduardo Pondal (que se convertiría en la letra del actual *Himno Galego*), balada para voz con acompañamiento de piano (violín o guitarra) sobre el poema «As lixeiras anduriñas» de Salvador Golpe, marcha triunfal (himno a María Pita) para banda militar y sonata «imitativa de algún aire gallego» para cuarteto de arco.

¹⁹ Algunos compositores coetáneos recurrieron a Berea para la edición de sus obras e incluso Berea realizaba pedidos de piezas con estas características, como los seis ejemplares de los *Aires Gallegos* de Taboada que pidió a Romero a Madrid en 1884 [AB, C. 5, vol. 13, 25-VIII-1884: f. 401, carta remitida a Romero y Marzo (Madrid)]. Véase cuarto capítulo, apartado 4.2.3, titulado «La labor editorial», a partir de la página 350.

²⁰ Véase en este capítulo el apartado 2.3.3, titulado «La creación musical», a partir de la página 122.

Los ejercicios se distribuirán por el siguiente orden [sic]: oposicion [sic] al premio de la *Alborada*, para disputar el cual están inscritos quince reputados gaiteros de la Mariña; oposicion al premio de *Muiñeira*; y ejecución del *Alalá*, en la cual se sucederán diez mozos del contorno.

Reciba el Orfeón Brigantino nuestros plácemes. Así es como se levanta el espíritu de un país, así como se atiende á la conservación de nuestras patriarcales y poéticas costumbres, próximas á desaparecer entre el aluvión ingrato de los tiempos modernos.

¡Quiera Dios que estos certámenes se popularicen y lleguen á adquirir la importancia que en las provincias vasco-navarras y de uno á otro lado del Pirineo tienen los de *versolaris* y tañedores! (*La Ilustración Gallega y Asturiana*, 8 de agosto de 1881, 264).

Este contexto finisecular potencia un ensalzamiento de la música tradicional por medio de recopilaciones musicales y de investigaciones musicográficas, la cuales actuaron como caldo de cultivo para las creaciones de comienzos de la nueva centuria, no exentas de debate a raíz de su dúplice lectura, en clave tradicionalista o contemporánea (Groba 1998, 351-56). No se aborda en esta tesis esta explicación, por exceder la temática y contexto cronológico, mas ha quedado latente el peso que el galleguismo ha alcanzado en la composición, interpretación e investigación musical del siglo XIX en Galicia, cuya repercusión alcanzó también a la actividad bereana, en especial a la compositiva.

En definitiva, las corrientes imperantes en Europa en la segunda mitad de la centuria se reflejaron en el caso gallego, si bien con ciertas especificidades. Si la premisa romántica de la creación artística *per se* tuvo difícil implantación en este entorno, en su lugar la demanda gobernó buena parte de la producción. Aunque la tradición compositiva del pasado arraigó sobre todo en el ámbito de las capillas catedralicias, ciertos géneros paralitúrgicos, en concreto el villancico en gallego, contribuyeron a la introducción de novedades. Pero los ideales estilísticos del Romanticismo calaron principalmente en géneros profanos de tipo intimista, como la melodía gallega, y en la apertura de los circuitos gallegos a los virtuosos de la música autóctonos y foráneos. No obstante, si el movimiento romántico europeo se manifestó de forma leve, no así el nacionalista, cuya plasmación a través de la vertiente cultural del galleguismo adquirió eco en las creaciones sobre textos en gallego y sobre elementos de la música de tradición oral, en especial en el último tercio de la centuria. Las publicaciones periódicas de la época y los certámenes ejercieron un auténtico papel de promoción galleguista, reflejado en la creación y el consumo del momento. Todo ello revirtió en la actividad de Berea, no solo en cuanto compositor adscrito a los gustos imperantes en la época, sino también como comerciante, ya que este entorno condicionó las ofertas e incluso las estrategias de venta.

2.3. El fenómeno musical en Galicia

Si hubiese que señalar en pocas palabras los principales cambios acaecidos en la música en Galicia durante el siglo XIX se podría afirmar que se asistió a un proceso de apertura que afectó no solo a los espacios, sino también a la profesión, al repertorio, a los instrumentos e, incluso, a la enseñanza. Por ello, un mero análisis de tipo historicista de compositores y obras supondría un enfoque incompleto para esta contextualización, por no ofrecer en sí mismo una panorámica de la complejidad del fenómeno musical gallego decimonónico. En este sentido, a partir de una reflexión historiográfica se han revisado varias características, relacionadas sobre todo con tres ejes: los escenarios, la situación profesional de los músicos y su producción compositiva. Con ello se indaga en las dinámicas que sustentaron el fenómeno musical, cuyas consecuencias fueron determinantes para la interpretación, la composición y la recepción. Los resultados de este análisis redundan en la importancia de la popularización de la música, el cambio en el estatus del músico y el influjo de la demanda en la cultura musical de la época, lo cual actúa de molde para las aportaciones de Berea.

A lo largo del siglo XIX las artes en general habían ido reflejando en mayor o menor medida los cambios sufridos por la sociedad gallega, la cual se debatía entre la tradición y los nuevos visos de modernidad, marcados por las pautas políticas estatales y por la fluctuación económica. La dualidad entre la mirada hacia el pasado y el deseo de cambio coexistió en el caso de la música, hasta convertirse en una actividad de obligada referencia en cualquier evento decimonónico, en especial en las ciudades. Indalecio Varela Lenzano (1856-1940) escribía un ilustrativo y poético texto titulado «Por la música gallega» en *El Eco de Galicia* de Buenos Aires del 29 de agosto de 1897, en el cual aceptaba la convivencia con el pasado, la vuelta a la «canción popular» y las nuevas miradas como sustento de las obras coetáneas (Alén 2007, 93).

A continuación se presentan tres apartados en los cuales se desgranar algunas cuestiones referentes, en primer lugar, a los espacios donde cobró vida la música, en segundo término, al estatus del músico y su creciente profesionalización bajo unas especiales circunstancias contextuales, y, por último, a la creación musical, para lo que se explican los principales géneros por los cuales los autores y consumidores gallegos se sintieron atraídos, en especial, durante la segunda mitad de la centuria.

2.3.1. Los espacios para la música

La diseminación de los ambientes musicales en el siglo XIX generó una práctica musical fértil, ya no solo circunscrita a las capillas musicales, sino a toda una serie de nuevos foros profanos, de sello militar y civil, que convirtieron a las ciudades gallegas en un rico puzzle sonoro. En este apartado, se describen los principales cambios acaecidos en estos escenarios musicales a través de una lectura en clave urbana de los principales centros religiosos y profanos operativos en Galicia en general y en A Coruña en particular. La dinamización musical a través de estos espacios tradicionales y emergentes influyó en Berea, puesto que dentro de su afanoso quehacer mantuvo contactos directos con todos ellos; además de que su almacén musical reflejó las preferencias auspiciadas por la nueva realidad. Por ello, esta sección del capítulo centra la atención, después de una breve alusión a las capillas catedralicias, en qué supuso la apertura de los teatros, las implicaciones musicales de la creación de las asociaciones instructivas y algunas cuestiones referentes a los nuevos locales de ocio. Los resultados conducen a integrar todos estos lugares en un entorno urbano más amplio a través del cual se establecen patrones de interdependencia entre la oferta y la demanda, aspecto determinante para el entendimiento íntegro del legado bereano.

La música se amoldó a los múltiples espacios de interpretación.²¹ Los ámbitos sacro y profano no funcionaron de forma independiente, como había sucedido en el pasado, sino que coexistieron, asistiéndose a un proceso de interferencia e intercomunicación, cuya consecuencia general acarreó un cambio en el panorama musical urbano. Las capillas de música religiosas persistieron a pesar de la crisis que asoló las instituciones eclesiásticas, pero abrieron sus puertas a los músicos en una doble dirección de entrada y salida. El camino de la música religiosa se debatió entre la continuidad, sobre todo en lo referente al estilo musical, y la renovación, circunscrita en esencia a las nuevas opciones contractuales e instrumentales. Aparte de esto, la eclosión de nuevas plataformas de vinculación profana dinamizó la vida musical de las ciudades gallegas de forma inusitada. La construcción de teatros, la fundación de sociedades recreativas e instructivas y la apertura de nuevos locales de esparcimiento musical generaron un soporte infraestructural esencial para el desarrollo de la práctica musical.

²¹ Este enfoque analítico, basado en el estudio de los espacios interpretativos, también ha sido empleado por otros investigadores. Virginia Sánchez López lo ha aplicado sobre la provincia de Jaén en el siglo XIX (2014).

Aún quedan muchos campos de investigación abiertos para la reconstrucción del panorama de las capillas de música eclesiásticas gallegas en su globalidad, pero a día de hoy se puede afirmar que legaron un respetable volumen de patrimonio musical, cuyo ejemplo más notorio ha sido la capilla de la catedral de Santiago. No obstante, el esplendor alcanzado en el siglo precedente mutó hacia otros derroteros a consecuencia de las cambiantes circunstancias históricas, la transformación estilística, las nuevas corrientes como el cecilianismo o la inestabilidad profesional de los músicos (Alén 1991, 2002d; Garbayo 2003b, 2010).

Los casos que ilustran la crisis eclesiástica de comienzos del XIX son numerosos, incluidos entre ellos los correspondientes a las catedrales de Santiago y Mondoñedo. Este último ejemplo resulta sintomático, ya que la mala situación económica condujo a la capilla mindoniense a no admitir más músicos y a revisar los salarios, lo cual no impidió que se declarase en bancarrota en 1822, con la consecuente supresión de la figura del maestro de capilla y la anulación de contrataciones externas a favor de potenciar a los músicos formados en su seno (Villanueva 1994, 186-90). Este contexto agudizó el ingenio para la subsistencia, lo cual desembocó en la búsqueda de otras vías para obtener recursos económicos. En el caso del monasterio benedictino de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela, se liquidaron libros, pergaminos y los pilares románicos del primitivo altar de la iglesia (Buján 2002, 167-71). En contrapartida, otros centros, entre ellos la colegiata de Santa María del Campo de A Coruña, asistieron a un momento de relativo esplendor durante el primer cuarto de esta centuria (Alén 2004b, 934-35).²²

Los magisterios gallegos que coincidieron con la actividad de Berea al frente del almacén de música fueron: Juan Trallero Palmer en Santiago de Compostela, Domingo Antonio Peña Fernández y el organista Isidoro Blanco Fernández en Lugo, José Pacheco y Pascual Gregorio Saavedra Iglesias en Mondoñedo, Pascual Enciso en Ourense o José María Álvarez en Tui. De todos ellos, las relaciones más documentadas con el comerciante coruñés han sido la del músico lucense Isidoro Blanco y la del maestro compostelano, quizás por mayor proximidad geográfica y por la actividad de la sucursal santiaguesa.

²² Los que formaban parte de esa capilla eran seis integrantes: «dos de oficio, que son Sochantre y Organista y 4 de plaza». Además también existían un segundo organista y dos sochantres o salmistas (Bermúdez 1892, 6:56-64, citado por Alén 2004b, 938).

Juan Trallero Palmer (1817-1891) ocupó la plaza compostelana en 1864, tras una estancia en la catedral de Astorga (López Calo 1993, 3:55-105).²³ Sus relaciones con el almacenista coruñés se basaron en una colaboración musical y personal, debido a las operaciones efectuadas por Trallero en relación con el comercio musical en la urbe compostelana.²⁴ A finales de la centuria se sucedieron varios maestros cuya permanencia en Santiago fue breve debido en parte a la consecución de mejores retribuciones en otras sedes españolas, como José Alfonso Fuentes (1867-1920), quien permaneció en Compostela entre 1893 y 1894. En las postrimerías de la centuria, en 1895, accedió al cargo compostelano de maestro de capilla Santiago Tafall Abad (1858-1930), quien había sido violinista y organista en la misma sede con anterioridad y pertenecía a una saga familiar de renombre, al igual que la de Berea (López Calo 1984; Costa 1999a, 1:311; Cancela 2010).

En Lugo, Domingo Antonio Peña Fernández ocupó el magisterio en 1853, destacando a su vez el organista Isidoro Blanco Fernández (1824-1893), formado como de niño de coro en la propia catedral (Varela de Vega 1994, 1997) y con quien Berea mantuvo estrechas relaciones.²⁵ En Mondoñedo, los maestros de capilla – la mayoría de origen gallego– permanecieron en el cargo largos períodos.²⁶ Tras el mindoniense José Pacheco (1784-1865), tomó el relevo otro músico autóctono, Pascual Gregorio Saavedra Iglesias (1829-1910), hijo del primer violinista de la catedral, quien alcanzó el puesto de maestro de Teología en el Seminario Diocesano de Mondoñedo (Villanueva 1994, 166-79). Este maestro fue coetáneo al momento de mayor efervescencia del almacén bereano, aunque en esta ocasión no se han localizado documentos que corroboren la existencia de contactos ni con este músico en concreto ni con la catedral en general.

²³ Previamente, desde 1826, había desempeñado este puesto Ramón Palacio, quien había instaurado una orquesta compuesta por dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagots, dos violines, una viola o violín tercero, un violonchelo, un contrabajo y un órgano (López Calo 1993, 2:283-435; 2002b). También en este período destacó el compositor y organista Ramón Cuéllar Altarriba (1777-1833), de sólida formación compositiva y musical (Bouligueux 1970; Carreras 1999).

²⁴ Véase también sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», en concreto página 635.

²⁵ Con anterioridad en la catedral de Lugo destacó Francisco González Reyero (1784-1866), quien –antes de ir para la sede de Burgos– estuvo al frente de su magisterio desde 1818 hasta 1833, cuando la seo vadeaba una complicada situación económica (López Calo 1999c; Varela de Vega 2004).

²⁶ Destaca la abundante producción musical de Ángel Custodio González Santavaya (*ca.* 1748-1804) y de José Pacheco (1784-1865), quien compuso más de trescientas piezas, de las cuales treinta y seis son villancicos en gallego (Trillo y Villanueva 1993; Villanueva 1994, 132-43, 144-65; 2002c; 2007a).

La sede orensana entró en un proceso de recesión en los años treinta,²⁷ por lo que el Cabildo decidió la supresión de la plaza de maestro de capilla, desempeñada desde entonces por sus organistas y músicos hasta la llegada en 1853 del mindoniense Pascual Enciso (1805-1873) (Garbayo 1992-93). Este músico legó un abultado número de composiciones, incluidos villancicos en gallego, con lo que seguía la tradición de su maestro Pacheco. En el caso de la catedral auriense no se han localizado contactos directos con Berea, si bien todos los asuntos referentes a los negocios en esta ciudad –e incluso provincia– recayeron durante años en Ramón Modesto Valencia, quien pudo satisfacer las necesidades musicales de la sede sin quedar constancia de ello en la documentación bereana.

Las dificultades económicas de la sede catedralicia de Tui desde los años veinte se evidenciaron con la reducción de los salarios²⁸ y con la contratación de músicos de banda para el refuerzo de las funciones religiosas, hecho al cual se enfrentó José María Álvarez (1810-1882) en 1834 (Villanueva 2002).²⁹ Incluso en 1876, algunas plazas quedaron vacantes temporalmente, por lo que los instrumentistas externos se convertían en esenciales para completar la plantilla. Esto explica que muchas de las partichelas de Álvarez conservadas en la catedral presenten figles, tubas, trombones, saxofones y percusión, con refuerzo habitual de órgano. La situación de crisis afectó también al último maestro de capilla de la centuria, Manuel Martínez Posse (1858-1935), seminarista en Santiago y discípulo de Trallero, quien había accedido al magisterio tudense en 1892. Los contactos de Berea con la catedral de Tui no se han constatado, ya que presumiblemente solo realizó negocios institucionales con el

²⁷ Tras los primeros magisterios ejercidos por José Quiroga (1780-1816) en el cambio de siglo hasta 1816 y Manuel Rábago Ballesteros (1777-1819) hasta 1819, ocupó la plaza hasta 1835 el reputado organista Joaquín Pedrosa Gil (1819-1835), quien había obtenido con anterioridad el puesto en las catedrales de León, Santander y Ciudad Rodrigo (Garbayo 1994-95; 2004).

²⁸ Incluso algunos músicos solicitaban al Cabildo que le asignasen otras tareas para poder incrementar sus sueldos, como aparece en el documento titulado: *Memorial del músico Troncoso en que representa su triste provenir por consecuencia de la supresión de la capilla de música que se teme; pide, que si llegase el caso, se le admita por salmista sirviendo además para cantar lo que se ofrezca arreglando su voz* (Trillo y Villanueva 1987, 463-64).

²⁹ En la catedral de Tui los comienzos de siglo habían estado en manos de Gaspar Schmidt (1767-1819) y de Manuel de Rábago Ballesteros (1777-1819), quien venía de una breve estancia en la sede de Ourense y que legó cerca de un centenar de obras musicales (López Calo 1987-88; Garbayo 2004b).

ayuntamiento de la ciudad para la provisión de instrumentos a la banda de música, que se estaba activando en torno a 1889.³⁰

A diferencia de las urbes mencionadas, en A Coruña no hubo un centro religioso con una capilla de música cuantiosa, pero la Real Colegiata de Santa María del Campo ejerció este papel. En las siguientes líneas se aborda esta colegiata debido a su relación directa con Berea, a diferencia de otras que no se mencionan en este punto. Los acontecimientos históricos marcaron el destino de su capilla durante el primer tercio del siglo XIX, cuando estuvieron al frente Gaspar Schmidt entre 1800 y 1806 – quien después se trasladó a Tui– y Ramón Saeta hasta 1828 (Alén 2005). Las relaciones de Berea con este centro religioso se presuponen más estrechas por la cercanía, pero la documentación –precisamente por esta razón– es bastante escasa. No obstante, se sabe que el padre de Berea había intentado conseguir la plaza de organista en 1848³¹ y que muchos de los músicos señeros de la ciudad trabajaron para la colegiata. Entre 1830 y 1850 se produjeron varias transformaciones a causa de la crisis, que favorecieron la participación en su capilla de diversos profesionales presentes también en el ámbito profano, así Pascual Veiga o Pablo Chaves actuaron en calidad de organistas de la colegiata.³²

Si las capillas de música eclesiásticas se asocian a un sector musical conservador, el eje que dominó una nueva forma de hacer y entender la música estuvo constituido por los teatros, las sociedades de recreo (casinos, asociaciones), las sociedades recreativo-instructivas (ateneos, círculos) y otros centros de esparcimiento (cafés, salones y locales semejantes) (Alonso González 1993). Con todo, recuérdense los procesos de interferencia e intercomunicación entre todos estos espacios, por lo cual buena parte de los músicos de capilla desarrollaron actividades musicales fuera de ella.

El teatro era un «síntoma axiomático de progreso» (P. Arregui 2009a, 31), idea clave del pensamiento liberal, por lo que era considerado de algún modo un indicativo de la categoría de una ciudad. La escasa arquitectura teatral anterior al siglo XIX en

³⁰ AB, C. 7, vol. 19, 18-I-1889: f. 118-119; C. 7, vol. 19, 12-II-1889: f. 155; C. 7, vol. 19, 29-III-1889: f. 226; C. 7, vol. 19, 4-V-1889: f. 287, cartas remitidas a José Cerdeira (Tui).

³¹ Archivo de la Real Colegiata de A Coruña, caja 343, documento 11 del vaciado inédito realizado por M. Pilar Alén.

³² Archivo de la Real Colegiata de A Coruña, caja 343, documentos 14 y 15 del vaciado inédito realizado por M. Pilar Alén.

Galicia fue sustituida de forma gradual por salas más dotadas para las representaciones escénicas, predominando el gusto por los teatros «a la italiana». La construcción de estos monumentos arquitectónicos –el Teatro Principal de A Coruña (1838), el Teatro Principal de Santiago (1840), el Teatro Principal de Tui (1843), el Teatro Liceo de Pontevedra (1843-64) o el Teatro Municipal de Lugo (1844-92) (García Sánchez 1997)– servía de termómetro de los intereses de la sociedad gallega por los espectáculos escénicos, incluidos los musicales. De hecho, en muchas urbes se erigieron teatros antes que otras construcciones de interés social: por ejemplo, en Ourense el Teatro Principal se edificó entre 1837 y 1839, mientras que el Ayuntamiento o el Hospital Provincial no se levantaron hasta finales del XIX y comienzos del XX; en A Coruña, el Teatro Principal fue anterior al Palacio Municipal, a la estación de ferrocarril o al Instituto da Guarda; o en Ferrol, el Teatro Jofre antecedió a la Plaza de Abastos y a la cárcel provincial.

Los primeros edificios teatrales, costeados por particulares, empresarios teatrales o comerciantes, presentaban diversas dimensiones, calidades arquitectónicas y ornamentos.³³ No obstante, los principales promotores de la construcción de teatros amplios, muchos de ellos «a la italiana» y dependientes inicialmente de las corporaciones municipales, fueron los burgueses, en sus estratos medio y alto, por varias razones: por un lado, a partir de los años cuarenta el creciente interés por la cultura y el arte pudo materializarse gracias al acceso al poder de la burguesía gallega de signo liberal reformista; y, por otro lado, atrás había quedado la intención de socialización de las clases bajas, preconizada por los ilustrados, ya que los teatros se convertían en auténticos monumentos de placer para las clases medias. Algunos burgueses locales, en especial de vocación mercantil, veían en el sostenimiento de los teatros una acción para obtener el reconocimiento social que estaban reclamando (Sánchez 1997, 127). El propio Berea había actuado en calidad de accionista en la reconstrucción del Teatro Principal coruñés, particularidad que lo entronca de lleno con el ambiente burgués en el que le tocó vivir (véase il. 2.1, p. 80).

Más allá de la asociación entre teatro y estatus social, la nueva realidad arquitectónica de los núcleos urbanos legitimó las incansables giras de las compañías lírico-dramáticas, que inundaron los escenarios gallegos a partir de entonces. Esta

³³ Un ejemplo fue el Teatro Provisional de Puerta Real de A Coruña, sustituido gracias a la compañía cómica de Bartolomé Alegre, con la financiación de Gregorio Vigas y Nicolás Lavaggi.

intensificación de espectáculos dramáticos durante el segundo tercio de la centuria se consolidó en el tercero, puesto que a estas infraestructuras estables se sumaron entonces los teatros-circo y otros escenarios alternativos, que supusieron el incremento del consumo y variedad de los espectáculos en diferentes niveles.³⁴ En A Coruña coexistieron varios edificios teatrales operativos en vida de Berea, los cuales compartieron características de ubicación o de uso: el Teatro Provisional fue sustituido en funcionalidad por el Teatro de la Franja hasta 1889, cuando se cerró; por otro lado, el Teatro Principal, o también llamado Coliseo de San Jorge, fue construido en dos ocasiones –en 1838 y 1867, a causa de un incendio–, y en 1909 cambió su nombre por el actual de Teatro Rosalía de Castro (véase fig. 2.1).

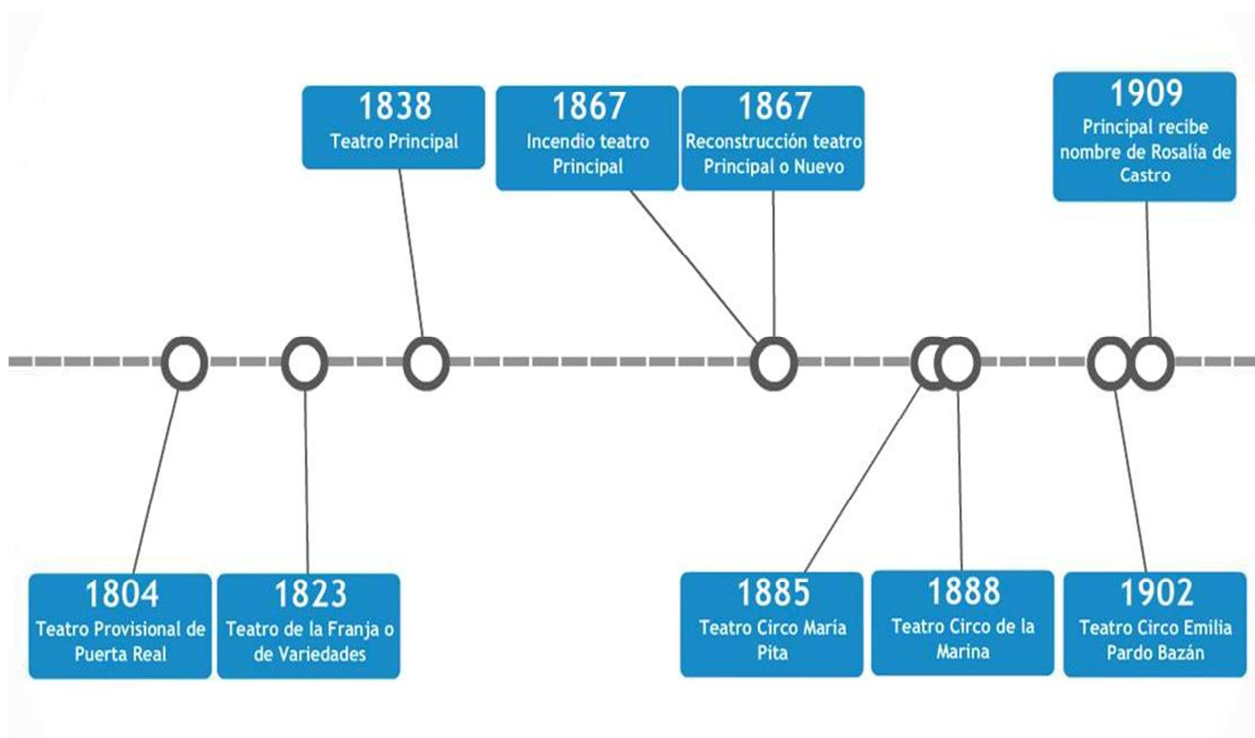


Fig. 2.1. Hitos concernientes a los teatros de A Coruña en el siglo XIX. Elaboración propia.

Los teatros-circo aparecieron en España a partir de los años sesenta, aunque en principio eran construcciones temporales con estructura de madera y sin cubierta, algunos aspiraron a ser algo más duraderos. Muchos ejemplos de teatros-circo y salones

³⁴ Los estudios sobre la vida musical escénica en las ciudades gallegas se han ampliado en los últimos años a estudiar ciudades como Santiago (García Caballero 2008, 275-306) o Ferrol (Ocampo 2002, 191-210).

de variedades jalonaron la geografía gallega, sobre todo a partir de los años ochenta. El caso coruñés contó con este modelo en tres lugares diferentes: el Teatro Circo María Pita fue relevado por el Teatro Circo Coruñés de la Marina en 1888,³⁵ y este por el Teatro Circo Emilia Pardo Bazán en 1902, demolido en 1915. Al margen de estos centros de espectáculos más o menos estables, existieron infraestructuras provisionales que, sin duda, dinamizaron la vida musical de la ciudad. Un ejemplo fue el «teatrito de verano» de 1887, del cual queda constancia en la documentación del Archivo Berea.³⁶

A esta diversificación de espacios se sumaron los salones de las principales sociedades instructivo-recreativas, las cuales además de ser numerosas manifestaban a veces un especial interés por la música, habilitando una gran sala para la realización de bailes y conciertos.³⁷ En A Coruña destacaron, entre otras, la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (1847) –también denominada Circo de Artesanos– o el Liceo Brigantino, con las cuales Berea mantuvo una estrecha relación; en Lugo destacó el Circo-Recreo de Artistas, Comerciantes y Curiales (1855) –después nominada Círculo de las Artes–; en Santiago sobresalieron la Sociedad Económica de Amigos del País (1784), el Liceo (1847) o el Casino de Caballeros (1873); en Vigo el Círculo Recreativo (1847) o el Recreo Artístico (1866); en Ferrol el Casino (1850); o en Ourense el Liceo (1850) (Alén 2009a, 32-34).

Las sociedades instructo-recreativas o liceos artísticos conformaban un tipo de estructuras asociativas de naturaleza burguesa y no popular, intrínsecamente ligadas al espíritu liberal y romántico (Alonso González 2001c, 17-39). La pretensión general de estas sociedades respondía a la voluntad de creación de un espacio de «práctica de virtudes sociales», difundiendo la cultura en dos direcciones: por medio de la educación y a través del intercambio de información sobre las «nobles artes». Debido a esta funcionalidad, en muchas ocasiones se abrieron secciones específicas de música, cuyas competencias abarcaban el ofrecimiento de un foro de educación a los socios y la disponibilidad de un grupo de músicos, muchas veces instruidos allí, que amenizasen

³⁵ Fue en este edificio donde tuvo lugar la primera exhibición del cinematógrafo el 2 de septiembre de 1896.

³⁶ AB, C. 6, vol. 17, 13-IX-1887: f. 316, carta remitida a Eduardo Hidalgo (Madrid).

³⁷ El repertorio en estos salones englobaba piezas de música escénica, entre las que sobresalieron los apropósitos lírico-dramáticos, siendo la celebración del carnaval su principal estímulo, aspecto analizado al estudiar la obra creativa de Berea en el siguiente capítulo, apartado 3.2.1, página 209.

los eventos organizados (bailes de carnaval, veladas literario-musicales, conciertos, funciones benéficas, etc.).

La amplitud de las secciones musicales de ciertas sociedades demuestra que, lejos de quedar en una mera ornamentación anecdótica, contribuían a generar un auténtico enclave de trascendencia social al reproducir modelos importados de Europa y al propiciar la composición (Cortizo y Sobrino 2001, 11-16). La interpretación de arreglos, fantasías y fragmentos de obras musicales de fama se combinaban con obras elaboradas *ad hoc* para sus eventos, potenciando así la creatividad de músicos locales, quienes casi siempre engrosaban también la lista de socios. Así Montes participó en el Círculo de las Artes de Lugo o Veiga en el Liceo Brigantino.

Berea se imbricó en este contexto como ya se ha anticipado, al integrar y aprovisionar al Circo de Artesanos coruñés y al Liceo Brigantino. Se ha documentado la venta de pianos en numerosas sociedades de puntos dispersos de Galicia (A Coruña, Celanova, Ferrol, Monforte, Lugo, Ortigueira, Pontevedra, Santiago, Tui, Vigo, Vilagarcía o Viveiro), aspecto analizado en el sexto capítulo.³⁸ Por tanto, se observa de nuevo que la naturaleza de Berea lo conduce a intervenir en el entorno que lo rodea, quizás en parte por inquietud cultural y en parte por interés económico y social.

El número de establecimientos que daban acceso a la música se incrementó durante el último tercio del siglo, destacando los cafés-concierto o los espacios al aire libre. Dentro de estos nuevos espacios de expresión destacaron en A Coruña el café Imperial y el café Oriental o en Santiago de Compostela el café Español (1875), el Méndez Núñez (1888), el Regional, el Café del Siglo (1885), el Suizo (1896), la Fonda Suiza (1878), el café Iberia (1896) e incluso la fábrica de Gaseosas «El Recreo» (Alén 1999a, 95; García Caballero 2008, 262-74). Berea proveyó al menos al café Español de Lugo y al café Méndez Núñez de Ourense, además de la alta probabilidad de conexión con los locales coruñeses.³⁹

³⁸ Véase apartado 6.2.2, titulado «Los perfiles de consumo de los usuarios», página 634.

³⁹ AB, C. 3, vol. 8, 23-XI-1880: f. 213, carta remitida a Ramón Modesto Valencia (Ourense); C. 5, vol. 5, 12-V-1886: f. 487, carta remitida a Aureliano Pereira (Lugo).

Los propietarios recurrían con frecuencia a artistas locales de cierta fama y a veces a músicos de renombre nacional para sus espectáculos.⁴⁰ La lista de músicos participantes era generosa e incluía intervenciones individuales o colectivas, como rondallas similares a la tutelada por la familia de los Chané. Los grupos reducidos con cierta estabilidad temporal, en línea con el Sexteto Courtier o el Sexteto Curros (véase il. 2.2)⁴¹ en Santiago de Compostela, actuaban con frecuencia en cafés y solo los más reputados lo hicieron también en certámenes. En efecto, el mentado Sexteto Curros obtuvo un galardón en el certamen de Pontevedra de 1889. En esta misma línea se instauraron la Sociedad de Conciertos Clásicos de Santiago Tafall e Hilario Courtier (1832-1883)⁴² y la Sociedad de Conciertos, concebida entre 1891 y 1892 por José Gómez «Curros» (1864-1945),⁴³ ambas con la finalidad de acercar la música de cámara al público en todo tipo de locales.

En estrecha relación con lo expuesto en las líneas precedentes, uno de los síntomas más claros de que la popularización de la música había alcanzado su cénit en el siglo XIX fue la ampliación tipológica de las agrupaciones musicales que operaron en los diferentes escenarios gallegos, sobre todo a partir de los años sesenta. Orfeones, corales, tunas, orquestas, bandas o charangas inundaron el panorama musical gallego (Alén 2004a, 30), lo cual sin duda repercutió no solo en la creación musical sino también en el consumo, aspecto relevante para esta tesis.

⁴⁰ En el café Español de Santiago tocaban con frecuencia músicos de la talla de Eduardo Dorado, Hilario Courtier, Santiago Tafall, Ángel Brage o José Gómez Veiga «Curros», entre otros. En el café Imperial de A Coruña actuaron artistas como Antonia Saez en 1876, el dúo conformado por Broca y Dorado o un cuarteto al cual se sumaban Braña Muiños y Varela Silvari. Se ha constatado también la actuación de un trío de violín, piano y flauta, liderado por Eduardo Dorado [AB, C. 4, vol. 11, 14-II-1883: f. 200, carta a Antonio Romero (Madrid)]. En el café Oriental coruñés participaron el tenor Antonio Rey o el violinista José Courtier (1830-1899), entre otros. En esta misma urbe destacaban otros músicos, incluidos Canuto Berea, Manuel Berea, Mariano Alonso o Francisco Pillado. También en Lugo tocaban Isidoro Blanco, Juan Latorre Capón, Julio Alonso o José Castro «Chané». En Ourense, en el café La Unión actuaban el pianista Sánchez Manzano y el violinista Julio Bello, e incluso allí se llegó a crear el orfeón Unión Orensana (Bande 1989; Rodríguez Bello 2007), entre otros muchos nombres y agrupaciones.

⁴¹ En 1886 estaba formado por José Courtier, Manuel Valverde, Luis Villaverde, Ángel Brage Nieto, Gerardo y José Gómez Veiga «Curros» (López Cobas 2009, 449).

⁴² Hilario Courtier, violinista de la catedral de Santiago de Compostela entre 1878 e 1883, fue uno de los personajes musicales más relevantes de la ciudad, al actuar con frecuencia en el Teatro Principal y en cafés como el Español, en compañía de Santiago Tafall, Manuel Penela, Antonio del Valle, Inocente Perdigón y José Courtier. Fue nombrado socio del Circo de Artesanos coruñés en 1855 [ARRIA, Libro de actas 2, sesión del 19-XI-1855: f. 22v.].

⁴³ Berea habla en sus cartas de una «Sociedad de Sestetos», de la que probablemente fuese representante. Dicha agrupación actuaba en el teatro Principal de A Coruña en 1882, así como en otros espacios, incluido el café Imperial [AB, C. 5, vol. 15, 19-IX-1885: f. 45, carta a Mateo Espinosa] y tenía intención de hacer un concierto en Vigo [AB, C. 4, vol. 10, 15-V-1882: f. 185-186, carta a Andrés Gaos (Vigo)].



II. 2.2. Sello del Sexteto Curros. Archivo Histórico del Monasterio de San Paio de Antealtares.

Las agrupaciones orfeonísticas de aficionados constituyeron foros musicales de máxima trascendencia en Galicia durante el último tercio de la centuria, heredando algunos de los planteamientos vigentes en Europa y España (Cortizo y Sobrino 2001, 11-16).⁴⁴ Los orfeones eran colectivos vocales masculinos, cuya asociación respondía, según Luis Costa, a tres orígenes diferentes: coros de inspiración claveriana como la Sociedad «Coral Euterpe» de Lugo (1863); coros amparados en asociaciones burguesas, entre ellos el Orfeón Coruñés (1875), el Brigantino (1877), «El Eco» (1882) y Coruñés número 4 (1889), todos ellos dirigidos en algún momento por Veiga; y coros con vinculaciones obreras (Labajo 1987), de los cuales el Obrero de Lugo o el Republicano de Vigo (1905) fueron algunos de los más salientables (Costa 1999b, 103-15).

En A Coruña, las agrupaciones vocales fueron copiosas, respondiendo, por lo general, al segundo modelo planteado por Costa. Un buen barómetro de la salud musical de los orfeones coruñeses se observa en los buenos resultados obtenidos en los diversos certámenes regionales, nacionales e internacionales (Mosquera 1997, 74-94). La ciudad albergó cuantiosos concursos, entre ellos el organizado cada año por el Liceo Brigantino desde 1878, donde se otorgaban premios de composición y de

⁴⁴ El punto de partida de los orfeones españoles se localiza a comienzos de siglo, cuando nacieron en Cataluña los modelos propulsados por José Anselmo Clavé o Juan Tolosa, que propiciaban la divulgación de la enseñanza musical entre todas las clases sociales. Pero con el tiempo estas agrupaciones se tintaron de ideas políticas e incluso religiosas, lo cual explica que los principales centros de difusión orfeonística fuesen enclaves donde brotarían ideas relacionadas con los regionalismos y nacionalismos (Cataluña, Valencia, País Vasco, Cantabria, Asturias, Galicia).

ejecución (*La Ilustración Gallega y Asturiana*, 28 de febrero de 1881). La prensa gallega de la época se hizo eco de este evento anual y de otros de similares características, encumbrándolos o criticándolos por los veredictos finales.⁴⁵ Hacia finales de la década de los noventa, la organización de certámenes declinó en Galicia, quizás debido a la precariedad económica y a la insatisfecha necesidad de participación popular en la financiación de estas actividades lúdicas.⁴⁶ Varela Lenzano, entre otros autores, denunciaba en *Revista Gallega* del 29 de agosto de 1897, el reducido número de miembros, la falta de preparación musical de los orfeonistas y la baja dificultad de las composiciones utilizadas.

En el contexto del regionalismo, y como alternativa a los orfeones, nacieron los coros gallegos, en favor de la recuperación de la música tradicional gallega. Estos seguían el modelo inaugurado por el boticario pontevedrés Perfecto Feijóo (1858-1935), quien en 1883 había puesto en marcha una iniciativa con algunos de sus amigos para reproducir cuadros populares gallegos con instrumentos y vestimenta tradicionales (Calle 1993; Groba 2011, 366). Este grupo, llamado *Aires d'a terra*, no publicitó su trabajo hasta 1900, momento a partir del cual se incentivaron varios proyectos de similar naturaleza, como *Toxos e Froles* de Ferrol (1915) o *Cantigas da Terra* de A Coruña (1916), entre otros muchos. Por tanto, dado el ámbito cronológico de la manifestación de coros gallegos su repercusión en la actividad bereana fue nula.

Otro foro musical de peso a finales del siglo XIX fue el de las bandas de música.⁴⁷ Las causas de su eclosión respondieron a características socioeconómicas de naturaleza heterogénea como el fortalecimiento del sector burgués, la libertad de asociación, el auge económico a partir de 1856, los avances tecnológicos en el ámbito musical y, por supuesto, el desarrollo de una red de comercio gallego que posibilitó el intercambio y adquisición de instrumentos y partituras con mayor facilidad. En A Coruña coexistieron bandas militares –la del regimiento de Infantería de Castilla, la de la Milicia Nacional, la del batallón de Cazadores de Reus, la del regimiento de Infantería de Zamora, la del

⁴⁵ El profesor Hilario Courtier, por ejemplo, escribió una opinión favorable en *La Gaceta de Galicia* del 17 de junio de 1880 con respecto al veredicto del certamen del Liceo Brigantino de ese mismo año.

⁴⁶ Los orfeones no solo actuaban por cuenta propia en los certámenes y conciertos, sino que también colaboraban con las compañías líricas en la puesta en escena de algunas obras (*La España Artística*, 15 de abril de 1890, 3 [artículo procedente de *La Voz de Galicia*]).

⁴⁷ El término «banda de música» puede ser confuso, pero en este caso se refiere a una agrupación de instrumentos de viento madera, metal y percusión (*The New Grove Dictionary*, s. v. «band»).

regimiento de Infantería de Murcia, la del regimiento de Infantería de Luzón, la de la Marina o la de Artillería– y bandas populares, asociadas a iniciativas municipales –en relación con el Hospicio– o personales, incluida la agrupación dirigida por Nicasio Berea o José Courtier (López Cobas 2008, 93-106).

Las bandas contribuyeron a la difusión de un amplio espectro de repertorio, complementada con agrupaciones orquestales, casi siempre temporales por falta de financiación. Lo que queda por demostrar es la presencia de orquestas clásicas (a dos) u orquestas románticas (a tres) en los espacios urbanos gallegos del XIX, ya que, por lo general, las plantillas eran más reducidas y heterogéneas, y se fusionaban, en numerosas ocasiones, con las bandas. La composición de las orquestas presentaba con frecuencia un elevado número de profesores de instrumentos de viento madera y metal. Sin embargo, las fuentes documentales no siempre aportan la información necesaria para discernir si el término «orquesta» se refiere a orquestas de cuerda, entendidas desde el punto de vista clásico-romántico, o agrupaciones mixtas conformadas por instrumentistas de cuerda y viento, mencionadas a veces como «orquestas de viento».⁴⁸

En definitiva, en este apartado se ha probado que si el símbolo cultural de la Edad Moderna habían sido las catedrales, monasterios y colegiatas, el emblema perenne de la inquietud en las ciudades gallegas del siglo XIX fueron los nuevos escenarios. Estos espacios confirmaron parcialmente el auge de la elite burguesa, ya que los teatros se convirtieron en su bandera, las sociedades en una muestra de su capacidad de gestión recreativa e instructiva y los locales de esparcimiento en un ejemplo de su interacción social por medio del ocio. De ahí que la música interpretada por los nuevos colectivos musicales concordase con esta realidad y, en consecuencia, todas las actividades derivadas de su cultivo estuviesen hasta cierto punto mediatizadas e influidas por este contexto. Todo esto contribuyó a tejer un entramado idóneo para el desarrollo de la vida laboral y cultural de Berea en su dimensión musical, política y empresarial.

⁴⁸ Bajo la batuta de José Sánchez, una «orquesta de viento» amenizó los bailes de máscaras coruñesas de las temporadas de 1849, 1850 y 1851 [AMC, Expedientes de celebración de funciones y colectas benéficas, sign. 4420, pagos por los servicios prestados por la orquesta en los bailes de carnaval]. Una de las primeras orquestas estables fue creada al amparo del Circo de Artesanos coruñés, en la cual participó Berea en calidad de miembro activo ya desde su creación en 1847. Véase tercer capítulo, apartado 3.1.2.1, titulado «Etapa de juventud (1836-1866)», página 165.

2.3.2. La profesión del músico

En la segunda mitad del siglo XIX la carrera musical estuvo marcada por la tendencia hacia la profesionalización, por la popularización y por la democratización. El estatus del músico varió ligeramente debido en parte al intercambio acaecido entre espacios religiosos y profanos, además de por el mayor control que intérpretes, compositores y docentes ejercieron sobre su trabajo. Esta liberalización repercutió en la vida y el legado de Berea, por lo cual en este apartado se explican los principales aspectos derivados de la nueva situación profesional de los músicos, poco abordada hasta el momento en la literatura musicológica.

Las condiciones sociales, políticas y económicas alcanzaron un inexorable eco en el terreno cultural y, concretamente, en las nuevas circunstancias del músico. La modificación de su estatus, la demanda como motor artístico y el florecimiento de los nuevos colectivos para la interpretación musical forjaron un sustrato capaz de sostener una amplia red profesional o «semiprofesional». Las funciones del músico variaron, ya que entonces, lejos de pertenecer en exclusiva a un círculo cerrado, debía –para subsistir– integrarse en la vida urbana.

Los templos, sociedades instructivas, cafés, teatros y alamedas compartieron en muchas ocasiones intérpretes, cuya formación y dedicación fue a partir de entonces heterogénea. El incremento de la demanda potenció la docencia musical, nutrida de profesores privados y de enseñanza institucional, que hasta el momento había estado confinada a determinados estamentos y espacios. El auge de espectáculos líricos y el nacimiento de un nutrido grupo de asociaciones relacionadas directa o indirectamente con la música supusieron un antes y un después, no solo en la música y su factura, sino en su interpretación y su consumo. Todo ello propició el impulso de la música civil de un modo en que no lo había hecho hasta el momento, con lo que se conformó una peculiar esfera musical profana enriquecida por las aportaciones profesionales y aficionadas:

El cambio fue posible gracias, en parte, a la aparición de locales recién construidos o consolidados y, en parte, también al propio cambio operado en la persona del músico, ya no supeditado estrictamente a la composición de música sacra. Ambos factores contribuyeron a acrecentar la demanda de música por parte del público y, esa misma demanda, fue a su vez aliciente para crear nueva música (Alén 1999a, 90).

Estas palabras de Alén inciden en que la apertura de nuevos espacios musicales propició la modificación de la profesión del músico, ahora mucho más flexible y adaptada a la creciente demanda. La incipiente profesionalización se vio catapultada por la efervescencia de los foros civiles, lo cual conllevó la puesta en marcha de nuevos circuitos profesionales, que favorecieron la subsistencia de los músicos, cuyo carácter polifacético, multifuncional e itinerante contribuyó a forjar su nuevo estatus.

La difícil coyuntura de las capillas musicales propició una serie de modificaciones que –aunque tradicionalmente asociadas a un deterioro de la calidad musical– sin duda atenuaron la estricta línea entre el ámbito eclesiástico y el profano, con el consecuente enriquecimiento bidireccional en la música y en la condición del músico. Los acontecimientos históricos conllevaron un efecto generalizado: la progresiva apertura de las capillas hacia las ciudades en una doble dirección. Por una parte, el descenso progresivo e imparable de los salarios de los integrantes de las capillas, a partir sobre todo del Trienio Liberal, obligó a su externalización, sobre todo en calidad de profesores particulares (tal fue el caso del maestro compostelano Trallero) o intérpretes (por ejemplo Blanco en Lugo, Tafall en Santiago o Martínez en Tui, entre otros). Esta proyección extramuros no siempre fue bien vista por la curia eclesiástica, debido a que acarreaba cierta inestabilidad en sus capillas.⁴⁹ Por otra parte, estas se vieron obligadas a la contratación de músicos externos, sobre todo de bandas, para reforzar plantillas en algunos ritos, con la consecuente adaptación de la orquestación a los instrumentos de viento madera y metal, realidad constatada con Trallero en Compostela o con Álvarez en Tui.⁵⁰ Esta combinación entre lo religioso y lo profano concernió también a la colegiata de Santa María del Campo de A Coruña:

[...] la vida musical de la ciudad estuvo en todo momento condicionada de algún modo a ella; algunos de los músicos más sobresalientes de la ciudad herculina formaron parte de la misma, sobre todo durante el siglo XIX; asimismo, otros músicos que procedían de regimientos militares establecidos en la ciudad, e incluso otros que por diversos motivos llegaron a ella, pasaron a formar parte de la capilla [...] (Alén 2004b, 934).

⁴⁹ En algunas capillas esta singularidad ya se documenta desde comienzos de siglo, como en el caso de Santiago en 1819 (Cancela 2013, 27).

⁵⁰ En Santiago, bajo el magisterio de Trallero, los fagots habían sido sustituidos por figles, los oboes por cornetines y los violonchelos por bombardinos. También la mala situación económica condujo a la disolución de algunas orquestas, como en el caso de Tui, que en tiempos de Martínez Posse, en torno a 1924, usaba solo el órgano o el armonio para acompañar las piezas vocales.

La permuta de músicos entre espacios religiosos y civiles pudo favorecer que dentro de las capillas eclesiásticas se introdujesen instrumentos coexistentes en las bandas (bombardinos, flautas o clarinetes).⁵¹ Un ejemplo de ello fue la venta efectuada por Berea a la catedral de Santiago, a través de la sucursal compostelana, de trompas, bombardinos, flautas y clarinetes en 1885;⁵² o la adquisición realizada por esta misma sede de un piano de cola en 1881 al almacén de José Cardalda Castro, competencia de Berea en Santiago.⁵³ El movimiento en doble trayectoria de los músicos catedralicios llevó incluso al maestro de capilla compostelano Trallero a ejercer de vendedor de pianos de la marca Auger⁵⁴ e intermediar para Berea en la ciudad de peregrinación.⁵⁵

En consecuencia, se asiste a un proceso en el cual las capillas de música, que partían de una fuerte tradición, rompieron su halo de hermetismo en favor de una interrelación –en ocasiones forzada– con los sectores musicales civiles, si bien se reservaron las plazas fijas (maestro de capilla, organista, tenor y contralto) a hombres vinculados con las instituciones eclesiásticas. Algunos músicos integrados de lleno en el ambiente musical profano gallego de la segunda mitad de la centuria trabajaron en algunos momentos de su vida en diversas capillas de música e incluso recibieron formación allí: Montes en la catedral de Lugo y Veiga en la de Mondoñedo y en la colegiata herculina, aspecto ya apuntado más arriba. Se constata, de este modo, el perfil polifacético, multifuncional e itinerante de algunos músicos gallegos decimonónicos, características de las que participó el propio Berea.

⁵¹ El intercambio de músicos entre bandas y capillas de música se documenta ya desde comienzos de siglo; por ejemplo, en la colegiata coruñesa se había contratado en 1806 a un músico, José Hermosilla, antes integrante del Regimiento de Asturias durante un decenio [Archivo de la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña, Actas Capitulares, libro 12, documento datado el 27 de enero de 1806. Documento 484 del vaciado documental inédito realizado por M. Pilar Alén].

⁵² En concreto se ha documentado el pedido de dos flautas de ébano y dos clarinetes en do, realizado a la firma Angot et Dubreuil en Yvry-la-Bataille (Francia) [AB, C. 5, vol. 14, 25-II-1885: f. 238-239], además de trompas y bombardinos, cuyo trámite a Santiago se había realizado a través del músico Gregorio Barcia [AB, C. 5, vol. 14, 11-V-1885: f. 380, carta remitida a Gregorio Barcia (Santiago)]. Todos estos instrumentos tenían que estar afinados por debajo del diapason normal, lo que Berea denomina «antiguo diapason» en su correspondencia, aspecto explicado en el quinto capítulo [AB, C. 5, vol. 14, 12-VII-1885: f. 474, carta remitida a Pepita Penela (Santiago)]. En consecuencia, es probable que fuesen instrumentos de uso exclusivo catedralicio, siendo solo los instrumentistas los que alternasen sus tareas en terreno religioso y civil.

⁵³ AB, C. 3, vol. 9, 26-X-1881: f. 276, carta remitida a Manuel Penela (Santiago).

⁵⁴ AB, C. 1, vol. 1, 23-XII-1874: f. 439, carta remitida a Manuel Penela (Santiago).

⁵⁵ AB, C. 1, vol. 1, 20-XII-1874: f. 274, carta remitida a Juan Trallero (Santiago).

El día a día del músico marcaba la necesidad de compatibilizar diversas actividades para un mejor sustento, por lo que era habitual la combinación de labores de enseñanza, composición o venta de productos musicales, siguiendo la línea del perfil bereano. No obstante, no son características singulares del territorio gallego, ya que esta misma dinámica se localiza en otros puntos de la península y del extranjero.⁵⁶ Por ejemplo, con respecto al caso inglés Rohr escribía: «Teaching, composing, and the sale of musical goods lay along a continuum, with the higher artistic aspirations of some composers suspended in the larger milieu of subsistence and entrepreneurship» (Rohr 2001, 152).⁵⁷ Sin duda, este nuevo enfoque de la profesión musical fue el marco idóneo para que Berea pudiese desarrollar su carrera en la medida en que lo hizo.

Sin entrar aquí en el debate sobre si ser músico en la Galicia decimonónica era una vocación de artesanos o de artistas, se ha corroborado su progresiva y lenta profesionalización. El músico era polifacético y multifuncional, aduciendo unas habilidades sociales que en ocasiones alcanzaban incluso más peso que la propia excelencia artística, como se constata en el caso de Berea. Por un lado, el polifacetismo inherente al músico del XIX provenía de la necesidad de colaborar indistintamente en ambientes religiosos, militares y civiles, a diferencia de la relativa exclusividad que había gozado el músico «culto» en la Edad Moderna, circunscrito en esencia a las capillas eclesiásticas. Este cambio funcional, e incluso conceptual, acarreó el requisito de una cierta itinerancia en doble sentido: dentro de los propios espacios musicales de la urbe y entre las diversas ciudades gallegas.⁵⁸ Por otro lado, la multifuncionalidad del

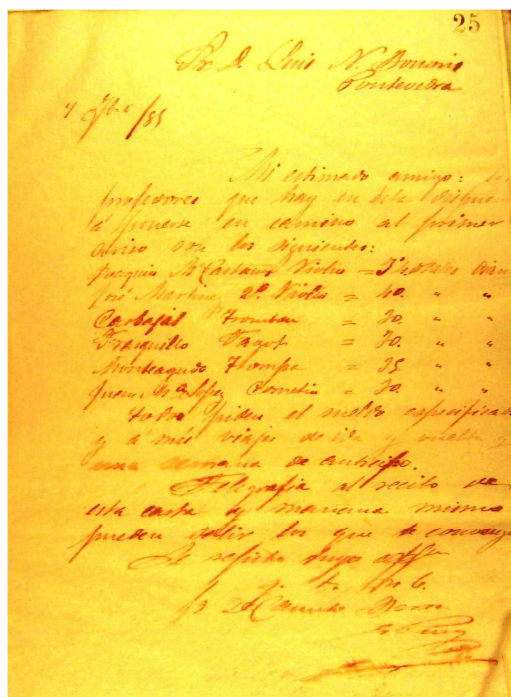
⁵⁶ Están bastante estudiados los casos de músicos de renombre que desempeñaron una actividad empresarial paralela, como el caso de Muzio Clementi (Rowland 2004; Stewart-Macdonald 2010) o Giovanni Battista Viotti (Stewart-Macdonald 2006).

⁵⁷ Traducción de la autora: «La enseñanza, la composición y la venta de productos musicales convivieron con las aspiraciones artísticas superiores de algunos compositores, suspendidas en el imperativo espíritu de subsistencia y empresarial».

⁵⁸ El ya mencionado músico lucense Isidoro Blanco intervino en diferentes entornos musicales de la urbe, incluyendo el religioso –niño de coro y organista de la catedral–, el militar –flautín de la Banda de la Milicia Nacional en Lugo–, y el netamente urbano –profesor particular y músico del Círculo las Artes–. Otros músicos se vieron obligados a circular por diferentes poblaciones gallegas, bien porque su puesto laboral así lo exigía, circunstancia observada en el caso de los músicos militares –como José Braña Muiños, quien estuvo establecido en A Coruña y en Lugo–, o por la movilidad de las agrupaciones de las que formaban parte, como el caso de Maximino Fernández o Luis Napoleón Bonoris, integrantes de compañías líricas. Berea estableció contactos empresariales con todos los músicos mencionados en esta nota a pie, surtiéndolos de partituras e instrumentos, además de gestionar sus conciertos en algunas ciudades gallegas, como en los casos de Fernández o Bonoris, explicados en el cuarto capítulo, apartado 4.2.2.3, titulado «Las compañías lírico-dramáticas», en concreto páginas 346-349.

músico profesional lo convirtió a un mismo tiempo en intérprete, compositor, gestor, intermediario e, incluso, comerciante (Weber 2004b, 11).

La pérdida de presión del patronazgo musical eclesiástico y aristocrático favoreció que el propio músico controlase el mercado musical, creando algunas sociedades de conciertos que así lo testimonian. En efecto, la generación de auténticas redes profesionales urbanas y regionales le confirió al sector de los músicos un mayor control sobre su presencia en los escenarios gallegos, si bien dicha intervención fue más clara por parte de nombres propios de peso. Las sagas Berea, Courtier, Chané o Tafall, entre otras, capitanearon buena parte de estos circuitos. El mismo Berea actuaba en calidad de procurador de intérpretes para determinadas actuaciones, sobre todo las vinculadas a las compañías líricas itinerantes. Baste mencionar un ejemplo de este tipo de contactos a través de una misiva remitida en 1885 a Luis Napoleón Bonoris –director de una compañía escénica–, en la cual le ofrecía una lista de músicos disponibles, con sus respectivos emolumentos diarios (véase il. 2.3).⁵⁹



II.2.3. Fotografía de carta remitida Bonoris con listado de músicos y tarifas (1885). AB.

⁵⁹ Los precios diarios de los servicios son los siguientes: Joaquín María Castaño (violín) por 34 reales diarios (8'5 pesetas), José Martínez (violín 2º) por 40 reales (10 pesetas), Carbajal (trombón) por 30 reales (7'5 pesetas), Franquillo (fagot) por 30 reales (7'5 pesetas), Monteagudo (trompa) por 35 reales (8'75 pesetas) y Juan Mª López (cornetín) por 30 reales (7'5 pesetas) [AB, C. 5, vol. 15, 7-IX-1885: f. 25, carta remitida a Luis Napoleón Bonoris (Pontevedra)].

A pesar de la articulación de estas redes de músicos, no se crearon instituciones específicas de soporte profesional,⁶⁰ de ahí la relevancia de músicos de enlace – músicos «pivote»– capaces de ocuparse de la gestión y la dirección del tráfico de intérpretes en una ciudad concreta e incluso entre diferentes puntos de la región gallega.⁶¹ En este sentido, el control informativo ejercido por Berea sobre los escenarios gallegos lo convertía en una referencia para profesionales foráneos que se interesaban por realizar conciertos allí, como José Vicente Arche (1829-1885),⁶² Rafael Cebreros (1851-¿?)⁶³ o el tenor Sebastián Beracoechea, a quien le remitía una carta en 1884 donde le desaconsejaba su visita a Galicia por las bajas previsiones de éxito:

Mi estimado amigo: Contesto a su favorecida del 2 del presente manifestandole [sic] no creo haga negocio el sesteto por estas provincias. Estubo el de Arche y nada consiguió la 2ª vez, estubo el de Arbós y sacaron gastos. El pianista Quilez dio hace poco un concierto y el resultado no fue gran cosa. Ahora el Capitán Mayor da uno el Domingo y le auguro mal, por lo cual nada puedo aconsejarle con esperanzas de éxito [...].⁶⁴

Este hecho delata la vigilancia e incluso la intervención bereana en la cartelera musical gallega, como se lee en el fragmento de otra carta enviada a Arche con recomendaciones al respecto de su gira gallega:

[...] Respecto á lo que me indica de los conciertos me parece bien, dando en Lugo alguno y seguir desde esta las poblaciones de Ferrol, Santiago, Pontevedra, Vigo y Orense, que también es buen punto.

El teatro de esta desde 1º de Julio pertenece al Municipio pues en dicho día Cepillo concluye su compromiso pero además hay otro teatrito en esta que caben 500 personas y no creo difícil [sic] lo ceda una sociedad que lo tiene [...].⁶⁵

⁶⁰ Beatriz Cancela, al analizar la Banda de Música de Santiago, afirma que se produce una progresiva profesionalización en la segunda mitad del siglo XIX debido a la deserción de los músicos y a la insubordinación, lo que llevó a la necesidad de una normalización que incluyese un sistema de ingreso en la agrupación que resultase efectivo (oposición, concurso de méritos) (Cancela 2015, 77-78).

⁶¹ En otros países se habían creado instituciones que defendían de forma común los intereses de los músicos, como por ejemplo la *Society of British Musicians* en Inglaterra (Rohr 2001, 171).

⁶² Este compositor y director de orquesta de zarzuela se dirigió a Berea para que le organizase una gira por Lugo, Santiago, Pontevedra, Vigo y Ourense, a lo que el comerciante accedió en colaboración con sus sucursales [AB, C. 3, vol. 8, 11-I-1880: f. 280, carta dirigida a José V. Arche (Madrid)].

⁶³ Este pianista, compositor y profesor cordobés, pero afincado en Sevilla (Carmona 2000, 176-77), contactó con Berea para realizar un concierto en A Coruña en el verano de 1886, ante lo cual el coruñés le indicaba que no era buen momento, puesto que con el calor los socios no se reunían en las sociedades. Pone como ejemplo el poco éxito del guitarrista ciego, Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), quien acababa de pasar por la ciudad [AB, C. 6, vol. 16, 9-VII-1886: f. 120, carta remitida a Rafael Cebreros (Madrid)].

⁶⁴ AB, C. 5, vol. 13, 7-VII-1884: f. 344, carta remitida a Sebastián Beracoechea (Madrid).

⁶⁵ AB, C. 3, vol. 8, 11-I-1881: f. 280, carta remitida a José V. Arche (Madrid).

La entrada en los circuitos de interpretación musical dependía en gran parte de las habilidades sociales de los músicos, más que de las capacidades artísticas, por lo cual una buena agenda de contactos revertía de modo directo en su subsistencia. No se puede olvidar que uno de los detonantes por los cuales las capillas eclesiásticas compartieron músicos con los sectores civiles devino de la crisis económica, con lo que fueron incapaces de mantener los salarios y, en consecuencia, los trabajadores diversificaron actividades. Incluso la prensa de la época se hacía eco de esta realidad, como se lee en un escrito titulado «Un artículo por compromiso» de Isidoro Blanco, publicado en 1865 en *Almanaque de Galicia*, en el cual se defiende, en tono algo jocoso, el derecho a la supervivencia del músico:

[...] Creo que pocos músicos son ricos. Esta casi es regla, pues las excepciones son muy raras en provincias, y aun diré en todo el orbe terráqueo, para no quedarme corto en las distancias [...]. El músico-aficionado [sic] á quien llaman muy amable es un ser digno de lástima, si los hay. Va á un concierto casero ó no casero, y después de recibir galantes aplausos, –que siempre agradece por lo que le lisongean,– vuelve á su casa cansado, molido, y se acuesta... á veces sin cenar, pero con aplausos.

Hay una falsa preocupación, y es creer que los autores, músicos célebres que han escrito tan bellas cosas, dan alimento al alma con la interpretación de sus dulces melodías; al alma, bien: sea; pero y al cuerpo quien lo alimenta?

Precisamente, como escribe el autor de moda Verdi, parece que supone bien nutridos á sus intérpretes cuando de tal manera les hace ensanchar los pulmones y estirar la garganta...

Hay que comer mucho para ejecutar música tan alta...y de tan difícil ejecución, y hé aquí por que [sic] los músicos no son ricos (Blanco 1865a, 110-14).

Dejando a un lado el tono humorístico, el artículo se muestra crítico con la precariedad de los honorarios del colectivo que él considera «músicos-aficionados». Por esta razón es probable que su subsistencia pasase por la implementación de circuitos que constituyesen un eje regulador de la oferta y demanda interpretativa y que, a su vez, facilitasen la consecución de un mayor número de actuaciones a los músicos.

Los procesos de interdependencia y conexión entre ámbitos civiles y religiosos causaron la itinerancia de la mayor parte de los artistas decimonónicos, contribuyendo esto a unificar el estatus del músico con independencia del campo de actuación. La esencia de esta uniformización no es común en todas las geografías europeas, quizás por las diversas tradiciones de cada una. Por ejemplo, en Inglaterra la consideración del músico variaba dependiendo de su función concreta, lo que Deborah Rohr define como «fragmentos de la profesión musical»:

By the mid-nineteenth century, the music profession had emerged in fragments, albeit larger and more clearly discernible fragments that had been evident in the eighteenth century. Those parts of the profession that benefited from these changes - teachers, organists, some instrumentalists and chamber musicians- jealously guarded their own status and respectability from the members whose education, character, manners, or economic status continued to uphold less desirable stereotypes of musicians (such as the «mere fiddler»). Other musicians –orchestral instrumentalists, theatre musicians– continued to inhabit a «profession of artisans» (Rohr 2001, 178).⁶⁶

Las categorías dentro de la profesión concuerdan, por un lado, con las altas capacidades de determinados músicos –que eran contados, aspecto ya referido con anterioridad al reseñar la huella del Romanticismo en la música gallega– y, por otro lado, con los ámbitos de actuación. En Galicia, los escenarios estables eran tanto eclesiásticos como profanos, incluyendo dentro de estos últimos los militares –de mayor seguridad sobre todo para los «músicos mayores», es decir, los directores de bandas–, los teatrales –que incorporaban especialmente cantantes, ya que los instrumentistas no gozaban de la misma continuidad– y los concernientes a salones, sociedades, cafés y otros locales urbanos, casi siempre competencia de instrumentistas. En otros territorios se palpaba una consideración estratificada en músicos teatrales y músicos que actuaban en otros contornos de corte más serio, sobre todo eclesiásticos; sin embargo, en esta región la profesión del músico «culto» no había tenido un bagaje fuera del entorno católico por lo cual no se generaron prejuicios generalizados tan fuertes contra los músicos que actuaban en exclusiva en ámbitos profanos, si bien el grado de estabilidad de unos y otros podía variar.

Otro aspecto que contribuyó a la profesionalización del músico fue el control que se ejerció sobre la educación, que durante siglos había recaído sobre las capillas eclesiásticas. Las circunstancias decimonónicas mermaron este poder, lo cual generó la eliminación de tal prerrogativa, cuya principal consecuencia se visibilizó en la apertura de nuevos foros de enseñanza más allá de los muros de catedrales, conventos o monasterios. Como resultado se generó un panorama educativo enriquecido al añadirse

⁶⁶ Traducción de la autora: «A mediados del siglo XIX, la profesión musical había emergido fragmentada, aunque sus espacios de actuación más grandes y claramente discernidos ya habían sido evidentes desde el siglo XVIII. Los maestros, organistas, algunos instrumentistas y músicos de cámara guardaron celosamente su propio estatus y respetabilidad frente a los músicos cuyos estereotipos eran menos deseables (tales como el “mero violinista”) debido a su educación, carácter, costumbres o situación económica. Otros músicos –los orquestales o los del teatro– continuaron establecidos en una “profesión de artesanos”».

otros espacios docentes, de sesgo institucional y privado (profesores, academias, sociedades recreativas), si bien aún sin el amparo de la oficialidad.⁶⁷

La regulación de la enseñanza musical no aconteció en España hasta bien entrado el siglo XIX y en Galicia solo comenzó a atisbarse en el ocaso de la centuria. El conservatorio de Madrid funcionaba desde la década de los años treinta, pero hubo que esperar para la implantación de las cátedras de música en las Escuelas Normales⁶⁸ y la creación oficial de conservatorios de música, ya en pleno siglo XX.⁶⁹ De hecho, buena parte de los intérpretes destacados en Galicia completaron su formación en Madrid o París,⁷⁰ como los citados Canuto Berea Rodrigo, Andrés Gaos Berea o Manuel Quiroga, entre otros. No obstante, el interés regional por la enseñanza musical cobró fuerza durante la centuria gracias al empeño de ciertos músicos y a la propia demanda generada por la popularización musical. Por consiguiente, la adquisición de conocimientos musicales se produjo por varios medios, instituyéndose un triunvirato sin precedentes: al relativo hermetismo de las capillas de música eclesiásticas se sumaba la mayor accesibilidad de un creciente número de profesores particulares, algunos de ellos relacionados con las citadas capillas, y de heterogéneas apuestas civiles de tipo institucional y asociativo, foros con los cuales Berea mantuvo una estrecha conexión empresarial.

En Pontevedra hubo un Conservatorio Elemental de Música desde 1863, donde estudió por ejemplo Quiroga, aunque la falta de apoyos desembocó en una profunda decadencia. En Santiago, se fundó una sección de música en 1877, bajo la dirección

⁶⁷ Aun así, buena parte de los músicos decimonónicos gallegos –incluso aquellos que desarrollaron carrera en ámbitos profanos– se formaron en capillas religiosas, como los casos de los hermanos Hilario y José Courtier, Santiago Tafall, Manuel Penela, Andrés Gómez Cidre o Manuel Valverde en la sede compostelana. Fueron precisamente estos nombres los que resonaron con gran fuerza no solo en los nuevos foros educativos, sino también en los interpretativos.

⁶⁸ Se crearon cátedras de música en las Escuelas Normales tras la Real Orden del 24 de agosto de 1878 (García Herrera 1994), aunque en palabras de Emilio Casares Rodicio «no tuvieron ninguna consecuencia, porque la música no llegó a la enseñanza primaria en todo el siglo» (Casares 1995, 21).

⁶⁹ El Conservatorio de A Coruña inició actividades oficiales en 1942, si bien su germen ya estaba en el Conservatorio de Música y Declamación, auspiciado por la Sociedad Filarmónica herculina desde 1935. Los conservatorios oficiales de Pontevedra y de Ourense iniciarían su actividad hacia 1957. En Santiago la Real Sociedad Económica de Amigos del País disponía de una sección de música desde 1877, aunque no obtuvo la titularidad académica oficial de conservatorio hasta 1953, bajo la dirección de Ángel Brage Villar (1903-1983) (Magán y Carreira 1993).

⁷⁰ La itinerancia de los músicos españoles para adquirir formación y desarrollo profesional en el extranjero era bastante habitual, siendo París un centro de referencia, que no solo imantó a músicos gallegos sino de toda la península (Bergadá 1998).

de Joaquín Zuazagoitía († 1892), en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde trabajaron músicos compostelanos de renombre como José Gómez «Curros», Gregorio Barcia, Santiago Tafall, José Courtier, Manuel Chaves, Enrique Lens o Laureano Villaverde (Brage 2006, 131-33). Berea entabló relaciones comerciales con esta sociedad a fin de venderle partituras e instrumentos con descuentos especiales para publicitar su marca ante clientes potenciales, el alumnado.⁷¹

En A Coruña, la Academia Provincial de Bellas Artes pretendió la creación de una sección de música en la nueva Escuela de Artes y Oficios. A pesar de la voluntad inicial de ponerla en funcionamiento en 1887, su plena puesta en marcha se dilató hasta 1890 por falta de infraestructuras y medio económicos. Los requisitos de acceso indispensables para estudiar solfeo eran saber leer y escribir y para entrar en las clases de instrumento haber realizado al menos algunos cursos de la anterior asignatura, con excepción de los alumnos de canto coral.⁷² La relación de Berea con esta institución fue obvia. Durante los primeros meses de operatividad, la recién estrenada sección de música estuvo presidida por él, mas su muerte lo relevó de forma forzosa del puesto (véase fig. 2.2). Este cargo de presidente quizás facilitó la inclusión de su hermano Manuel en la plantilla del profesorado, además de las ventas y alquileres que proporcionó desde su almacén.⁷³

⁷¹ En 1877 Berea le vendió un piano a la Real Sociedad Económica de Amigos del País por la cantidad de 2.800 reales de vellón (700 pesetas) [AB, C. 2, vol. 4, 28-XI-1877: f. 7, carta remitida a Benito María Hermida (Santiago)], así como diversas partituras y métodos con un 10% de descuento [AB, C. 2, vol. 4, 20-X-1877, carta dirigida a Manuel Penela (Santiago)]. Las transacciones se operaban a través del gerente de la sucursal santiaguesa, Manuel Penela, a quien en 1879 reconocía que salía perdiendo en la venta de un piano a la sociedad a fin de que le diese buena prensa a su almacén [AB, C. 7, vol. 7, 18-X-1879: f. 97-98, carta dirigida a Manuel Penela (Santiago)]. No obstante, estas operaciones con la sociedad compitieron seriamente con las de José Cardalda Castro, quien consiguió ganarle a Berea en la venta de dos pianos en 1881.

⁷² AEAOC, carp. de Enseñanza 1889-1890, doc. 3-IX-1890.

⁷³ Así lo testimonian los documentos al respecto. En un listado de cuentas de la Escuela de Artes y Oficios se especifica que dicha institución le debía 601'50 pesetas (2.406 reales) en 1891, a «Don Canuto Berea y Compañía, Almacén de Música, por efectos de Música y alquiler de pianos y un armonium durante el curso último, para las cátedras de música de la Escuela»; en 1892 se especificaba la deuda de 365 pesetas (1.460 reales) a «Canuto Berea y C^a», por alquiler de dos pianos y un armonio [AEAOC, Cuentas 1885-1898: f. 71r, 89v].

Asignatura	Profesor	Método	Horas
Canto individual y colectivo	José Castro Chané	Método Eslava	Martes, jueves y sábado de 3 a 5 de la tarde
Solfeo para señoritas	Pascual Veiga	[Sin especificar]	Diario, 3.30 a 5
Solfeo para varones	Joaquín Lago	Método Eslava	Diario, 3 a 4.30
Canto individual y colectivo	José Castro Chané	Eslava	Lunes, miércoles y viernes 3 a 5
Instrumentos musicales de cuerda	Manuel Berea	Violín, Alard; Viola, Lectan; Violonchelo, Benito; Contrabajo, Castro	Diario, 3 a 4.30

Fig. 2.2. Cuadro de enseñanzas musicales de la Escuela de Bellas Artes de A Coruña para el año académico de 1890-1891. AEAOC.

La enseñanza musical secular herculina pasaba igualmente por una respetable cantidad de profesores particulares y de academias, entre las cuales se contaba el Centro de Enseñanza Musical de Ángel Quilez (*Enciclopedia Musical*, 30 de noviembre de 1884, 8), donde intervinieron músicos como Eduardo Dorado o Joaquín Lago (†1902). A esta tendencia privada se sumó la orientación pedagógica de algunas instituciones recreativo-instructivas con secciones de música que, al igual que el mencionado Circo de Artesanos de A Coruña (Meijide 1994, 101-5), ofertaban formación. El número de maestros de música en la urbe era bastante elevado, hecho constatado a través de la correspondencia de Berea, donde se han contabilizado al menos una treintena de profesores de piano en los años setenta y ochenta,⁷⁴ dato corroborado en una carta remitida a Tomás González:

[...] no me atrevo aconsejarle nada respecto a su venida a ésta, pues aquí hay mas de 30 maestros de piano entre buenos y malos y las lecciones no dan para tantos por lo cual la mayor parte no sé como lo pasan, debe reflexionarlo V. bien y si en último resultado se decide a venir puede contar con que por mi parte haré cuanto sea posible á su favor [...].⁷⁵

Algunos hermanos de Berea, en concreto Elvira y Manuel, ejercían de profesores de piano en la ciudad. Berea confirmaba este particular a través de correspondencia a su amigo Antonio Ruiz:

⁷⁴ En una carta remitida a Manuel Lahoz a Noia (A Coruña) le indicaba que cada profesor cobraba cinco duros por las clases mensuales y tres en caso de que fuesen alternas [AB, C. 4, vol. 10, 23-IX-1882: f. 399].

⁷⁵ AB, C. 5, vol. 15, 21-X-1885: f. 104, carta dirigida a Tomás González (Madrid).

[...] en esta hay hoy tanto maestro y maestras de piano que parece imposible puedan vivir todos, verdad 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. Es cuestión de mas o menos tiempo. Ultimamente [sic] estubo 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 y vuelvo á repetirle que haré cuanto esté en mi mano por él [se refiere a su hijo Federico], pues no se olvida tan facilmente [sic] nuestra buena amistad de tantos años [...].⁷⁶

A partir de la creación de los orfeones y de las bandas de música, los espacios de aprendizaje musical se ampliaron, lo cual facilitó el acceso a la cultura musical de las clases medias y bajas. El anuncio hemerográfico de la apertura de una cátedra de solfeo gratuita por parte del Orfeón Coruñés revela precisamente ese interés por aproximar la música a las clases más desfavorecidas: «Ha llegado á noticia de El Telegrama, que la sociedad coral Orfeón Coruñés vá á establecer una cátedra de solfeo, gratuita, para las clases desacomodadas de la población, aparte de la que tiene establecida ya para las familias de sus socios protectores» (*La Ilustración Gallega y Asturiana*, 8 de mayo de 1880, 170). La consecuencia directa del incremento de centros de enseñanza, en el último tercio del siglo, fue la incipiente democratización, cuya repercusión inmediata recayó en la accesibilidad de la música para un mayor número de habitantes gallegos y la generación de circuitos de creación y consumo musical que dinamizaron la cultura musical gallega como nunca antes.

La variedad de la enseñanza derivaba en un amplio abanico de calidades didácticas. Berea reconocía en varias misivas que cada maestro de solfeo empleaba sus propias pautas, aunque los métodos más usados eran *Gramática Musical o Teoría de la música* (1857) de Antonio Romero y Andía y *Método completo de solfeo* (1856), que el mismo autor rubricó con José Valero, de cuyo consumo se dará cuenta con detalle en el quinto capítulo:⁷⁷

[...] en los Conservatorios la clase de solfeo es como cualquier otra, cada alumno lleva sus metodos [sic] y oyen las esplicaciones del profesor, el cual como comprenderas [sic] enseña cada uno á su modo. La enseñanza de orfeones (o conjunto) ya es otra cosa y apenas tienen en general nociones musicales. Es todo cuanto puedo decirte sobre este asunto [...].⁷⁸

⁷⁶ AB, C. 2, vol. 4, 2-X-1877: f. 405, carta dirigida a Antonio Ruíz (Oporto).

⁷⁷ Véase apartado 5.2.2, titulado «Descripción de los materiales pedagógicos: “de Madrid á provincias” o el centralismo selectivo», en concreto páginas 462-463.

⁷⁸ AB, C. 6, vol. 16, 13-X-1886: f. 252, carta remitida a Eduardo de Arana (Ferrol).

En estrecha relación con lo expuesto en las líneas precedentes, se consigna la preferencia por un determinado repertorio, fruto de la popularización de la música. El creciente consumo relacionado con los espectáculos líricos y con el instrumento de moda del momento, el piano, derivó en un espectro de oferta-demanda controlado por estos dos patrones.

Desde que a finales del siglo XVIII se habían producido las primeras incursiones de espectáculos dramáticos, la oferta de compañías escénicas fue *in crescendo*.⁷⁹ Los principales espectáculos que subieron a los escenarios gallegos en la centuria fueron óperas, zarzuelas, dramas y comedias, combinadas en determinados espacios con otros géneros, del tipo de apropósitos lírico-dramáticos o, ya en las postrimerías de la centuria, ciertos números de variedades. Durante el primer tercio del siglo XIX la ópera italiana gozó de muchos adeptos en los teatros españoles y Galicia no fue una excepción. Mas a finales de la centuria se abrieron a nuevos repertorios, sobre todo franceses y a veces germánicos. El repertorio puesto en escena dependía de dos variables: por un lado, las preferencias de los gerentes artísticos de los teatros en cada momento; y por otro, del catálogo de cada compañía, de manera que su especialización en géneros (ópera o zarzuela) cortaba la programación de las temporadas de los destinos de su gira.⁸⁰

La ciudad herculina albergó un reseñable número de espectáculos dramáticos; solo en el mes de junio de 1872 se representaron en el Teatro Principal once óperas en diecinueve funciones. Esta coyuntura delata la alta capacidad de consumo musical lírico-dramático de la sociedad coruñesa, lo cual justifica la implicación de Berea en este terreno de forma directa.⁸¹ El comerciante actuaba como intermediario entre las compañías lírico-dramáticas que se acercaban a la ciudad y las infraestructuras teatrales de la misma, ofreciendo información, facilitando la instalación del personal

⁷⁹ Las primeras compañías dramáticas que se han documentado en Galicia fueron la de Nicolás Setaro a partir de 1767 y la de Alfonso Nicolini –casado con Anna Setaro– desde 1776, que representaron las primeras óperas en A Coruña (1768) y en Ferrol (1769), y pasaron con posterioridad a Santiago y Pontevedra. A partir de ese momento, se asiste a una carrera ascendente de las funciones lírico-dramáticas, las cuales tuvieron mucha trascendencia en la difusión del repertorio –sobre todo italiano a comienzos del siglo XIX– y en el establecimiento de espacios adecuados, con el consiguiente fortalecimiento de una dinámica de exhibición.

⁸⁰ En junio de 1872 en A Coruña la representación era sobre todo de óperas, porque la compañía que en ese momento operaba en el Teatro Principal disponía de este tipo de repertorio, mientras que en abril de 1873 se escenificó zarzuela por ese mismo motivo.

⁸¹ AB, C. 2, vol. 6, 18-I-1879: f. 124, carta remitida a Antonio Lama.

en la urbe y proporcionando músicos, partituras e incluso instrumentos, aspecto analizado en el cuarto capítulo.⁸²

En algunas funciones se incluían varias piezas diferentes, a veces vocales –por ejemplo, en 1878 el barítono orensano Maximino Fernández Saborido presentaba con su compañía en una sola sesión tres zarzuelas en un acto⁸³– y a veces instrumentales, donde tomaban parte en ocasiones los artistas locales. En el Teatro Principal coruñés se organizaban los «miércoles de moda», en los cuales se incorporaba un repertorio mixto.⁸⁴

Los espectáculos líricos y dramáticos proliferaron en Galicia a lo largo de la centuria, generando una industria articulada, de la cual se beneficiaron músicos y empresarios gallegos. El éxito de los géneros escénicos fomentó la realización de reducciones, arreglos y fantasías para piano, canto y piano o para otros grupos instrumentales reducidos; productos que fueron consumidos de manera voraz por profesionales y aficionados gallegos, tal y como confirman las transacciones de Berea. Este tipo de adaptaciones –que engrosaban el corpus de repertorio de salón– tenían la capacidad de calar en los hogares de profesionales y aficionados, tanto en ciudad como en ámbito rural, aunque aquí con mayores dificultades. Sin duda, esta movilidad y la mayor facilidad de ejecución fomentaron que mucho repertorio operístico o zarzuelístico nunca puesto en escena en Galicia fuese conocido por un nutrido grupo de músicos. En los catálogos del almacén de Berea estas ofertas constituían casi dos tercios de las partituras totales ofrecidas, aspecto en el cual se abunda en el quinto capítulo.⁸⁵

⁸² Véase apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

⁸³ En este caso se incluyeron: *¡Por la tremenda!* con texto de Granés y Prieto y música de Rubio, *Ni se empieza ni se acaba* de Salvador Granés con música de varios autores, y *Tocar el violín* de Ricardo Puente y Brañas y Guillermo Cereceda [AMC, colección de carteles del Teatro Principal]. Las obras referidas ya habían sido estrenadas con antelación y se incluían en la cartelera de buena parte de las compañías lírico-dramáticas que circulaban por toda España (*La Época*, 6 de enero de 1877, 4)

⁸⁴ Como se puede observar en el caso de un concierto mixto realizado el 16 de noviembre de 1881 a cargo de la compañía de Antonio Reparaz, cuyo programa incluía por orden: una sinfonía de Reparaz, una pieza para tiple titulada *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 orquestal de *Guillermo Tell* y una romanza para tiple extraída de *Doña Sancha de Castilla* [AB, C. 3, vol. 9, 24-X-1881: f. 339, carta a Sebastián Beracoechea (Alicante)].

⁸⁵ Apartado 5.2.3, titulado «Descripción de las partituras: de la esfera pública a la privada», a partir de la página 505.

Otro bloque de elevado consumo se relacionó con el piano, uno de los instrumentos más populares durante el siglo XIX, cuando invadió los hogares burgueses gallegos, como demuestra el alto número de ejemplares vendidos por Berea. A comienzos de la centuria, la música de cámara había adquirido cierta vida en el entorno de los domicilios privados privilegiados. Tras el pronunciamiento liberal de los años veinte se propagó con facilidad a los actos públicos, convirtiéndose en objeto de práctica artística habitual, en especial en círculos burgueses. Si en el ámbito público triunfaba la representación de música escénica y sus adaptaciones, en la esfera privada o semiprivada, la música para piano adquirió protagonismo. Las familias de clase alta o media-alta ponían a disposición de sus descendientes –sobre todo hijas– la posibilidad de aprender a tocar el piano, por haberse convertido en un instrumento musical símbolo de la prosperidad económica, cultural e intelectual de cada hogar, en la línea del pensamiento romántico.⁸⁶

En este contexto no es extraño observar, en especial a partir de 1830, una elevada cantidad de anuncios en diarios, cuyos contenidos confirman la demanda de todo lo que suponía el estudio del piano: profesores, afinadores y almacenes de música como el de Berea. Los reclamos son asiduos en la prensa del momento; así *El Anunciador* del 4 de septiembre de 1889 recogía: «Afinador y compositor de pianos. Ha llegado á esta capital procedente de la casa GAVEAU DE PARÍS [sic]. Especialísimo en composturas. Garantiza sus trabajos. On parle Francais [sic]. Campo de la Leña, 15, principal». La familia Berea también se dedicaba a estos menesteres.⁸⁷ A este respecto, Canuto mantuvo contactos fuera de su familia con muchos docentes para proveerlos y para disponer de ellos a fin de incrementar ventas a través de sus pupilos. Así, la oferta y la demanda de enseñanza musical, sobre todo pianística, abundaban en la urbe herculina y en otros puntos del noroeste peninsular.

Además del profesorado y personal cualificado para las reparaciones, la demanda de partituras e instrumentos constituía otro barómetro de la alta aceptación del piano. En la tienda coruñesa y sus sucursales se despachaba todo tipo y marcas de pianos, aspecto especificado en el quinto capítulo, titulado «La oferta de productos: el mensaje dirigido al consumo». Su competencia en este campo era bastante dura, ya que se habían abierto

⁸⁶ Puede sorprender la defensa de esta circunstancia realizada por Isidoro Blanco en un texto titulado «La música», en el cual se reproducen ciertos prejuicios en torno a la música y el sexo femenino, que, sin duda, condicionaron la vida familiar de la época (Blanco 1865b, 141-46).

⁸⁷ Véase tercer capítulo, apartado 3.1.1.2, titulado «La generación consanguínea: profesiones compartidas», a partir de la página 156.

varios almacenes de piano, sobre todo durante el último tercio de la centuria. Todo ello propició el fomento de ventas a través de condiciones financieras especiales, incluyendo ventas a plazos o alquileres, que hacían de estos instrumentos –a veces un poco costosos– un bien de consumo más asequible para el público. En este sentido, no se puede olvidar que el surgimiento de la figura del aficionado abrió un nuevo mercado, al cual se dedicaban ediciones especiales, así como instrumentos cuyas condiciones de venta se diseñaban *ad hoc*:

La nueva clase de aficionados es la que abre nuevos espacios en el estrecho ámbito doméstico femenino y en el del aprendizaje musical; ambos suponían un mundo nuevo de relaciones personales y profesionales que afectaba de forma definitiva a la sociedad en conjunto y, por supuesto, a los intereses musicales (Bordas 2004, 168).

El repertorio reclamado era amplio, dominado por reducciones de fragmentos de óperas y zarzuelas, además de piezas para canto y piano e incluso piezas para piano a cuatro manos, que incluían arreglos dramáticos y danzas. El papel que el instrumento jugó en la creación de los compositores gallegos fue notable, si bien en la mayor parte de los casos actuaba en calidad de acompañante en piezas vocales. En ocasiones, se ponía en circulación un pequeño número de piezas para guitarra, flauta o violín, lo cual delataba su aceptación por parte del público,⁸⁸ y obras para cuarteto de cuerda, sobre todo adaptaciones de ópera, demandada especialmente en los círculos burgueses del primer tercio de siglo, como testimonia una serie encuadernada de 1827 en la biblioteca Adalid (Soto Viso 1993, 30-35).

Como conclusión a este punto, se ha constatado que el auge de los espectáculos líricos, la aparición de nuevas agrupaciones musicales, la apertura de nuevos escenarios, el intercambio entre espacios religiosos y civiles, la creación de redes de profesionales, la democratización de la música a través de la educación y de los nuevos colectivos musicales y la proyección del piano en cuanto instrumento estrella contribuyeron al cambio en el estatus del músico. La mayor interacción de los profesionales de la música con diferentes espacios urbanos generó una multifuncionalidad sin precedentes, consecuencia directa del imperante consumo musical emergido de las nuevas circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales en la segunda mitad de la centuria en Galicia. La popularización de la música conllevó que la demanda actuase a modo de verdadero motor artístico, lo cual, sin duda, condicionó el quehacer empresarial de Berea.

⁸⁸ Los numerosos catálogos conservados de la tienda de Berea en A Coruña son un indicativo claro de cuál era el tipo de repertorio demandado en la segunda mitad del siglo. Algunas de esas partituras aún se conservan hoy en el AB (Liaño 1999).

2.3.3. La creación musical

Después de haber aludido a los principales ámbitos de desarrollo musical en Galicia, resulta razonable el auge de géneros que se avenían mejor a dichos entornos. Si el consumo de espectáculos líricos creció en la segunda mitad del siglo XIX, es lógico que la creación musical de géneros escénicos así lo reflejase. Si el piano era el instrumento de mayor proyección del momento, no es de extrañar que buena parte de los autores gallegos le dedicasen parte de su literatura. Si los orfeones y las bandas de música colonizaron los escenarios y los certámenes gallegos, es consecuencia razonable la dedicación de una parte de la música a su ejecución. Mas en estos binomios creativos de causa y efecto hubo una circunstancia que abrazaba casi de forma genérica la composición en la última parte de la centuria: la búsqueda de la idiosincrasia gallega. A continuación se sintetizan algunas cuestiones referentes a estas creaciones musicales, señalando los principales géneros vocales e instrumentales que abordaron los compositores gallegos de la centuria, en los cuales se internó el protagonista de esta tesis.

La articulación de una emergente infraestructura musical a disposición de mayor público conllevó una adaptación de la creación musical a sus preferencias. Lo que *a priori* parecía una circunstancia material anecdótica acabó moldeando punto por punto la creación musical, que, lejos de permanecer ajena a los gustos, modas y exigencias sociales de la época, se convirtió en el efecto lógico de una demanda, sobre todo de sello burgués. Rohr explicaba para el caso inglés una circunstancia similar, afirmando que desde finales del siglo XVIII los espectáculos habían ido adquiriendo poco a poco dependencia de las presiones sociales ejercidas sobre ellos, hecho igualmente constatable en el caso gallego:

Contemporary musicians, theatre managers, and music publishers were deeply concerned with audience preferences. In this way, the audience exerted indirect patronage, which was used as a guide for artistic decisions and professional employment. Although the hiring of musicians for private aristocratic concerts was frequently in professional hands, public concerts and theatres commonly relied on managers and impresarios vulnerable to prevailing musical tastes. McVeigh observes that throughout the late eighteenth century the quality of musical life was thought to be decline, largely as a result of public taste. While contemporary despair on this issue was undoubtedly overdrawn, it reflects an ongoing struggle among the financial exigencies of theatres, concerts, pleasure gardens, and all the people employed by them; the musical sophistication of audiences from different social and

educational backgrounds; and the varying artistic values and skills of performers and composers (Rohr 2001, 53-54).⁸⁹

En la segunda mitad del siglo XIX los compositores gallegos, siguiendo la tradición de la canción lírica, tomaron como punto de partida poemas escritos en lengua gallega para construir pequeñas piezas para canto con acompañamiento –preferentemente de piano–, que recibieron diferentes denominaciones: «melodía», «cantiga», «cántiga», «balada» o «romanza». Algunos autores categorizan este tipo de canciones gallegas en varios subgéneros, dependiendo de las influencias foráneas detectadas, aglutinadas aquí, para simplificar, en un único término: «melodía gallega».⁹⁰ Sus antecedentes se han focalizado a menudo en los parientes más cercanos italianos, franceses e incluso españoles, pero con unas características diferenciales centradas en el idioma, cuya idiosincrasia vocálica (siete fonemas) enriquecía el resultado de la conjunción músico-textual. Aun así, la melodía gallega comparte algunos rasgos con géneros análogos europeos; en efecto, uno de sus primeros compositores fue Marcial del Adalid, quien sumaba influencias extranjeras adquiridas en sus estancias en París y Londres para inaugurar el género con la obra *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, publicada en series a partir de 1877.⁹¹

⁸⁹ Traducción de la autora: «Los músicos contemporáneos, directores de teatro y editores de música estaban muy preocupados por las preferencias del público. De esta manera, el público ejercía un patrocinio indirecto, lo cual guió las decisiones artísticas y el empleo profesional. Aunque la contratación de músicos para conciertos privados aristocráticos estaba con frecuencia en manos profesionales, los conciertos y teatros públicos dependían comúnmente de los gerentes y empresarios vulnerables a los gustos musicales imperantes. McVeigh observa que a lo largo de finales del siglo XVIII la calidad de vida musical fue declinando, en gran parte como resultado de los gustos del público. Mientras se descubría con desesperación esta circunstancia, se reflejaba una lucha constante entre las exigencias financieras de los teatros, conciertos, jardines de recreo y sus empleados; la sofisticación musical de audiencias de diferentes orígenes sociales y educativos; y la variación de los valores artísticos y habilidades de los intérpretes y compositores».

⁹⁰ Algunos autores diferencian cuatro tipos de piezas para canto y piano según las influencias foráneas detectadas: un modelo que parte de las piezas de Marcial del Adalid, seguido en el ámbito coruñés por Eugenia Saunier y José Baldomir; un género inspirado en óperas francesas y en el verismo italiano, como las aportaciones de Eduardo Álvarez de Caneda, Canuto Berea, Pilar Castillo, José Castro «Chané»; un género inspirado en romanzas italianas, cuyos representantes gallegos son Enrique Lens, José Gómez «Curros», Ignacio Tabuyo y José Tragó; y, por último, la balada gallega, modelo compositivo solicitado por los principales certámenes, como las *Baladas Gallegas* de Montes (Carreira 2000c).

⁹¹ *Cantares viejos y nuevos de Galicia* recogía una sección de obras de raíz popular, tanto en su música como en su texto, y otra de creación sobre poemas de Fanny Garrido (1842-1918), esposa de Adalid, que usaba el seudónimo Eulalia de Liáns. En los «cantares viejos» se inspiraba en temas populares, que armonizaba de forma sencilla, pero siempre con una pequeña elaboración. Piezas del tipo *¡Adiós meu meniño! ¡Adiós!* o *Na Fiada* empleaban melodías populares recogidas también en el cancionero de Inzenga, que después inspirarían en esencia a otros autores, incluidos Ravel, Silvio Lazzari o Amadeo Vives. La sección de «cantares nuevos» es original del autor, aunque a veces también incluía versos populares e incluso líneas melódicas que delataban cierta simplicidad tradicional, como en el caso de *Soedades*, sobre un poema de *Follas Novas* de Rosalía de Castro (Soto Viso 1985; 2000).

Los rasgos musicales básicos de las melodías gallegas son la simetría y la proporción, la coherencia constructiva, una textura armónica planificada y un cierto gusto por el uso de la imaginación en la plasmación de algunos contenidos semánticos a través de ritmos, figuras retóricas u otros recursos musicales. La sencillez de los contornos melódicos, la adaptación del idioma gallego y el uso de ritmos de división o subdivisión ternaria son elementos entroncados con la tradición gallega. En algunos casos, se toman melodías directas de la tradición oral, como sucede en el cantar viejo «A compañía» de Adalid, quien después la utilizó en un aria de la ópera *Inés e Bianca* (1878), que comparte tema melódico con *Lonxe d'a terriña* (1888) de Montes;⁹² paralelismo también localizado entre *Negra Sombra* (1892)⁹³ y el último «Alalá» de los cantares viejos de Adalid. No obstante, los elaborados ejemplos de José Baldomir (1865-1947) o el caso de *Un sospiro* de Canuto Berea, analizado en el siguiente capítulo,⁹⁴ no hacen tan evidente este vínculo con la música tradicional e incluso incorporan influencias de géneros foráneos.

La relación entre el texto y la música es crucial, ya que no solo importa lo que se dice sino cómo. Las características textuales se conjugan con las musicales para delatar una simbiosis más o menos lograda dependiendo del caso. Por ejemplo, Baldomir apostaba por poner música a poemas de Rosalía de Castro, en concreto de *Follas Novas* (1880), para crear piezas con una conexión íntima entre texto y música, basada en un acompañamiento elegante, con escasas concesiones a los temas folclóricos; por el contrario, Montes evidenciaba en sus baladas una más clara influencia popular para expresar el contenido del texto.

El éxito de la melodía gallega en forma de canción de concierto para canto y piano –para actuaciones en los teatros, cafés-concierto y reuniones privadas–, derivó en su adaptación para la interpretación coral e incluso instrumental –como en el caso de las baladas de Montes–, cuya mayor trascendencia se alcanzó en los foros de la diáspora a principios del siglo XX. En alguna ocasión se había fomentado su creación para los certámenes musicales e incluso determinados autores las producirían en series, como los

⁹² Balada compuesta para la revista *Galicia Humorística*, dedicada a Aureliano J. Pereira, cuya publicación tuvo lugar el 30 de junio de 1888, en su número 12 (Varela de Vega 1990, 614).

⁹³ Esta pieza era originaria para orquesta cuando se presentó en forma de uno de los movimientos de una fantasía para gran orquesta en 1892 al concurso de la sociedad gallega *Aries d'a miña terra* de La Habana con motivo de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América. El galardón fue entregado en 1893 y consistía en una «medalla de oro y cien pesos en oro» (Varela de Vega 1990, 615).

⁹⁴ Apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», en concreto páginas 231-236.

mentados Montes o Baldomir. En consecuencia, la lista de autores que continuaron potenciando el género hasta bien entrado el siglo XX fue abultada.⁹⁵

Juan Montes Capón no había viajado tanto como Adalid, pues permaneció estrechamente vinculado a Lugo. Allí mismo había adquirido formación musical en el seminario y en la catedral, con el organista Isidoro Blanco, lo cual lo orientó en parte hacia la composición religiosa. Trabajó en el Círculo de las Artes de Lugo y en el Casino, dedicándose a la música de salón a partir de la década de los noventa, cuando consiguió popularidad en toda Galicia. Montes compuso numerosas obras para piano, para canto y piano, para pequeños conjuntos instrumentales, para coros y para bandas. De hecho, algunas de las *Seis baladas gallegas* («As lixeiras anduriñas», «Doce sono», «Negra Sombra», «Lonxe d'a terriña», «Unha noite na eira do trigo» y «O paso do labrego»), publicadas en 1897 por Canuto Berea y Compañía en versión para canto y piano, quizás fuesen originarias para otras agrupaciones, como orfeón u orquesta. Todas ellas gravitan en torno a textos poéticos de figuras relevantes, de buena calidad literaria (López Calo 1999a).

José Castro González «Chané» (1856-1917), nacido en Santiago y perteneciente a una conocida familia de músicos, había desarrollado su vida de intérprete y docente en A Coruña. Allí dirigió el Orfeón Coruñés y más tarde el orfeón «El Eco», con el cual obtuvo importantes galardones. En 1893 se marchó a Cuba, donde mantuvo una activa vida profesional en La Habana, en el centro gallego y en otras instituciones (Pinheiro 2008, 140-45). *Os teus ollos, Tangaraños, Cántiga* –basada en el poema «No xardín unha noite sentada»– o *Un adiós a Mariquiña* constituyeron importantes ejemplos de melodías gallegas, en este caso sobre textos de Curros Enríquez, con quien Chané había mantenido una estrecha amistad (Baliñas 2004, 291-92).⁹⁶ Todos estos ejemplos pronto se popularizaron, tomando casi el valor de un «nuevo folclore gallego», y se editaron entre finales de la centuria y comienzos del nuevo siglo.⁹⁷

⁹⁵ En esta lista se pueden incluir Canuto Berea, Pilar Castillo, Óscar de la Cinna, Eduardo Dorado, José Gómez «Curros», Faustino R. Núñez, Enrique Lens, Francisco y Prudencio Piñeiro, José Santos Soeiras, Eugenia Saunier, Ignacio Tabuyo o José Tragó, entre otros.

⁹⁶ La datación de composición para estas obras es compleja, ya que sus publicaciones no se efectuaron hasta los años veinte del siglo XX. Quizás la más temprana fuese la de *Un adiós a Maquiriña*, editada por Canuto Berea y Compañía. El resto de obras fueron editadas por Puig y Ramos, excepto *Cántiga*, cuya primera edición se realizó en La Habana en 1920.

⁹⁷ Se pueden escuchar varias versiones con acompañamiento de orquesta o de banda de música de *Un adiós a mariquiña*, cantadas por Pura Ceballos (1917), Ofelia Nieto (1927) y Conchita Supervia (1933) conservadas en BN, sign. DS/15501/3, sign. DS/14026/4, sign. DS/68/10, respectivamente. Se pueden consultar todas en BDH. Buena parte de sus partituras se conservan en el AB (Liaño 1999, 1:285-86).

José Baldomir Rodríguez compuso cerca de cincuenta melodías gallegas, de las cuales solo se conservan trece, cuya fama provino de su interpretación coral. Baldomir, discípulo del pianista y compositor Marcial Torres del Adalid, había sido maestro de la Escuela de Bellas Artes de A Coruña, ámbito que compartió con Chané, igual que el de ocupar la dirección de orfeones como «El Eco» o el Brigantino, además de orquestas de diversas asociaciones. Baldomir compuso piezas escénicas con texto en gallego (*Santos e meigas*, estrenada en 1908, o *A Virxe do Cristal*, probablemente concluida en 1922), obras instrumentales y melodías gallegas, incluidas *Monte Branco* sobre un escrito de Pondal, *Como foi?* a partir de un texto de Curros o *Ti onte, mañán eu*, *Grilos e ralos*, *¿Por que?* o *Mayo longo* sobre poemas de Rosalía de Castro, entre otras (Liaño 1999, 1:90). La predilección del compositor por esta poetisa lo convierte en el autor que más musicalizó sus textos, adquiriendo en estas obras un alto grado de madurez (Capelán 2012, 249-56). Muchas de estas melodías gallegas fueron editadas por Canuto Berea y Compañía, la empresa sucesora de Berea, en el cambio de siglo (véase il. 2.4).

Canuto Berea y C. ^a		OBRAS GALLEGAS	
ALMACÉN DE MÚSICA LA CORUÑA		PRECIOS FIJOS	
PARA CANTO Y PIANO		Pecas	Pecas
ADALID.	Colección de cantares viejos y nuevos de Galicia, dividida en tres series.		
1. ^a Serie	1. Sociedades		
	2. A Compañía		
	3. Bálago do Corazón		
	4. Queixas		
	5. Canto do Berce		
	6. A lá lá		
	Reunidas	3	
2. ^a Serie	1. Miña terra, miña terra		
	2. Canta ó galo ven ó día		
	3. Frouseira, triste frouseira		
	4. Séntate n'esta pedraña		
	5. A noite de San Xoán		
	6. Non te quero por bonita		
	Reunidas	3	
3. ^a Serie	1. A mala fada		
	2. Canteiros e Carpinteiros		
	3. Bálago e sonos		
	4. A xeitam'a potainiña		
	5. Foi pol-o mes de Nadal		
	6. ¡Adios meu meniño! ¡Adios!		
	Reunidas	3	
4. ^a Serie	1. A xolda		
	2. Afrixida		
	3. Na fiada		
	4. ¡Pesúlle!		
	5. A bordo		
	6. A sorte		
	7. A ruada		
	Reunidas	3	
	Mondariz	2	
BALDOMIR.	Como soy? <i>Melodia.</i>	2	
—	Meus amores <i>Balada.</i>	2	
—	Mayo Longo	2	
—	Porqué?...	2	
—	Ti onte, mañan eu	2	
—	Carmela	2	
BALDOMIR.	No ceo azul clarísimo		2'50
—	Mais vé....		2
—	A un batido....		2
—	Murmuraeio		2
BEREA.	Un suspiro <i>Melodia</i>		1'50
CHANÉ (J).	Os teus ollos		1'50
— (J).	Un adios á Mariquiña		2'50
LENS.	A Nenita		2
—	Melanconia		2
—	Soño era, <i>Balada</i>		2
MONTES.	<i>Ses Baladas Gallegas.</i>		
—	1. As lixeiras anduriñas		1'50
—	2. Doce Sono		2
—	3. Negra sombra		1'50
—	4. Lonxe da terraña		1'50
—	5. Unha noite na eira do trigo		1'50
—	6. O'pensar d'o Labrego		1'50
—	Reunidas	5	
PIÑEIRO.	Vaito <i>Melodia</i>		2
PARA PIANO SOLO			
BEREA.	La Alfonsina <i>Mulheira</i>		2
CHANÉ.	A foliada (con letra)		3
CHINA.	Sonata Gallega		2
—	Romanza Gallega		1
LENS.	Serantellos <i>Parafrasis</i>		2'50
—	1. ^a Rhapsodia Gallega, op. 32		2'50
MONTES.	Maruxiña, <i>Mulheira</i>		3
—	Alborada Gallega		3
—	Aires Gallegos <i>Paso-doble</i>		2
SANTOS.	Nos miños de Peirayo, <i>Rapsodia</i>		4
VEIGA.	Alborada Gallega		3
PARA BANDA MILITAR (partitura)			
MONTES.	Fantasia de Aires Gallegos		10
—	Sonata Gallega		12
—	Alborada Gallega		6
—	Aires populares Gallegos, <i>Paso-doble</i>		3
SANTOS.	Nos miños de Peirallo <i>Rhapsodia gallega</i>		12

II. 2.4. Algunas ediciones de música gallega publicadas por Canuto Berea y Compañía. AB.

El género operístico no conoció la misma suerte que la melodía gallega. Marcial del Adalid compuso *Inés e Bianca*, partiendo de su inconclusa zarzuela *Pedro Madruga*, sobre libreto de Fernando Fulgosio. Esta obra podría considerarse una ópera gallega por la temática manejada y por el uso a modo de cita de ciertas melodías populares, pero en general el estilo musical y el idioma la alejan del tópico de la «ópera netamente gallega» (Adalid 2005). Otra incursión la hizo Baldomir con *A Virxe do Cristal*, sobre un libreto de Ramón Cabanillas. Esta fue la primera ópera en gallego, cuyo estreno, proyectado para 1920 en el Liceu de Barcelona, al final no se efectuó, quizás porque la obra no se concluyó hasta 1922 (Capelán 2012, 256-57).

A diferencia de la ópera, la zarzuela mostró evidentes vinculaciones gallegas desde diferentes perspectivas que se podían entrecruzar: respecto del autor, si eran gallegos o vivían allí; respecto del asunto, si se ambientaban en Galicia o trataban temas gallegos; o respecto del idioma, si recurrían al gallego en el libreto. Todas estas modalidades de zarzuela alcanzaron repercusión en Galicia, si bien el género gozó de mayor arraigo y difusión en la diáspora, sobre todo tras la década de los ochenta por el efecto de la emigración a La Habana, Buenos Aires, Montevideo o Madrid (Alén 2009a, 51).

La temática gallega sustentó obras escritas en castellano y en gallego. El primer grupo lo conforman, por ejemplo, *La vuelta de Farruco* de Francisco Hermida, con textos de Ricardo Caruncho y Manuel Iturrigaray, estrenada en el Teatro del Fomento de las Artes de Badajoz en 1898, y *La Virgen de la Roca* de Ángel Rodulfo (1880-1956)⁹⁸ con letra de José María Barreiro, estrenada en 1910. De esta obra solo se conserva una reducción para piano de la partitura, que a pesar de rezar en la portada que se trata de una «zarzuela gallega»,⁹⁹ consiste en una pieza escénica pequeña, del tipo del apropósito lírico; eso sí, ambientada en Galicia y que ofrece una estampa popular de aldeanos y pescadores.

En el grupo de obras escritas en gallego se cuenta con ejemplares del tipo de *A revirar a novia*, estrenada en A Coruña, o *Carmeliña* de Julio Cristóbal y texto de Lorenzo García Huerta y Tomás Longueira Díaz, estrenada con éxito en Madrid en 1906. Las contribuciones de Baldomir se revelaron también interesantes, en especial *Santos e meigas*, zarzuela en un acto sobre un idilio campesino que transcurre en una aldea gallega,

⁹⁸ En el 2010 se realizó un trabajo de máster sobre este compositor en la Universidad de Oviedo a cargo de María Reinero González.

⁹⁹ M. Pilar Alén incide en que el término «zarzuela gallega» usado en la época se refería a obras escénicas hechas por autores gallegos, ambientadas en Galicia y con texto en gallego (Alén 2007, 75).

realizada en colaboración con Vicente Lleó sobre texto de Manuel Linares Rivas y estrenada en Madrid en 1908 (Chao, Pérez y Blanco 2009, 51-53).

El género de la zarzuela doblemente gallega, escrita en gallego y con tema gallego, se difundió más allá del Atlántico, ya que a través de ella los emigrantes contactaban con sus raíces. Desde la aportación de Ramón Armada Teixeiro (1858-1920) en *¡Non máis emigración!*, estrenada en La Habana en 1886, se abrió camino a otras zarzuelas, entre las que destacan las de Alfredo «Nan de Allariz», siendo un ejemplo *O zoqueiro de Vilaboa*, estrenada en el Teatro Nacional del Centro Gallego de La Habana en 1907 (Iglesias Feijóo 2000, 417-27). Algunos creadores gallegos también apostaron por la zarzuela en castellano de asunto no gallego, como Berea con *La luna de hiel*, estructurada en un preludio y cinco partes, de libreto desconocido y presentada en A Coruña en 1861, o Enrique Lens Viera (1854-1945) con *En la playa*, zarzuela en un acto sobre un libreto de José Millán Astray, de la cual se hacía eco *La Ilustración Gallega y Asturiana* del 20 de abril de 1879 (Iglesias de Souza 1989-90, 181).

El consumo de obras escenificadas en Galicia o en la diáspora disparó la creación de pequeñas piezas ideadas para eventos concretos, entre las que se incluyeron apropósitos, juguetes cómicos o piezas dramáticas de otra naturaleza, como las escenas corales. Una buena parte de los compositores gallegos se emplearon en la creación de estas obras *ad hoc*, incluyéndose Berea o Montes, quien realizó el apropósito lírico-dramático *Entre gente de manteo*, sobre letra de Aureliano J. Pereiro, estrenado en el teatro lucense en 1879.¹⁰⁰

El movimiento orfeonístico concentró creación a su favor, especialmente valiosa en los casos de Veiga, Montes, «Chané» o Baldomir. Esta producción incluía piezas religiosas, entre las que se insertan plegarias, gozos y villancicos, y obras corales con vinculaciones gallegas. Un caso de relieve fue la *Alborada Gallega* de Veiga, laureada en 1880 en el certamen de Pontevedra (Vales 2009, 443-44). Montes también consiguió un premio en el certamen de Vigo de 1888 con una *Alborada* (Varela de Vega 1990, 616), la cual se difundiría más tarde en reducción para canto y piano, editada en Madrid por Antonio Romero y, más tarde, en los años noventa por Canuto Berea y Compañía en A Coruña (véase il. 2.4, página 126).

¹⁰⁰ Iglesias de Souza indica que es un género muy abundante en Galicia –citando precisamente el carnaval del Circo de Artesanos coruñés– y existen muchos otros compositores foráneos que se dedicaron a él, como Antonio Álvarez, Luis Arnedo, Barbieri o Gerónimo Jiménez, entre otros (Casares 2002b, 116).

El listado de autores gallegos que compusieron para masas corales es largo, pero quizás uno de los más implicados en esta tarea fue Veiga, quien incluso se conoció como el «Clavé gallego», por su trabajo en pro de los orfeones en Galicia (Cora 2002). Veiga compuso piezas específicas, incluidas las escenas corales *Os ártabros* (1889) o ¡*A Nosa Terra!* (1879) sobre textos de Francisco María de la Iglesia (1827-1897).¹⁰¹ Una de las obras de Veiga que más fama alcanzó *a posteriori* fue el actual *Himno Galego*, cuya historia puede resultar llamativa ya que, lejos de erigirse en una obra de carácter identitario desde su creación, pasó varias vicisitudes antes de la definitiva consagración como himno regional.

Sus orígenes se retrotraen al certamen de Pontevedra de 1880, en el cual se premió un himno a Galicia con letra de Andrés Muruais, musicado por Felipe Paz Carbajal (1850-1918) (Varela de Vega 2001, 317-36). Pero esta pieza no cuajó y a Veiga le rondó la misma idea, por lo cual en 1890 solicitó a Eduardo Pondal un texto para tal propósito –*Os Pinos*–, base textual para una marcha regional convocada en el certamen coruñés de ese mismo año. No obstante, al formar parte el propio Veiga de la comisión de dicho certamen no pudo competir. Entre medias se hicieron otros himnos como el de Varela Silvari, sobre texto de Galo Salinas (1892) o el de Luis Taibo García (*ca.* 1880-1954), sobre texto de Alfredo Brañas. Finalmente, Luis Fontenla Leal desde Cuba sintió interés por la pieza de Veiga y en 1906 le pidió las partituras. A raíz de esto la obra formó parte de un concierto póstumo celebrado el 20 de diciembre de 1907 en La Habana para recaudar fondos para el traslado de los restos de Veiga desde Madrid a Mondoñedo (Rodríguez-González 1920; Ricón 1974; Filgueira 1991; Ferreiro y López-Acuña 2007).

La creación para piano ocupó una parte de las inquietudes de los compositores gallegos del momento para satisfacer sus aspiraciones artísticas y para cubrir la creciente demanda de toque ligero por parte de la sociedad burguesa (Soto Viso 2015). Marcial del Adalid, en su extensa producción, dedicó muchos esfuerzos a la preparación de pequeñas formas para piano solo, sobre todo durante la primera etapa compositiva de sesgo más romántico hasta aproximadamente 1853, cuando creó *Improvisación fantástica*, dedicada a Chopin, *El último adiós* o *Sonata fantástica*. Después de una crisis compositiva introdujo

¹⁰¹ ¡*A Nosa Terra!* es una escena coral en un acto, compuesta para el orfeón Brigantino en 1879 y *Os Ártabros* es una pieza ambientada en los alrededores de A Coruña en tiempo de Julio César, estructurada en varias partes a modo de relato que incluye: coro de guerreros, coro de druidas, el pueblo, la batalla, después de la batalla, invocación a la luna, plegaria, victoria e himno a la independencia (*El Duende. Semanario satírico*, 5 de mayo de 1889, citado en Saurín 2003, 116-17).

cambios estilísticos, observados en la colección de *Romances sans paroles*, inspiradas en las homónimas de Mendelssohn. En este bloque de producción pianística destaca la *Marcha Triunfal «Galicia»* (1859-1860), que inauguraba la vertiente musical adalidiana de corte popularizante. Esta marcha estaba dedicada «a los bravos de África» y, según especificaba el autor, se encontraba escrita sobre «dos aires populares del reino de Galicia, si bien con la variación de tiempo consiguiente en su nueva forma». Marcial Torres del Adalid, primo del anterior compositor, había compuesto también piezas para piano, a pesar de que su producción fue escasa y dispersa a favor de la faceta de pianista. No obstante, se conservan dos obras de relevancia: *Vals-impromptu* y *Sonata* (Soto Viso 1990a, 200-10).

Hacia la segunda parte del siglo, el gusto romántico cedió a los nuevos modos de afrontar la composición musical, a veces entroncada con la tradición musical autóctona y con la demanda burguesa de pequeñas piezas bailables. En este sentido, el propio Montes creó danzas variadas (mazurcas o valsos), incluso para varios intérpretes simultáneos, característica presente en *Danza a seis manos*, *Habanera a seis manos* o *Vals para cuatro manos*. En esta misma línea se había internado Berea con la balada *El beso de amor*, el «schotisch» *La Camelia*, la habanera *La felicitación* o la *muiñeira La Alfonsina*, originariamente para orquesta y popularizada en la reducción pianística (López Cobas 2010, 427) o Manuel Martí con *Aurora*, *Tentación* o *Elvira* (Soto Viso 2015, 385). La producción auspiciada por las influencias galleguistas cuya inspiración descansaba en el folclore gallego también se observó en algunas obras de otros compositores como Francisco G. Oliva o Eugenia Saunier (Martínez y López-Suevos 2013).

Quizás el concepto clásico de música de cámara solo se pueda adjudicar a un reducido conjunto de piezas de corte clásico-romántico que tienen su mayor exponente en Marcial del Adalid, con el *Cuarteto de cuerda opus 16*, el *Gran trío opus 36* para violín, violonchelo y piano o la *Sonata en do menor* para violín y piano. La producción para grupos instrumentales reducidos se diversificó a tenor de las necesidades de los nuevos foros de expresión musical, por los cuales se crearon partituras destinadas a las agrupaciones instrumentales concretas que actuaban en cafés, casinos, salones de sociedades o certámenes. En este sentido, Montes concibió una *Sonata gallega descriptiva*, para dos violines, viola y violonchelo, después adaptada para banda tras obtener el primer premio en el Certamen Internacional de A Coruña en 1890, y un *Cuarteto de arco*, laureado en el certamen del Ateneo León XIII de Santiago de Compostela en 1897. En la mayoría de

los casos, estas composiciones eran elaboradas y arregladas por los propios músicos integrantes de sociedades de conciertos o de grupos más o menos estables.

Los compositores gallegos intentaron satisfacer las demandas de las bandas de música, e incluso Varela Silvares, a pesar de sus reticencias hacia estas agrupaciones, les dedicó alguna pieza, como un bolero.¹⁰² La creación de obras sobre «aires gallegos» se configuró en una práctica habitual, tal cual delataban los reglamentos de los principales certámenes, por lo cual los géneros de la rapsodia y de la fantasía alcanzaron cierto protagonismo, hasta llegar a ser una constante del repertorio bandístico popular gallego. Ya en los Juegos Florales de 1861 se apostaba por la interpretación de obras sobre ritmos tradicionales gallegos, vistos ya en la citada *La Alfonsina* de Berea. En esencia, las melodías gallegas tradicionales, síntoma de cierto sentimiento idiosincrático gallego, estuvieron presentes sobre todo en: rapsodias gallegas –como las de José Santos Soeiras–, en fantasías de aires gallegos –del tipo de *A las orillas del Sar*, de José Gómez, o *A miña terra*, de José Braña Muiños–, en muiñeiras o en alboradas, como las rubricadas por Felipe Bascuas (1821-1892), Montes, Veiga o el propio Berea, entre otros. Incluso se adaptaban obras para banda, cuyo ejemplo más claro lo constituyen las transcripciones de Montes de algunas de sus melodías gallegas –*Lonxe d'a terriña*, *Doce sono* o *Unha noite na eira do trigo*– o *Rapsodia Gallega*, cuyo formato de cámara obtuvo un premio en el certamen musical de Santiago en 1897.

El modelo de piezas sobre motivos populares gallegos se extendió a todo tipo de agrupaciones, no solo bandas; de hecho, en el certamen pontevedrés de 1880 se premió una «sinfonía para orquesta sobre motivos de aires gallegos»,¹⁰³ cuestión ya referida. Asimismo, la prensa de la época publicaba ejemplares de música sobre temas gallegos, lo cual delataba una preponderante inquietud sobre la recuperación de la música tradicional, cuya puesta en valor se realizaba por medio de la elaboración de cancioneros y a través de las creaciones de autor inspiradas en este folclore. Esto explica la alta producción musical con referencias a la música popular de tradición oral, realidad entroncada con el ambiente ideológico del regionalismo, surgido con fuerza en territorio gallego y en la diáspora.

¹⁰² Esta pieza fue tocada por la banda del Regimiento de Murcia en Santiago en 1876 (*Diario de Santiago*, 6 de diciembre de 1876). Este mismo autor había realizado una crítica hemerográfica que a la dirección de las bandas recayese en personal poco preparado, lo que repercutía en menoscabo de la calidad musical (*El Telegrama*, 13 de marzo de 1876, transcripción en Alén 1999a, 88-90).

¹⁰³ Montes recibió varios galardones al respecto, como el concedido por la Sociedad *Aires d'a miña terra* desde La Habana a su *Fantasia para grande orquesta, sobre aires gallegos*.

En resumidas cuentas, la producción musical gallega estableció vínculos con los planteamientos inculcados por el galleguismo de la segunda mitad de la centuria. Dicha circunstancia no solo se debía a una adaptación ideológica de sesgo político o cultural, sino también a la demanda individual y colectiva. Pocos de los parámetros del Romanticismo europeo se han detectado en la mayoría de compositores de la época, sin embargo, el empleo de la música de tradición oral en cuanto que fuente para la producción musical fue una constante en la Galicia peninsular y de la diáspora. Habrá que demostrar en capítulos posteriores si este espectro de composiciones adquirió un peso proporcional en las ofertas de Berea, como cabría esperar.

Con este capítulo se ha dibujado un panorama musical gallego amplio para ubicar en él a Berea de forma específica. La periodización bipartita flexible, cuyo punto de inflexión se marca en los años sesenta de la centuria, se adapta a su periplo vital, analizado en detalle en la siguiente parte de esta tesis. Las corrientes estéticas imperantes en Europa se reflejaron en la música gallega de forma matizada. Si la aplicación de los ideales románticos fue puntual, la plena invasión de las defensas galleguistas en la producción musical de la última parte de la centuria fue evidente. No obstante, no se trató de una aplicación de dichas características con plena voluntad política, sino más bien cultural e, incluso, marcada por los requerimientos del público profesional y aficionado. En efecto, la demanda fue un factor determinante para el recorrido del fenómeno musical en Galicia, junto a la apertura de los nuevos espacios de recreación musical, cuya interacción generó cambios no solo en la música en sí, sino también en el estatus del músico. Su ingente profesionalización –derivada de la popularización de la música, del auge de la industria lírico-dramática, del nacimiento de asociaciones con voluntad musical y del intercambio entre foros civiles y religiosos– generó redes de profesionales multifuncionales, cuyas consecuencias revirtieron en el repertorio creado y consumido.

La clara interacción entre demanda, interpretación y composición musical derivó en una mayor democratización del fenómeno musical, a partir de entonces, a disposición de más sectores sociales que antaño, en especial de la élite burguesa urbana. Esta nueva realidad social y profesional del músico y de la música se reflejó en la carrera de Berea en cuanto que músico y comerciante, ya que la demanda impulsó en parte la actividad artística y económica que desempeñó. Esta coyuntura no hubiera sido posible sin los cambios infraestructurales acaecidos a lo largo de la centuria, los cuales dirigieron el recorrido del fenómeno musical en Galicia, y dentro de él el del protagonista de esta tesis.

PARTE II

ASPECTOS BIOGRÁFICOS:

PERFIL VITAL Y PROFESIONAL

CAPÍTULO 3

BIOGRAFÍA DE CANUTO BEREÁ RODRÍGUEZ

El estudio de la vida de Canuto Berea Rodríguez, aspecto abordado en esta parte de la tesis, constituye un punto de partida inevitable para entender el alcance global de sus aportaciones. Un relato biográfico al uso evadiría algunos de los preceptos asumidos en el marco teórico, por lo cual se ha optado por el establecimiento de nexos de unión con el entorno, en línea con los modelos postulados por la llamada biografía intelectual, aunque sin apostar por tal metodología. Partiendo de una visión crítica de las publicaciones precedentes, se completa este abordaje biográfico en un único capítulo con el auxilio de documentación inédita. A través del método analítico se esclarecen las sombras existentes sobre su trayectoria personal y profesional en combinación con un planteamiento cronológico, con el fin de obtener una visión sobre su legado musical y cultural en términos generales. Los resultados de este examen ratifican la hipótesis de que la heterogeneidad de actividades ejercidas por Berea en A Coruña lo consumó como dinamizador de la vida musical y cultural de la urbe, lo cual influyó de forma decisiva en su recorrido profesional en cuanto músico y comerciante.

En el primer apartado se contemplan los datos referentes a la trayectoria bereana, para lo que se aplica una división en dos etapas (de juventud y de madurez), marcadas sin duda por el contexto familiar que lo precedió y circundó. Los datos clave sobre su vida (nacimiento, bagaje familiar, matrimonio, descendencia y fallecimiento) contribuyen a situarlo en un entorno urbano concreto, con el cual se mimetizó por completo. En el segundo apartado se aborda la obra creativa y el legado inmaterial, dejando al margen la faceta empresarial, analizada en los siguientes capítulos. En cuanto a sus composiciones se resumen los principales rasgos formales, temáticos y coyunturales y se analizan brevemente aquellas obras de mayor repercusión. Sin embargo, toda esta actividad no se puede interpretar sin considerar su capacidad de influencia y de gestión, lo cual contribuyó a conferirle un estatus cuya trascendencia fue más allá de sus propios intereses.

3.1. La vida

Canuto José Berea Rodríguez, hijo natural de María Antonia Rodríguez – procedente de Ribadeo–,¹ nació el 28 de junio de 1836² en la ciudad de A Coruña, donde también murió el 24 de febrero de 1891.³ Este nacimiento se legitimó solo unos meses después, el 29 de septiembre de 1836, por medio del matrimonio entre su madre y su padre, Sebastián Canuto Berea Ximeno, oriundo de Zaragoza.⁴ La ilegitimidad de nacimiento pudo haber condicionado que su progenitora optase por el nombre paterno con fines identificativos, evidentemente al margen, por completo, de que ello pudiese contribuir luego a la confusión documental entre padre e hijo.⁵ Incluso, cabría argumentar que esa ilegitimidad inicial, lejos de haber sido un lastre, se convirtió en acicate para que este primogénito siguiese con mayor nitidez los pasos del progenitor en el mundo de la música, como se detalla más adelante.⁶

El perfil profesional de Berea no solo se conformó en un amplio terreno musical– interpretación, composición, dirección, comercio–, sino que se expandió a otros radios de acción, que lo catapultaron a la primera plana social (véase fig. 3.1). Por ello este personaje constituye un ejemplo de enlace entre diferentes aspectos culturales (política, economía, cultura, música, comercio...), lo cual demuestra la interconexión entre ellos preconizada por la historia cultural, tanto en sentido global como particular. De hecho, la prensa de la época atribuyó grandeza a su persona, cuando tras su fallecimiento glosó los variados cargos y enardeció influencia que había logrado.⁷ Aunque estas fuentes

¹ La madre de Canuto Berea muere el 26 de enero de 1877. El acta de fallecimiento se encuentra transcrita en el anexo 5.5.10 [AHDS, fondo San Jorge, vol. Difuntos (1871-1884), n. 65: f. 213v.-214r.].

² AHDS, fondo Parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados (1830-1841), n. 18: f. 232v., acta de nacimiento.

³ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Difuntos (1885-1895), n. 55: f. 283v., acta de fallecimiento. Véase transcripción completa en el anexo 5.5.11.

⁴ En el margen izquierdo del acta bautismal de Berea figura que Sebastián Canuto reconoció a Canuto José como hijo [AHDS, fondo Parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados (1830-1841), n. 18: f. 232v., acta de fallecimiento], tal y como aparece también en el acta de matrimonio de los padres (Carreira 1986a, 21-22).

⁵ La ilegitimidad en Galicia era bastante frecuente, en efecto, en torno a 1900 la capital coruñesa tenía más de un 15% de casos, mientras que la provincia de Lugo –a la que pertenece la población de Ribadeo– disponía de más de un 7'5% de ejemplos (Castro 1998, 107).

⁶ Véase apartado 3.1.1.1, titulado «Sebastián canuto Berea Ximeno (1813-1853): música y empresa en el entorno urbano», a partir de la página 141.

⁷ Véase más adelante apartado 3.1.2.2.3, titulado «El reconocimiento póstumo a su labor», página 204.

demandan una lectura cautelosa por el boato y enaltecimiento que conllevan, sería un error negar el relevante rol de Berea en su contexto urbano.

ÁMBITO DE ACTUACIÓN		CARGOS DESEMPEÑADOS
POLÍTICO	Ayuntamiento	<ul style="list-style-type: none"> Alcalde (1889) Presidente de la Comisión de Fiestas (1879-1881) Concejal y teniente alcalde (1875-1889; 1890-1891) Vocal de la Comisión Mixta del Teatro Principal (1881-1888) Vocal de la Junta Local de Primera Enseñanza (1877-1881) y presidente (1889)
	Instituciones financieras y comerciales	<ul style="list-style-type: none"> Vocal de la Junta de Obras del Puerto (1888-1890) Vocal de la Cámara de Comercio (1888) Administrador-consejero de la Sucursal del Banco de España (1890) Administrador-consejero de la Sociedad de Crédito Gallego (1891) Caja de Ahorros y Monte de Piedad (1890) Sociedad Anónima del Lazareto de Oza (1889)
	Actividad empresarial	<ul style="list-style-type: none"> Empresario teatral Empresario editorial Empresario almacenista
SOCIAL	Asociaciones burguesas	<ul style="list-style-type: none"> Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos –Circo de Artesanos– (1847-1891). Presidente de la Sección de Música en 1869 y de la sociedad general (1870-1875; 1890-1891) Liceo Brigantino (socio de mérito desde 1890)
ARTÍSTICO	Instituciones oficiales	<ul style="list-style-type: none"> Corresponsal de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (17-III-1879) Numerario de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña (al menos desde 1888 hasta 1891) Presidente de la Sección de Música de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña (1890) Distinción con la Cruz de Carlos III (1861) Vocal de la Comisión de Monumentos Artísticos (1879)
	Actividad musical	<ul style="list-style-type: none"> Profesor Intérprete Director Compositor Corresponsal de <i>La España Artística</i>

Fig. 3.1. Tabla de cargos desempeñados por Berea. Elaboración propia.

El acceso a la información sobre el temperamento de personajes del pasado suele ser complicado, ya que la mayor parte de las veces la pátina del tiempo ha oscurecido su legado personal. Mas, a través de los escritos decimonónicos, se ha accedido a visiones subjetivas sobre las aportaciones profesionales y personales de Berea, las cuales lo sitúan al servicio personal y artístico del entorno, donde vivió plenamente integrado, como se trata de demostrar a lo largo de este capítulo.

Dotado de un claro talento, juicio sólido, sano criterio y una instrucción no vulgar, era modesto y afable en su trato; franco, leal y consecuente amigo, liberal hasta la esplendidez, tenía su mano siempre abierta a aliviar una desgracia y su concurso y capital prontos para toda empresa ó pensamiento necesario, útil o beneficioso para la [sic] Coruña y para el Arte (Pedrell 1897, 178).

Una de las principales dificultades afrontadas en la elaboración de este trabajo ha sido la constante confusión entre los tres personajes con el mismo nombre, «Canuto Berea», pertenecientes a tres generaciones diferentes de una misma saga familiar, además de Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), protagonista de esta investigación, su padre Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853) y su hijo Canuto Berea Rodrigo (1874- ca. 1935). Esta circunstancia explica que algunas referencias bibliográficas hayan resultado difusas a este respecto y que haya sido preciso contrastarlas.

Aunque se ha aludido al protagonista de esta tesis con el nombre de «Canuto», heredado del padre y por sí solo suficientemente indicativo, en el acta bautismal la denominación que consta es «Canuto José».⁸ El segundo nombre, «José», quizás provenga de su padrino de bautizo José Guerra, dada la ausencia del padre biológico, quien por entonces aún no había contraído matrimonio con María Antonia Rodríguez. No obstante, el acta de defunción menciona solo «Canuto», nombre con el cual se conoció de forma más extendida en vida, tal y como confirman las fuentes hemerográficas de la época. A continuación, se ofrece la transcripción parcial de las mencionadas actas, a fin de comprobar la variedad nominal mencionada que se resalta aquí en **negrita**:

⁸ La mayoría de escritos aluden solo a su primer nombre, Canuto (Pedrell 1897, 177-78; *Gran Enciclopedia Gallega* 1975, 3:193; Carreira 1991-92, 489-91; González Catoira 1995, 37; Carreira, 1999a; Alén 2002a y b). En otras publicaciones aparece referido a modo de Canuto José (Carreira 1986a, 21; Rey 2000, 129).

Acta bautismal

En veinte y ocho de Junio de mil ochocientos treinta y seis Dn Luis Antonio Varela Pro. [sic], con mi licencia bautizó solemnemente y puso los Santo Óleos á un niño, que nació á 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 Romano.⁹

Acta de defunción

En veinticinco de Febrero de mil ochocientos noventa y uno: Se dió [sic] sepultura eclesiástica en el Campo Santo Gral. [sic] de esta ciudad al cadáver de Don **Canuto Berea y Rodríguez**, casado con D^a Ana Rodrigo Garcia [sic] de cincuenta y cuatro años de edad, natural de esta parroquia, hijo legítimo de D. Canuto y de D^a María Antonia, difuntos, naturales el primero de la ciudad de Zaragoza y segunda de esta parroquia: Otorgó testamento ante el Notario de esta ciudad D. José Pérez Porto, en diez y nueve de Mayo de Mil ochocientos ochenta y ocho: Falleció sin haber recibido ningún Santo Sacramento á las doce de la mañana del día anterior, en la calle Real nº 38. Acompañaron su cadáver al Santo Cementerio veintiseis Sres. Sacerdotes y tuvo entierro y honra con quince y se digeron por el alma diez y ocho misas rezadas, además de las tres cantadas.¹⁰

Respecto al apellido, a pesar de que predomina la grafía «Berea», en algunas ocasiones aparece escrito «Verea».¹¹ Es interesante considerar la existencia de otra saga familiar, denominada «Verea» y circunscrita al área de Pontevedra, Vigo y Tui, cuyo principal representante fue Juan Verea, uno de los impresores más importantes entre 1835 y 1852-1853. También existió una empresa pontevedresa nominada «Viúda de Verea e Hijos» desde 1854 hasta 1857, que *a priori* parece no haber tenido nada que ver con Canuto y su familia si se acepta que Juan Verea se casó con una hija de Manuel María Vila, impresor santiagués, por lo que nunca llegó a establecerse en la ciudad de A Coruña como la familia Berea (Carré 1991, 146). Se concluye que se trata de linajes diferentes, aunque homónimos.

⁹ AHDS, fondo Parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados (1830-1841), n. 18: f. 232v.

¹⁰ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Difuntos (1885-1895), n. 55: f. 283v.

¹¹ En su acta de matrimonio, transcrita en el anexo 5.5.1, aparece la grafía «Verea» [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Casados, n. 40 (1862-1869): p. 83], o en algunas cartas recibidas de la firma Bernareggi y Compañía de Barcelona en 1866 [AB, C. 21, L. 1].

3.1.1. El contexto familiar: el comienzo de una saga musical

La familia Berea fue, durante más de un siglo, un linaje con lazos musicales constantes. Aunque, quizás, Canuto haya sido el integrante más famoso, el apellido estuvo vinculado a la música desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. Sin duda, los antecedentes familiares determinaron su inclinación profesional hacia la música y condicionaron su periplo vital (véase fig. 3.2):

Es importante indagar los factores sociales que están detrás de la vocación en vez de dar por indiscutible el misterio de la elección ocupacional. Parece casi de sentido común que, el individuo no cuenta con un ilimitado y libre campo de posibilidades. En realidad, la elección de una profesión no es el resultado de una decisión sino de una sucesión de pequeñas determinaciones que van definiendo y cerrando poco a poco el camino ocupacional posible. En la elección de una profesión hay múltiples factores de «compromiso», entre los que destacan las dotes personales, la familia, la escuela, y los costes de tiempo/dinero (Martínez Berriel 1993, 35).¹²

El abuelo paterno de Berea (Juan Berea) y su propio padre (Sebastián Canuto Berea) desempeñaron la profesión de músicos en diferentes ciudades (Pedrell 1897, 177). Incluso hay indicios de que el bisabuelo paterno (Ramón Berea, nacido en la diócesis de Lugo) habría ejercido esta misma ocupación, acabando, por circunstancias desconocidas, en la capilla musical de Ronda, donde se casó con Mariana González (Carreira 1986a, 15). Con probabilidad, fue allí donde el abuelo de Canuto, Juan Berea, se habría iniciado en la profesión, trabajando después en la capilla catedralicia de Zaragoza y en la parroquia de San Pablo en Zaragoza, donde se desposó con Magdalena Ximeno Aiusa (Carreira 1990c, 235).

Estos antecedentes familiares de Berea lo decantaron hacia los espectáculos de ópera y las actividades comerciales, de ahí el desarrollo de los siguientes epígrafes. Estas preocupaciones de sello musical no solo las compartió con el padre y los hermanos menores, los gemelos Manuel y Nicasio, sino que fueron heredadas por su descendencia, en especial por su hijo Canuto Berea Rodrigo, conocido pianista de principios del siglo XX en Galicia. No obstante, en este trabajo solo se aborda la generación precedente y coetánea.¹³

¹² En este caso, la autora realiza un estudio aplicado a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

¹³ Se incluye una breve semblanza de Canuto Berea Rodrigo en el anexo 3.

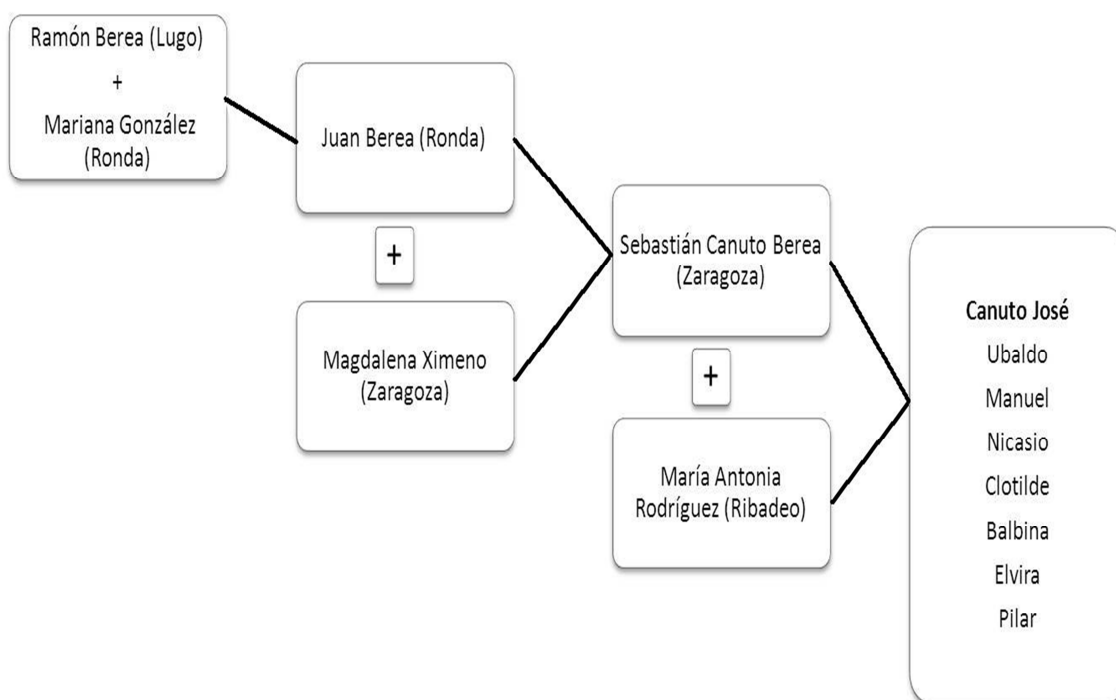


Fig. 3.2. Árbol genealógico de los ascendientes de Berea.

3.1.1.1. Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853): música y empresa en el entorno urbano

Sebastián Canuto (19-I-1813; 20-IX-1853), segundo de los trece hijos de Juan Berea,¹⁴ se formó en Zaragoza, donde se han documentado varias actuaciones públicas, entre ellas un concierto de piano dado en el teatro en 1830 (*Diario de Zaragoza*, 18 de febrero de 1830). La fecha exacta en que Sebastián Canuto emprendió el retorno a la tierra del abuelo se desconoce,¹⁵ pero, a través de las anotaciones de algunas composiciones suyas, se sabe que todavía permanecía en Zaragoza en 1832 y que en 1833 había pasado por Orihuela y Murcia, por lo que, hasta ese momento, es posible

¹⁴ Quizás el origen del uso del nombre de Canuto en la saga Berea se deba a que la fecha en que nació Sebastián Canuto era precisamente el día en que se celebraba la onomástica de «San Canuto», el 19 de enero.

¹⁵ Según Carreira es probable que su regreso se produjese por medio de la capilla de la catedral de Santiago de Compostela, aunque no se ha podido demostrar mediante documentos.

que no se hubiera instalado en A Coruña.¹⁶ En 1836, ya estaba establecido en la ciudad herculina, circunstancia testimoniada por su acta matrimonial y por los documentos sobre la existencia de una compañía cómica bajo su dirección.¹⁷ Quizás el nacimiento de su primer hijo y su matrimonio lo habrían forzado a asentarse, tras un período de intensa movilidad profesional.

En esta investigación, la vinculación de Sebastián Canuto a diferentes ramas de la profesión musical se transvasó a Canuto Berea. Por ello, el objeto de este apartado no es presentar una revisión crítica de la biografía de Sebastián Canuto, abordada hasta ahora por Xoán Manuel Carreira (1986a), sino incidir en aquellas facetas que de algún modo encauzaron la carrera de su descendiente. En esta línea, destacaron 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.

En cuanto a la labor de músico en A Coruña, se ha constatado que Sebastián Canuto lideró una compañía lírica desde al menos 1837, cuando el Teatro Principal de la ciudad herculina aún no había abierto sus puertas y estaba operativo el Teatro de la Franja o de Variedades, entonces sometido a la jurisdicción municipal. La vida teatral en la ciudad se supeditaba a la fórmula de explotación «por empresa o arriendo» del edificio, lo cual suponía que el espacio se alquilaba a un empresario profesional a través de un convenio específico durante años cómicos completos (P. Arregui 2009, 345). En A Coruña, Sebastián Canuto Berea Ximeno, en cuanto empresario profesional, presentó al ayuntamiento varios proyectos para tutelar las temporadas dramáticas de 1837, 1838 y 1839, si bien pudo haber actuado ya con anterioridad, como se deriva de su propuesta de 1837:

Señor Presidente y demas 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 sumision [sic] y respeto, hace presente á V.S.I. [sic] que no faltandole [sic] algunos conocimientos dirigidos á las formaciones de las Compañías Dramáticas, recurre con este memorial á fin de

¹⁶ La composición conservada con el título *Borrador a los 8 vales* está datada en 1832 en Zaragoza [BDPC, 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* están fechados ambos en 1833 en Orihuela y Murcia respectivamente [BDPC, sign. Mga-53/4; sign. Mga-5/15].

¹⁷ Véase anexo 5.2.

obtener el permiso para la concesión de ser el formador en el año venidero de la Compañía Dramática que há [sic] de dar principio á sus representaciones [...].¹⁸

Su papel al frente de la compañía lírica revelaba su capacidad de imbricación en el ambiente musical de la urbe. Desde esta posición de director aglutinaba funciones de responsabilidad gestora, artística e incluso moral. De entrada, manejaba un respetable número de actores y músicos, cuya cuantía fue variando según la temporada. En segundo término, ejercía de gestor en las temporadas dramáticas, seleccionando el repertorio y las condiciones acordes a las posibilidades de la plantilla de trabajadores a su disposición. Y, por último, este puesto al frente de los proyectos lo convertía en el máximo responsable de todo lo acaecido en torno a su compañía y el teatro que ocupaba, lo cual le valió no pocos problemas durante las tres temporadas verificadas, que se explican a continuación.

Los documentos delatan que Sebastián Canuto había presentado un proyecto para formar una compañía lírica para la temporada que comenzaba tras la Semana Santa – «Pascua de Resurrección»– del año 1837.¹⁹ El plan inicial contemplaba una sección de declamación integrada por diez actores, dos parejas de baile, un apuntador y un «músico de compañía», sin especificar la composición del cuerpo musical.²⁰ Tras una clara pugna por conseguir la prerrogativa del teatro coruñés frente a otras propuestas, de Pascual Boix y Manuel Franco, consiguió la licencia oportuna.²¹ Entre las condiciones pactadas figuraba la existencia de una sección de música integrada por doce intérpretes, menor que la defendida por Manuel Franco, con dieciséis.²² El cuerpo de músicos que planteó Sebastián Canuto en documentos subsiguientes contenía un núcleo de cuerda, integrado por un viola y cuatro violines –incluyéndose un director en uno de los atriles,

¹⁸ AMC, Teatro Principal, C.10, 25-III-1837.

¹⁹ A partir del Decreto Orgánico de los Teatros de 1852, el año teatral empezó a contar a partir del día 1 de septiembre hasta el 30 de junio, cambio que adaptaba la vida escénica de un calendario cristiano –que evitaba las representaciones en Cuaresma– a un calendario anual, que facilitaba que los meses de verano quedasen exentos de actuaciones, a no ser que las propias compañías así lo reclamasen [Decreto Orgánico de los Teatros, rubricado por el Ministro de la Gobernación, Manuel Bertrán de Lis, el 28 de julio de 1852, Título 1, De los teatros en general, artículo 9].

²⁰ Véase anexo 5.2.1.

²¹ Para obtener la licencia Berea abonó la cantidad de 4.000 reales de vellón en concepto de garantía [AMC, Teatro Principal, C. 10, pliego de 1836, «Solicitudes de Dn Canuto Vereá y Dn Pascual Boix sobre la formación de una compañía cómica para el año 1837», «Obligación de Dn Canuto Berea, sobre la formación de Compañía Cómica», 26-XII-1836].

²² AMC, Teatro Principal, C. 10, pliego de 1836, «Solicitudes de Dn Canuto Vereá y Dn Pascual Boix sobre la formación de una compañía cómica para el año 1837», propuesta de Manuel Franco, 22-XI-1836.

que, presumiblemente, sería él mismo— y un núcleo de viento, compuesto por una flauta, dos clarinetes y tres bajos, sin especificar la naturaleza de los mismos.²³

El director de la orquesta, también violinista en este caso, tendría la obligación de vigilar que solo los músicos de dotación ocupasen los asientos destinados a la orquesta, además de cuidar «de su arreglo, de que toquen piezas escogidas y bien ensayadas, y de que no descansen durante los intermedios de las piezas teatrales».²⁴ De hecho, el reglamento del ayuntamiento contemplaba que cualquier falta achacable a la orquesta sería responsabilidad directa del director, e incluso se establecieron multas:

[...] Las faltas que se comentan contra lo que está prevenido en este Reglamento, serán corregidas por la Autoridad con amonestación por la primera vez, si fuesen leves, tomándose nota por el Sr. Presidente en el libro ó cuaderno que al efecto habrá en el palco de la Ciudad, de la persona corregida, motivo y fecha en que lo fué; y en caso de reincidencia ó de ser graves con una multa de 10 á 200 Rs. Vn. según su calidad [...].²⁵

Sebastián Canuto fue apresado en junio de 1837 por haber arremetido verbalmente contra la autoridad en una actuación.²⁶ Este breve paso por la cárcel de Herrerías (A Coruña), entre el 25 y el 30 de junio de 1837, junto a dos actores de la compañía —Franco Rovello (Barba) y Luis Azuar (Gracioso)—, posiblemente se debiese a alguna infracción cometida por miembros de su compañía en algún espectáculo, atentando así contra el punto 21 del Reglamento de marzo de 1837, donde se responsabilizaba a los directores de las infracciones cometidas en el escenario por los artistas. Ante esta comprometida situación, Sebastián Canuto escribió al alcalde del ayuntamiento para solicitar el perdón por los delitos imputados y aceptar los términos del castigo que aquel considerase oportunos.²⁷ La condena fue dispensada y pocos días después Sebastián Canuto se atrevió a requerir al ayuntamiento un permiso para

²³ La probabilidad de que se usasen instrumentos variados para tal fin era bastante alta, dependiendo de la disponibilidad de los músicos, aunque es probable el empleo de contrabajos [AMC, Teatro Principal, C. 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 á dar licencia para la formación de la compañía cómica...», 21-XI-1836].

²⁴ AMC, Teatro Principal, C. 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.

²⁵ *Ibíd.*, artículo 22.

²⁶ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, carta 1-VII-1837.

²⁷ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1836, carta 30-VI-1837, reproducida en el anexo 5.2.2.

ausentarse de su puesto, aduciendo un viaje a Bilbao a partir del 6 de julio de ese año. Dicha petición fue denegada por falta de tiempo para la búsqueda de un suplente para los siguientes espectáculos.²⁸

El papel dinamizador de Sebastián Canuto a la cabeza de las compañías dramáticas se confirmaba en sus frecuentes actuaciones, pues se llegaron a interpretar quince espectáculos diferentes al mes, situación apreciada en el cuarto abono de 1837 (véase il. 3.1). La undécima condición del contrato para esta temporada incluía una larga lista de obras que se debían escenificar, en especial obras de teatro.²⁹ Sin embargo, el éxito no le proporcionó carta blanca en sus decisiones, de modo que tuvo que notificar al ayuntamiento todas las modificaciones que deseó introducir en las sucesivas temporadas.³⁰

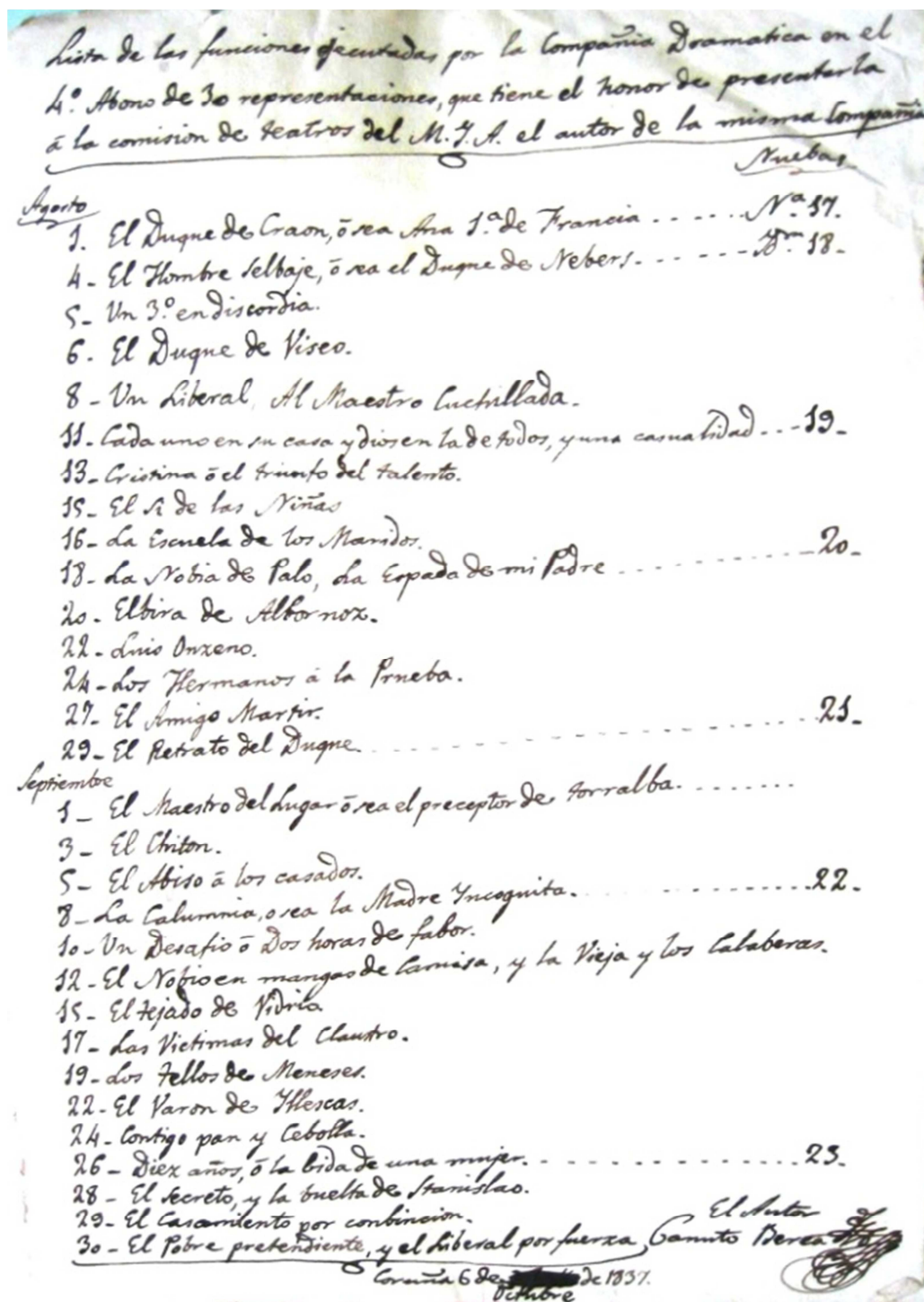
En octubre de 1837, Sebastián Canuto renovó su postulación para continuar al frente de la compañía lírica la siguiente temporada, pero en esta ocasión menguó la orquesta a los diez profesores que, según el proyecto, eran «los necesarios», y amplió la sección de cantantes. Esto demuestra que cada año se producía una reforma de la plantilla, lo cual le proporcionaba la autoridad de elegir a actores, músicos y cantantes a su libre disposición. En efecto, el interés de Sebastián Canuto por renovar y formar una compañía mejor lo llevó a ausentarse del cargo, que dejó en manos de Francisco Ros a

²⁸ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1836, carta 6-VII-1837.

²⁹ AMC, documentación del Teatro Principal, C.11, 28-X-1837. Las obras a las que se hace referencia en este documento son: en marzo *El agente de policía*; en abril *Clotilde*, *Vestascon*, *Un tío de Indias*, *Los amantes de Teruel*; en mayo *Hernani*, *Lanuza* (del Duque de Rivas), *Geloína*, *Filipo*, *Gustabo* y *Polesca*; en junio *El Mencilof* [sic], *Muerte y vez*, *El Edipo*, *El Page* (drama de Antonio García Gutiérrez), *El Brabo* (puede referirse a *Juan Brabo el Comunero* de Gregorio Romero Larrañaga), *Abenhumeya*; en julio *Chitón* (de Campo-Arana); en agosto *Duque de Craon* (puede referirse a *Luis Onceno: tragedia en cinco actos* de Casimiro Delavigne), *El hombre salvaje*, *Cada uno en su casa* (de Juan José Herranz), *La casualidad*, *Novia de palo* (de Isidoro Gil), *Espada de mi padre*, *El retrato del duque*; en septiembre *La calumnia* (de Fernández Gabriel), *Diez años de la vida de una mujer*; en octubre *La Sonnambula*, *Don Juan de Austria*, *La reyna de 15 años*, *La verdad sospechosa* (de Ruíz de Alarcón), *D. García*, *Los 30 años ó la vida de un jugador* (de Juan Nicasio Gallego). De todas ellas solo *Ernani* y *La sonámbula* podrían ser obras musicales, si bien podría tratarse en el primer caso del drama *Hernani* de Víctor Hugo y en el segundo del drama homónimo de Javier Gaztambide y Zia (Catálogo 1986, 89).

³⁰ De hecho, ya en 1836 había remitido una solicitud para subir el precio de las entradas en el estreno de la comedia *Don Juan de Austria* [AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1836], y en 1838 presentó una carta para que el municipio le permitiese dividir un palco único en dos partes diferentes, con el fin de sacar mayor beneficio, petición que fue denegada [AMC, documentación del Teatro Principal, C. 11, 21-IV-1838].

comienzos de 1838, para «por este medio poder hacer con alguna mas comodidad la formación de la Compañía para el año procsimo venidero [sic]». ³¹



II. 3.1. Listado de funciones de la Compañía Dramática de Sebastián Canuto de los meses de agosto y septiembre de 1837. AMC.

³¹ AMC, documentación del Teatro Principal, C. 10, pliego de 1836, doc. 8-I-1838.

En la propuesta datada el 21 de octubre de 1837 se especificaba que el conjunto instrumental se compondría por un violín concertino, un violín principal, un violín segundo, una viola, una flauta, dos trompas y dos bajos.³² En esta ocasión, la sección de declamación, dirigida por José Pérez Pló y la sección filarmónica, se completaría con un cuerpo de baile, formado por Francisco Gómez, Luisa Gómez, Anselmo de Vilches y Antonio Infantes. José Agustino figuraba en calidad de director en la sección musical, al frente de tres tenores, dos tiples, una contralto, dos bajos cantantes, un «bajo caricato», ocho coristas varones y seis coristas femeninas (véase il. 3.2).³³

Lista de las Actores y Actrices de que se componen las compañías de declamación, filarmónica y baile que han formado con el competente permiso del Sr. Canuto Bera para el teatro y el baile de la ciudad para el presente año como de 1838, que en el Domingo de tarde se convocaron y finalizaron al teatro de San Sebastián de 1838

Actores		Compañía de Declamación		Actrices		Baile	
D. José Bera Pló	Director	D. Agustino	Director	D. Anselmo de Vilches	Director	D. Francisco Gómez	Director
D. José Bera Pló	1.º Tenor	D. Agustino	1.º Tenor	D. Anselmo de Vilches	1.º Tiple	D. Francisco Gómez	1.º Baile
D. José Bera Pló	2.º Tenor	D. Agustino	2.º Tiple	D. Anselmo de Vilches	2.º Baile	D. Francisco Gómez	2.º Baile
D. José Bera Pló	3.º Tenor	D. Agustino	3.º Baile	D. Anselmo de Vilches	3.º Baile	D. Francisco Gómez	3.º Baile
D. José Bera Pló	4.º Tenor	D. Agustino	4.º Baile	D. Anselmo de Vilches	4.º Baile	D. Francisco Gómez	4.º Baile
D. José Bera Pló	5.º Tenor	D. Agustino	5.º Baile	D. Anselmo de Vilches	5.º Baile	D. Francisco Gómez	5.º Baile
D. José Bera Pló	6.º Tenor	D. Agustino	6.º Baile	D. Anselmo de Vilches	6.º Baile	D. Francisco Gómez	6.º Baile
D. José Bera Pló	7.º Tenor	D. Agustino	7.º Baile	D. Anselmo de Vilches	7.º Baile	D. Francisco Gómez	7.º Baile
D. José Bera Pló	8.º Tenor	D. Agustino	8.º Baile	D. Anselmo de Vilches	8.º Baile	D. Francisco Gómez	8.º Baile
D. José Bera Pló	9.º Tenor	D. Agustino	9.º Baile	D. Anselmo de Vilches	9.º Baile	D. Francisco Gómez	9.º Baile
D. José Bera Pló	10.º Tenor	D. Agustino	10.º Baile	D. Anselmo de Vilches	10.º Baile	D. Francisco Gómez	10.º Baile
D. José Bera Pló	11.º Tenor	D. Agustino	11.º Baile	D. Anselmo de Vilches	11.º Baile	D. Francisco Gómez	11.º Baile
D. José Bera Pló	12.º Tenor	D. Agustino	12.º Baile	D. Anselmo de Vilches	12.º Baile	D. Francisco Gómez	12.º Baile
D. José Bera Pló	13.º Tenor	D. Agustino	13.º Baile	D. Anselmo de Vilches	13.º Baile	D. Francisco Gómez	13.º Baile
D. José Bera Pló	14.º Tenor	D. Agustino	14.º Baile	D. Anselmo de Vilches	14.º Baile	D. Francisco Gómez	14.º Baile
D. José Bera Pló	15.º Tenor	D. Agustino	15.º Baile	D. Anselmo de Vilches	15.º Baile	D. Francisco Gómez	15.º Baile
D. José Bera Pló	16.º Tenor	D. Agustino	16.º Baile	D. Anselmo de Vilches	16.º Baile	D. Francisco Gómez	16.º Baile
D. José Bera Pló	17.º Tenor	D. Agustino	17.º Baile	D. Anselmo de Vilches	17.º Baile	D. Francisco Gómez	17.º Baile
D. José Bera Pló	18.º Tenor	D. Agustino	18.º Baile	D. Anselmo de Vilches	18.º Baile	D. Francisco Gómez	18.º Baile
D. José Bera Pló	19.º Tenor	D. Agustino	19.º Baile	D. Anselmo de Vilches	19.º Baile	D. Francisco Gómez	19.º Baile
D. José Bera Pló	20.º Tenor	D. Agustino	20.º Baile	D. Anselmo de Vilches	20.º Baile	D. Francisco Gómez	20.º Baile
D. José Bera Pló	21.º Tenor	D. Agustino	21.º Baile	D. Anselmo de Vilches	21.º Baile	D. Francisco Gómez	21.º Baile
D. José Bera Pló	22.º Tenor	D. Agustino	22.º Baile	D. Anselmo de Vilches	22.º Baile	D. Francisco Gómez	22.º Baile
D. José Bera Pló	23.º Tenor	D. Agustino	23.º Baile	D. Anselmo de Vilches	23.º Baile	D. Francisco Gómez	23.º Baile
D. José Bera Pló	24.º Tenor	D. Agustino	24.º Baile	D. Anselmo de Vilches	24.º Baile	D. Francisco Gómez	24.º Baile
D. José Bera Pló	25.º Tenor	D. Agustino	25.º Baile	D. Anselmo de Vilches	25.º Baile	D. Francisco Gómez	25.º Baile
D. José Bera Pló	26.º Tenor	D. Agustino	26.º Baile	D. Anselmo de Vilches	26.º Baile	D. Francisco Gómez	26.º Baile
D. José Bera Pló	27.º Tenor	D. Agustino	27.º Baile	D. Anselmo de Vilches	27.º Baile	D. Francisco Gómez	27.º Baile
D. José Bera Pló	28.º Tenor	D. Agustino	28.º Baile	D. Anselmo de Vilches	28.º Baile	D. Francisco Gómez	28.º Baile
D. José Bera Pló	29.º Tenor	D. Agustino	29.º Baile	D. Anselmo de Vilches	29.º Baile	D. Francisco Gómez	29.º Baile
D. José Bera Pló	30.º Tenor	D. Agustino	30.º Baile	D. Anselmo de Vilches	30.º Baile	D. Francisco Gómez	30.º Baile

Il. 3.2. Componentes de la compañía de Declamación, Filarmónica y de Baile de Sebastián Canuto Bera para la temporada de 1838. AMC.

³² AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1837. Esta propuesta entró en competencia con las realizadas por Manuel Franco y Francisco Robillo, siendo la de Sebastián Canuto la aceptada y contratada a través de un documento fechado el 29 de noviembre de 1837.

³³ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1837, «Expediente sobre la formación de la Compañía Cómica que debe representar en el teatro de esta ciudad en el año próximo de 1838».

Los problemas de Sebastián Canuto persistieron ese año, pues no cumplió las condiciones del contrato con el ayuntamiento, por no presentar a los actores que ofertaba en el proyecto inicial, Fulgencio Segura, tercer galán, y Dolores Pérez, primera actriz. El propio Sebastián Canuto los acabó demandando judicialmente por haber cobrado con anticipo las actuaciones y no cumplirlas. Debido a este contratiempo, fue amonestado por el municipio en una carta del 14 de abril de 1838.³⁴

Para el año 1839, Sebastián Canuto reiteró la presentación de un proyecto, pero en esta ocasión propuso para el papel de director a Vicente Abad y Gil,³⁵ aunque acabó tutelándolo José Agostino (véase il. 3.3),³⁶ quien amplió la sección de música a quince integrantes 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 [...].³⁷

Los instrumentistas que participaron en la orquesta de la compañía de Sebastián Canuto no fueron permanentes, aunque intervinieron con mayor asiduidad personas como Blas Álvarez –supuesto profesor de Sarasate durante su estancia coruñesa– o diversos integrantes de las conocidas familias Lago y Pazos. La repetición constante de apellidos en las fuentes documentales indica que las sagas vinculadas a la música eran significativas en la ciudad herculina. En efecto, algunas de las familias con las cuales se había relacionado Sebastián Canuto tuvieron luego presencia en la vida de su hijo. Al

³⁴ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1837, carta 14-IV-1838.

³⁵ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1837.

³⁶ AMC, documentación Teatro Principal, C.10, pliego de 1838, «Expediente sobre formación de la Compañía comica que debe representar en el Teatro de esta ciudad en el año procsimo de 1839». Los pliegos de cordel de 1839 recogen la noticia de que «Don José Agostino, empresario de las compañías de ópera y declamación» se encargará de las funciones de la temporada, ofreciendo algunos títulos de «óperas modernas y nuevas aquí, además de las mejores que ya se han visto, entre ellas *El elixir d'amore* [sic], *El Pirata*, *La Extranjera*, *El Exule di Roma* [sic], *Belisario*, *Puritani*, *La célebre Zarzuela* [sic] de Basili, y otras varias [...]» (García Barros 1970, 159-160, recogido en Carreira 1986a, 32-33).

³⁷ Esta información se encuentra en el expediente sobre la formación de la compañía cómica, que se debía representar en el teatro de A Coruña en el año de 1839. Al lado de este expediente se conserva una notificación a José Agostino –firmada el 23 de noviembre de 1838– en la que es informado de que la temporada siguiente caerá en sus manos [AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1838, 24-XI-1838].

comparar los diferentes listados de músicos conservados en el Archivo Municipal de A Coruña, se aprecia variabilidad tanto en los nombres como en las cantidades.³⁸

Lista de las Compañías de Canto y Declamación que por empresa firma D. JOSÉ AGOSTINO para el Teatro de la M. V. y M. L. Ciudad de la Coruña, para el presente año de 1839.

COMPANÍA DE ÓPERA

PRIMER TENOR Y DIRECTOR DE ESCENA

• DON JOSÉ AGOSTINO •

<p>1.º TENOR. D. José Agustino. 2.º IDEM. D. Gerónimo Cámara. SOBRESALIENTE. D. Sebastian Barrejon. 1.º BAJO CANTANTE. D. José Vargas. D. José García. 2.º BAJO. } D. José Aznar. CABICATO. D. Luis Aznar.</p>	<p>1.ª DAMA TITILE. D.ª Amparo Muñoz. OTRA PRIMERA. D.ª Leonor Serrano. D.ª Dolores Coronel. 2.ª Y 3.ª. } D.ª Josefa Muñoz.</p>
---	---

MAESTRO Y DIRECTOR DE ORQUESTA,
D. MANUEL DE SILVA.

MAESTRO AL PIANO Don Sebastian Barrejon. APUNTAADOR DE ÓPERAS D. Manuel Torres.

CUERPO DE COROS.

<p>D. José Aznar. D. Pedro Barrejon. D. José Pastor. D. José García Rojo. D. José Porto. D. Miguel Martinez. D. Antonio Abad. D. Miguel Neto. B. José Díez.</p>	<p>D.ª Dolores Coronel. D.ª Francisca Gomez. D.ª Maria Pastor. D.ª Mariude Velarde. D.ª Escolástica Millan. D.ª Petra Montero. D.ª Maria Perez.</p>
---	---

Agente de la Empresa, D. Manuel Muñoz.

COMPANÍA DE VERSO

DIRECTOR, D. FRANCISCO MONTERO.

<p>D. Francisco Montero D. José Aznar. D. José García. D. Juan Barse. D. Luis Aznar. D. José Pastor. D. Gerónimo Cámara.</p> <p>GRACIOSO. D. Manuel Torres. SEGUNDO. D. Francisco Aznar.</p> <p>ALFONSO. D. Manuel Torres. CALAN JÓVEN. D. Francisco Aznar.</p>	<p>D.ª Dolores Coronel. D.ª Petra Montero. D.ª Maria Pastor. D.ª Maria Perez. D.ª Felipa Lopez D.ª Escolástica Millan.</p> <p>GRACIOSA. D.ª Felipa Lopez CARACTERÍSTICA. D.ª Escolástica Millan.</p> <p>COBRADOR PRINCIPAL D. FRANCISCO ROS.</p>
---	--

CORUÑA: IMP. DE F. ARZA, 1839.

II. 3.3. Cartel de la compañía de ópera dirigida por José Agustino (1839). AMC.

³⁸ 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 estaba compuesta por diecisiete componentes, incluyendo de nuevo nombres recurrentes como Blas Álvarez, José Lago, Pazos o Bascuas [AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4419 (1822-1842), Expediente de organización de funciones y actos benéficos].

La concesión de las funciones para cada temporada teatral en A Coruña dependía de las condiciones que cada director (o «autor», según figura en los documentos) de compañía ofreciese a la Junta de Beneficencia del ayuntamiento, lo cual refleja la tradicional servidumbre del teatro a la asistencia social (P. Arregui 2009a, 112-13). Las propuestas de Sebastián Canuto fueron aceptadas solo durante tres temporadas consecutivas por la competencia asidua. En 1839 José Agustino asumió la dirección de una nueva empresa, utilizando una orquesta más nutrida, dirigida por Manuel de Silva. A partir de 1839 la dirección de la compañía dramática al servicio del municipio recayó en Francisco Aznar y, más tarde, en Martín Blanco. Esto revela que las compañías líricas no permanecían muchas temporadas dirigidas consecutivamente por los mismos músicos, lo cual contribuía a la variación de enfoques musicales.

Las complicaciones de Sebastián Canuto derivadas de esta labor escénica no solo se ciñeron al ámbito económico y administrativo, ya que en lo musical también fue relegado de su puesto como director de orquesta en alguna ocasión. Se conserva una solicitud explícita al alcalde del municipio para impedir la ejecución de obras musicales bajo la dirección de otra persona que no fuese él. Esta carta muestra cómo la competencia musical generaba choques frontales entre músicos e instituciones, incidencias que sucederán también durante la carrera de su hijo:

Dn Canuto Berea, Maestro y Director de la Orquesta de esta ciudad con la mayor veneración y respecto á Vs. espono que habiendo llegado á su noticia que en el día [sic] de mañana se preparan unas variaciones obligadas de Violín, Flauta y Fortepiano, y como el esponente tiene en su contrata con el empresario una condición que dice ser el maestro y director de la Orquesta sin interbencion [sic] de otro alguno, y esponiendose [sic] la determinación del empresario a los intereses personales del esponente por tanto á Vs.

Rendidamente suplica se sirban [sic] mandar suspender el ofrecimiento de que se an [sic] de ejecutar las variaciones por Flauta y Violín y sea solo la parte obligada el piano Forte y la Orquesta en este caso las acompañaran. Gracia que espera conseguir de la acreditada justificación de Vs [...].³⁹

Su compañía dramática, dedicada a amenizar las temporadas teatrales de los coruñeses, participó también en diversas funciones benéficas para el Hospital de la

³⁹ AMC, Junta de beneficencia, sign. 4419, 11-II-1839. Véase anexo 5.2.3.

Caridad.⁴⁰ En realidad, el propio proyecto de Berea para la temporada de 1837 contemplaba en el séptimo punto la obligación de contribuir al referido hospital:

[...] El autor con su Compañía se obliga á abonar por cada entrada de las funciones de la tarde un cuarto, y en las de por la noche al precio de dos reales otro cuarto, y siendo á tres reales, tres ochavos para el referido establecimiento del Santo Hospital, y á mayor abundamiento se obliga á ejecutar un Beneficio en la misma forma que los de la Compañía, para el referido Hospital en dia que no sea feriado [...].⁴¹

La presencia activa de Sebastián Canuto en la escena coruñesa continuó en los años siguientes, cuando se hizo cargo de la ejecución del violín y de la dirección en varios grupos musicales heterogéneos, autodenominados «orquesta».⁴² En 1841, dirigió algunos conciertos, donde desempeñó el papel de violinista concertino al frente de cinco violines, un contrabajo, cuatro clarinetes, dos trompas, un clarín, dos bajos, un flautín y un bombo.⁴³ En 1845 tuteló de nuevo la orquesta que actuó en los bailes de máscaras del 1 de enero.⁴⁴ Ello indica su continua consagración a la dirección de grupos musicales, quizás, uno de sus medios de subsistencia más importantes, puesto que ofertaba con frecuencia estos servicios. De hecho, antes de hacerse cargo de estas fiestas de carnavales, envió de nuevo una carta brindando las prestaciones de su orquesta al ayuntamiento:

Dn. Canuto Berea, Profesor de Música vecino de la misma ciudad, sabedor que por Vs. se trata de contratar la música necesaria para los procsimos bayles de mascarar, desde luego se compromete á hacer proposiciones para presentar la orquesta ú orquestas necesarias al buen cumplimiento con la mayor economía posible al establecimiento de Beneficencia. En tal concepto á Vs. respetuosamente suplica se sirba [sic] oirle sus proposiciones, y en su vista darle la preferencia para la presentación de la orquesta en que recibira especial favor.⁴⁵

⁴⁰ En 1837 realizó varias funciones solidarias, por las cuales el alcalde le agradeció en persona su colaboración. En 1840 volvió a actuar a beneficio del municipio en compañía de los músicos Blas Álvarez, Lago y Pazos [AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4419].

⁴¹ AMC, documentación del Teatro Principal, C.10, pliego de 1836, 25-XI-1836.

⁴² Recuérdese la heterogeneidad en la composición de las orquestas, vista en el segundo capítulo, apartado 2.3.1, titulado «Los espacios para la música», en concreto en páginas 103-105.

⁴³ AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4419 (1822-1842), expediente de organización de funciones y actos benéficos.

⁴⁴ Por lo que le pagaron 160 reales (40 pesetas) [AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4419]. Véase anexo 5.2.4.

⁴⁵ AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4420, 23-XII-1844.

En 1847 Sebastián Canuto quiso crear una sociedad lírica con Jorge Yáñez,⁴⁶ en caso de que este no llegase a un acuerdo previo similar con otro comediante, José López Lima. En el documento notarial, Berea figuraba como director de la empresa y responsable de los trabajos artísticos, mientras que Yáñez constaba como inversor y recaudador.⁴⁷ No se han hallado documentos que corroboren la efectividad de esta empresa, por lo cual es probable que no se instituyese *de facto*.

De la suerte que corrió Sebastián Canuto tras este convenio poco se sabe, pero, sin duda, como artesano de la música buscó sustento en donde le fue posible, y para ello, el ámbito religioso seguía siendo una de las apuestas seguras. Efectivamente, en marzo de 1848, su mujer, María Antonia Rodríguez, remitió una carta al cabildo de la colegiata de Santa María del Campo de A Coruña para rogar la aceptación del esposo en calidad de organista, debido al fallecimiento del anterior, Antonio Martí.⁴⁸

Otra vertiente musical de Sebastián Canuto fue la comercial, que abrió el camino empresarial a su hijo, quien, tras su fallecimiento, se vio casi obligado a perpetuarlo. Según algunos investigadores, Sebastián Canuto apareció en la Matrícula de Comercio de 1845 como «comerciante por mayor y por menor» (Carreira 1986a, 16).⁴⁹ Las informaciones bibliográficas no son claras al respecto, puesto que sitúan la inscripción en dicho registro comercial con fechas variables, entre 1835 y 1845.⁵⁰ Pero los testimonios de las transacciones empresariales datan después de 1844, cuando fueron adquiridas varias partituras que hoy se encuentran en la Biblioteca Marcial del Adalid (Varela de Vega 1990, 302).

⁴⁶ Este fue el primer presidente del Circo de Artesanos de A Coruña, lo que explica la estrecha vinculación de Sebastián Canuto y de su hijo a esta asociación.

⁴⁷ ANC, vol. 9.691 (1847), notario Ruperto Sánchez, 7-VI-1847, n. 279: f. 279. Véase anexo 5.2.5.

⁴⁸ Carta inédita datada el 16 de marzo de 1848, cedida por M. Pilar Alén. A la plaza se presentaron también Eutanasio José Noriega («presbítero religioso exclaustro de la orden de Santo Domingo») y Cándido Veiro («vecino de esta ciudad, exclaustro del Convento de S. Francisco de Ferrol»). Véase anexo 5.2.6 [Archivo de la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña, C. 343, sign. 5.2.8. Organistas y Maestros de Capilla, memorial al Cabildo: p. 26.].

⁴⁹ El requisito de inscribirse en este registro era obligatorio para todos los comerciantes desde la promulgación del Código de Comercio el 30 de mayo de 1829, rubricado por Fernando VII y el ministro de Hacienda. En esta suscripción debían constar la naturaleza, el estado civil y la clase de actividad comercial desarrollada.

⁵⁰ Barreiro Fernández no aclara la fecha en que Sebastián Canuto inició su andadura como comerciante musical, ya que lo ubica en la urbe en fecha indeterminada entre 1844 y 1847 (Barreiro 1996, 371-78).

Berea Ximeno poseía un almacén de música situado en la calle Cantón de Porlier, número 25, donde además de música vendió, al menos en 1849, una revista especializada titulada *La lira coruñesa* (*El Observador*, 12 de abril de 1849). Al margen de ese dato, los documentos que dan noticia sobre las actividades comerciales incluyen en esencia contactos con otras empresas.⁵¹ Estos escritos confirman la incipiente labor comercial de Sebastián Canuto y en qué punto se encontraba en el momento de su muerte, en septiembre de 1853. Por entonces despuntaban los establecimientos musicales en la ciudad debido a la popularización de la música, explicada en el anterior capítulo, lo cual sin duda influyó en el negocio.⁵²

Cuando Sebastián Canuto falleció, se constató una abultada deuda, recogida en el testamento,⁵³ donde declaraba que, a 10 de septiembre de 1853, no había logrado vender tres pianos que guardaba en comisión.⁵⁴ Esta obligación fue mantenida por su viuda – María Antonia Rodríguez– hasta, al menos, el mes de noviembre de 1858, según diversos documentos.⁵⁵ Este adeudo la forzó a asumir los asuntos financieros de la empresa, si bien, Canuto, por aquel entonces con diecisiete años, ya mostraba inclinación por solucionar los apuros monetarios de la familia. El semanario satírico *El Duende* publicó un monográfico el 1 de abril de 1891, tras la muerte de Canuto Berea, donde incluía un anónimo que alababa la disposición del joven Berea para sacar adelante a la familia tras el inesperado fallecimiento de su progenitor:

[...] Siendo joven [sic] aun, sufrió la pérdida irreparable de su querido padre: hallóse, pues, á falta de éste, al frente de una casa y una familia: con un solo golpe de vista abarcó la santa cuanto pesada carga que echaba sobre sus débiles hombros,

⁵¹ Entre las firmas que servían a este hombre se situaban Boisselot y Compañía o el almacén madrileño de Bernabé Carrafa, quien lo surtía de instrumentos variados, incluidas unas flautas remitidas ya en febrero de 1853 al borde de la muerte del empresario [AB, C. 22, legajo 2, carta remitida por Bernabé Carrafa el 9-II-1853]. Véase anexo 5.2.7.

⁵² En los pliegos de cordel coetáneos figuraba en 1850 un establecimiento a cargo de Lago, ya mencionado como otro de los apellidos con solera musical de la ciudad herculina, ubicado en la Calle de Puerta Real, número 1, donde se vendían partituras variadas: «canciones de la opereta *El Duende*, para piano y guitarra, como igualmente dúos, mazurcas, valsos, danzas y rigodones para piano, violín, flauta, guitarra y clarinete [...]» (García Barros 1970, 380, recogido en Carreira 1986a, 38).

⁵³ ANC, not. Ruperto Sánchez (1853): f. 630-631. La reproducción de este documento se encuentra en el anexo 5.2.8.

⁵⁴ Los pianos pendientes de venta probablemente fuesen los adquiridos a la empresa Boisselot y Compañía en torno a mayo de 1853 [AB, C. 21, L. 1, doc. 18, 11-V-1853, carta remitida por Boisselot y Compañía a Sebastián Canuto Berea Ximeno].

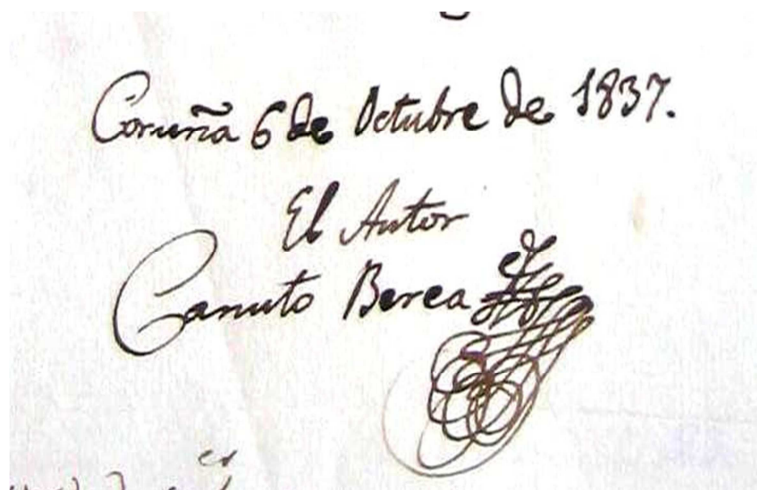
⁵⁵ AB, C.21, L.1, carp. 3, doc. 14a, carta del 17-XI-1858.

y llevando la fe por lema y la esperanza por norte, aceptó con entusiasmo la noble misión que le fué legada por el autor de sus días.

Solo en si mismo, solo en su corazón, solo en su alma y sin otros medios para llevar á cabo su pensamiento que una voluntad inquebrantable, reunió toda su actividad, toda su energía, toda su inteligencia, y un instante bastó para que el adolescente adquiriera toda la virilidad del hombre. Contínuos [sic] trabajos, fatigas sin cuento, vigiliias, insomnios, nada fué bastante para retroceder. Hizo más; quiso adquirir una posición y un nombre, y un nombre y una posición tan legítimos como envidiables fueron el premio de tan honrosa lucha; y al trocar este inmenso receptáculo de humanas miserias por otros mundos que ignoramos, pero que de seguro no son peores que el mundo en que vivimos [...].

Canuto reinició la tienda en una nueva ubicación en 1856 y, a partir de entonces, aparecieron documentos que prueban la continuidad de esta labor empresarial, así como su titularidad.⁵⁶ En consecuencia, el peso que Sebastián Canuto ejerció sobre la vida del hijo, aunque fuese corta la convivencia, resultó determinante para perfilar la biografía de este último.

Tras estas líneas, en las cuales ha quedado demostrada la superposición profesional (musical y comercial) de Sebastián Canuto Berea, es pertinente incidir sobre su capacidad para sumergirse en el ambiente cultural coruñés. Es lógico, por tanto, que participase en la labor cultural de sociedades recreativas, germen de una buena parte de las manifestaciones musicales de consumo inmediato en la urbe.



Coruña 6 De Octubre de 1837.
El Autor
Canuto Berea

Il. 3.4. Firma de Sebastián Canuto Berea Ximeno (1837). AMC.

⁵⁶ En septiembre de 1856 ya le realizaban pedidos de partituras desde otras ubicaciones de Galicia, por ejemplo desde Santiago le escribía Miguel García para solicitar unos estudios de Bertini [AB, C. 22, L. 2, 3-IX-1856, carta de Miguel García (Santiago)].

Algunas publicaciones han relacionado a Sebastián Canuto con la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, también llamada Circo de Artesanos (Barreiro 1984, 377-79). Esta entidad detalla en el registro de socios la existencia de dos «Canuto Berea», los cuales figuran como «Canuto Berea 1º» y «Canuto Berea 2º», con fechas de alta variables. Si el primero fue dado de alta desde la fundación misma de la sociedad, el 4 de marzo de 1847, el segundo figura en este registro a partir del 12 de noviembre de 1849. Es probable que la primera mención se refiera a Sebastián Canuto y la segunda a su hijo.⁵⁷ No obstante, las primeras actas de la sociedad revelan que este último, bajo el apelativo de «Canuto Berea menor», ya formaba parte de los socios de mérito con anterioridad a 1849.⁵⁸ De ahí que la interpretación de estos datos sea controvertida. Lo que se constata de forma fehaciente es la estrecha relación mantenida por Sebastián Canuto con algunos profesores de música de la mentada asociación, incluidos Jorge Yáñez, Joaquín y José Lago, Matías Valenzano, Felipe Bascuas o Juan Lima, entre otros.⁵⁹

En definitiva, el papel desempeñado por Sebastián Canuto en su puesto de director de compañías líricas y de orquestas revela su alta participación en la vida musical de la ciudad en los años treinta y cuarenta del siglo XIX, soportada por una red de contactos musicales que, en muchos casos, pervivieron con su primogénito. El sello Berea comenzó su periplo en un entorno musical efervescente con Sebastián Canuto y Canuto recibió de él una herencia que le facilitó su futura condición profesional.

⁵⁷ En el primer registro de socios del Circo de Artesanos figura con fecha de alta del 4 de marzo de 1847 «Canuto Berea 1º», sin que aparezca ninguna fecha de baja para este ítem [ARRIA, 1º registro de socios: p. 63]. En páginas subsiguientes se encuentra el nombre «Canuto Berea 2º», con fechas de alta sucesivas del 12 de noviembre de 1849, 18 de enero de 1854 y 6 de abril de 1864, sin que aparezca ninguna fecha de baja [ARRIA, 1º registro de socios: p. 64]. En este segundo caso queda claro que se trata de Canuto Berea Rodríguez, ya que en las dos últimas fechas Sebastián Canuto ya había fallecido. Sin embargo, el primer dato encontrado en el registro de socios no es clarificador, pudiendo tratarse tanto del padre, como del hijo, quien también formaba parte de la Sección de Música. Así pues, 1º y 2º puede referirse a dos cuestiones: personas diferentes (padre e hijo) u orden de la mención de un mismo nombre en puntos diferentes del registro. En otras páginas de este registro se han localizado las mismas estrategias nominales para referirse a padres e hijos, por lo cual es posible que Sebastián Canuto formase parte activa de la sociedad desde su creación.

⁵⁸ ARRIA, Libro de actas 1 (1847-1854), 4-III-1847: f. 11v.-12. Véase anexo 5.7.1.

⁵⁹ Todos estos músicos, además de formar parte de la Sección de Música del Circo de Artesanos, también integraban la orquesta dirigida por Sebastián Canuto en los bailes de carnaval de 1842 [AMC, 449 (1822-1842), Expediente de organización de funciones y actos benéficos].

3.1.1.2. La generación consanguínea: profesiones compartidas

Aunque, para la posteridad, Canuto ha sido el más conocido de la saga Berea, la inclinación musical de alguno de sus siete hermanos también quedó definida. Algunos incluso siguieron profesionalmente la estela familiar, como los gemelos Manuel y Nicasio, quienes ejercieron la docencia musical en la ciudad herculina,⁶⁰ o su hermana Elvira, de cuya dedicación a la enseñanza del piano existe constancia documental.⁶¹ Baltasar Saldoni dedicó una voz del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* a Manuel Berea, por considerarlo un importante profesor de piano, mientras que incluyó a Canuto de forma tangencial dentro de esta referencia (Saldoni 1861-81, 4:33). En el *Diccionario de la Música Labor*, Joaquín Pena e Higinio Anglés se han referido –en esta ocasión al escribir sobre Canuto Berea en concreto– a dos de sus hermanos y a uno de sus hijos, sin detallar nombres propios, aunque quizás se estén refiriendo aquí también a Nicasio y a Manuel (Pena y Anglés 1954, 1:244-45).⁶²

3.1.1.2.1. Nicasio Berea (1839-1898)

Nicasio Berea (13-XII-1839; 4-II-1898)⁶³ se dedicó de forma profesional a la música en paralelo a las actividades de su hermano.⁶⁴ Ambos compartieron varios

⁶⁰ Sebastián Canuto Berea y María Antonia Rodríguez habían tenido ocho hijos (véase fig. 3.2, página 141), siendo el primogénito Canuto, seguido de Ubaldo (nacido en 1838) [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, libros sacramentales de Bautizados, número 18: f. 284r.], Manuel y Nicasio (gemelos nacidos en 1839), Clotilde (nacida en 1842), Balbina (nacida en 1847), Elvira (nacida en 1849) y Pilar (nacida en 1852), quien se casó con Andrés Gaos Espiro (Carreira 1986a, 12-13).

⁶¹ Este supuesto ya se ha confirmado en la carta de Canuto a Antonio Ruiz transcrita en el capítulo anterior, página 117 [AB, C. 2, vol. 4, 2-X-1877: f. 405, carta a Antonio Ruiz (Oporto)]. La fecha de nacimiento de Elvira fue el 19 de mayo de 1849, siendo su padrino su hermano mayor Ubaldo [AHDS, fondo parroquial de San Jorge, libros sacramentales de Bautizados, n. 22 (1844-1851): f. 272v.].

⁶² La voz de este diccionario figura reproducida en el anexo 5.1.2.

⁶³ El testamento de Sebastián Canuto, fechado el 10 de septiembre de 1853, indica que los gemelos Manuel y Nicasio tenían por entonces trece años. Véase anexo 5.2.8 [ANC, Ruperto Suárez, 1853: f. 630-631; reproducido en Carreira 1986a, 22-24]. Su partida de bautismo revela que nacieron el día 13 de diciembre de 1839, siendo el primero en salir Manuel («a la una de la noche») y el segundo Nicasio («a las dos de la noche») [AHDS, fondo parroquial de San Jorge, libro sacramental de Bautizados, n. 21 (1838-1844): f. 274v.-275r.]. La muerte de Nicasio se ha documentado el día 4 de febrero de 1898 [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, libros sacramentales de Difuntos, n. 62: f. 120v.].

ámbitos de actuación en la ciudad de A Coruña⁶⁵ y trabajaron durante muchos años en fluida colaboración, puesto que la condición de afinador y mecánico de pianos y armonios de Nicasio supuso un importante pilar para los servicios que Canuto ofrecía a la clientela (véase il. 3.5 y 3.6).⁶⁶ Nicasio también asumía el papel empresarial de Canuto cuando este se encontraba ausente u ocupado con otros asuntos,⁶⁷ e incluso cuando falleció, tramitó varios papeleos pendientes de la tienda.⁶⁸

Nicasio viajaba con asiduidad por toda Galicia en cuanto que reparador de pianos, con el fin de cubrir las demandas de los clientes del almacén. Así parecen explicarse sus desplazamientos entre las provincias de Ourense (Barco de Valdeorras),⁶⁹ Lugo,⁷⁰ A Coruña (Cee,⁷¹ Padrón,⁷² Santiago)⁷³ y Pontevedra (Pontevedra,⁷⁴ Vilagarcía).⁷⁵ No obstante, el enclave donde entabló más relaciones fue Ferrol, donde arreglaba instrumentos y ejercía de intermediario en ventas y cobros,⁷⁶

⁶⁴ En el testamento de Nicasio Berea, fechado en 1886 –momento en que había caído enfermo [AB, C. 6, vol. 16, 24-X-1886: f. 272]–, figura que su cédula personal de músico era la número 10.690, fechada a día 4 de enero de 1886. El documento se firma a favor de su mujer Carolina García Briones, ya que no tuvieron hijos [ANC, vol. 10.182, notario Pérez Porto, escritura número 57: f. 221-222]. El testamento aparece reproducido en el anexo 5.3.1.

⁶⁵ Fue allí en donde Nicasio se casó el 13 de diciembre de 1869 con Carolina García [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, libros sacramentales Casados, n. 40 (1862-1869): f. 226r.].

⁶⁶ En el *Diario de Avisos* se han localizado anuncios publicitarios de sus actividades desde 1882 hasta 1889.

⁶⁷ Canuto dejó al mando de su tienda a Nicasio en 1879 a causa de las elecciones del ayuntamiento, según confirma en una carta remitida a Eduardo Arana [AB, C. 2, vol. 6, 6-V-1879: f. 246, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

⁶⁸ Entre estas transacciones se ocupó de las cuentas del seguro con la sociedad *La Ibérica* o la reparación y venta de algunos instrumentos AB, C. 45, doc. 77, 15-III-1891, carta de Enrique Dusmet y Navarro (La Ibérica. Sociedad de Seguros).

⁶⁹ AB, C. 7, vol. 20, 11-X-1889: f. 48, carta a José García Camba (Barco de Valdeorras, Ourense).

⁷⁰ AB, C. 4, vol. 11, 18-XII-1882: f. 83, carta a Juan Montes (Lugo).

⁷¹ AB, C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 451, carta a Antonio Vázquez Queipo (Madrid).

⁷² AB, C. 3, vol. 8, 18-II-1881: f. 343, carta a José Sanmartín del Río (Padrón, A Coruña).

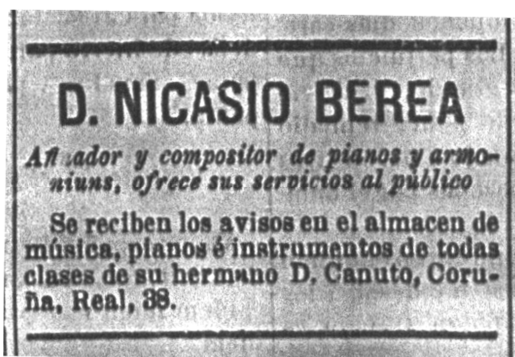
⁷³ En esta ciudad su condición de reparador entraba en competencia con los servicios de Cardama [AB, C. 6, vol. 16, 30-X-1886: f. 279, carta a Josefa Penela (Santiago)].

⁷⁴ AB, C. 3, vol. 8, 10-VIII-1880: f. 31, carta a Antonio Moreda (Cartagena).

⁷⁵ A este emplazamiento se desplazó para valorar el piano de la Tertulia de la Confianza [AB, C. 2, vol. 6, 8-XI-1878: f. 26, carta al presidente de la Tertulia de la Confianza (Vilagarcía, Pontevedra)].

⁷⁶ AB, C. 3, vol. 9, 16-VII-1881: f. 141, carta a Argemino Tomé (Ferrol); C. 4, vol. 12, 2-XI-1883: f. 250, carta a José Campos (Ferrol); C. 5, vol. 15, 5-XI-1885: f. 138, carta a Manuel Baamonde (Ferrol).

informante de precios y condiciones de venta y de asesor.⁷⁷ Para estar localizable fondeaba siempre en la misma dirección debido a las frecuentes estancias.⁷⁸



II. 3.5. Anuncio en *La Voz de Galicia* (1882).



II. 3.6. Anuncio en *Diario de Avisos* (1887).

La consideración hacia su trabajo debía ser alta, puesto que ingresó en la Academia Provincial de Bellas Artes junto a su hermano.⁷⁹ Además tuteló una de las bandas de música populares más presentes en la vida musical urbana, con la cual amenizaba algunas de las veladas y bailes organizados por el Circo de Artesanos o por el ayuntamiento coruñés.⁸⁰ Por ejemplo, dirigió en varias ocasiones la agrupación en colaboración con Alejandro Barallobre,⁸¹ como los bailes de máscaras del 28 de diciembre de 1871, bajo contrato del Circo de Artesanos:

⁷⁷ El propio Canuto remitía a los clientes de Ferrol a Nicasio cuando este se encontraba en la ciudad [AB, C. 4, vol. 10, 28-IV-1882: f. 134, carta a Rogelio Caruncho (Ferrol)].

⁷⁸ La dirección de Nicasio en Ferrol en los años ochenta era: «Antonia Cortés, Magdalena, 146» [AB, C. 4, vol. 10, 1-XI-1882: f. 495, carta a Cándido Reguera (Ortigueira, A Coruña)].

⁷⁹ Meijide Pardo afirma que ya forma parte de esta academia desde 1887 (Meijide 1989), sin embargo, no se han encontrado referencias a su nombre en las actas hasta 1889 [ARAGBA, Actas, 10-II-1889: f. 26-27].

⁸⁰ En el Circo de Artesanos se encargó de la «orquesta de viento» al menos en 1868, 1871, 1874 y 1875, manifestándose cierto descontento con su labor en este último año [ARRIA, Libro de actas 3, 28-VIII-1868: f. 133r.; Libro de actas 4, 20-XI-1871: p. 71-74; Libro de actas 4, 16-XII-1874: p. 149; Libro de actas 4, 25-XII-1875]. En las fiestas patronales y en las actuaciones de beneficencia, todas ellas dependientes del municipio, estuvo presente al menos entre 1871 y 1880 [AMC, C. 969, cuentas de fiestas de 1879, 14-X-1879; C. 969, carp. 10; documentación del Teatro Principal, C.10, Junta de Beneficencia, sign. 4422].

⁸¹ AMC, Junta de Beneficencia. Administración General. Expedientes de celebración de funciones y colectas benéficas, sign. 4422. Alejandro Barallobre había nacido en 1841, por lo que era un poco más joven que Canuto y que Nicasio Berea [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, libros sacramentales de Bautizados, n. 18 (1830-1841): f. 421v.].

[...] 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: á 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 [...].⁸²

La vinculación de esta agrupación con la citada asociación fue constante al menos hasta diciembre de 1875,⁸³ cuando la directiva optó por la banda de Artillería debido al descontento suscitado por la dirigida por Nicasio:

[...] Teniendo en consideración las repetidas quejas que verbalmente se hicieron á esta Junta respecto á la banda que viene tocando en los bailes y que a pesar de haber procurado que su director D. Nicasio Berea la refirmase no ha podido conseguirse, se acordó que á lo sucesivo se den dichos bailes con la banda de artillería [...].⁸⁴

A pesar de esta mala fama, la banda de Nicasio continuó participando en el panorama musical de A Coruña, puesto que actuó en las fiestas patronales de 1879 y 1880 –compartiendo cartel con las bandas militares– y en otros eventos, como la función benéfica en favor del Asilo de Mendicidad del 2 de octubre de 1879 (véase il. 3.7). Sin embargo, parece que abandonó el puesto de director de banda, dado que irrumpieron otros responsables: primero, Leonardo Villanueva en 1882⁸⁵ y, luego, en los festejos de inauguración del ferrocarril de 1883, Vicente Álvarez, aunque en esta ocasión la función de la banda se limitó a acompañar al desfile de gigantes y enanos.⁸⁶

En conclusión, Nicasio mantuvo una vida profesional que giró en torno al almacén del hermano, con quien colaboró de forma asidua. Su incursión en el terreno de las bandas de música le permitió contribuir en las transacciones de venta de

⁸² ARRIA, Libro de actas 4, 20-XI-1871: p. 71-74. Véase anexo 5.7.10.

⁸³ Se constata una nueva actuación el 15 de diciembre de 1874 [ARRIA, Libro de actas 4, 16-XII-1874: p. 149].

⁸⁴ ARRIA, Libro de actas 4, 25-XII-1875: p. 179.

⁸⁵ Leonardo Villanueva percibe por las actuaciones de las fiestas patronales en agosto un total de 500 pesetas (125 reales) [AMC, Expedientes de fiestas, C. 969, carp. 20].

⁸⁶ AMC, Expedientes de fiestas, C. 971, carp. 1. Esta misma funcionalidad se repitió en las fiestas de la patrona de A Coruña en 1887.

instrumentos de viento,⁸⁷ un negocio favorable para ambos, que consolidó lazos familiares y musicales.



II. 3.7. Recibo de recepción de honorarios para la Banda de Música Popular dirigida por Nicasio Bera (1879). AMC.

⁸⁷ Nicasio escogía ciertos instrumentos de viento para algunos de los clientes de Canuto. Por ejemplo, eligió unas cornetas para Luis Mesía (Ferrol) [AB, C. 1, vol. 3, 17-X-1876: f. 190] o un fliscorno para Manuel Penela (Santiago) [AB, C. 1, vol. 3, 24-XII-1876: f. 342].

3.1.1.2.2. Manuel Berea (1839-1916)

La actividad musical de Manuel Berea (13-XII-1839;?-III-1916)⁸⁸ se vinculó también a la de los hermanos, si bien destacó sobre todo por enseñar música en A Coruña, dedicación ya señalada por Saldoni.⁸⁹ Julio Altadill (1858-1935), siguiendo informaciones de Tettamancy, en el libro sobre las memorias de Pablo Sarasate indicaba que Manuel había sido discípulo del violinista Blas Álvarez,⁹⁰ al igual que el concertista pamplonés. Según este autor, la actividad docente de Manuel se simultaneaba con la empresarial al adjudicarle la fundación 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» (Altadill 1909, 7-11, reproducido en Carreira 1986a, 26). En esta referencia se relaciona de nuevo a Manuel Berea con el almacén de música, supuestamente regentado por su hermano Canuto, y se remite a una realidad común a muchos músicos coetáneos: era artista y empresario.

Tras la implantación de la enseñanza musical en la Escuela de Artes y Oficios coruñesa, Manuel fue designado docente de instrumentos de cuerda por la Diputación Provincial, compartiendo claustro con Pascual Veiga, José Castro «Chané» o Joaquín Lago.⁹¹ El acuerdo por el cual se le asignaba la plaza indicaba: «[...] encomendando al actual profesor la enseñanza de los instrumentos de viento y caña [se refiere a Joaquín Lago], y nombrar para la de los de cuerda á Dn. Manuel Berea, con la gratificación anual de 995 pesetas».⁹² En realidad no ejerció este cargo hasta el curso académico 1890-1891, debido a que la falta de medios económicos había impedido la puesta en marcha del proyecto con anterioridad, aspecto ya anticipado en el capítulo precedente.⁹³

⁸⁸ La noticia de su muerte figura en la prensa de la época (*El Imparcial*, 22 de marzo de 1916, 5).

⁸⁹ En 1890 vivió en la calle de San Andrés, número 28-3º [AEAOC, Expedientes personales de profesores y ayudantes, carp. 3, certificado de Nicolás Boado, 16-XII-1890] y el 1 de enero de 1871 se casó con la coruñesa Petra Tegeda [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, libros sacramentales de casados, n. 41 (1869-1883): f. 38].

⁹⁰ Álvarez era violinista concertino de la orquesta del Teatro Principal, que dirigía Sebastián Canuto Berea Ximeno.

⁹¹ AEAOC, Cursos de Enseñanza. Matrículas, Actas exámenes (1883-84 hasta 1890-91), memoria del curso 1889-1890.

⁹² AEAOC, Expedientes personales de profesores y ayudantes, carp. 1.

⁹³ AEAOC, carp. de Enseñanza 1889-1890, memoria del curso 1889-1890. Véase segundo capítulo, apartado 2.3.2, titulado «La profesión del músico», en concreto página 115.

Tras este propósito se hallaba Canuto Berea, en calidad de presidente de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes, entidad sustentante de la escuela.⁹⁴

La presencia de Manuel Berea en la ciudad en cuanto profesor de música se verifica a través de los diarios de la época.⁹⁵ Entre sus alumnos, algunos autores han señalado a su sobrino Andrés Gaos Berea, aunque, de ser así, tendría que haberle dado lecciones a muy temprana edad, ya que Gaos se había trasladado muy joven a la ciudad de Vigo, en 1880, y desde entonces se ha documentado su formación con otros profesores.⁹⁶ Al margen de la enseñanza, Manuel se dedicó a la música práctica como concertista, director de orquesta⁹⁷ –igual que Canuto– e integrante de varios grupos de cámara.⁹⁸ En definitiva, en el caso de Manuel se reitera de nuevo la estrecha conexión con Canuto. Sin embargo, para este hermano el campo de actuación se constreñía sobre todo a la enseñanza y a la interpretación musical, a diferencia de Nicasio, quien también dedicaba una parte de su tiempo a los negocios familiares.

A través de este apartado referente al contexto familiar de Canuto Berea se ha constatado que su trayectoria profesional se entroncó de forma directa con los antecedentes paternos. La filiación de Sebastián Canuto con los ámbitos teatral y comercial marcó las ocupaciones de los descendientes Canuto, Nicasio y Manuel. Estos dos últimos compatibilizaron sus respectivas carreras de intérpretes con otras facetas de la profesión musical, ligadas al hermano mayor. Nicasio colaboró de forma estrecha con Canuto en los negocios, mientras que Manuel se dedicó con mayor ahínco a la enseñanza musical. Ellos se internaron en un contexto cultural concreto, capaz de sustentar nuevas iniciativas musicales, de las cuales se benefició Canuto en las dimensiones musical y comercial.

⁹⁴ Los documentos hallados sobre el papel de Manuel Berea en la Escuela Provincial de Bellas Artes de A Coruña se transcriben en el anexo 5.3.2.

⁹⁵ Figura en *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* de los años 1906, 1908, 1909 y 1911.

⁹⁶ Andrade Malde afirma que Carreira es el que considera que Manuel Berea Rodríguez ofrecería la primera formación a su sobrino, quizás al lado de su primo y futuro pianista Canuto Berea Rodrigo (Andrade 2010, 31).

⁹⁷ En 1899 aparece citado como director de la orquesta de A Coruña (Barreiro 1986, 331).

⁹⁸ Con uno de ellos, al lado de Canuto, José Courtier y Mariano Alonso, actuó en el Circo de Artesanos en 1872 [ARRIA, Libro de actas 4, 31-IX-1872: p. 108]. Véase anexo 5.7.12.

3.1.2. La trayectoria vital: de la vocación musical a la dedicación empresarial

La trayectoria de Berea se puede seccionar en dos períodos, coincidentes *grosso modo* con los dos últimos tercios de siglo, según se ha apuntado en capítulos anteriores. La primera etapa, que se puede considerar de formación y desarrollo musical, se extiende hasta aproximadamente mediados de la década de los sesenta. Este período de casi treinta años engloba su formación como violinista, al amparo de las directrices paternas y sus primeros quehaceres en cuanto músico, compositor y director de orquesta. La práctica musical fue la protagonista de esta primera parte de su vida, junto al establecimiento de los pilares del almacén de música, pues los contactos musicales, en parte heredados del progenitor, le permitieron sustentar el negocio.⁹⁹

El segundo período, que se puede calificar de madurez en un sentido amplio, constituye el momento en que las actividades de Berea sobrepasaron lo estrictamente musical y se irradiaron hacia otros ámbitos de forma decisiva, además de que, a partir de entonces, asentó también su vida familiar (véase il. 3.8).¹⁰⁰ Las décadas setenta y ochenta fueron para el protagonista de esta tesis una época dorada por el papel desempeñado en la ciudad y por la proliferación de sus negocios musicales. Ambas circunstancias permanecieron muy unidas: el Berea «con poder» no se puede disociar del Berea «empresario musical».¹⁰¹

⁹⁹ Es muy probable que sus hermanos Manuel y Nicasio también colaborasen en el negocio, siendo este último uno de los apoyos de Canuto, aspecto presentado en los anteriores apartados.

¹⁰⁰ La ilustración 3.8. es un óleo de 1891, custodiado en el Palacio Municipal herculino en la Galería de Alcaldes e Ilustres. Su autor, el pintor coruñés Román Navarro García de Vinuesa (1854-1928), había sido ayudante de José Ruíz, el padre de Pablo Picasso en el Aula de Dibujo y Pintura de la Escuela de Bellas Artes de A Coruña. Aquí Berea exhibe al cuello una medalla corporativa, con probabilidad la de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo anverso presentaría el emblema de la mano celeste coronando de laureles los símbolos de las Bellas Artes, rodeado de la leyenda en latín: *Non coronabitur nisi legitime certaverit* («Solo será coronado el que luche legítimamente»). En el reverso aparecería el nombre de la corporación y el número de la medalla. En cuanto a los símbolos de las Bellas Artes, en la medalla estandarizada tras 1873 aparecían un compás para arquitectura, una paleta para pintura, una cítara para música y un mazo con escuadras para escultura. Pero en esta ocasión la medalla responde a un modelo diferente, quizás anterior a la apertura de la Sección de Música a pesar de la nominación de Berea en 1879, ya que en los modelos de silueta similar se omite la presencia de la lira, aspecto común a medallas de entre 1846 y 1873, concedidas bajo la nomenclatura de Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. A este respecto se ha podido contrastar el formado del borde con otras medallas semejantes, como la recibida por el pintor y académico correspondiente aragonés Bernardino Montañés. Además, en la pintura se intuye la presencia de un ouroboros o serpiente que se muerde la cola (un trazo oscuro circular en la parte superior), que en las medallas de este tipo incluían en medio algunos de los atributos de las artes (un pincel, un compás y un cincel), aunque en este caso concreto la pintura no resulta lo suficientemente nítida.

¹⁰¹ Véase el anexo 2, que incluye un eje cronológico referente a las actividades de Berea en relación con su contexto histórico.

En los siguientes epígrafes, se profundiza en ambos períodos de la biografía de Berea en estrecha relación con el entorno cultural. Primero, se analiza la etapa de juventud, cuyo final se acota con su matrimonio en 1866, para terminar con el examen de la etapa de madurez, en la cual destacó el afianzamiento de su estatus social y musical.



II. 3.8. Retrato de Canuto Berea Rodríguez. Ayuntamiento de A Coruña.

3.1.2.1. Etapa de juventud (1836-1866)

Durante los treinta primeros años de vida, Berea perfiló de forma clara sus inclinaciones profesionales de carácter musical. A partir de 1866 se sitúa un punto de inflexión, ya que contrajo matrimonio con Ana Rodrigo y poco después nacieron sus primeros hijos. La creación de su propia familia determinó para él un claro cambio de etapa, reflejado en la mayor participación alcanzada en la vida social, política y económica coruñesas.

Mientras tanto, el período de juventud estuvo marcado por una clara dedicación al terreno de la música: la formación en la interpretación del violín, la proyección como músico coruñés al frente de la dirección de varias orquestas y las primeras incursiones en el terreno compositivo lo pusieron en el punto de mira. Desde las primeras actuaciones en el Circo de Artesanos, pasando por las innumerables incursiones en el escenario del Teatro Principal, Berea ya se perfilaba un digno sucesor de su padre. Esta creciente influencia favoreció su intervención en diversas esferas de la sociedad herculina y la puesta en marcha de un establecimiento musical de éxito en ciernes.

3.1.2.1.1. Los comienzos en la interpretación: entre el teatro y el salón (1836-1856)

Desde temprana edad Berea mantuvo una constante vinculación con dos espacios cruciales para el desarrollo cultural urbano y donde fraguó el perfil profesional: el teatro y las sociedades burguesas, cuyos salones acogieron sus conciertos en numerosas ocasiones. Pedrell especificaba que Berea tocaba el piano y el violín, lo cual lo había conducido desde muy joven a ejercer de «director de orquesta de los teatros de la [sic] Coruña» (Pedrell 1897, 177).

Al no conservarse datos documentales concretos respecto al proceso de adiestramiento como violinista, pianista y compositor que Berea superó, puede especularse sobre sus posibles profesores, presumiblemente afines al entorno musical de su progenitor. Resulta plausible que este fuese quien enseñase al menos las primeras nociones de solfeo y violín a su hijo Canuto desde la infancia, dado que a los once años ya tocaba el violín en la agrupación del Circo de Artesanos. Aunque se deduzca talento o cierta precocidad por este hecho, no se constata que llegase a ser un niño prodigio. Sobre las razones de que Berea optase por la música y, más en concreto, por el violín y

el piano, es muy probable que procediesen del sustrato familiar en el cual había crecido, aspecto ya apuntado con anterioridad.

En las fuentes documentales se verifican algunos de los primeros pasos que Berea dio tocando el violín, ya que formaba parte de la sección musical del Circo de Artesanos de A Coruña en 1847, citado allí como «Canuto Berea (menor)» y que Estrada interpretaba así: « [...] “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 [se refiere a Canuto Berea Rodrigo, hijo de Canuto Berea Rodríguez], tan querido en La Coruña» (Estrada [1929] 1986, 19). El Circo de Artesanos contemplaba en el acta de creación una sección musical nutrida por un numeroso grupo,¹⁰² donde se sitúa la primera aparición en calidad de músico orquestal de Berea, al lado de treinta y un profesores.¹⁰³ La presentación pública de la asociación, el 19 de marzo de 1847, se produjo a través de un acto en el cual el discurso del presidente aducía la preocupación por la música en cuanto elemento socializador, complementado con un concierto representativo de los gustos de la época.¹⁰⁴ De ello se infiere el elevado índice de representatividad alcanzado por la música en el seno de esta sociedad.

A pesar de que este sea el primer dato musical localizado sobre el Berea músico, es posible que ya antes estuviese instruido y activo. El hecho de que la asociación no

¹⁰² El violín fue tocado por Federico Ciscar, Juan López Lima, José Benito Ramón, Juan Pintado, Ignacio Lenza y Canuto Berea Rodríguez (en el acta se especifica «Canuto Berea, menor», para diferenciarlo de su padre Sebastián Canuto Berea Ximeno); la viola por José Lago; el violonchelo por Juan José Ciscar; el contrabajo por Matías Valenzano y Bernardo Noriega; la flauta y el violín por Joaquín Lago; el clarinete por Jacobo Bermúdez, Francisco Rodríguez, Antonio Vázquez, José Calbo, Alejandro Banet y José Ruiz; el octavín por N. Pintado, hijo; la trompa por Juan Neira; el cornetín por Benito Sobrino y Jorge Aranbuno; el bucson (quizás se refieren al bulten) por Felipe Bascuas y Juan Mesías; el fagot por Francisco Menegon; el clarín por Jacobo González; el fígle por Francisco Velo y Manuel Baudín; guitarra y canto a cargo de Cándido Veira; canto por Jorge Yáñez y Juan Picón; y la guitarra por José Yáñez [ARRIA, Sección de Declamación, Acta de fundación y Reglamento de la Sección de Música, Libro de actas 1, 4-III-1847: f. 11v.-12]. Véanse anexos 5.7.1. y 5.7.2.

¹⁰³ Berea volvió a coincidir en otros círculos musicales con algunos de los músicos, entre ellos José Lago, Juan Pintado, Cándido Veira o Jorge Yáñez [AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4421; ARRIA, Libro de actas 1, 4-III-1847: f. 12r.].

¹⁰⁴ Incluyó piezas de ópera, como un aria de tiple de *Lucia di Lammermoor* cantada por Benita Yáñez o un dúo de *Belisario* para tenor y bajo cantado por Cándido Veira y Jorge Yáñez, hijo; música orquestal con la sinfonía extraída de *Fígaro* [sic] y una tanda de vales compuestos por el socio José Rama, además de un himno de Joaquín Lago creado para la ocasión. Encima se escuchó música para violín y guitarra, además de unas variaciones de guitarra sobre un tema de *Il Pirata* realizadas por Jorge Yáñez [ARRIA, Sección de Declamación, Acta de fundación y Reglamento de la Sección de Música, Libro de actas 1, 19-III-1847: f. 13v.-14].

contase con una cátedra de violín hasta el 12 de abril de 1853,¹⁰⁵ indica que Berea tuvo que haber estudiado en otros círculos, y que, posiblemente, detentaba un nivel aceptable cuando pasó a engrosar el número de integrantes de la sección musical de la asociación. Por lo tanto, si a los once años ya tocaba en una orquesta que amenizaba celebraciones, es posible que fuese un niño con ciertas capacidades. No obstante, cabe señalar que, para algunos contemporáneos, el nivel musical de Galicia no era destacable. Así lo confirmaba Luis Bonoris en una carta remitida a Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) en 1851 a propósito de su gira por el noroeste peninsular:

[...] No concluiré sin hacer a Vd. presente el malísimo estado de las orquestas en esta parte de España y cuán doloroso es, al que siente amor a su profesión, verse privado de los elementos necesarios para interpretar fielmente las hermosas partituras debidas al genio y profundo saber de Vd. (no menos que otros apreciables maestros). Dos años hace que al frente de esta compañía he recorrido los puntos siguientes: Coruña, Santiago, Vigo, Orense, Pontevedra, León y Oviedo: pues bien, reuniendo todos los profesores de las seis provincias no se podría formar una orquesta completa. Tal abandono musical parece increíble, pero desgraciadamente es muy cierto... Júntese a estas incompletísimas masas un mal instrumental; músicos que no tienen práctica y que sólo usan de esta profesión en los precisos momentos de obligación [...] (Citado por Casares 1994, 2:622)

Más allá de la posible mala calidad de las agrupaciones musicales gallegas de mediados del siglo XIX, por otro lado realidad no demostrada, era sintomático que un intérprete tan joven formase parte de una asociación burguesa como socio de mérito, al lado de músicos consagrados de la ciudad herculina. Aun sospechando que el estatus musical paterno pudo haber influido, la precocidad del niño es un factor estimable.

La vinculación que Sebastián Canuto Berea Ximeno había mantenido profesionalmente con el teatro musical, le pudo haber generado a su hijo una predilección natural por este entorno al alza en Galicia durante la segunda mitad de la centuria (Carreira 1992b, 1074). El más notable nexo con el teatro se evidenció a través del conocido Teatro Principal. En efecto, Berea actuó para las funciones de este enclave en varias ocasiones, según demuestra un listado de 1854, cuando contaba con dieciocho años (véase il. 3.9).¹⁰⁶ Este teatro se erigió en un epicentro para la ciudad e incluso para las actividades de Berea, ya que la nueva ubicación, tras el incendio de 1867, lo trasladó a la zona donde se situaba el almacén de música.

¹⁰⁵ ARRIA, Libro de actas 1, 12-IV-1853: f. 17.

¹⁰⁶ AMC, Junta de Beneficencia, sign. 4421, documento que informa de los pagos efectuados a los músicos que tocaron en el Teatro Principal en 1854. Canuto Berea aparece mencionado en tercer lugar, con una asignación por sus servicios de 50 reales, equivalentes a 12'5 pesetas.

De ahí que, durante sus años de madurez, Bera mantuviese aún una ligazón más evidente al relacionarse con los negocios derivados de las giras de las compañías líricas, aspecto analizado en el siguiente capítulo.¹⁰⁷

Violín 1.º 9.º Cárlos.....	80.
Idem... 1.º 9.º Juan María.....	70.
Idem... 1.º 9.º Canuto... ..	50.
Idem... 2.º 9.º Juan López.....	50.
Idem... 2.º 9.º Juan Citar.....	40.
Idem... 2.º 9.º Manuel Perucha.....	30.
Contrabajo 9.º Servando Cruz.....	60.
Idem... 9.º Esteban Rodríguez.....	60.
Clavina 1.º 9.º Juan Sánchez.....	60.
Idem... 1.º 9.º Manuel Vilba.....	50.
Tecla 1.º 9.º Manuel Luaces.....	50.
Música y Copia partes.....	600.
Prácti.....	60 r ²

II. 3.9. Documento informativo de los pagos efectuados a los músicos que tocaron en el Teatro Principal (1854). AMC.

¹⁰⁷ Véase apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

3.1.2.1.2. La consolidación como músico y comerciante (1856-1866)

La dedicación de Berea a la música práctica, en especial ligada al devenir del Circo de Artesanos, catapultó su carrera musical y empresarial. Su papel de intérprete no alcanzó tanta repercusión social como su labor de director en agrupaciones orquestales y corales, lo cual contribuyó a la proyección de su valía musical a la sociedad coruñesa general. Pedrell enunciaba que Canuto Berea «fundó los orfeones gallegos» (Pedrell 1897, 177), afirmación que no se ha podido documentar, pero es probable que el contacto personal del músico catalán con el coruñés le ofreciese un grado de conocimiento que la pátina del tiempo ha borrado de las fuentes conservadas. Esta capacidad multifacética exhibe la consolidación de Berea en cuanto músico en esta etapa temprana, cuando ya actuaba en calidad de músico de enlace —«pivote»—, mediante una extensa red de contactos en el entorno, cuya consecuencia directa derivó en su implicación en puestos de responsabilidad artística y gestora en la vida musical y cultural de la ciudad, y aun de la región gallega.

El Circo de Artesanos se fundó en enero de 1847¹⁰⁸ y abrió sus puertas el 19 de marzo de ese mismo año, cuando su presidente, José Yáñez,¹⁰⁹ expresó los objetivos de la asociación en un ilustrativo discurso.¹¹⁰ Aducía en él la pretensión de crear una «escuela práctica de virtudes sociales» a través de dos ejes de actuación: la educación y el intercambio de información sobre las «nobles artes».¹¹¹ Esta asociación respondía, por tanto, al modelo de sociedades instructo-recreativas o liceos artísticos, que Celsa Alonso define como un tipo de «estructuras asociativas de naturaleza burguesa y no popular, intrínsecamente ligadas al espíritu liberal y romántico» y que presentaban una clara inclinación musical (Alonso González 2001, 23). El esplendor de este tipo de alianzas estuvo conectado con el auge de la burguesía liberal y mercantil, de la cual participaba la familia Berea.

¹⁰⁸ Existen diversas publicaciones que estudian esta asociación (Carré 1930; Estrada [1929] 1986; Yagüe 2003).

¹⁰⁹ En el anexo 5.7.19 se ofrece una tabla de los presidentes de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (Circo de Artesanos) desde su creación hasta 1930.

¹¹⁰ ARRIA, libro de actas 1, 19-III-1847: f. 13v.-14. Véase anexo 5.7.1.

¹¹¹ Estas funcionalidades etéreas son compartidas por el resto de asociaciones españolas de esta misma tipología, como por ejemplo el Liceo Artístico y Literario de Sevilla, en el que sus actividades se articulaban en varias secciones dedicadas a las artes plásticas, la literatura y la música (Álvarez Cañibano 2001, 76).

La relación de Berea con esta sociedad fue prolongada y continua, desde la creación de la Sección de Música el 4 de marzo de 1847 hasta 1891, cuando este hombre muere.¹¹² La primera noticia documental conservada, ya mencionada con anterioridad, lo sitúa como violinista, investido socio de mérito junto a los demás profesores de música al crearse la sección (véase il. 3.10). Además, fue nombrado socio de número en varias ocasiones, según confirman diferentes registros.¹¹³ La segunda propuesta como socio de número está datada el 18 de enero de 1854¹¹⁴ y, más adelante, el 6 de enero de 1859, se le consideró de nuevo socio de mérito junto al escenógrafo Eusebio Lucini.¹¹⁵ En diversas ocasiones fue votado para formar parte de la junta directiva y reconocido por su trabajo en cuanto benefactor de la sociedad, aparte de por su labor de músico y compositor, lo cual revela una fuerte vinculación con la asociación, además de cierta consideración social.¹¹⁶

La conocida fama de Berea en el Circo de Artesanos se confirma en este fragmento de las actas del 5 de abril de 1864, donde se verifica una nueva concesión del estatus de socio honorífico:

[...] Reconociendo el Mérito artístico de Dn 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 el correspondiente diploma nombrandole socio honorífico de la Reunión [...].¹¹⁷

¹¹² ARRIA, Libro de actas 1, 4-III-1847: f. 12r. Véase anexo 5.7.1.

¹¹³ En el Registro número 1 de socios desde 1847 hasta 1873, Berea aparece en dos ocasiones, dándose de alta el 4 de marzo de 1847 (p. 63). Como miembro honorífico se da de alta el 12 de noviembre de 1849, el 18 de enero de 1854 y el 6 de abril de 1864, no existiendo fechas de baja (p. 64). De igual modo, figura en el Registro número 2 de socios de 1885 (p. 28) bajo el número 102. No se conserva el registro de socios desde esta fecha hasta la muerte de Berea, por lo cual se ignora su permanencia en la sociedad. No obstante, teniendo en cuenta su designación de nuevo como presidente en el momento de su muerte, es probable que continuase ininterrumpidamente ligado a la sociedad.

¹¹⁴ ARRIA, Libro de actas 1, 18-I-1854: f. 140v.

¹¹⁵ ARRIA, Libro de actas 2, 6-I-1859: f. 107.

¹¹⁶ En 1856 integró varias comisiones para la realización de diversos conciertos en los salones de la sociedad, como el baile del 16 de agosto [ARRIA, Libro de actas 2, 14-VIII-1856: f. 39r.] o el del 30 de noviembre [ARRIA, Libro de actas 2, 27-XI-1856: f. 50v.] y ese mismo año fue votado para secretario y vicesecretario de la sociedad [ARRIA, Libro de actas 2, 7-XII-1856: f. 53r.].

¹¹⁷ ARRIA, Libro de actas 3, 5-IV-1864: f. 18r.-19r.

Tras este nombramiento, continuó con una intensa actividad en la organización interna de la sociedad: en 1864 se sumó a la comisión de festejos¹¹⁸ y, en octubre, fue elegido vicepresidente.¹¹⁹

Instrumento	Nombre
Violonchelo.	D. Juan José Cicar.
Violín.	D. Federico Cicar.
Yo.	D. Juan López Lima.
Yo.	D. Juan Antonio Prada.
Guitarra y canto.	D. Casildo Peña.
Violín.	D. Juan Bustado.
Clarinete.	D. X. Bustado (hijo)
Viola.	D. José Yago.
Trompa y violín.	D. Joaquín Y. +
Trompa.	D. Juan
Contraabajo.	D. Matías Calderano.
Yo.	D. Bernardo Yago.
Clarinete.	D. Jacobo Acarandora.
Yo.	D. Yancua Ac.
Yo.	D. Antonio Yago.
Yo.	D. José Castro.
+ Yo.	D. Esteban Bant. = +
Contraabajo.	D. Nito Sobino.
Yo.	D. José Acarandora.
+ Canto.	D. Jorge Yago.
Guitarra.	D. José Yago.
Violín.	D. Yago Yago.
Clarinete.	D. José Yago.
+ Trompa.	D. Felipe Yago.
Trompa.	D. Yancua Yago.
Trompa.	D. Juan Yago.
Cast.	D. Juan Yago.
+ Violín.	D. Casildo Peña menor +

II. 3.10. Profesores de música nombrados socios de mérito en 1847, entre los que figura Bera en último lugar. ARRIA.

¹¹⁸ ARRIA, Libro de actas 3, 4-XI-1864: f. 108r.

¹¹⁹ ARRIA, Libro de actas 3, 23-X-1864: f. 42r. De este cargo dimitió el 2 de noviembre del mismo año debido a que formaba parte de la junta de accionistas [ARRIA, Libro de actas 3, 2-XI-1864: f. 45r.].

Además de lo anterior, su aporte creativo fue constante. En el espectáculo del 28 de marzo de 1864 estrenó su composición *Himno a las Artes*¹²⁰ y en 1865 se encargó de la creación musical en la función del entierro de la sardina, para lo cual utilizó textos de Domingo Camino.¹²¹ En marzo de 1869 los socios le dieron las gracias por la composición de la música para los coros de los conciertos celebrados los días 28 y 31 de marzo,¹²² lo cual revela la operatividad de Berea en ese terreno.¹²³ En este tipo de eventos trabajó en estrecha colaboración con otros reputados músicos de la asociación. Con José Courtier (1830-1912) compartió una intensa relación amistosa y profesional,¹²⁴ ya que colaboraron en la dirección de la orquesta en varias ocasiones, como en los bailes de carnaval del ayuntamiento de 1865 (véase il. 3.11), y en la reorganización de la Sección de Música y Declamación del Circo de Artesanos en 1869.¹²⁵

La dedicación musical de Berea en torno a los salones de las sociedades burguesas y a los espacios teatrales se intensificó tras el desempeño como director de orquesta desde temprana edad. Las fuentes lo sitúan en diferentes momentos desde 1856 hasta 1891 al frente de varias agrupaciones, que actuaron, sobre todo, en los salones del Circo de Artesanos y en el Teatro Principal. Las primeras noticias sobre esta ocupación datan de los años cincuenta, ya que en 1856, a los veinte años, se hallaba al frente de la

¹²⁰ ARRIA, Libro de actas 3, 24- III-1869: f. 154.

¹²¹ ARRIA, Libro de actas 3, 23-II-1865: f. 50v.

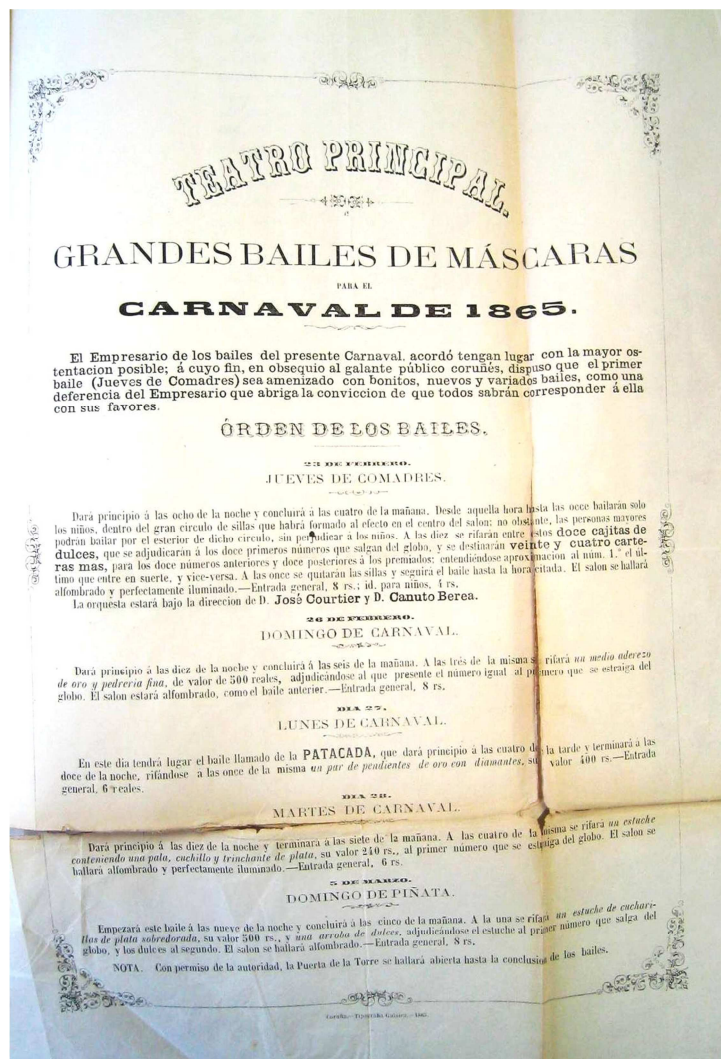
¹²² ARRIA, Libro de actas 3, 1-IV-1869: f. 156v.-157r.

¹²³ Este aspecto se completa más adelante en el apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», a partir de la página 225.

¹²⁴ AMC, Expedientes de fiestas, carp. 4. Los hermanos Hilario y José Courtier mantuvieron una relación estrecha con Berea. Con José coincidió tanto en el terreno de las sociedades burguesas como en el ámbito teatral (Cancela 2013,72-73). A partir de 1861 se admitió a José en calidad de socio de la Sección de Música de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos coruñesa, encargándosele los bailes de máscaras de 1861, 1862 y 1863 [ARRIA, Libro de actas 2, 21-III-1861: f. 163r.]. Berea fue el padrino de José Courtier (1866-1923), uno de los hijos de José y su mujer Nemesia Burguero (Cancela 2013, 120), por quien intercedió para que evitarle problemas al eludir el servicio militar en 1887 [AB, C. 6, vol. 17, 23-VIII-1887: f. 285, carta a José Courtier (Barcelona)]. Aun así, Courtier padre y Berea tuvieron ciertas desavenencias por el protagonismo en algunos conciertos de la sociedad coruñesa. A este respecto se conservan algunas cartas de 1864 en que Courtier recrimina a Berea su afán de destacar en algunas funciones (Alén 2002a, 237). Los Courtier, José e Hilario, formaron también parte activa de la vida musical santiaguesa, puesto que crearon allí el sexteto Courtier, ya citado en el anterior capítulo, que tocaba en el Teatro Principal, en cafés y sociedades de recreo, por lo que la entidad musical de esta familia estaba extendida por toda la provincia de A Coruña (Rodríguez Mayán 1999, 146).

¹²⁵ Véase anexo 5.7.4.

orquesta del Circo de Artesanos.¹²⁶ Dos años más tarde estrenó, bajo su batuta, su composición *Barcarolas cantadas en la Pescata*, dedicada a la reina Isabel II.¹²⁷ De estos datos se infieren dos cuestiones fundamentales en su vida como músico ya apuntadas más arriba: la precocidad y empuje a la hora de asumir el liderazgo de una agrupación musical; y la implicación con el Circo de Artesanos, sociedad a la cual perteneció hasta su muerte y donde ejerció cargos de responsabilidad en la sección musical y en la junta directiva, aspecto en el que se abunda más adelante.



II. 3.11. Cartel de los bailes de carnaval de 1865. AMC.

¹²⁶ En esta ocasión dirigió las funciones del día 24 de diciembre de 1856, siendo su compañero de fatigas «el señor Benítez» [ARRIA, Libro de actas 2, 30-XII-1856: f. 58v.].

¹²⁷ Esta partitura se encuentra manuscrita con el título completo *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* [BDPC, sign. Mga-5/10]. Véase partitura en anexo 5.14.2.

Se parte de la hipótesis de que la orquesta de cuerdas del Teatro Principal compartía buena parte de la plantilla con la que actuaba en la mayoría de las funciones del Circo de Artesanos a partir –como muy tarde– de 1858. Por lo tanto, Berea no era titular en exclusiva de la orquesta del Circo ni del Teatro Principal, sino de una agrupación que tocaba en ambos centros.¹²⁸ En los años sesenta Berea se encontraba relacionado ex profeso con la orquesta del Teatro Principal. Además de ser segundo director de la orquesta de la compañía de ópera que actuó en 1861, en la cual se contaba con Antonietta Danieli (Pedrell 1897, 177), lideró el propio estreno de su *La Alfonsina* en los Juegos Florales de A Coruña de ese mismo año:¹²⁹ «Se interpretaron bellos aires de la música popular de Galicia, siendo algunas de estas composiciones originales de los maestros D. Hilario Courtier y D. Canuto Berea, como la *Muiñeira Alfonsina*, de este autor, y *El Mayo* y *Las tres de la mañana*, del señor Courtier» (Carreira 1987b, 668).

En 1862 fue nombrado primer director de la orquesta del Teatro Principal y un año más tarde tomó el mismo cargo en el Teatro de Variedades.¹³⁰ En 1864 dirigió la compañía de ópera del barítono Jorge Ronconi en el Teatro Principal (Pedrell 1897, 177), además de capitanear el 27 de marzo el conjunto instrumental activo en el festival de aniversario del Circo de Artesanos (Estrada [1929] 1986, 62). Dicha agrupación había sido dirigida a la vez por José Courtier, al menos hasta 1876.¹³¹

Desde la mocedad, Berea se implicó de igual modo en la dirección de masas corales, bien para actuaciones líricas del teatro, bien para funciones en salones de sociedades. Quizás atribuirle la fundación de orfeones en Galicia sea algo exagerado, aunque sí se haya constatado cierta dedicación a su dirección y promoción, lo que tal vez le valió la consideración de precedente del conocido director orfeonístico Pascual Veiga (Rey 2000, 177). Su participación en compañías líricas lo encaminó en la juventud a asumir a veces la

¹²⁸ ARRIA, Acta 4, 9-III-1877: p. 260. Así como en el Liceo Brigantino después de su creación en 1877, ya en su etapa de madurez.

¹²⁹ Se ha localizado una reseña completa sobre este evento titulada «Juegos Florales en La Coruña», inserta en el número 2, 20 de *Galicia. Revista Universal de este Reino*, del 15 de julio de 1861, páginas 305-306.

¹³⁰ No se ha localizado documentación referente a la toma de posesión del puesto de director de la orquesta del Teatro Principal ni del Teatro de Variedades en ningún archivo local.

¹³¹ Un cartel de funciones compartidas en 1865 se ha reproducido en la ilustración 3.11, en la página anterior. Carreira señala que la familia Berea estuvo al frente de las representaciones de ópera en A Coruña durante el siglo XIX (*The New Grove Dictionary of Opera*, s. v. «La Coruña»).

responsabilidad de «maestro de coros». En 1857 participó con este cometido en una compañía con su amigo Hilario Courtier (Cancela 2013, 42-43), quien en esta ocasión dirigía la orquesta.¹³² Mas, en su caso, el terreno de actuación coral no se ciñó solo al ámbito teatral, puesto que participó en numerosas funciones organizadas en los salones de las sociedades coruñesas, como el mencionado Circo de Artesanos o el Liceo Brigantino. El éxito alcanzado por algunos de estos conciertos de Berea, tal vez provocase la afirmación de Pedrell, ya citada, sobre su vinculación con los colectivos orfeonísticos.

Una fuente de ingresos para la profesión musical en el siglo XIX era la docencia. Berea se dedicó a ella desde joven para mantener a la familia tras la muerte de su padre en 1853 (Pedrell 1897, 177). Existen, en relación con este asunto, contadas fuentes documentales: la anotación de su danza habanera titulada *La Súplica*, dedicada a la «discípula Elisa Alonso»;¹³³ y algunas anotaciones sobre cuentas relativas a clases particulares.¹³⁴ El hecho de que en los años sesenta Berea tuviese varios alumnos particulares a su cargo corrobora el prestigio alcanzado en cuanto músico. Aun así, es posible que en la década siguiente abandonase esta faceta debido a la considerable competencia y a su interés por otros aspectos empresariales.

A tenor de todo lo expuesto hasta aquí sobre la vida profesional de Berea, en la etapa de juventud se evidencia su elevada actividad en la praxis musical como intérprete, director, compositor y docente. Este multifacético perfil garantizaba su interacción con todos los espacios musicales de la urbe y, en realidad, se ha documentado fehacientemente en el caso del Circo de Artesanos y del Teatro Principal. Estas conexiones contribuyeron al sustento de sus negocios, tanto en esta etapa como en la siguiente, cuestiones detalladas en los siguientes capítulos.

¹³² Esta estaba compuesta por: Celia F. Babacci (primera tiple absoluta soprano), Arcángelo Cruciani (primer tenor absoluto), Eduardo Winter (primer barítono absoluto), Manuel Florenza (primer bajo profundo absoluto), Hilario Courtier (director de orquesta), Canuto Berea (maestro de coros), José García Rojo (apuntador), «con las correspondientes segundas partes y un completo cuerpo de coros» (*El clamor público*, 15 de febrero de 1857).

¹³³ BDPC, sign. Mga-41/12. Véase reproducción en anexo 5.14.20.

¹³⁴ Algunos de sus pupilos también lo eran del violinista Hilario Courtier (Cancela 2013, 43). En este caso se han documentado clases impartidas, por ejemplo, a Marcelino Fernández, a la señora de José Pardo Bazán, a Julio Montero, a Martín Carricarte y a José R. Presas en 1867. Berea cobraba las lecciones particulares de música por meses, especificando las cantidades que los alumnos le debían en el libro de cuentas conservado en el AB. En la cuenta de Marcelino Fernández – fechada el 28 de diciembre de 1867 – además de algunos gastos en partituras y en el alquiler de un piano se especificaba que le debía a Berea 140 reales por las «lecciones desde Abril al 21 de Junio» y 180 reales por las «lecciones desde Septiembre al 20 de Diciembre». De esa misma fecha se conservan las cuentas de los demás alumnos [AB, C. 1, vol. 2 (1866-1894): p. 68-70].

3.1.2.2. Etapa de madurez (1866-1891)

Las peculiaridades del contexto coruñés en la segunda mitad del siglo XIX facilitaron a Berea el desarrollo de una carrera profesional. De hecho, un rasgo propio de esta segunda etapa es la total imbricación bereana en el entorno circundante, con beneficios para el desarrollo de su actividad musical y comercial. Por ello, para entender el alcance de esta vida profesional es indispensable insertarlo en un contexto amplio, donde no solo se aluda a la faceta musical, sino también a todas las áreas en las cuales intervino en algún momento dentro de la efervescente urbe burguesa. La participación activa con el Circo de Artesanos, en su primera etapa, le abrió puertas hacia otros reductos de reconocido prestigio social. En consecuencia, las asociaciones burguesas, el municipio y las instituciones oficiales constituyeron, sin duda, tres ámbitos de actuación fundamentales para su ciclo vital, sobre todo en el período de madurez; y, por tanto, resultaron determinantes en su dedicación profesional, incluida la empresarial.

Desde que alcanzó relevancia social tras ostentar la presidencia del Circo de Artesanos en 1870, ocupó diferentes cargos en varias instituciones locales, incluido el municipio, y puestos de consideración en otras corporaciones financieras y comerciales, entre las que se contaban la Cámara de Comercio, la Junta de Obras del Puerto, el Banco de España, la Sociedad de Crédito Gallego, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad o la Sociedad Anónima del Lazareto de Oza. Detentó asimismo responsabilidades en organismos oficiales de sello artístico, como la corresponsalía de la Academia de Bellas Artes de San Fernando o la membresía de número de la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña, cuya Sección de Música incluso presidió.

Esta intensa participación en la metrópoli durante la etapa de madurez le confirió el verdadero reconocimiento social del que disfrutó. Todas estas tareas se compaginaron con una intensa labor empresarial en los terrenos teatral, editorial y comercial, de modo que se granjeó un rol significativo, más allá del entorno local, en todo el noroeste peninsular. Como anécdota, resulta ilustrativo un poema de autor desconocido que, tras su muerte, se publicó en el semanario *El Duende* (1 de abril de 1891), donde, precisamente, se incide en esta estrecha conexión con el entorno:

La mano el tiempo posó,
en el libro de la vida,
y una página querida,
del libro se desprendió.
El dolor fué general

y un pueblo vistió de luto
como rindiendo tributo
a una figura local.

¿Por qué tanto se lloró?
¿Por qué el pueblo lo bendijo?
¿Qué hizo en vida? Ser buen hijo
del pueblo donde nació.
Su mejor título es
el que el pueblo le dará.
¿Quién fué? Se preguntará,
ese fué un buen coruñés.

3.1.2.2.1. La creación del hogar: matrimonio y descendencia

La familia marcó la vida y personalidad de Canuto Berea, quien instaló su hogar en el número 38 de la calle Real,¹³⁵ antes denominada Acevedo.¹³⁶ El 30 de mayo de 1866 se casó con Ana Rodrigo García, a la edad de veintinueve años.¹³⁷ De esta unión nacieron ocho hijos (véase fig. 3.3), si bien en el momento en que ambos escribieron su testamento –el 19 de mayo de 1888– solo vivían siete: Canuto Alejandro (nacido el 4-V-1867),¹³⁸ Ana María de la Consolación Águeda (nacida el 5-II-1870),¹³⁹ Celia Canuta Crecencia (nacida el 9-III-1873),¹⁴⁰ Canuto Jacinto Nicasio (nacido el 3-VII-1874),¹⁴¹

¹³⁵ El acta de defunción de Canuto Berea especifica que vivía en el número 38, lugar en el que también se ubicaba su tienda. No obstante, su madre, María Antonia Rodríguez, vivía en el número 35, tal y como se informa en su acta de defunción. Véase anexo 5.5.11 [AHDS, Fondo Parroquial de San Jorge, Difuntos (1871-1884), n. 65: f. 213v.-214r.]. Su padre había vivido en otros emplazamientos, incluido el número 18 de la calle Luchana o en el número 25 del Cantón Porlier (Rey 2000, 129).

¹³⁶ La calle Real se denominaba así desde la época de los romanos por ser una de las vías principales de la ciudad que conducía a la Ciudad Alta o Vieja. En diversos momentos históricos revolucionarios ese término se sustituyó por el de Acevedo, en homenaje a Félix Álvarez de Acevedo, quien secundó el levantamiento de Riego en 1820. Con la restauración de los regímenes monárquicos se retornó al primitivo nombre, aunque desde 1931 hasta 1936 se pasó a denominar calle Capitán Galán (Naya 1970-75, 1:144-45). Esto explica que en el acta bautismal de Canuto Alejandro Berea Rodrigo –hijo de Canuto– se especifique que nació en la calle Acevedo. También, en el acta de bautismo de Ana Consuelo Magdalena Berea figura su nacimiento en la calle de «Acebedo», número 12 [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, vol. Bautizados, n. 25 (1867-1871): f. 30r. y 177v.].

¹³⁷ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Casados, n. 40 (1862-1869): f. 83v. Véase anexo 5.5.1.

¹³⁸ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados n. 25 (1867-1871): f. 30r. Véase anexo 5.5.2.

¹³⁹ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados n. 25 (1867-1871): f. 389r. Véase anexo 5.5.4.

¹⁴⁰ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados n. 26 (1871-1875): f. 271v.-272r. Véase anexo 5.5.5.

Emilia Josefa Alejandra (nacida el 3-VII-1876),¹⁴² Carolina Alejandra (nacida el 9-II-1881)¹⁴³ y Luis Canuto Emilio (nacido el 28-V-1884).¹⁴⁴ En las actas de bautismo de la parroquia de San Nicolás de A Coruña se ha localizado la existencia de otra hija legítima llamada Ana Consuelo Magdalena, nacida el 22 de junio de 1868, quien es probable que muriese a los pocos meses.¹⁴⁵

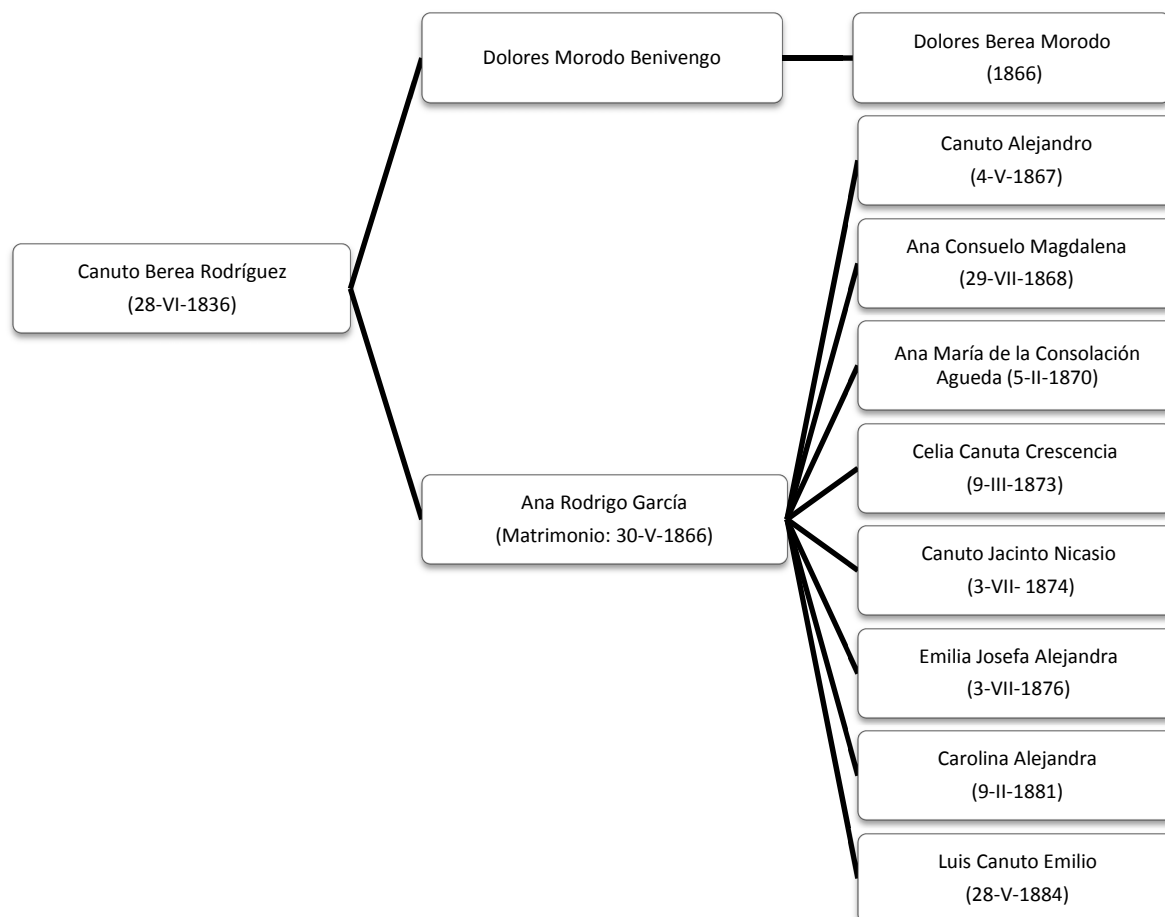


Fig. 3.3. Árbol genealógico de los descendientes de Canuto Berea. Elaboración propia.

¹⁴¹ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, vol. Bautizados n. 26 (1871-1875): f. 453v. Véase anexo 5.5.6.

¹⁴² AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados n. 27 (1875-1881): f. 159r. Emilia murió pocos meses después de que lo había hecho su padre a los quince años [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Difuntos, n. 55 (1885-1895): f. 305v.-306r.]. Véase anexo 5.5.7.

¹⁴³ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. bautizados n. 27 (1875-1881): f. 790. Véase anexo 5.5.8.

¹⁴⁴ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados n. 28 (1881-1886): f. 439v. Véase anexo 5.5.9.

¹⁴⁵ AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, vol. Bautizados, n. 25 (1867-1871): f. 177v. Véase anexo 5.5.3.

La descendencia de Berea no se circunscribió al seno de la vida marital, ya que con anterioridad había tenido otra hija, María Dolores Berea Morodo.¹⁴⁶ El hecho de que Berea tuviese una hija ilegítima no constituía una circunstancia extraordinaria, puesto que la existencia de hijos naturales en su ciudad era bastante común. En 1900 casi el 16% de los nacimientos se producían fuera del matrimonio, ocupando la capital de A Coruña el octavo puesto de ilegitimidad entre las ciudades españolas (Castro 1998, 107).

La historia de esta hija ilegítima puede resultar interesante, porque delata la preocupación de Berea por su progenie, según ha quedado de manifiesto en diversos documentos notariales de la época. La legitimación de esta descendiente, hija de Dolores Morodo Benivengo, se rubricó el 6 de marzo de 1866, antes del matrimonio legal con Ana Rodrigo. Este documento compromete al músico a transferirle a esta hija una peseta diaria durante su soltería y a dotarla con 5.000 pesetas en el momento de su boda.¹⁴⁷ La posterior dote, escriturada ante notario el 16 de marzo de 1888, traspasa al futuro yerno (Salvador Vela García) la citada cantidad,¹⁴⁸ además de un piano de la fábrica Bernareggi y Compañía.¹⁴⁹ Esta costumbre de ceder a las hijas instrumentos musicales parece habitual en Berea, puesto que en la concesión a Ana Berea Rodrigo, después del casamiento con Ramón Pérez López, incluyó también otro piano de la misma compañía barcelonesa.¹⁵⁰

La buena posición social de Berea conllevó el disfrute de una vida holgada en el seno del hogar, por lo cual dispuso de personal asistente –al menos en la década de los setenta–¹⁵¹ y de una casa de verano en la aldea de San Pedro de Nós.¹⁵² La pertenencia

¹⁴⁶ María Dolores Berea Morodo falleció el 30 de enero de 1899 en la ciudad de A Coruña [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás, vol. Difuntos, n. 62: f. 161v.].

¹⁴⁷ La transcripción de la dote de Dolores Berea Morodo figura en el anexo 5.6.1.

¹⁴⁸ ANC, vol. 10.187, notario Pérez Porto, 16-III-1888, e. 144.

¹⁴⁹ Según las fuentes documentales consultadas se sabe que este piano fue facturado por Bernareggi y Compañía el 12 de febrero de 1878 por 3.125 reales de vellón (781'25 pesetas), junto a otros dos del mismo tipo. En el documento notarial figura con el número 16.344 y valorado en mil pesetas (4.000 reales de vellón), así el valor estimado superaba al real [AB, L. 1, C. 21].

¹⁵⁰ El piano presenta el número 19.731, valorado en 1.250 pesetas (5.000 reales de vellón) [ANC, vol. 10.189, notario Pérez Porto, e. 674, 20-XII-1888]. Véase anexo 5.6.2.

¹⁵¹ Al menos en 1876 disponía de una niñera y de una cocinera, lo cual permitió al matrimonio efectuar viajes con frecuencia [AB, C. 1, vol. 3, 10-VIII-1876: f. 60, carta a Juan Velasco (Ferrol)].

¹⁵² Uno de los documentos que testimonian esta propiedad es una carta que Berea escribe a Manuel Penela (Santiago) en 1882 [AB, C. 4, vol. 10, 27-IX-1882: f. 325].

de la estirpe Berea a una clase social media se ratifica al revisar la agenda de viajes de la familia, en general, y de Canuto, en particular, en la cual se revelan las frecuentes visitas realizadas a los baños termales de Lugo –sobre todo tras períodos de leves enfermedades–¹⁵³ y los desplazamientos efectuados a otras zonas de Galicia, Madrid e incluso Portugal, con finalidades comerciales y de ocio.¹⁵⁴ Los viajes en solitario de Canuto fueron más frecuentes, ya que se trasladaba una o dos veces al año a los puntos de venta e incluso a las ciudades de los proveedores, a fin de controlar con mayor detalle las transacciones de compraventa.¹⁵⁵ Algunos de estos traslados tuvieron que ver también con la activa vida social de Berea.¹⁵⁶

¹⁵³ AB, C. 3, vol. 9, 18-VIII-1881: f. 182, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 5, vol. 13, 27-V-1884: f. 325, carta a Andrés Gaos (Vigo).

¹⁵⁴ Entre agosto y septiembre de 1882 Berea viajó con su mujer Ana y sus hijos Alejandro, Ana y Celia a Portugal, visitando Vigo, Oporto y Lisboa a la ida y retornando por los baños de Cuntis. El viaje duró desde mediados de agosto hasta el 23 de septiembre [AB, C. 4, vol. 10, 5-VII-1882: f. 278, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 4, vol. 10, 18-VII-1882: f. 313, carta a Manuel Penela (Santiago)]. En 1883 se trasladó de nuevo con su esposa e hijas (Ana, Celia y Carolina) a diferentes puntos de Galicia, pasando por Santiago, Vigo y Pontevedra en el mes de julio [AB, C. 4, vol. 12, 11-VII-1883: f. 32, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 4, vol. 12, 13-VII-1883: f. 38, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra)]. En 1886 fue a Madrid con su esposa Ana [AB, C. 6, vol. 16, 25-V-1886: f. 13-14, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra)] y en 1887 lo hizo acompañando a su hijo Canuto y a su sobrino Andrés Gaos, permaneciendo en esta ocasión casi diez días en la capital [AB, C. 6, vol. 17, 16-IX-1887: f. 317, carta a Luis Rivera (Madrid); C. 6, vol. 17, 29-IX-1887: f. 344-345, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

¹⁵⁵ En 1877 viajó a Madrid, Barcelona y Francia para la compra de pianos, debido a la escasez en su tienda [AB, C. 1, vol. 3, 5-II-1877: f. 421, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo); C. 1, vol. 3, 7-II-1877: f. 432-433, carta a Ramón Modesto Valencia (Santiago); C. 1, vol. 3, 18-II-1877: f. 472, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol); C. 1, vol. 3, 6-III-1877: f. 499, carta a Manuel Penela (Santiago)] y en 1878 visitó París en el mes de septiembre para gestionar varios pedidos de instrumentos musicales, contactando con la casa Gautrot, entre otras [AB, C. 2, vol. 5, 14-VIII-1878: f. 397, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense); C. 2, vol. 5, 5-X-1878: f. 453, carta a Manuel Penela (Santiago)]. Se documentan algunos viajes a Asturias en 1879 [AB, C. 3, vol. 7, 6-X-1879: f. 15, carta a José Bernareggi (Barcelona)]; Ourense en 1887 [AB, C. 6, vol. 16, 6-I-1887: f. 418, carta a Josefa Penela (Santiago)]; Lugo en 1883 y en 1888 [AB, C. 4, vol. 12, 11-X-1883: f. 184, carta a Juan Montes (Lugo); C. 6, vol. 18, 22-V-1888: f. 212, carta a Juan Montes (Lugo)]; Santiago en 1874, 1880, 1881, 1883, 1884 y 1885 [AB, C. 1, vol. 1, 3-VIII-1874: f. 138, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 3, vol. 8, 29-XII-1880: f. 269, carta a José Sanmartín del Río (Padrón); C. 3, vol. 9, 15-VII-1881: f. 134, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 4, vol. 12, 29-XII-1883: f. 396, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 5, vol. 14, 22-XII-1884: f. 118, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía); C. 5, vol. 14, 2-III-1885: f. 255, carta a Ricardo Taboada (Santiago)]; Vigo en 1881, 1883, 1884 y 1887 [AB, C. 3, vol. 9, 18-VIII-1881: f. 182, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 4, vol. 12, 29-XII-1883: f. 397, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 5, vol. 14, 28-XII-1884: f. 136, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 6, vol. 16, 6-I-1887: f. 418, carta a Josefa Penela (Santiago)]; y Vilagarcía (Pontevedra) en 1877 [AB, C. 2, vol. 4, 11-VIII-1877: f. 312, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

¹⁵⁶ Los viajes realizados a Madrid en 1888 y 1889 tenían como finalidad la búsqueda de soluciones para asuntos relacionados con la Junta de Obras del Puerto y con la sociedad del Lazareto de Oza. En 1888 permaneció en la capital desde el 28 de mayo al 3 de julio y en 1889 formó parte de la comisión del Lazareto para agradecer al ministro de ultramar haber concedido que los vapores de correos que procedan de Cuba paren en el puerto coruñés [AB, C. 6, vol. 18, 12-VII-1888: f. 265, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía); C. 7, vol. 19, 31-V-1889: f. 335, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

La música alcanzó una constante presencia en su casa, hecho avalado por el tipo de dote entregada a las hijas y por las profesiones de su progenie. El primogénito Alejandro –abogado¹⁵⁷ y su hija Ana –cuyo marido, Ramón Pérez López, era comerciante– continuaron con las labores empresariales tras la muerte de Berea en 1891 y hasta 1897, bajo la razón social de Canuto Berea y Compañía;¹⁵⁸ y posteriormente, a partir de 1897, lo hizo su hijo Canuto.¹⁵⁹ Este, además, se convirtió en un intérprete de renombre gracias, en parte, a los esfuerzos del padre, quien se preocupó por su formación en el conservatorio de Madrid, junto a su primo Andrés Gaos Berea. En una carta enviada por Berea a su cuñado y colaborador Hipólito Piedras,¹⁶⁰ le relataba con mucho orgullo los logros y estudios de algunos de sus hijos, en especial de Alejandro, Canuto y Celia:

[...] Celita se examinó y ya es Maestra Elemental y ahora se matriculó para hacerse superior. El martes llegué de Madrid [...]. Allí dejé á mis dos hijos Alejandro y Canutito. El 1º se matriculó en la Universidad de las asignaturas que le faltan para el Doctorado [se supone que de la carrera de Derecho] y Canutito que promete ser un artista hizo una gran campaña en los exámenes de ingreso del conservatorio, pues aprobó todo el solfeo que son 3 años y además 5 años de piano de modo que ahora estudia 6º de piano y 3º de armonía que estudia también [...].¹⁶¹

Aflora aquí el Canuto Berea familiar y preocupado por la formación de sus vástagos, capaz de mover los hilos necesarios para favorecerles. En este sentido, fue especialmente protector con el hijo que mejor continuó la herencia familiar, Canuto Jacinto Nicasio, también conocido como Canuto Berea al igual que su padre.¹⁶²

¹⁵⁷ La voz «Berea Rodrigo, Alejandro» del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* afirma que fue editor y empresario (Carreira 1999a, 378), suponemos que a la luz de las conexiones con el negocio familiar tras el fallecimiento de su padre. No obstante, Alejandro estudió derecho en Madrid y desde la muerte de su padre se implicó en sus negocios, en la activa vida coruñesa, y, más tarde en la vida política estatal. En 1893 figura como síndico en el municipio coruñés (*El día*, 25 de julio de 1893) e inició carrera de cónsul al año siguiente (*La época*, 3 de agosto de 1894). Finalmente ocupó el puesto de cónsul español en Nueva York, en donde asistió a diversos actos (*La correspondencia militar*, 19 de enero de 1926) y en donde murió en 1926 (*El Sol*, 7 de septiembre de 1926; *La época*, 9 de septiembre de 1926).

¹⁵⁸ Escrituras de constitución de la Sociedad Canuto Berea y Cía, notario José Pérez Porto, 1891, n. 124, tomo 1º, reproducidas en el anexo 5.6.6.

¹⁵⁹ La nueva escritura de la empresa Canuto Berea y Compañía, a cargo del notario José Pérez Porto (1897, n. 490, tomo 3) estuvo capitaneada por Ana Rodrigo García, Canuto Berea y Eduardo Puig, el ayudante de Berea durante los últimos veinte años de su vida. Se reproduce al completo en el anexo 5.6.7.

¹⁶⁰ Hipólito Piedras figura junto a su mujer Consuelo Rodrigo, hermana de Ana Rodrigo, como padrino de una de las hijas de Canuto, Ana María de la Consolación Águeda [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, n. 25 (1867-1871): f. 389r.].

¹⁶¹ AB, C. 6, vol. 17, 2-X-1887: f. 353-354, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra).

¹⁶² Se incluye una semblanza biográfica de este integrante de la saga Berea en el anexo 3, por haber sido uno de los pianistas más conocidos de A Coruña del cambio de siglo.

3.1.2.2.2. El afianzamiento del estatus social y musical

A raíz de la promulgación de la Real Orden del 28 de febrero en 1839, que liberalizaba el derecho de reunión y asociación, se inició un panorama de dinamización social y política a través de diversas asociaciones, cuestión ya apuntada en el primer capítulo. A Coruña no fue una excepción. La etapa de madurez de Berea estuvo, en consecuencia, marcada por la consolidación de su posición a través de la participación activa en varios frentes relacionados con este contexto: las asociaciones burguesas y las instituciones políticas, económicas y artísticas. En las siguientes líneas se relata este recorrido personal en relación con la escalada social, propia de este período de su vida.

Berea se sumó a algunas de las sociedades burguesas herculinas más relevantes y mantuvo afectuosas conexiones con otras asociaciones gallegas e incluso foráneas, a las cuales facilitaba mercancías y consejos musicales.¹⁶³ La activa participación en el Circo de Artesanos durante la etapa de juventud se consolidó en su madurez (véase fig. 3.4). Tras los primeros pasos en la sociedad en el papel de intérprete, director y gestor musical, a finales de los años sesenta Berea despuntó en diversos cargos directivos, además de mantener su faceta de director musical.

La destacada labor de Berea en la asociación justifica su nombramiento de presidente general durante varias legislaturas: desde el 1 de abril de 1870 hasta el 2 de enero de 1875 y desde el 1 de enero de 1891 hasta su fallecimiento.¹⁶⁴ Félix Estrada (1853-1938) –presidente de la asociación entre 1924 y 1926– corroboró la relevancia de Berea en cuanto que directivo y músico, tras la elaboración de un vaciado de las actas institucionales, donde precisó su elección como presidente para los años 1870, 1871, 1872, 1873, 1874 y 1891 (véase fig. 3.4), aunque este último año –debido a su enfermedad– solo capitaneó la sociedad algo más de una quincena (Estrada [1929]

¹⁶³ Se amplía esta información en el sexto capítulo, apartado 6.2.2, titulado «Los perfiles de consumo de los usuarios», a partir de la página 634.

¹⁶⁴ ARRIA, Libro de actas 3, Junta general, 20-III-1870: f. 191v.-192r.; Libro de actas 4, Junta general, 31-XII-1871: p. 86-89; Libro de actas 4, Junta de gobierno, 6-I-1873: p. 116-117; Libro de actas 4, sesión ordinaria, 2-I-1875: p. 155-157; Libro de actas 7, Junta general, 28-XII-1890: p. 53-56; Libro de actas 7, sesión ordinaria, 23-II-1891: p. 69-71. Las actas de las sesiones del Circo de Artesanos correspondientes a los años 1882-1888 no se conservan, por lo que los datos referentes a este período no se han localizado.

1986, 137-38).¹⁶⁵ Por lo tanto, se encumbró en uno de los presidentes más longevos en el cargo, después de Ernesto Freire de Andrade y de Manuel Casás.¹⁶⁶

Fecha	Fuente	Cargo
23-X-1864	Libro de actas 3: f. 42	Vicepresidente
2-XI-1864	Libro de actas 3: f. 45r	Dimisión del cargo de vicepresidente por ser elegido para la Junta de Accionistas
26-XI-1865	Libro de actas 3: f. 64-65r.	Secretario, aunque solicita su dimisión
2-II-1867	Libro de actas 3: f. 100	Candidato a tesorero. No sale elegido
27-I-1869	Libro de actas 3: f. 146v.	Elegido presidente de la Sección de Música
20-III-1870	Libro de actas 3: f. 191v.-192r.	Elegido presidente
1-IV-1870	Libro de actas 3: f. 194r.	Toma de posesión del cargo de presidente
15-I-1871	Libro de actas 4: p. 34-37	Reelección como presidente
31-XII-1871	Libro de actas 4: p. 86-89	Reelección como presidente
6-I-1873	Libro de actas 4: p. 116-117	Reelección como presidente
25-XII-1889	Libro de actas 7: p. 24-26	Candidato a la presidencia, pero pierde
28-XII-1890	Libro de actas 7: p. 53-56	Elegido presidente
1-I-1891	Libro de actas 7: p. 60	Toma de posesión como presidente
23-II-1891	Libro de actas 7: p. 69-71	Noticia de la muerte de Canuto Berea [está mal fechada]

Fig. 3.4. Tabla de relaciones establecidas con el Circo de Artesanos por Berea. Elaboración propia.

En cuanto al papel musical ejercido en esta sociedad por Berea durante este período maduro, la pertenencia a la junta directiva no lo apartó del ejercicio práctico de la música. Desde 1869 presidió la Sección de Música,¹⁶⁷ además de colaborar en calidad de compositor e intérprete en algunos conciertos, como los realizados gratuitamente todos los jueves y domingos entre el 10 de octubre y el 4 de noviembre de 1872 con el

¹⁶⁵ De la reelección de Berea para el año 1874 no se conservan datos en las actas de la sociedad; sin embargo, se sabe que no dejó la presidencia hasta entrado el año 1875, por lo cual se deduce su continuidad en el cargo directivo hasta ese momento [ARRIA, Libro de actas 4, 2-I-1875: p. 155-157].

¹⁶⁶ Ernesto Freire de Andrade fue el presidente que siguió a Berea en 1875, ocupando este puesto también en 1876, 1877, 1879, 1881, 1882, 1883, 1886 y 1896. Manuel Casás formó parte de la presidencia del Circo de Artesanos, más adelante, durante siete años consecutivos, entre 1913 y 1919.

¹⁶⁷ En las actas del día 27 de enero de 1869 se confirma la reorganización de dicha sección a su cargo [ARRIA, Libro de actas 3, 27-I-1869: f. 156v.]. De igual modo, se conservan dos testimonios de la Sección de Declamación y Música: por un lado, Berea firmó como presidente de la Junta de Gobierno de la Sección de Música en la relación de los socios pertenecientes a dicha sección (21-II-1869), en la cual se incluye también a Andrés Gaos y a José Courtier, quienes, junto al propio Berea, eran considerados una vez más socios de mérito; y, por otro lado, se ha localizado una carta dirigida al presidente del Circo de Artesanos en funciones, Manuel Ramírez, quien confirmaba la reelección de Berea en cuanto que presidente de la Sección de Música (25-XII-1869) para el siguiente año. Véase anexo 5.7.4.

cuarteto completado por José Courtier, Manuel Bera y Mariano Alonso.¹⁶⁸ También permaneció al frente de la dirección de la orquesta de cuerdas al menos hasta 1876, cuando le sucedió José Courtier, cuestión ya referida.¹⁶⁹ Ambos músicos reorganizaron la Sección de Música y Declamación del Circo de Artesanos, bajo la presidencia de Manuel Ramírez Carvajal, en 1869.¹⁷⁰ De hecho, fue en este momento cuando se confirmó su elección como presidente de dicha sección.¹⁷¹



II. 3.12. Retrato de Canuto Bera conservado en una sala del Circo de Artesanos.

¹⁶⁸ ARRIA, Libro de actas 4, 31-X-1872: p. 108. Véase anexo 5.7.12.

¹⁶⁹ ARRIA, Libro de actas 4, 8-II-1876: p. 184. Véase anexo 5.7.16.

¹⁷⁰ Véase anexo 5.7.4.

¹⁷¹ A finales de ese mismo año de 1869, el buen trabajo de Bera al frente de la junta de gobierno de la Sección de Música legitima su renovación para 1870, que al final solo ocupa tres meses debido a su posterior elección en calidad de presidente de la sociedad [ARRIA, Caja de la sección de Declamación y Música. Carta dirigida al presidente del Circo de Artesanos, 25-XII- 1869]. Véanse anexos 5.7.6 y 5.7.7.

Un ejemplo de la intervención activa de Berea se observa en significativas funciones que reactivaron el impulso musical de la asociación, celebradas el 28 y 31 de marzo, para las cuales Berea ensayó y compuso música para los coros (Estrada [1929] 1986, 78).¹⁷² En el primer concierto presentó y dirigió sus obras *Himno a las Artes y Marcha para banda y coro*, dedicada «A mis amigos del Circo»,¹⁷³ cuyo éxito se constata en las actas de la sociedad:

[...] Visto el gran éxito obtenido en las funciones dadas el 28 y 31 de Marzo y lo bien que han desempeñado todos su papel ya de declamación ya de canto rivalizando con los más consumados actores, se acordó pasar una atenta comunicación de gracias á todos los individuos que tomaron parte en dichas funciones por medio de los respectivos presidentes y que se pasen tambien comunicaciones á los Sres. D. Jorge Yáñez y D. Canuto Berea al primero por la sinfonía que compuso para las referidas funciones y al segundo por la música y ensayos de los coros así como á Domingo Camino por la letra que tambien compuso para uno de dichos coros [...].¹⁷⁴

La agrupación orquestal del Circo de Artesanos (véase il. 3.13) no actuó en exclusividad en sus salones. En efecto, tocaba con frecuencia en el teatro (véase il. 3.14) y junto a compañías líricas itinerantes,¹⁷⁵ por lo que en 1887 Berea se sorprendió cuando una de ellas prescindió de sus servicios y empleó en su lugar un sexteto.¹⁷⁶ Los salones de la sociedad no eran suficientes para la celebración de determinados conciertos, por lo cual se alquilaba en ocasiones el Teatro Principal. En 1890, bajo el último tramo de presidencia de Berea, la sociedad pagó al teatro dos plazos de 1.250 pesetas (5.000 reales) cada uno por arrendar el «teatro durante la temporada de carnaval».¹⁷⁷ Este documento delata la relevancia de este tipo de festividades para la sociedad y el tráfico fluido entre el teatro y la asociación. En este contexto, es probable

¹⁷² ARRIA, Libro de actas 3, 1-IV-1869: f. 156v.-157r.

¹⁷³ BDPC, sign. Mga-5/2.

¹⁷⁴ ARRIA, Libro de actas 3, 1-IV-1869: f. 156v.-157r.

¹⁷⁵ Berea actuó bajo la batuta conjunta con Courtier para la empresa de Juan García Catalá († 1901) en 1875 (Alén 2008a, 57). En 1878 Berea ofertaba sus servicios al respecto al cantante orensano Maximino Fernández en 1878. En este caso, disponía de un violín concertino, tres violines primeros, cuatro violines segundos, una viola, tres contrabajos, una flauta, un flautín, dos clarinetes, dos oboes, dos fagots, dos trompas, dos cornetines, tres trombones y timbales. Los emolumentos de esta agrupación ascendían a 550 reales (137'5 pesetas) por función nocturna y la mitad por las tardes [AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 391].

¹⁷⁶ AB, C. 6, vol. 17, 11-IV-1887: f. 102, carta a Luis Bonoris (Madrid).

¹⁷⁷ AMC, documentación de Teatro Principal, C. 7, Cuentas del Teatro Principal 1890-1891. En este mismo documento se constata que Andrés Gaos y Ricardo Castro Chané alquilaron el mismo recinto para la celebración de un concierto cada uno, siendo el valor del arriendo de 80 pesetas (320 reales) para cada cual.

que la promoción y gestión de tales eventos recayese en la directiva de la sociedad, entonces presidida por Bera.



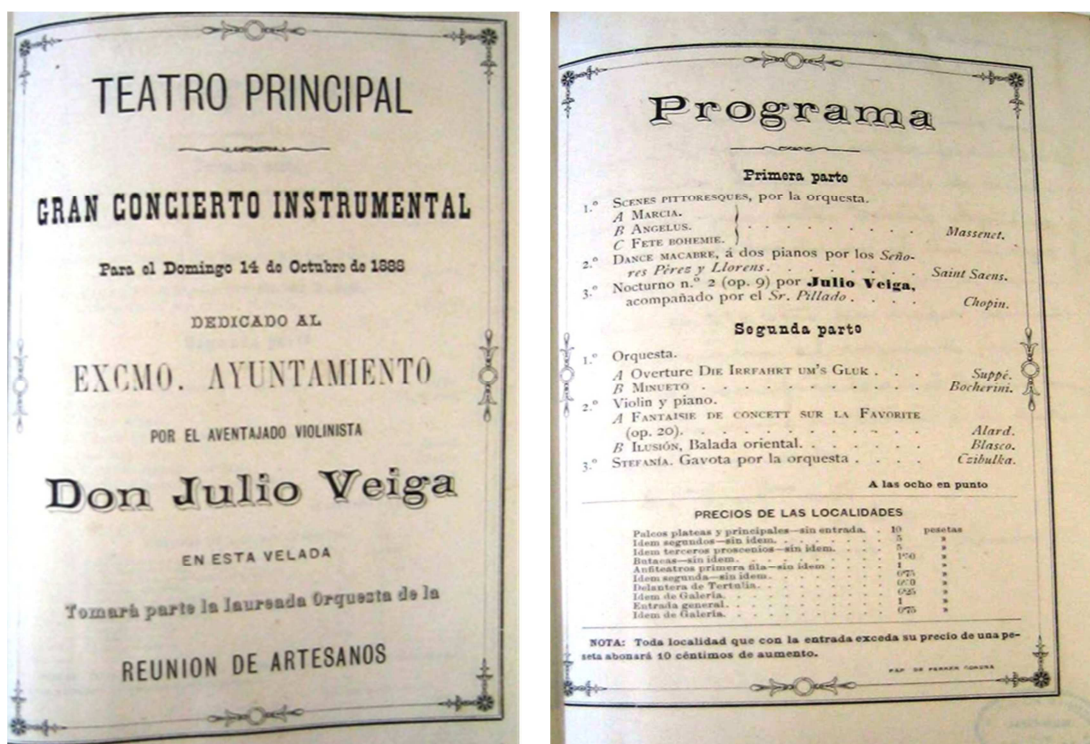
II. 3.13. Fotografía de la orquesta del Circo de Artesanos (ca. 1888). Circo de Artesanos.

La celebración asidua de espectáculos musicales en los salones de la sociedad motivó la necesidad de un afinador, para lo cual se contrató a Jorge Yáñez por doce escudos anuales.¹⁷⁸ Si se recuerda la dedicación de Nicasio Bera a la afinación y arreglo de pianos e instrumentos, sorprende que no se le adjudicase esa concesión, puesto que también era socio del Circo de Artesanos, al menos desde el 30 de enero 1861.¹⁷⁹ Tal vez, la familia Yáñez aventajase en influencia, por encontrarse entre los

¹⁷⁸ ARRIA, Libro de actas 3, 24-III-1869: f. 154.

¹⁷⁹ ARRIA, 1º registro de socios: p. 262.

fundadores de la asociación o porque el mentado Jorge gozase de un mayor prestigio en la entonación de pianos. Aun así, Nicasio no se quedó al margen de las actividades musicales de la asociación, ya que dirigió una «orquesta de vientos» en varias funciones, como ya se ha explicado.¹⁸⁰



II. 3.14. Anuncio de concierto en el Teatro Principal a cargo de la orquesta de la Reunión de Artesanos acompañando al violinista Julio Veiga en 1888. AMC.

Otra sociedad puntera en A Coruña durante el último tercio de la centuria fue el Liceo Brigantino. No se han detectado datos que confirmen la presidencia de Berea que aducen algunas publicaciones (Díaz Pardeiro 1992, 93). Sin embargo, en otras se resalta que compartió la dirección de la sección de música y canto con Pascual Veiga (Cora 2002, 19). A pesar de no haberse localizado ningún documento que atestigüe su puesto al frente de esta sociedad, es lícito considerar esta posibilidad, que introduciría a este personaje en la elite dentro de un denso entramado de sociedades instructivo-recreativas, donde la sociabilidad y la promoción de la cultura se convertían en finalidades fundamentales.

¹⁸⁰ Véase apartado 3.1.1.2.1, titulado «Nicasio Berea (1839-1898)», en concreto páginas 158-160.

Aunque no se sepa con seguridad si formó parte de la directiva, se ha confirmado su intervención en ciertas actividades, ya que consta la implicación alcanzada en algunos certámenes musicales e incluso asiste –junto a José Braña Muiños y Joaquín Lago– como parte del jurado, al menos, en 1890.¹⁸¹ La colaboración con este certamen fue recompensada por el Liceo Brigantino con el nombramiento como socio de mérito el 8 de septiembre de ese mismo año, según confirma esta carta firmada por H. Villelga:

La Junta Directiva del Liceo no podía ni puede olvidar nunca los inmerecidos favores que ha dispensado V. á este Centro honrandolo [sic] con su inestimable concurso y su ilustrado talento para la feliz realización del Certamen científico, artístico [sic] y literario que se celebró el día 7 del corriente. Y en nombre de la Sociedad, que represento significo á V. su profundo reconocimiento y le ruega admita como un pequeño testimonio de nuestra gratitud el nombramiento de Socio de Mérito acordado por la Directiva en 8 del presente mes.

Esta Junta se complace en contar desde ahora, con un socio de tanta valia [sic] y respetabilidad como V. y le reitera las mas atentas y cordiales gracias á la par que la espresion de su mas distinguido aprecio.¹⁸²

El crecimiento de la proyección social de Berea en los años setenta incluyó el terreno político, donde ocupó varios puestos en el gobierno municipal desde 1875, lo cual amplió su espectro de influencias en la urbe. Además de asumir diversos cargos, alcanzó el puesto de alcalde durante un breve período.¹⁸³ Los esfuerzos bereanos en esta plaza se centraron en la mejora de las infraestructuras culturales de la ciudad, a través de la adquisición de libros, la instauración de nuevos centros de enseñanza y la vigilancia de las condiciones óptimas del Teatro Principal. Berea expresó su preocupación y compromiso con la cultura local a través de estas acciones, particularidad analizada más adelante.¹⁸⁴ En el ámbito ideológico, a pesar de no haber hallado manifestaciones personales al respecto, probablemente estuviese en conexión con la monarquía

¹⁸¹ ARAG, sign. 101/35, 5-IX-1890. Véase anexo 5.13.6.

¹⁸² AB, C. 45, doc. 474, 12-IX-1890, carta de H. Villelga.

¹⁸³ Véase anexo 5.8.1, que contiene una tabla de cargos desempeñados por Berea en el ayuntamiento.

¹⁸⁴ Aspecto tratado con mayor detalle en el apartado 3.2.2, titulado «La herencia de corte sociocultural», en concreto páginas 248-250.

restaurada, cuyo primer representante de gobierno en A Coruña había sido Pedro Sanjurjo y Pérez.¹⁸⁵

En la sección «De Sol á Sol» de *La Voz de Galicia* se publicó tras la muerte de Berea un texto adulador en tono amistoso, en el cual se destacaba su capacidad de gestión al frente de la alcaldía y su notoriedad a través de los numerosos cargos desempeñados en diversas instituciones:

[...] En el cargo de concejal, que desempeñó varios años, fue siempre constante defensor de los intereses de la Coruña, por cuya prosperidad trabajó también desde su puesto de presidente de la sección de Comercio de la Cámara de esta capital, formando parte de la Comisión que fué a Madrid cuando el conflicto de los vapores de la Trasatlántica.

Vacante la Alcaldía por fallecimiento del señor Lloreda, fue nombrado para este puesto por el Gobierno. En la presidencia del Ayuntamiento fue donde nuestro amigo el Sr. Berea dio evidentes muestras de autoridad inteligente y enérgica. La Coruña entera guardará eterna memoria de su gestión como Alcalde, pues en los contados meses de que dispuso fue más fecunda y provechosa que la de otros que han ocupado aquel puesto años enteros. Baste recordar la enérgica campaña que hizo contra las exigencias del gremio de tablajeros. Entonces, merced á su decidida autoridad y á su entereza, consiguió que el vecindario de la Coruña no sucumbiese una vez más á las injustificadas pretensiones de aquellos industriales.

El proyecto de separación de calles, realizado por iniciativa suya, es otro de los buenos recuerdos que deja de su paso por la Alcaldía. Como prueba del general aprecio y consideración en que se le tenía, pueden citarse también los diferentes cargos que en la actualidad desempeñaba, entre los que figuran los de académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando, Vocal del Consejo del Crédito Gallego, del Banco de España, de la Junta de Obras del Puerto y de otras Corporaciones. Últimamente, la sociedad Reunión de Artesanos le había elegido su Presidente, cargo en el que comenzaba a dar nuevas muestras de iniciativa [...] (*La Voz de Galicia*, 25 de febrero de 1891).

La relación mantenida con el ayuntamiento fue sustancial, puesto que, además de ser el alcalde entre agosto y diciembre de 1889, ocupó el puesto de concejal y teniente alcalde¹⁸⁶ y formó parte de varias comisiones.¹⁸⁷ Desde 1875 figuraba en los

¹⁸⁵ El listado de alcaldes de la Restauración es amplio, pero los más significativos de la época en que Berea se vinculó al municipio fueron consecutivamente: Bruno Herce y Coumes Gay (1875-1879), Luis Miranda Vázquez (1879-1881), Alejandro Brandao Piñeiro (1881-1885), Ernesto Freyre de Andrade (1885-1886), Evaristo Babé y Gely (1886), Tomás Iglesias Lloreda (antecesor de Berea, 1887-1889), García Collazo (alcalde interino, 1889), Fermín Casares (alcalde interino, 1889) y José Marchesi Dalmau (sucesor de Berea, 1890-1891) (Barreiro 1986, 393).

¹⁸⁶ Berea ocupa diversos puestos: en 1875 el de concejal y regidor; en 1877 teniente alcalde quinto; en 1879 teniente alcalde cuarto; en 1885 teniente alcalde sexto y regidor accidental y en 1887 tercer concejal [AMC, C. 114, C. 115, C. 116, C. 119, C. 120, actas municipales].

listados de integrantes de la Comisión de Funciones Públicas y más tarde de la Comisión de Festejos y de la Comisión Mixta Administrativa del Teatro Principal. Su relación con la Comisión de Festejos se mantuvo al menos durante los años 1879,¹⁸⁸ 1880 y 1881, aunque probablemente fuese más duradera.¹⁸⁹ El trabajo desempeñado por Berea en este ámbito gozaba de aceptación, puesto que en 1888 el alcalde le planteó que retornase a este cargo, aunque por cuestiones de salud lo rechazó y lo ocupó, en su lugar, Gonzalo Brañas.¹⁹⁰

En las fiestas patronales en honor a María Pita, dependientes de la Comisión de Festejos, celebradas por entonces entre junio y julio, se celebraban a menudo diferentes espectáculos musicales, dentro de los cuales se incluyeron, a partir de 1878, los certámenes del Liceo Brigantino, ya mencionados en varias ocasiones.¹⁹¹ Estas conexiones entre fiestas, política, certámenes y música favorecieron el auge del panorama musical de la ciudad a finales del siglo XIX, en el cual Berea jugó un papel fundamental. En efecto, sus cargos le permitieron conjugar la influencia política con las tareas musicales, no solo por la posición privilegiada derivada de la pertenencia a la corporación municipal, sino porque también, hasta cierto punto, la relación con el consistorio condicionó su labor profesional.¹⁹²

Los nexos de Berea con el Teatro Principal ya se han documentado desde al menos 1867. Sin embargo, por vía municipal, se encuentran datos a partir de 1879,

¹⁸⁷ Mejjide Pardo afirmaba que pertenecía a la comisión de Fomento, Instrucción Pública y Fiestas y señala varias fechas al referirse a los cargos de regiduría ocupados por Berea (1870, 1874, 1876, 1881 y 1889) (Mejjide 1988); sin embargo, al cotejarlos con las actas de las sesiones del ayuntamiento se han localizado nuevos datos, destacando la continuidad de Berea en la corporación municipal desde 1875, con el alcalde Bruno Herce, hasta 1881 y desde 1885 hasta 1890 [AMC, Actas de las Sesiones de Gobierno, sign. C. 114, C. 115, C. 116, C. 119, C. 120, C. 121, actas municipales].

¹⁸⁸ AMC, C. 969, folleto suelto.

¹⁸⁹ AMC, Expedientes de Fiestas, C. 971, carp. 10.

¹⁹⁰ AMC, Expedientes de Fiestas, C. 971, carp. 19.

¹⁹¹ Véase anexo 5.13.4.

¹⁹² Las elecciones para concejal de 1885 le supusieron la adecuación de sus actividades comerciales a este trabajo extra, según confirmaba en una carta a Miguel Modesto Valencia, en la cual usaba esta circunstancia política como justificación de su retraso en un pago de mercancías [AB, C. 5, vol. 14, 12-V-1885: f. 831]. En otra misiva que remitió a Eduardo de Arana, el 15 de mayo de 1885, relataba que lo habían elegido concejal, aunque su nombre ya se barajaba para el puesto de regidor [AB, C. 5, vol. 14, 15-V-1885: f. 387]. En una sesión municipal del 11 de noviembre de 1889 se informaba de la necesidad de reelección y cese de los cargos de concejales que habían sido elegidos en 1885, figurando entre ellos el nombre de Canuto Berea [AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 11-XI-1889: f. 268v.]. Algunos fragmentos de las actas municipales se presentan en el anexo 5.8.

cuando presidió la Comisión Mixta Administrativa del Teatro Principal,¹⁹³ cuya propiedad correspondía a la Beneficencia del ayuntamiento. Su implicación en dicha comisión se reiteró entre al menos 1881 y 1889.¹⁹⁴ Ya en 1880 se había comprometido en la aceptación de una serie de remodelaciones del edificio, según los proyectos de Faustino Domínguez, con quien compartió cátedra en la Sección de Música de la Academia Provincial de Bellas Artes.¹⁹⁵ Berea disponía de mucha información respecto al funcionamiento del teatro, quizás por la condición de director orquestal.¹⁹⁶ La posición al frente de la Comisión Mixta Administrativa del Teatro Principal le proporcionó datos de primera mano, que compartió con algunos conocidos suyos, interesados en el uso del edificio. Por ejemplo, en una carta del 1 de marzo de 1881 informaba de la subasta del teatro por tres años por una cantidad anual de 24.000 reales (6.000 pesetas):

[...] la comisión del Ayuntamiento de esta ciudad, de la que soy Presidente, saca a subasta por el término de 3 años que empezarán á contarse el 1º de Stbre [sic] procsimo, el teatro principal de esta ciudad bajo el tipo de 24000 Rv anuales y demás condiciones que contiene el pliego que está de manifiesto en la Secretaría de este Ayuntamiento [...].¹⁹⁷

Antes de acusarlo de cohecho se debe considerar que, en calidad de agente teatral, informaba de todos los asuntos concernientes al teatro a las galerías lírico-dramáticas representadas por él. Esto suponía un acicate para que se actualizase sobre lo acaecido en circuitos teatrales regionales y nacionales, incluidos el del Teatro Real de Madrid o el del Liceu de Barcelona.¹⁹⁸ Esta implicación con el teatro coruñés y gallego justificó este control informativo desde el punto de vista profesional, lo cual influyó en el devenir de su carrera musical y en su creciente autoridad en la urbe.¹⁹⁹

¹⁹³ AMC, C. 116; C. 3, Actas de la Comisión Mixta Administrativa del Teatro Principal: f. 62r.

¹⁹⁴ AMC, C. 3, Actas de la Comisión Mixta Administrativa del Teatro Principal.

¹⁹⁵ AB, C. 3, vol. 7, 3-III-1880: f. 302, carta a Faustino Domínguez (Santiago).

¹⁹⁶ En algunas cartas de 1874 informa, por ejemplo, del momento exacto en que saldría a subasta y de la cantidad de partida, que ascendía a 20.000 reales (5.000 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 1-XI-1874: f. 313, carta a Manuel Penela (Santiago); AB, C. 1, vol. 1, 1-IX-1874: f. 169, carta a Juan Molina (Vigo)].

¹⁹⁷ AB, C. 3, vol. 8, 1-III-1881: f. 419, carta a Aurelio Fresgallo (Valladolid).

¹⁹⁸ Así se lo confirmaba a Juan Montes en una carta que le remitió en mayo de 1877 [AB, C. 2, vol. 4, 17-V-1877: f. 151].

¹⁹⁹ Para más información sobre su dedicación como agente teatral véase el cuarto capítulo, apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

La posesión del teatro estuvo siempre en el punto de mira de la diputación provincial, la cual se ocupó de su gestión en distintos momentos del siglo XIX. Las relaciones entre ayuntamiento y diputación se han documentado en varios casos,²⁰⁰ por lo que no sería de extrañar que Berea alcanzase en algún momento el cargo de diputado provincial, aunque no se haya podido demostrar.²⁰¹

En la esfera de sus ocupaciones municipales, Berea perteneció a la Junta Local de Primera Enseñanza –dependiente de la sección de Fomento e Instrucción Pública– con anterioridad al nombramiento como alcalde. Esta presencia se ha documentado desde 1877 –bajo el regidor Bruno Herce y Coumes Gay– hasta el 9 de junio de 1881²⁰² y, más tarde, durante la alcaldía se desveló por la mejora de la educación, según se refleja en el acta de la primera sesión que presidió, el 3 de agosto de 1889:

[...] Después el Sr. Presidente [se refiere a Berea] escitó el celo de los Vocales de la Corporación, para que con todo cuidado y la mayor frecuencia, compatible con sus respectivos quehaceres y obligaciones, pasen á visitar las escuelas publicas [sic], y le informen y propongan cuanto crean conveniente al mejoramiento de la enseñanza en esta localidad, seguros de que hallarán en él un decidido y resuelto protector de todo proyecto que se dirigía a conseguirlo, por ser este servicio y el no menos importante de la beneficencia pública, de su mas preferente atención, pensando, por tanto, dedicar en favor de los mismos todos sus esfuerzos hasta ver los tan cumplidamente satisfechos como se merecen.

La Junta oyó con singular complacencia lo manifestado por el Señor Alcalde, á quien felicitó por sus laudables propósitos, prometiéndole cooperar al éxito de los mismos en la parte que á dicha Corporación incumbe, ó sea en lo concerniente á la instruccion pública [...].²⁰³

Su puesto de alcalde-presidente le otorgó una calle con su nombre, que lindaba con el lateral de la tienda de música. Aunque el apellido Berea ya resonaba con

²⁰⁰ La diputación y el ayuntamiento colaboraron en las transacciones para la permuta y cesión de terrenos y edificios para la construcción del «hospital, hospicio y casa cuna», previo dictamen de la Comisión Mixta de Diputados [AMC, Libro de actas 1889, sign. 121, sesión municipal del 21 de octubre de 1889].

²⁰¹ La referencia del cargo de diputado existente en algunas publicaciones (Carreira 1999a, 378) no se ha podido corroborar tras la revisión de las actas de las sesiones de la Diputación Provincial en el APC. Para más información sobre la creación de la Diputación Provincial en el primer tercio del siglo XIX se puede consultar un volumen íntegro dedicado a su estudio (González Mariñas 1978).

²⁰² La primera vinculación con la Junta de Primera Enseñanza se encuentra en la sesión ordinaria del 9 de marzo de 1877 [AMC, C. 115, actas, 9-III-1877: f. 163 y ss.]. No obstante, solo figura en las sesiones de la Junta de los días: 26-I-1878, 16-III-1878, 22-VI-1878, 26-V-1879, 21-VI-1879, 9-XII-1879, 11-III-1880, 20-V-1880, 15-XII-1880, 27-V-1881, 9-VI-1881.

²⁰³ AMC, Instrucción Pública, Actas Junta local de primera enseñanza, C. 2249, 3- VIII-1889.

anterioridad,²⁰⁴ solo tomó este cargo desde agosto hasta diciembre de 1889. Previamente, la alcaldía había estado en manos de Tomás Iglesias Lloreda, quien, a su muerte, dejó la presidencia vacante.²⁰⁵ Desde ese momento, la plaza fue ocupada de forma accidental y alternativa por García Collazo y Fermín Casares, quien ostentaba el puesto de alcalde interino antes del nombramiento de Berea por Real Orden del día 4 de agosto de 1889.²⁰⁶ Este tipo de designación oficial no era novedosa, puesto que la Ley Municipal de Restauración de 1876 y el Reglamento de 1877 ya contemplaban la potestad del rey para seleccionar a los alcaldes de las capitales de provincias entre los concejales existentes. Estos alcaldes ejercían de delegados del poder central, según se contempla en el artículo 199 de la Ley Municipal de 1876:

[...] El alcalde es el representante del Gobierno y en tal concepto desempeñará todas las atribuciones que las leyes le encomiende, obrando bajo la dirección del Gobierno de la provincia, conforme a aquella determine [...] (Barreiro 1986, 385).²⁰⁷

Berea no rubricó en calidad de alcalde-presidente en las actas municipales hasta la sesión del día 12 de agosto de 1889,²⁰⁸ aunque consta en algunos documentos que ostentaba las responsabilidades del cargo con anterioridad, como aparece en la escritura de venta de un solar por parte del municipio días antes, el 9 de agosto de 1889.²⁰⁹ En una carta del día 8 de agosto, enviada por Berea a Montes, se confirmaba su nombramiento de regidor, cuya efectividad comenzaba ese mismo día.²¹⁰ Del mismo modo, en el Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña se conserva otra carta fechada ese mismo día, en la cual Berea se afirma como «alcalde presidente del Ayuntamiento de la ciudad de la Coruña» (véase il. 3.15).²¹¹

²⁰⁴ Naya Pérez y González Catoyra datan su toma de posesión el día 12 de agosto de 1889 y el cese del cargo el día 23 de diciembre del mismo año, aunque en realidad las actas municipales facilitan otras fechas (Naya 1966, 8; González Catoyra 1995,34).

²⁰⁵ Véase anexo 5.8.2.

²⁰⁶ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 5-VIII-1889. Véanse anexos 5.8.2 y 5.8.3.

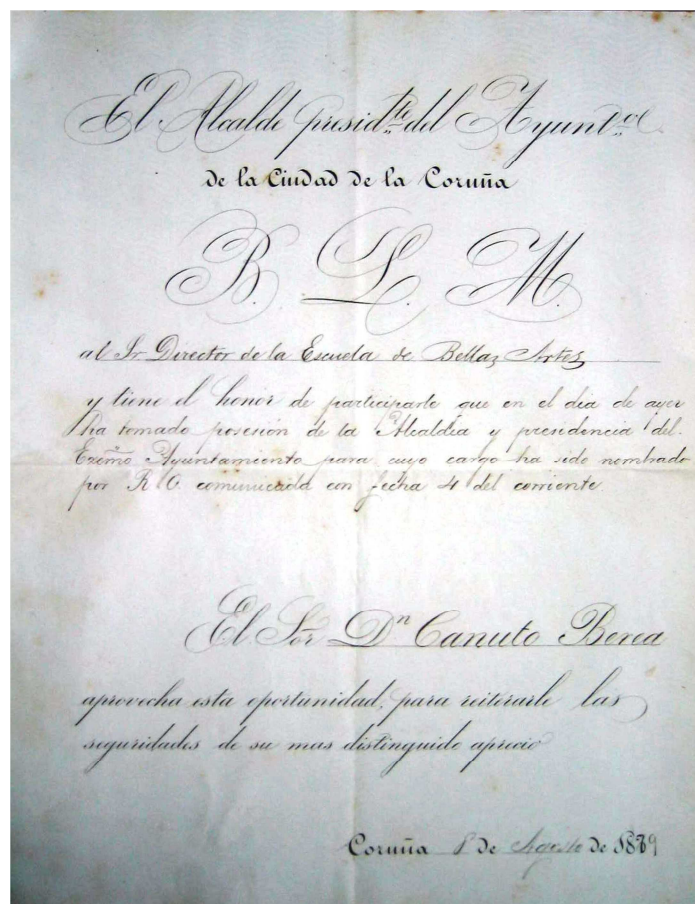
²⁰⁷ Barreiro especifica también que el artículo 49 del Reglamento de Municipios de 1877 permite al rey el nombramiento de los alcaldes de las capitales de provincias, de las cabezas de partido judicial y de los pueblos de igual o mayor vecindario que aquella dentro del mismo partido.

²⁰⁸ Esta es la fecha ofrecida como inicio de su presidencia por Barreiro Fernández (Barreiro 1986, 395).

²⁰⁹ ANC, vol. 10.191, notario Pérez Porto, e. 353: f. 1560-1572. Véase anexo 5.8.5.

²¹⁰ AB, C. 7, vol. 19, 8-VIII-1889: f. 426, carta a Juan Montes (Lugo).

²¹¹ AEAOC, carp. Comunicaciones y otros documentos.



II. 3.15. Carta de Canuto Bera dirigida al director de la Escuela de Bellas Artes en la que informa de su toma de posesión como alcalde (1889). AEAOC.

La renovación bienal del gobierno municipal concluía a finales de 1889, por lo cual se procedió a la reelección y cese de cargos por medio de elecciones municipales en el mes de diciembre.²¹² Los nuevos representantes electos tomaron posesión el día 1 de enero de 1890,²¹³ momento hasta el cual Bera ocupó de forma nominal la presidencia del ayuntamiento, aunque ya había dejado de asistir a las sesiones municipales desde el 23 de diciembre a causa de una enfermedad, situación

²¹² AMC, Libro de actas (1889-1890), sign.121, 11-XI-1889: f. 268v. Véase anexo 5.8.4.

²¹³ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 1-I-1890: f. 2r. Véase anexo 5.8.6.

reflejada en una de las actas municipales.²¹⁴ Lo cierto es que quizás este delicado estado de salud forzase la brevedad en el cargo.

En definitiva, a pesar de que Berea regentó el municipio solo durante unos meses, la relación forjada con la corporación municipal se revela mucho más longeva, teniendo un papel activo en la misma desde 1875 hasta al menos 1890.²¹⁵ De esta constante conexión destaca su inclinación hacia asuntos culturales tutelados por la corporación, entre los que sobresalieron la organización de fiestas patronales y la gestión del teatro. Incluso, el breve período de tiempo durante el que ocupó el sillón de regidor delata su predisposición natural hacia cuestiones de sesgo intelectual, aspecto explicado más adelante.²¹⁶ Esta ocupación perseverante en la gestión política conllevó claras repercusiones sobre la vida comercial y personal de Berea. Por un lado, su capacidad de gestión se incrementó por medio de la visibilidad política, cuya consecuencia positiva fue la ampliación de la agenda de clientes y del espectro de actividades bajo su control. Y, por otro lado, la secuela negativa derivaba en la mengua de tiempo para los negocios e incluso para la vida personal, circunstancia confirmada por una misiva de su ayudante Eduardo Puig de 1889:

[...] Nuestro D. Canuto con el nuevo cargo de alcalde no le queda tiempo alguno para dedicarlo á los amigos, encargándome le disculpe con V., y que le haga presente su reconocimiento por las molestias causadas en el encargo del armónium [sic] y con sus muchos y cariñosos recuerdos p^a su Sra. y para V. [...].²¹⁷

A finales de los años setenta, el prestigio social, político, musical y comercial de Berea le había otorgado un claro estatus, cuyo reconocimiento se ratificó con su pertenencia a otras instituciones. Algunas de ellas ya han sido referidas con anterioridad, si bien en las siguientes líneas se documentarán los pormenores concernientes a cada una en relación con el protagonista de esta tesis.

²¹⁴ Barreiro Fernández indica que la fecha del final de su mandato es el 23 de diciembre de 1889 (Barreiro 1986, 395), aunque en realidad su permanencia en la alcaldía continuó teóricamente hasta enero de 1890 [AMC, Libro de actas (1889-1890), sign.121, 30-XII-1889: f. 285v.].

²¹⁵ Véase una tabla cronológica de los datos hallados sobre los puestos de Berea en el municipio en el anexo 5.8.1.

²¹⁶ En el apartado 3.2.2, titulado «La herencia de corte sociocultural: la dinamización local en el punto de mira», páginas 248-250.

²¹⁷ AB, C. 7, vol. 20, 24-IX-1889: f. 11, carta a Antonio López (Madrid).

Berea fue distinguido académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1879.²¹⁸ Su entrada, tras la instauración de la Sección de Música, fundada en mayo de 1873, se justificó por «sus probados méritos y servicios como músico y en la promoción de este arte» (Meijide 1988). La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos lo había propuesto para ocupar el cargo de académico corresponsal ante la Sección de Música el día 1 de febrero de 1879.²¹⁹ No obstante, el nombramiento y el título no se hicieron efectivos hasta el 18 de marzo de 1879.²²⁰ Quizás la catapulta para acceder a este puesto derivó de su pertenencia a la mentada comisión.

La monarquía impulsó el fomento del cultivo y conservación de las artes a través de la creación de la Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos, en la cual Berea actuó en calidad de vocal (Pedrell 1897, 177-78). Este organismo, creado a partir de 1850 (Meijide 1989, 24), vigilaba la conservación de los monumentos históricos existentes en la ciudad y en la provincia de A Coruña (Rey Escariz [1886] 1996, 248). Sin embargo, no se ha localizado ningún otro dato que confirme la intervención de Berea como vocal en dicha comisión, a pesar de que fue recomendado por la misma para académico corresponsal.²²¹

Otra institución a la cual perteneció Berea fue la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña, cuya fundación, en 1850, no incorporaba a ningún músico (Meijide 1989, 29). Después de la creación de la Sección de Música en la Academia de San Fernando, las academias provinciales heredaron este interés y fue a partir de

²¹⁸ La Real Academia estaba formada por cuarenta y ocho académicos de número, que residían obligatoriamente en Madrid, y una serie de académicos correspondientes, que vivían en las diferentes provincias españolas y en el extranjero, entre los cuales se contaba a Berea.

²¹⁹ ARABA, Actas originales de la Sección de Música, sign. 351-2/5, doc. 63, 11-II-1879.

²²⁰ Aunque Saldoni dentro de la voz «Berea, D. Manuel» de su diccionario indica que fue el 17 de mayo (Saldoni 1881, 5:33), la documentación consultada explicita su nombramiento el 18 de marzo. La reproducción de los documentos hallados en el ARABA (E: Ma) de Madrid se presentan en el anexo 5.9. [ARABA, Académicos correspondientes del siglo XIX, sign. 53-3/1, 22-II-1879].

²²¹ Según los documentos conservados en el ARABA, Berea no formó parte de la Comisión Provincial de Monumentos de A Coruña, puesto que no figura en los listados de entre 1835-1880 y 1882-1910 [ARABA, Listado de las Comisiones de Monumentos, sign. 47-4/2 y 43-3/4].

entonces cuando Berea se integró en la plantilla de la institución provincial.²²² El vacío documental existente en su archivo entre 1875 y 1888 impide el conocimiento exacto de la creación administrativa de esta sección musical coruñesa,²²³ pero se sabe que Berea asistió con regularidad a las sesiones de la institución desde 1888 hasta 1891.

A partir de la Real Orden del 19 de febrero de 1887 –en la cual el gobierno central incitó a los Gobiernos Civiles a implantar la enseñanza musical en las Escuelas de Bellas Artes–, la Academia de Bellas Artes discutió las posibilidades presupuestarias y de profesorado. Berea fue propuesto para impartir clases en la sesión de julio de 1887, ya que se reconocía su labor en la docencia del piano y violín, la dirección de orquesta del «Teatro Municipal» y la correspondencia de la Academia de San Fernando (Meijide 1994, 112). La consolidación del curso musical no se produjo hasta 1890, aunque la intención de dotar económicamente esta iniciativa se cita en las actas académicas desde 1888:

[...] El Sr. Presidente manifestó que solo había que tratar de la aprobación del presupuesto formado por la sección de música, para establecer enseñanzas de solfeo, piano, violín y otros instrumentos, cuyo presupuesto que asciende á cinco mil doscientas cincuenta pesetas, fué aprobado y se acordó remitirlo á la Excm. Diputación Provincial, para que incluya en su presupuesto las dos terceras partes, y la otra tercera parte pertenece al Excmo. Ayuntamiento de esta capital [...].²²⁴

El proceso para la inauguración de la escuela, al amparo de la sección musical de la academia, fue prolongado pero constante, ya que incluso el nombramiento de los profesores y el presupuesto de algunos materiales se habían cerrado para 1889,²²⁵

²²² La Academia Provincial de Bellas Artes fue creada por Real Decreto el 13 de octubre de 1849, aunque este nombre fue modificado con el paso de los años. El 12 de julio de 1916 se le añade el título de «Real»; y el 14 de abril de 1947 se incluye su advocación a la patrona Nuestra Señora del Rosario. La titularidad regional, en vez de provincial, la adquiere el 31 de enero de 1984, denominándose hoy en día como la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario (Álvarez 1990). Las academias de las regiones constituyeron un enclave para el desarrollo artístico y musical, constatado también en el caso de Valladolid (Nieto 2014).

²²³ No se conservan actas desde el 31 de octubre de 1875 hasta el 4 de abril de 1888 [ARAGBA, Libro de actas (1872-1927): f. 15-16]. Véase anexo 5.10.

²²⁴ ARAGBA, Libro de actas (1872-1927), 4-IV-1888: f. 16-17r.

²²⁵ En el presupuesto de materiales necesarios figuraban: dos tablones con pentagramas para las cátedras de Solfeo y Canto (42'50 pesetas cada uno); obras de texto de métodos de solfeo y otras en las cátedra de música (80 pesetas); alquiler de piano durante 8 meses a 25 pesetas al mes; por alquiler de armonio durante el mismo tiempo a 15 pesetas mensuales; por conducción, colocación y afinación del piano y armonio 50 pesetas [AEAOC, carp. 4, listado de materiales necesarios para curso 1889-1890].

año previo a la instauración final.²²⁶ Los presupuestos y los programas se especificaban en las actas de mayo de ese mismo año, donde se contemplaban las enseñanzas de Mecánica, Taquigrafía, Física, Química y Música, con tres asignaturas: Solfeo, Canto e Instrumentación. Los profesores designados para estas materias musicales eran Pascual Veiga para Canto Individual, José Castro «Chané» para Canto Colectivo y Joaquín Lago para Instrumentación.²²⁷ La empresa de Berea suministró los materiales necesarios para las clases de música, entre los cuales se contaron para este primer curso previsto: dos tablonas con pentagramas para las cátedras de solfeo y canto, diversos métodos de solfeo²²⁸ e instrumentos alquilados (un piano y un armonio).²²⁹

Al final, durante el curso de inauguración 1890-1891, se amplió el plan de estudios destinado a la docencia musical. De un total de diecisiete cátedras, tres eran de música, incluyendo las enseñanzas de solfeo –dada por Pascual Veiga para mujeres y Joaquín Lago para hombres–, de canto individual y colectivo –impartida por José Castro «Chané»– y la de instrumentos musicales de cuerda (violín, viola, violonchelo, contrabajo) –a cargo de Manuel Berea, hermano de Canuto– y de viento (flauta, oboe, fagot, clarinete, trompa) –por Joaquín Lago–, aunque en esta última especialidad no hubo matriculados el primer año. Como estas cátedras se materializaron en fechas próximas a la muerte de Berea, poco tiempo pudo disfrutar de su operatividad. De hecho, una de las pocas fuentes que lo sitúan en la presidencia de esta Sección de

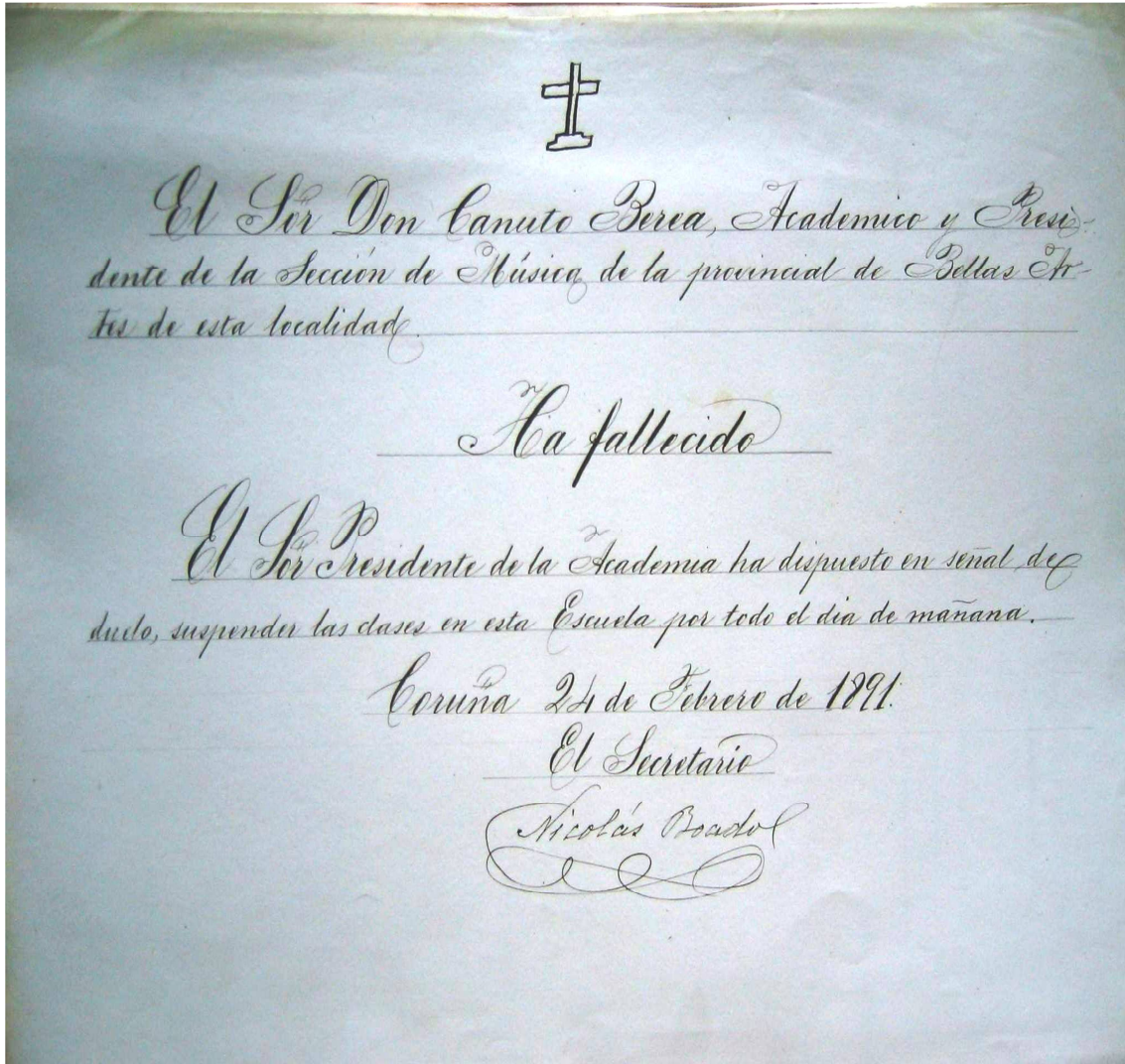
²²⁶ En la memoria del curso 1889-1890 de la Escuela de Artes y Oficios se manifiesta que a pesar de haber tomado posesión de sus cargos los diferentes profesores de música, no se pudo hacer efectiva la apertura de las cátedras en dicho curso: «Las dificultades que surgieron para instalar estas nuevas enseñanzas por falta de local conveniente así como también por no haberse consignado en el presupuesto cantidad alguna para atender á lo mas estrictamente indispensable de la instalación y gastos ordinarios que necesariamente originan las citadas asignaturas, fué causa de haberse demorado la inauguración de ellas, hasta el presente curso, en que van á funcionar con las demás del Establecimiento» [AEAOC, carp. de Enseñanza 1889-1890, memoria del curso 1889-1890]. En la memoria del año siguiente se verifica el pleno funcionamiento de la sección musical, incluyéndose el número de alumnos, que ascendía a cuarenta y siete de solfeo, uno de canto individual, uno de canto colectivo y seis de violín.

²²⁷ ARAGBA, Libro de actas (1872-1927), 13-V-1889: f. 21-23. Véase anexo 5.10.

²²⁸ Los primeros pagos de todas estas mercancías, incluidos los gastos de transporte y de afinación, no se efectuaron hasta octubre de 1891, momento en que ya Berea había fallecido y su tienda había tomado el nombre de Canuto Berea y Compañía [AEAOC, carp. de cuentas de 1885-1898: f. 71r.].

²²⁹ AEAOC, carp. Contabilidad (1881-91), n. 4, listado de materiales necesarios para el curso 1889-1890. El cuadro de enseñanzas con los respectivos métodos y obras aparece más completo en el capítulo anterior, incluyendo los nombres de los profesores y las horas en que se impartían las clases (véase fig. 2.2, en la página 116) [AEAOC, Matrículas (1883-1891), carp. de enseñanza (1889-1890), cuadro de enseñanza del curso 1890-91].

Música es una esquila informativa, en la cual el secretario de la escuela, Nicolás Boado, anuncia públicamente el fallecimiento del personaje, reconociendo su estatus de «académico y presidente de la Sección de Música de la provincial de Bellas Artes» de A Coruña (véase il. 3.16).²³⁰



II. 3.16. Esquila informativa de Berea para la Escuela de Bellas Artes de A Coruña (1891). AEAOC.

²³⁰ AEAOC, carp. de Matrículas (1883-1891). Cursos de Enseñanza. Matrículas, actas de exámenes y demás documentos.

A pesar de que las referencias sobre la participación de Berea en esta sección son escasas, de ellas se colige su inclinación natural a la mejora de la calidad en la praxis musical. En una intervención suya, en la sesión del 10 de febrero de 1889, propuso que un músico cubriese la vacante de la Sección de Música dejada por Faustino Domínguez Coumes-Gay,²³¹ quien por entonces se convirtió en el presidente de la Academia Provincial. La plaza demandaba, según Berea, la selección de un candidato con conocimientos de música demostrados.²³²

Berea intervino de forma directa en ciertas entidades financieras en sus últimos años, incluso en calidad de accionista²³³ o participando en las asambleas de algunas de ellas, como la Caja de Ahorros y Monte de Piedad.²³⁴ No obstante, esta cooperación se reveló más intensa con el Banco de España y con la Sociedad de Crédito Gallego. En el primer caso desempeñó el puesto de administrador-consejero o administrador supernumerario en la sucursal coruñesa, en compañía de Rafael Alonso Villagómez y del numerario Juan E. Pan Soraluze (*El Día*, 3 de abril de 1890). En el Archivo Berea se conservan varias citas para reuniones ordinarias y extraordinarias de esta empresa bancaria en 1890, lo que delata su integración en la directiva.²³⁵ Algunas epístolas remitidas por Francisco Piñeiro (Ferrol) a Berea abordan el tema de la elección de este último para un cargo importante en el banco en enero de 1891, quizás malograda debido a su inesperada muerte.²³⁶

²³¹ La relación de Berea con Faustino Domínguez era estrecha, llegando a interceder por él para que alcanzase el puesto de arquitecto municipal coruñés, según se lee en una carta enviada a Antonio Vázquez para que posicione a su favor a uno de los integrantes del tribunal, Agustín Valderrama [AB, C. 6, vol. 17, 10-II-1887: f. 1-2].

²³² ARAGBA, Libro de actas (1872-1927), 10-II-1889: f. 26-27.

²³³ Un ejemplo de ello son los títulos que le concedió a su hija extramatrimonial, Dolores Berea Morodo, tal y como aparece en el apartado tercero de la escritura de la dote concedida a esta, reproducida en el anexo 5.6.1 [ANC, vol. 10.187, notario Pérez Porto, e. 144, 16-III-1888: f. 599-602].

²³⁴ Se conserva una carta datada el 29 de noviembre de 1890 de Benito Maristany, presidente de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, en la que invita a una reunión a Berea [AB, C. 54, doc. 166].

²³⁵ La sucursal coruñesa del Banco de España cita a Berea para una sesión ordinaria el día 19 de febrero de 1890, volviendo a repetirse tal petición en noviembre del mismo año [AB, C. 45, doc. 144, 18-II-1890; C. 45, doc. 152, 24-XI-1890].

²³⁶ Francisco Piñeiro escribió varias misivas a Berea para informar de que en las elecciones obtendría el voto de su hija, aunque en una carta posterior indicaba su negativa, puesto que el derecho a voto solo era posible con veinte acciones y ella solo poseía trece. De cualquier modo, al final parece que salió elegido, según una carta de felicitación enviada el 17 de febrero de 1891, fecha muy próxima a su muerte [AB, C. 45, doc. 431, 26-I-1891; C. 45, doc. 432, 30-I-1891; C. 45, doc. 434, 17-II-1891].

La Sociedad de Crédito Gallego, abierta en A Coruña el 11 de julio de 1876, quizás integró a Berea desde su creación.²³⁷ Pedrell alega que actuaba en calidad de administrador (Pedrell 1897, 178), mientras otros autores consideran que fue consejero (González Catoyra 1995, 36; Carreira 1999a, 378). De cualquier forma, la relación con esta entidad bancaria se ha confirmado mediante documentos solo al final de su vida, cuando, en enero de 1891, recibió una invitación del administrador-secretario de dicha sociedad, Augusto Abella Pérez, para convocarlo a una junta en calidad de accionista.²³⁸

En cuanto a las instituciones de sesgo comercial, Berea ejerció el cargo de contador de la Sociedad Anónima del Lazareto de Oza (Rey 2000,134)²³⁹ y formó parte de la Cámara de Comercio, relacionada con la Junta de Obras del Puerto y con el propio ayuntamiento.²⁴⁰ A este respecto, Ana Rodrigo, viuda de Berea, escribió una carta de agradecimiento por el apoyo moral prestado tras la muerte de su esposo.²⁴¹ A pesar de

²³⁷ ARRIA, Libro de actas 4, 9-VII-1876: p. 208.

²³⁸ AB, C. 45, doc. 174, 15-II-1891.

²³⁹ En 1888 y 1889 Berea realizó dos viajes a Madrid con una comisión de esta sociedad a fin de agradecer al ministro la prerrogativa para el puerto de A Coruña como punto de paso de los vapores de correos procedentes de Cuba [AB, C. 7, vol. 19, 31-V-1889: f. 335, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

²⁴⁰ En la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de A Coruña no se conservan los documentos históricos, por lo que ha sido imposible comprobar este dato. Es relevante tener en cuenta que las Cámaras de Comercio no son instituidas hasta que se promulga el Real Decreto del 9 de abril de 1886, siendo una de las primeras en crearse la de Bilbao. En las bases de dicho decreto se incluyen algunos requisitos para integrantes de la Junta Directiva. En la segunda base se indica que «Para pertenecer a una Cámara se requiere: ser español, comerciante, industrial o naviero por cuenta propia, con cinco años de ejercicio en una de estas profesiones, pagar con cinco años de antelación contribución directa al Estado por alguno de estos conceptos, y contribuir a la Cámara los gerentes o representantes de sociedades o empresas mercantiles, industriales o de navegación de altura o de cabotaje y los pilotos que sean o hubiesen sido capitanes de la Marina Mercante de altura». Berea cumplía ya desde 1886 este requisito, por lo cual pudo pertenecer los últimos cinco años de vida a esta institución. En cuanto a que desempeñase un cargo directivo, el Real Decreto manifiesta lo siguiente en sus bases cuarta, quinta y sexta: «4. Toda Cámara tendrá una Junta Directiva, compuesta por Presidente, Vicepresidente, tesorero, contador, secretario y, a lo menos, seis vocales. Si la Cámara estuviese dividida en Secciones, los cargos de vocales se distribuirían entre ellas. 5. Serán elegibles los miembros que, en nombre propio o por representación, figuren en la mitad superior de la escala que se formará en todos los miembros, contribuyentes al Estado, por sus respectivas profesiones. Serán también elegibles los capitanes que figuren asimismo en la primera mitad de la lista de todos los de su clase que sean miembros de la Cámara; habiendo de formarse aquélla por el orden de antigüedad del título de piloto que tenga los que en dicha lista hubieran de incluirse. 6. Los cargos se proveerán por elección directa; si se halla por Secciones, cada una de ellas elegirá los cargos de vocales que les corresponden en la Junta Directiva, y dentro de ellos, los que hayan de desempeñar los cargos de presidente y secretario de su Junta respectiva. Los cargos serán trienales, excepto las dos terceras partes de la primera Junta Directiva» (Gorordo 2005, 210-40).

²⁴¹ Esta carta se remitía al vicepresidente de la Junta de Obras del Puerto, extendiendo los contenidos de la misma al presidente y los vocales de la Cámara de Comercio y al alcalde del ayuntamiento, que en ese momento era José Marchesi Dalmau [AB, C. 45, doc. 138, 16-III-1891, carta de Ana Rodrigo].

que no se sabe con certeza si desempeñó el puesto de presidente de la Cámara de Comercio,²⁴² se ha podido comprobar que esta recomendó en abril de 1888 su inclusión en la Junta de Obras del Puerto, junto a Félix Sesmeros y José Marchesi Dalmau. El acta en que se detecta este dato incide en el interés de estos tres hombres por mejorar la ciudad en diversas parcelas:

[...] Seguidamente se dió lectura a una comunicación de la Cámara de Comercio en fecha veinte y cinco del actual manifestando que virtud de Real Decreto de veinte y tres de Marzo último habían sido elegidos por mayoría de votos para formar parte de la Junta de Obras de este Puerto los Señores Dn José Marchessi [sic] Dalmau, D. Canuto Berea y Dn Felix Sesmeros: El Sr. Presidente dijo: que tenía una gran satisfacción en que pertenezcan á esta Junta los señores elegidos por la Cámara de Comercio, ya por tratarse de personas que tienen probado su interés en todo cuanto tenga relación con las mejoras locales, ya porque perteneciendo al Comercio y á la industria es garantía más que suficiente para esperar con fundamento que prestaron todo su apoyo á esta Corporación: así lo espero y lo anticipo gracias en mi nombre y en el de mis antiguos compañeros de Junta [...].²⁴³

Canuto Berea fue vocal de la Junta de Obras del Puerto desde el 30 de abril de 1888 hasta el 31 de diciembre de 1890,²⁴⁴ período en que asistió con regularidad a las reuniones convocadas, aunque no intervino oralmente en ninguna de ellas. Entre el 28 de mayo y el 3 de julio de 1888, Berea viajó a Madrid en compañía de otros integrantes del organismo, para solventar algunos asuntos concernientes al funcionamiento de la institución.²⁴⁵ Tras el fallecimiento del músico, en las mentadas actas se manifiesta la intención de enviar una carta de condolencia a los familiares,²⁴⁶ conservada hoy en el Archivo Berea:

En la última sesión celebrada por esta Junta, he tenido el sentimiento de participar á mis compañeros de Corporación, la pérdida de mi querido amigo, Vocal de esta Junta Don Canuto Berea.

²⁴² Solo se ha hallado el dato en su esquila funeraria (véase il. 3.17, página 205).

²⁴³ AAPC, Libro de actas 8 de Junta de Obras del Puerto, sesión del 30-IV-1888. Véase anexo 5.11.1.

²⁴⁴ Ya figura en calidad de vocal en 1888 junto a Hilario Hervada, Luis Illa, Manuel Banet, Ulpiano Galindo, Eduardo Cervigón, Félix Sumero (con toda probabilidad Sesmeros), Justo Pastor Fano y Francisco Ferrer, en la junta directiva capitaneada por José López Trigo, con vicepresidencia a cargo de José Marchesi Dalmau, tesorería de Silverio Ochoa, contaduría de Enrique Zaragüeta y secretaría general de José Manuel Martínez (*Guía oficial de España* 1888, 746). La permanencia de Berea en la junta directiva sigue presente hasta 1891 (*Guía oficial de España* 1891, 674), aunque incluso se mantiene su nombre en 1894, cuando ya había fallecido, por lo que es posible que se tratase de un error (*Guía oficial de España* 1895, 631).

²⁴⁵ AB, C. 6, vol. 18, 12-VII-1888: f. 265, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra).

²⁴⁶ AAPC, Libro de actas 8 de Junta de Obras del Puerto, sesión del 27-II-1891. Véase anexo 5.11.2.

Por mas que no era nueva esta desgracia para todos los que la forman, se acordó por unanimidad consignar en acta el profundo pesar que nos ha causado tan inmensa desgracia, y que asi se signifique á la Señora Viuda e hijos de nuestro malogrado compañero. Tengo pues, la pena, por el deber de mi cargo de participarlo á V., deseando que tantas pruebas de cariño sirvan de algun [sic] consuelo á la pérdida de su querido esposo é inolvidable amigo mio. Dios guarde á V. muchos años.²⁴⁷

En este apartado se ha demostrado que desde los años setenta hasta el fallecimiento, en plena madurez profesional, Berea se imbricó de lleno en el panorama institucional coruñés, por lo cual aumentó su capacidad de intervención social, política y económica en la urbe. En el plano social la participación activa en el Circo de Artesanos contribuyó a favorecer la colocación del apellido Berea en un ámbito de reconocimiento en la élite coruñesa. En efecto, fue esta asociación la que promocionó al protagonista de esta tesis hacia ese estrato de poder urbano desde temprana edad. A raíz de su consolidación en cuanto que músico y comerciante en los años setenta accedió a cargos de poder y de prestigio de índole diversa. El nombramiento como corresponsal de la Academia de Bellas Artes de San Fernando a finales de la década de los setenta le abrió las puertas hacia instituciones artísticas y educativas coetáneas, incluida la Academia Provincial de Bellas Artes de A Coruña y su sección musical, donde apenas alcanzó repercusión por su fallecimiento temprano. Si la colaboración con el municipio le sirvió de catapulta política, a través de la cual se ocupó de asuntos culturales, su contribución en instituciones financieras y comerciales, sobre todo los últimos cuatro años de vida, le brindaron un reconocimiento que, quizás, ya no influyó tanto en su carrera profesional y comercial como en su estatus social.

²⁴⁷ AB, C. 45, doc. 347, 12-III-1891, carta dirigida a los familiares de Berea.

3.1.2.3. El reconocimiento póstumo a su labor

Tras la muerte de Berea, la prensa de la época insistió en su tenaz papel social, político, económico y musical en la ciudad. De ahí, que se incluya aquí un punto dedicado a esta especial circunstancia, que, lejos de relegar a este hombre a un segundo plano cultural tras su desaparición, lo lanzó a primera línea de prestigio.

Su fallecimiento se produjo a los cincuenta y cuatro años, el 24 de febrero de 1891, a causa de una rápida y devastadora pulmonía.²⁴⁸ Los achaques de salud habían sido frecuentes a lo largo de los últimos quince años de vida: desde problemas en la vista,²⁴⁹ heridas en las piernas,²⁵⁰ enfermedades de estómago y cabeza,²⁵¹ catarros²⁵² e incluso algunos malestares indeterminados, que lo encamaron a veces.²⁵³ No obstante, la causa final de su muerte se originó en una insuficiencia respiratoria provocada, supuestamente, por una pulmonía, de la cual se había aquejado unas semanas antes de la expiración.

Después de esto, la ciudad entera celebró varias manifestaciones de duelo entre los días 25 y 28 de febrero. Este evento se documenta a través de la prensa local, como en la revista satírica *El Duende*²⁵⁴ o en los diarios *El Alcance Telegráfico*, *El Mercantil*, *La Voz de Galicia*, *La República*, *La Prensa Gallega*, *La Mañana* y el *Diario de Avisos*,

²⁴⁸ El acta de defunción especifica que en el momento de su muerte vivía en la calle Real, número 38, lugar en el que había asentado su almacén de música [AHDS, Fondo Parroquial de San Nicolás (A Coruña), Libros sacramentales, Difuntos (1885-1895), n. 55: f. 283v.]. Solo se ha detectado una referencia contradictoria con respecto a la fecha de su muerte en González Catoyra, puesto que afirma que fenece el 25 de febrero de 1891, cuando en realidad la documentación indica que fue un día antes (González Catoyra 1995, 37).

²⁴⁹ Se aquejó de problemas de la vista ya desde 1878, a los cuarenta y un años, volviendo a recaer en 1887 [AB, C. 2, vol. 5, 21-III-1878: f. 204, carta a Hermenegildo Regueyra (Vilagarcía, Pontevedra); C. 6, vol. 17, 5-III-1887: f. 34-35, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

²⁵⁰ En 1884 le revienta un tumor en la pierna, denominado «vicio herpético escamoso», que le afectó a los talones. En 1887 vuelve a encamar durante cuatro días debido a un grano en la pierna [AB, C. 5, vol. 13, 18-VI-1884: f. 286, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 5, vol. 13, 3-VII-1884: f. 336, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 6, vol. 17, 17-XI-1887: f. 423, carta a Juan Montes (Lugo)].

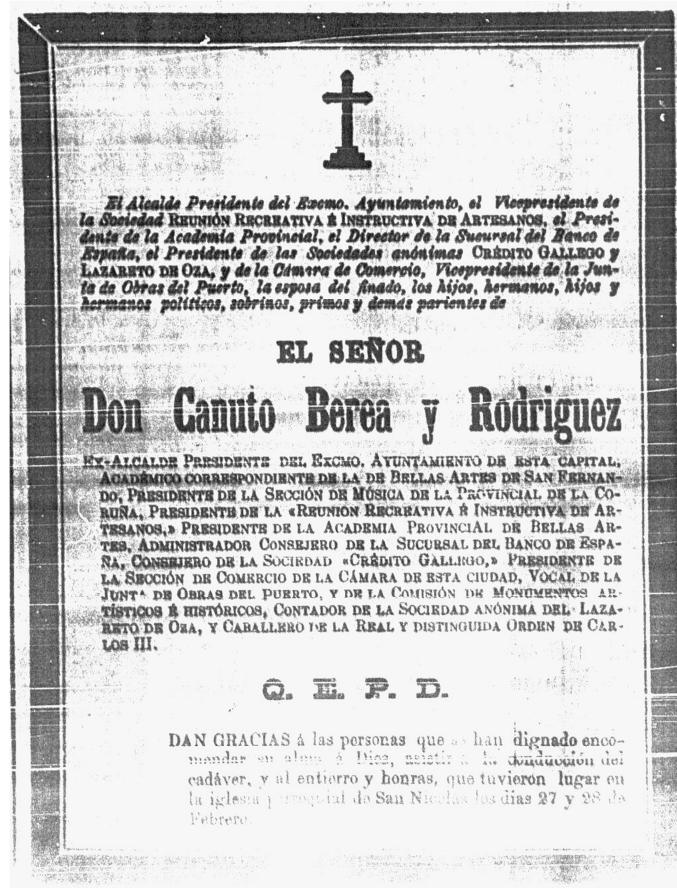
²⁵¹ En 1885 estuvo en cama varios días debido a un dolor de estómago y cabeza [AB, C. 5, vol. 14, 12-I-1885: f. 149, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra)].

²⁵² AB, C. 5, vol. 15, 12-III-1886: f. 374, carta a Manuel Chaves (Santiago).

²⁵³ Permaneció en cama durante bastantes días a causa de una enfermedad indeterminada entre enero y febrero de 1888 [AB, C. 6, vol. 18, 10-II-1888: f. 41, carta a Alejandro Berea (Madrid)].

²⁵⁴ Esta revista dedicó un número suelto entero, fechado el 1 de marzo de 1891, a elogiar al fallecido y a documentar los eventos celebrados para honrar su entierro. Véase la transcripción completa en anexo 5.12.1.

entre otros (Rey 2000, 134-37). En *La Voz de Galicia* aparecieron sus esquelas en tres ocasiones: el día 25 para anunciar la muerte, el día 26 para invitar a los funerales los días 27 y 28 en la Iglesia de San Nicolás y el día 1 de marzo para agradecer la asistencia a los mismos (véase il. 3.17).



II. 3.17. Esquela de agradecimiento a los asistentes al funeral de Berea (*La Voz de Galicia*, 1 de marzo de 1981).

El día después del fallecimiento, este mismo diario publicó un artículo en la sección «De Sol á Sol», ya citado, sobre la conmoción que supuso para la ciudad su desaparición, destacando asimismo su labor como comerciante musical y revisando algunas de sus principales aportaciones, sobre todo en el breve paso por la alcaldía, en estos términos:

En la mañana de ayer, ha fallecido en esta capital el Sr. D. Canuto Berea y Rodríguez, víctima de aguda y rápida enfermedad. La inesperada muerte de nuestro amigo ha causado tan profunda pena en todo el vecindario de esta ciudad, que bien puede asegurarse que no habrá una sola persona que no llore hoy la pérdida de

quien, como el Sr. Berea, había sabido captarse la estimación y el cariño de todos sus convecinos.

Era el Sr. Berea uno de los comerciantes más acreditados, no sólo de la capital sino de Galicia, donde su nombre era respetado y querido como el de pocos. Con su laboriosidad, honradez y trabajo, había conseguido labrarse una regular fortuna, dotando á la Coruña de uno de los establecimientos de música montado a la altura de los mejores de otras capitales [...].

¡Descanse el Sr. Berea, y tenga la seguridad su familia de que la Coruña se asocia con nosotros al profundo pesar que hoy le embarga por tan tristísima [sic] como irreparable pérdida! (*La Voz de Galicia*, 25 de febrero de 1891).

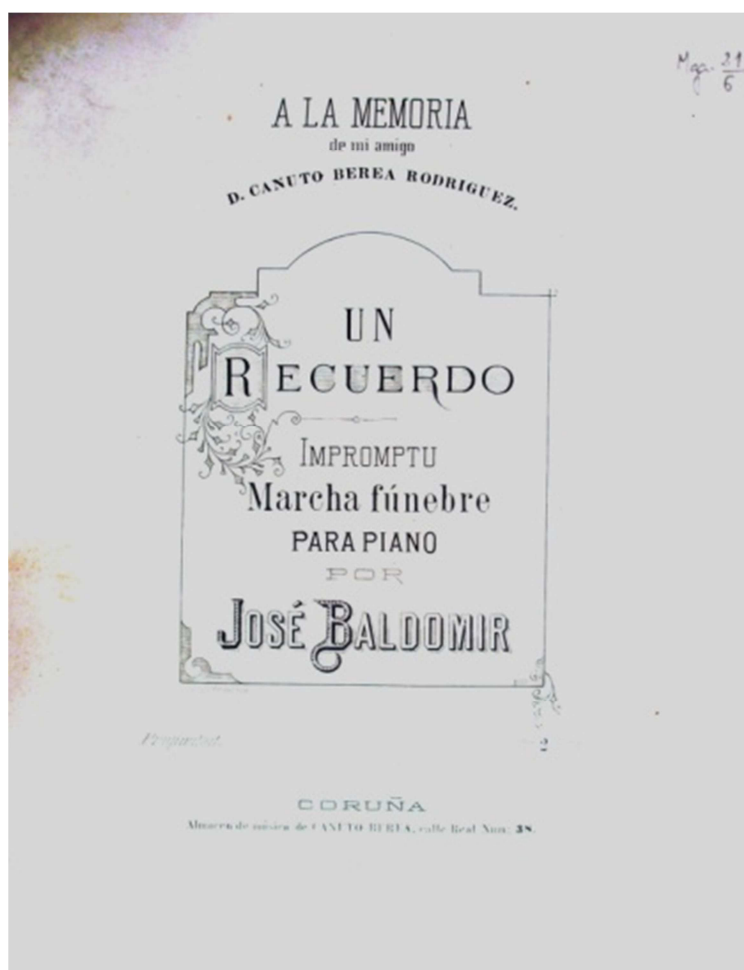
Este acentuado sentimiento de pésame por parte de la sociedad coruñesa se materializó en la celebración de los funerales, donde participaron «millares de personas», según el diario *La Voz de Galicia* del 26 de febrero. Aquí se describía el entierro, precedido de un largo desfile de personas que al lado del féretro se desplazaron hasta el cementerio. En esta intervinieron al menos dos bandas de música –una sin identificar, situada antes de la carroza²⁵⁵ y la banda de música del Batallón de Cazadores de Reus–, y el Orfeón Coruñés número 4 –fundado y dirigido con anterioridad por Pascual Veiga– con el estandarte enlutado (*La Voz de Galicia*, 26 de febrero de 1891). Detrás del cortejo fúnebre se situó la música de la capilla de la colegiata de Santa María del Campo, dirigida por Ramón Suárez, que interpretó un *Misesere* compuesto «por un joven autor local», Santiago Pérez (*El Duende*, 1 de marzo de 1891). Durante la sepultura, celebrada en el cementerio de San Amaro (Negreira et al. 2012), esta misma agrupación interpretó *Libera me, Domine, de morte aeterna* de Cherubini (1760-1842), bajo la atenta mirada de veintiséis sacerdotes.²⁵⁶ La abultada comitiva fúnebre, los prolongados funerales celebrados en su honor y la variedad de agrupaciones musicales que honraron su despedida revelaban la importancia de este personaje en A Coruña.

²⁵⁵ Esta carroza fue construida por el Circo de Artesanos, según se lee en un fragmento de la prensa del momento: «[...] La Junta Directiva mandó construir inmediatamente una severa y elegante carroza que será la que conduzca al cadáver al cementerio general. Detrás de ella irá, de respeto, el carro fúnebre del Ayuntamiento [...]» (*La Voz de Galicia*, 25 de febrero de 1891). Esta carroza fue reutilizada para conducir las cenizas de la esposa del Sr. Da Guarda unos días después (*La Voz de Galicia*, 28 de febrero 1891).

²⁵⁶ Este dato se ha extraído del acta de defunción de Canuto Berea [AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Difuntos, n. 55 (1885-1895): f. 283v.]. Resulta significativo el elevado número de sacerdotes, ya que por ejemplo su hermano Nicasio se enterraría en 1898 con tan solo quince [AHDS, fondo parroquial de A Coruña, vol. Difuntos, n. 62 (1895-1908): f. 120v.].

La huella de Berea impregnó la ciudad herculina y, ya en pleno siglo XX, Estrada describía el profundo pesar que tal pérdida había causado en el Circo de Artesanos, en particular, y en la sociedad coruñesa, en general, del siguiente modo:

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. Se pasó una expresiva comunicación de pésame a su familia, demostrando la Sociedad su cordial sentimiento, rindiendo tributo a las virtudes cívicas del que, en diversas ocasiones, había sabido sacrificarse por el prestigio e intereses de la Reunión de Artesanos (Estrada [1929] 1986, 139).²⁵⁷



II. 3.18. Portada de *Un recuerdo* de José Baldomir, en edición de Canuto Berea y Compañía. BDPC.

²⁵⁷ La fecha de la muerte no es la correcta, según se ha observado en el acta de fallecimiento de los libros sacramentales más arriba referidos. Esta diferencia puede deberse a un error de fecha en las actas de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, en las cuales la noticia de la muerte de Berea se comunicó en sesión fechada por error el 23 de febrero de 1891 [ARRIA, Libro de actas 7: p. 69-71].

La abultada cantidad de cartas de pésame recibidas por la viuda revelaba la consternación por parte del sector musical ante la defunción de Berea,²⁵⁸ e incluso se le dedicaron varias obras musicales, como la marcha fúnebre *Un recuerdo* (véase il. 3.18), compuesta en su memoria por José Baldomir Rodríguez (1867-1947)²⁵⁹ y publicada por Canuto Berea y Compañía (Liaño 1999, 1:90).

Como síntesis de este punto dedicado a la vida de Berea, se ha podido verificar su carácter polifacético en una urbe de corte burgués, en la cual se integró plenamente. Tras una primera etapa de formación y consolidación profesional, en la cual las principales aportaciones fueron de índole musical, se internó en un período de mayor proyección social, política y económica, cuyas consecuencias fueron, en primera instancia, la mejora de los negocios y, en segundo término, la consecución de un estatus. La afirmación de que fue un hombre netamente coruñés no incurre en ninguna falsedad, ya que desde el nacimiento hasta la muerte permaneció ligado de forma estrecha a la ciudad. Allí echó raíces, a diferencia de la itinerancia que había caracterizado a sus antepasados: se formó, creó su hogar, se casó, tuvo y educó a sus hijos, desarrolló su actividad profesional en múltiples vertientes, incluida la comercial, y falleció al amparo de una merecida fama. El apellido Berea permaneció desde entonces ligado con fuerza al mundo de la música, ya que Canuto y algunos de los hermanos fueron los adalides de una saga familiar de las más conocidas en Galicia durante el siglo XIX y que continuó su periplo en el cambio de siglo con Canuto Berea Rodrigo.²⁶⁰

²⁵⁸ Muchas de estas misivas, llegadas desde Vigo, Ferrol, Ponteareas (Pontevedra), Lugo o Madrid, muestran la estupefacción generada por la repentina muerte de Berea y el profundo sentimiento de pesar que tal noticia había suscitado [AB, C. 45, doc. 173, 12-III-1891, carta de Isolina Carballo García (Cabanas, A Coruña); C. 45, doc. 199, 4-III-1891, carta de José María García (Madrid); C. 45, doc. 204, 26-II-1891, carta de Manuel M. de Laia (Ferrol); C. 45, doc. 331, 15-III-1891, carta de Mariano Miguel Álvarez (Vigo); C. 45, doc. 440, 11-III-1891, carta de Ruperto Paramé (Ponteareas, Pontevedra); C. 45, doc. 470, 13-III-1891, carta de Antonio Togares (Ferrol), etc.].

²⁵⁹ En el número 156 (año 4) de *La España Artística* del día 1 abril 1896, en la página 2 se especificaba lo siguiente: «La brillante banda de música del regimiento de Zamora que dirige el inteligente maestro Sr. Braña Muiño, ejecutará en la procesión del Santo Entierro una marcha fúnebre, original del joven é inspirado compositor D. José Baldomir, dedicada á la memoria del Sr. D. Canuto Berea. Esta notable composición se ha editado en Madrid [se supone que las impresiones se efectuaban en talleres de la capital], y pronto se pondrá á la venta de los almacenes de música de los herederos del Sr. Berea».

²⁶⁰ Para más información sobre este integrante de la saga familiar véase anexo 3.

3.2. El legado

Al margen de las aportaciones al comercio musical, objeto de análisis en el siguiente capítulo, Berea dejó tras de sí un legado material e inmaterial que conviene señalar aquí. Se entiende por legado la transmisión de valores, bienes o elementos de una generación a la siguiente y que, por tanto, incluye componentes visibles e intangibles de tipo social y cultural. La muestra más evidente de su dedicación musical fue el catálogo de en torno a medio centenar de obras musicales, que lo perfilan como un músico integrado en su contexto. Por ello, en las siguientes líneas se ofrece, en primer lugar, una síntesis de la catalogación de los ítems conocidos, además de un breve análisis de aquellos más significativos, con el fin de conocer las principales características de la creación musical de Berea en relación con el contexto circundante. No obstante, más allá de esta herencia evidente, sus intangibles iniciativas políticas, sociales y musicales le proporcionaron una clara proyección en la urbe coruñesa y en la región gallega. En este sentido se procede, en segundo término, a la extracción de las principales huellas dejadas por Berea, sobre todo al amparo del Circo de Artesanos y del ayuntamiento coruñés.

3.2.1. La obra creativa: música al servicio de la demanda

La relación de obras adjudicadas a Berea supera el medio centenar, si bien no se conoce el número exacto de ítems por varias razones.²⁶¹ Este hecho se debe, en parte, a que menos de un 17% de sus composiciones (ocho de cincuenta y una) ha sido editado, con lo que el porcentaje restante se encuentra en partituras y partichelas manuscritas en diversos archivos locales, mientras que un número indeterminado se conoce solo a través de referencias en fuentes documentales, como sucede con cualquiera de los apropósitos lírico-dramáticos creados para el Circo de Artesanos en la década de los sesenta del siglo XIX.²⁶² Incluso muchas partituras están incompletas, lo cual obstaculiza la confección de un acercamiento íntegro a la obra de este autor,

²⁶¹ El catálogo completo de las obras se incluye en el anexo 4, junto a la explicación de la ficha de catalogación empleada.

²⁶² Uno de ellos es referido como un «apropósito lírico dramático» compuesto en honor a Frutos Saavedra Meneses por sus servicios en la traída del ferrocarril a Coruña, estrenado el 6 de octubre de 1864 (Estrada [1929] 1986, 66-67). Otro ejemplo fue un «juguete cómico», presentado en los bailes y festejos de carnaval de 1865 en el Circo de Artesanos (Estrada [1929] 1986, 69).

cuya visión queda limitada en este trabajo a las obras conservadas. No obstante, a pesar de todos estos inconvenientes, en este apartado, además de aproximar el listado de obras asignadas a Berea, se analizan las características generales y se extraen algunas conclusiones referentes a esta faceta compositiva.

El examen de las creaciones musicales de Berea ha estado revestido de diversas problemáticas. De entrada, la confusión del nombre Canuto Berea en tres generaciones ha provocado cierto desconcierto en cuanto al estudio biográfico, problemática ya apuntada, y a la asignación de la producción. Su padre (Sebastián Canuto Berea Ximeno) y su hijo (Canuto Berea Rodrigo) rubricaron algunas composiciones con el mismo nombre (Canuto Berea), lo cual dificulta en ocasiones la atribución. Así, a lo largo de este apartado se comprueba que dos de las obras atribuidas inicialmente a Berea –*Iste confesor* y *Sinfonía a toda orquesta*– son con toda probabilidad del padre; aparte de esto, los vales para piano *Pour danser*, atribuidos a Berea, figuran en el *Boletín de la Propiedad Intelectual* a nombre de Canuto Berea Rodrigo. En algunas publicaciones se alude a otras piezas, como *Himno a Galicia* o piezas conmemorativas para las visitas de Isabel II y Alfonso XII (Meijide 1988), de las cuales no se ha localizado ninguna otra referencia; sin embargo, en este caso se sabe que Sebastián Canuto Berea Ximeno compuso en 1833 un *Coro marcial para la proclamación de Isabel II* y Canuto Berea estrenó en 1858 unas *Barcarolas cantadas en la Pescata*, dedicadas también a la reina.²⁶³ Por todo ello, se concluye la conveniencia de interpretar los datos publicados con cierta precaución.

Otra de las dificultades del estudio de la producción bereana radica en que, probablemente, las composiciones conservadas no fuesen las únicas de su autoría, debido al tipo de repertorio de rápida caducidad del cual se ocupó. Un amplio espectro de piezas creadas *ad hoc* para determinados eventos –vinculados sobre todo a instituciones o sociedades, como el Circo de Artesanos o el Teatro Principal–, permanecen ilocalizables a día de hoy, quizás, por haber sido desechadas después de su puntual uso. En la mayoría de los casos se conoce su existencia a partir de referencias

²⁶³ BDPC, sign. Mga-5/15 y véase anexo 5.14.2.

documentales y bibliográficas, las cuales solo ofrecen los títulos de las creaciones o aluden a los conciertos en que se interpretaron, sin más noticia.²⁶⁴

La dedicación de Berea a la composición se concentró sobre todo en la etapa de juventud, según se ha apuntado, cuando mostraba inquietud por aprender nuevas técnicas de composición y estudio musical, incluso después de haber optado profesionalmente por la rama comercial y de haber alcanzado un buen estatus social. Berea se interesó por la escritura musical desde temprana edad, puesto que se conservan algunos ejercicios de armonía autógrafos datados en 1851, 1858 y 1861.²⁶⁵ Del final de este período, cuando ya se había consolidado como músico, se conocen algunos ensayos armónicos sobre modulaciones por relación y transformación basados en la segunda parte del método de Eslava, datados en julio de 1859,²⁶⁶ momento en que contaba con veintitrés años y ya había disfrutado de diversas experiencias previas ligadas a la dirección y a la composición.

La calidad artística de esta producción no fue sobresaliente, debido quizás a la velocidad de creación y a que en la etapa de madurez no se dedicó a esta actividad, particularidad ya explicada, aunque hiciese incursiones puntuales. Berea admitía ante su cuñado, Andrés Gaos Espiro, esta circunstancia en 1882: «[...] Siento en extremo el compromiso en que me pones de poner en musica [sic] los versos que me mandaste, no sé si podré complacerte, pues sabes que ya olvidé, sin embargo por complacerte puedo escribir una».²⁶⁷ De hecho, él mismo confesaba, más adelante, las deficiencias compositivas de esta pieza de su autoría, por lo que solicitaba expresamente la cancelación de la impresión.²⁶⁸ No obstante, más allá de las propiedades artísticas de cada ítem, la obra bereana es el reflejo perfecto de la demanda musical de un período concreto en un marco geográfico preciso.

A pesar de que su producción no aportó grandes innovaciones al ámbito compositivo gallego del último tercio del siglo XIX, sin duda contribuyó a dinamizar

²⁶⁴ La Junta Directiva del Circo de Artesanos agradecía a Berea la composición de obras para funciones concretas, según se comprueba en un pasaje de las actas de las sesiones de abril de 1869, pero no se han localizado las partituras [ARRIA, Libro de actas 3, 1-IV-1869: f. 156v.-157r.].

²⁶⁵ BDPC, sign. Mga-4/11 y Mga-4/2.

²⁶⁶ BDPC, sign. Mga-51/7.

²⁶⁷ AB, C.4, vol. 10, 19-IX-1882: f. 469, carta a Andrés Gaos (Vigo).

²⁶⁸ AB, C. 4, vol. 11, 11-I-1882: f. 139; C. 4, vol. 11, 12-XII-1882: f. 71, cartas a Andrés Gaos (Vigo).

la práctica musical en su ciudad natal.²⁶⁹ La selección instrumental y la leve dificultad técnica son características que dotan de accesibilidad a estas creaciones, por lo que se incluyeron de lleno en el panorama de la música de salón. En efecto, sus obras profanas se vinculan a diversos ámbitos temáticos, relacionados sobre todo con la música ligera y de baile. A este respecto, Celsa Alonso hace una explícita defensa del estudio de compositores que no se dedicaron en exclusiva al cultivo zarzuelístico, sino que abordaron géneros de menor repercusión musicológica, pero mayor proyección social:

[...] Opino que debemos esforzarnos en dar a conocer todo un patrimonio musical que se nutre de pequeñas obritas, que son la expresión musical de un repertorio concreto de música camerística. No podemos dudar de que todo este mundo será una de las bases operativas sobre la que se levantará posteriormente la actividad musical de nuestros compositores de dimensión internacional; dicho de otro modo, sobre la base del estilo del romanticismo ochocentista se asienta el españolismo novecentista (Alonso González 1992, 234).

El sencillo estilo de Berea estaba consonancia con las querencias de su entorno, ya que buena parte de las obras eran para consumo inminente e interpretadas con toda probabilidad por él mismo como músico o director. Este compositor elaboró obras musicales a la carta, destinadas a la interpretación en eventos específicos, lo cual corrobora la fama local lograda y, a su vez, justifica la no permanencia de estas piezas en la programación musical debido a la inmediatez de ejecución. Esta modalidad de creación conllevaba la adaptación instrumental a la plantilla a su disposición en cada caso (véase fig. 3.5).

La producción para orfeón –o coro, según refieren las propias partituras– con acompañamiento era cuantiosa, quizás debido a las estrechas conexiones de Berea con asociaciones que disponían de sección musical con colectivo coral, como el Circo de Artesanos. Dentro de las obras para coro y grupo instrumental destaca un pequeño conjunto de composiciones escénicas, de las cuales desgraciadamente no se conservan partituras completas, pero resultan indicativas del alto grado de filiación de Berea con el contexto cultural coruñés, en el cual las temporadas de ópera y zarzuela se erigían como un espectáculo burgués de gran aceptación.

²⁶⁹ La validez musical de las composiciones de Berea se ha puesto en ocasiones en tela de juicio (Carreira y Balboa 1979, 31).

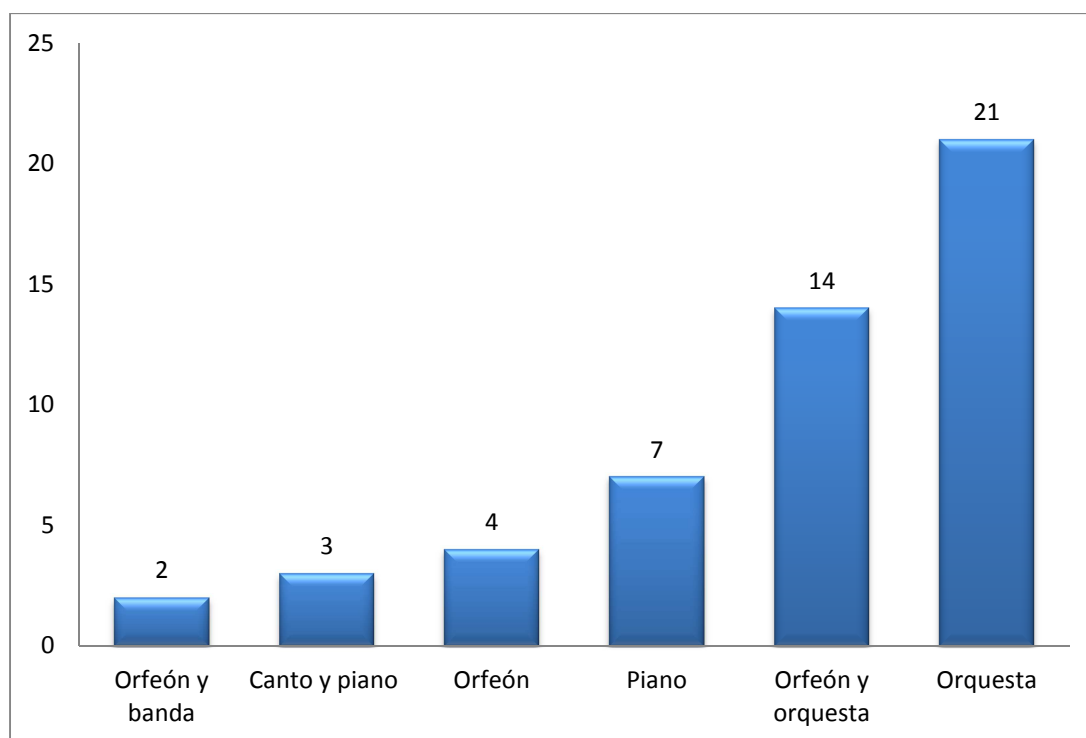


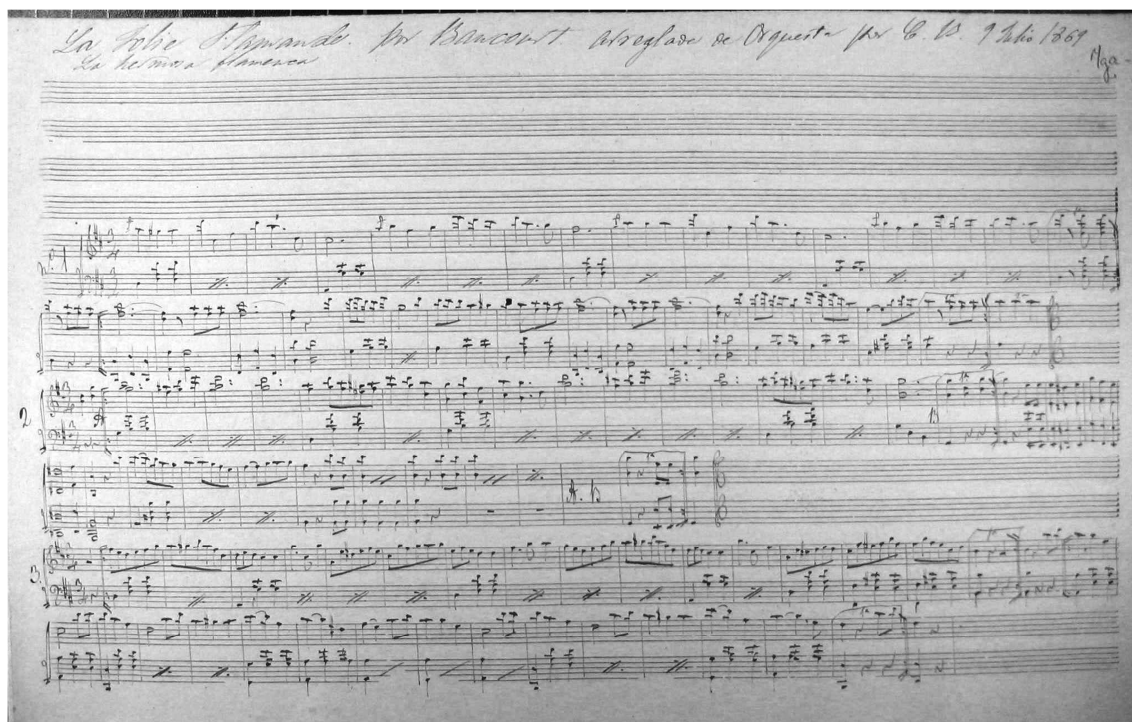
Fig. 3.5. Relación numérica de composiciones conservadas de Berea según su plantilla. Elaboración propia.

Del mismo modo, las danzas compuestas para el Circo de Artesanos o para el Teatro Principal revelaban que la disponibilidad de una orquesta al amparo de estos espacios sustentaba cierta producción bereana.²⁷⁰ Junto a ellas se encontraba un repertorio conforme a las principales demandas burguesas coetáneas, donde destacaban piezas para piano o para canto con acompañamiento de teclado, como *Un suspiro*. Sin embargo, en algunos de estos casos se trataba de obras creadas en origen para orquesta, quizás publicadas solo en versión pianística por la mayor demanda en este formato, tal y como había sucedido con *La Alfonsina* o *La Iniciadora*.

²⁷⁰ En un listado de partituras y de instrumentos de Berea se ofrecen danzas para orquesta de su autoría o en las cuales podría haber ejercido de arreglista: *La Alfonsina* (muiñeira), *Del Ferrocarril* (muiñeira), *La Declaración* (danza), *Lágrimas de Amor* (danza), *Hijas de Eva* (mazurca), *La Primavera* (mazurca), *Dulce Recuerdo* (danza), *La Severina* (polca), *La Morena* (polca), *La Morena* (vals), *La Súplica* (danza), *La Parisien* (polca), *La Paca* (danza), *Micifuff* (danza), *San José de 1868* (danzas), *Furth* (galop), *Los ojos azules* (vals), *La Clavelina* (mazurca), *A mi amor* (danza), *La Cascada* (polca), *La Promesa* (danza), *Bella Milanese* (schottisch), *La Dormilona* (danza), *Victoria* (schottisch), *Un ay! de mi corazón* (danza), *Carmela* (vals), *Ortensia* (polca), *Flor de Lis* (mazurca), *Consuelo* (vals), *4 reales* (danza), *Trovador* (schottisch), *María Justa* (danza), *Las 6 pesetas* (danza), *El corneta* (danza), *Los Ecos* (danza), *Perla Manzanares* (danza), *Cangrejos* (redowa), *El Embeleso* (danza), *Guardias de Reina* (vals), *Beso de amor* (danza), *Cola del diablo* (polca), *Melancolía* (danza) [AB, C. 10, vol. 32: p. 64-67]. Se ha constatado que una buena parte de estas danzas son arreglos de obras de otros compositores, como se observa en la nota a pie 280 en este mismo capítulo [BDPC, sign. Mga-51/5].

Además de obras de autoría propia, Bera arregló creaciones de otros compositores en el ejercicio de su actividad profesional. La mayoría de estas versiones no se conservan, mas se conoce su existencia a través de la documentación, tal es el caso de un coro de *Pan y Toros* o un aria de Fígaro de *El barbero de Sevilla*.²⁷¹ Otro ejemplo de arreglo realizado por Bera es *La Folie Flamande* de Bancourt, adaptada para orquesta en julio de 1869 (véase il. 3.19).

La explicación ofrecida a continuación de las obras de Bera sigue una taxonomía según la plantilla empleada. Por ello se analizan, en primer lugar, las composiciones instrumentales, concebidas sobre todo para orquesta y para piano, las cuales constituyen el grupo más extenso, y, en segundo término, las piezas vocales, entre las cuales se cuenta con composiciones *a cappella*, para voces y grupos instrumentales y para canto con acompañamiento.



II. 3.19. Partitura autógrafa de Bera de un arreglo realizado en 1869 de *La Folie Flamande* de Bancourt. BDPC.

²⁷¹ AB, C. 10, vol. 32, Listado de partituras e instrumentos: p. 66-67.

3.2.1.1. Obras instrumentales

Una buena parte de la producción musical conservada, cerca de un 55% del total (veintiocho de cincuenta y uno), es instrumental, para orquesta y para piano. De esta cantidad, la mayoría se destina a la orquesta, con veintiún ítems, frente a los siete para piano, presentados aquí en este orden.

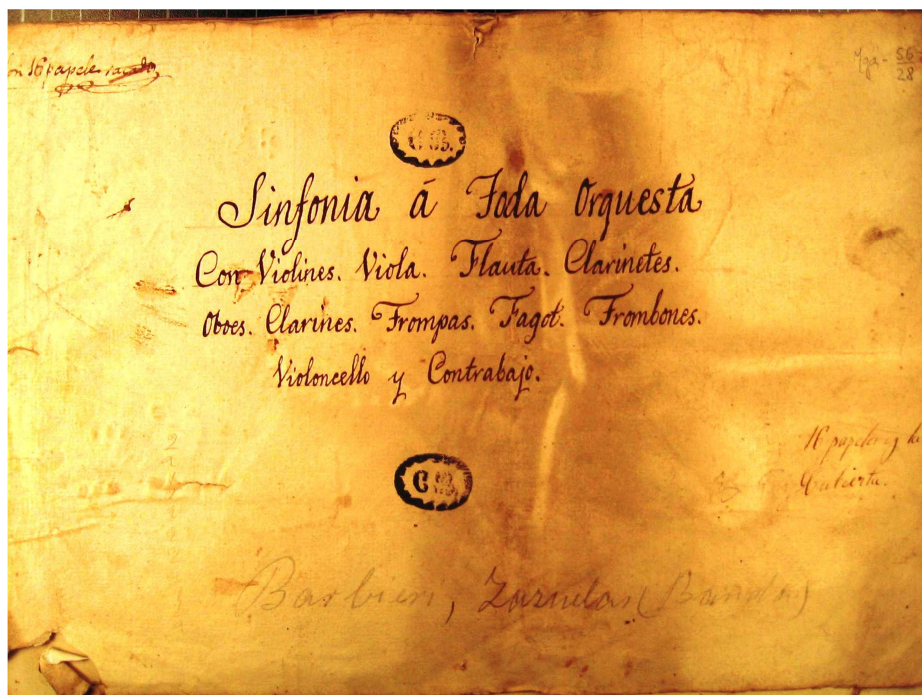
Las partituras orquestales utilizan a menudo una plantilla básica y sencilla, constando de instrumentos de cuerda –violines, violas, violonchelos y, ocasionalmente, contrabajos– y una buena representación de instrumentos de viento –flauta, oboe, clarinete, fagot, trompas, cornetines, trombones y un instrumento bajo indeterminado–, característica presente, por ejemplo, en la instrumentación del vals *Consuelo*.²⁷² En algunos casos, se introducen instrumentos de percusión, como los timbales en *La Iniciadora* o en la *Muiñeira del Ferrocarril Gallego*, ambas compuestas con motivo de la llegada de la línea férrea a la ciudad de A Coruña.²⁷³

La totalidad de obras localizadas para orquesta son piezas cortas con ritmos de danzas, exceptuando la *Sinfonía a toda orquesta* (Liaño 1999, 1:159). En este último caso, a pesar de su atribución a Berea, no se puede demostrar que esta obra sea suya ni de su padre por la inexistencia de datos concluyentes al respecto. Los indicios de duda sobre la autoría son varios: primero, la grafía de la portada es similar a la de algunas obras firmadas por Sebastián Canuto Berea Ximeno, como el borrador de unos vales a ocho voces fechado en Zaragoza en 1832.²⁷⁴ Por otro lado, la escritura musical se parece más a la de las obras autógrafas de Sebastián Canuto que a las de Canuto. En tercer lugar, los nombres de los instrumentos de la plantilla están escritos en italiano en la partitura, idioma que no aparece reflejado en ninguna otra obra atribuida a Berea. Por último, el sello «CB», estampado en portada, no ha sido localizado en ningún otro original perteneciente a Berea (véase il. 3.20). No obstante, la duda sigue latente, puesto que el estudio estilístico, que se comenta más adelante, no ha sido determinante.

²⁷² BDPC, sign. Mga-3/31. Véase partitura en anexo 5.14.3.

²⁷³ BDPC, sign. Mga- 4/7. Véase anexo 5.14.12.

²⁷⁴ BDPC, sign. Mga- 5/17.



II. 3.20. Portada de la *Sinfonía a toda orquesta* atribuida a Bera. BDPC.

La producción orquestal de Bera es significativa en lo referente a danzas, entre las cuales destacan polcas, valsos y *muiñeiras*, entre otras. La mayoría de ellas responden a similares características estilísticas, pues todas presentan modelos de breve duración, donde los recursos de la repetición sistemática y el desarrollo musical por bloques son los protagonistas. En muchas de estas composiciones –como por ejemplo en *Consuelo*, *Dulce recuerdo*, *Los Ecos*, *La Morena* o *La Ofelia*–, la melodía principal es interpretada conjuntamente por violines, flauta, oboe y clarinetes; mientras que el resto de los instrumentos ejecutan un acompañamiento rítmico constante.²⁷⁵ Solo hay una pequeña diferencia en *La Severina*, cuya melodía es duplicada en violines y cornetines.²⁷⁶ El ritmo constante se convierte en ostinato en determinados casos, así en *La Iniciadora* la métrica de habanera está presente de principio a fin (véase il. 3.21).²⁷⁷

²⁷⁵ Véanse las partituras en los anexos 5.14.3, 5.14.8, 5.14.15 y 5.14.16.

²⁷⁶ Véase partitura en anexo 5.14.18.

²⁷⁷ Véase partitura en anexo 5.14.12.



Il. 3.21. Compases iniciales (cc.1-9) de *La Inciadora* para orquesta. BDPC.

Estas danzas, casi siempre con forma binaria, presentan melodías que discurren armónicamente por la tonalidad predominante, aunque con pequeños guiños a tonalidades próximas en ciertos pasajes. Por ejemplo, en *Consuelo* la tonalidad preponderante es sol mayor, aunque en algunos momentos se introduce un sol#, que se puede interpretar a modo de escapada a la menor (véase fig. 3.6).²⁷⁸ Otro rasgo común a todas estas obras es el uso constante de repeticiones y la estructura *da capo*, que redundan en la sencillez formal y de ejecución. No se puede olvidar que las orquestas disponibles en A Coruña en la segunda mitad del siglo XIX no eran voluminosas, como se ha apuntado en el segundo capítulo, y, en algunos casos, la formación musical de sus componentes era elemental, por lo cual la accesibilidad de las composiciones se convertía en un desiderátum.

²⁷⁸ Véase partitura en anexo 5.14.3.



Fig. 3.6. Melodía del violín primero de la danza *Consuelo* (cc.1-10). Transcripción propia.

El dominio de ciertos géneros e instrumentaciones respondía a la demanda del público y a la disponibilidad de instrumentistas, respectivamente. El prolífico volumen y los rasgos específicos de las obras conservadas para orquesta de Berea se justifican por la importancia alcanzada por la orquesta de cuerda en los espectáculos programados en la ciudad, aspecto ya comentado con anterioridad. La alta presencia de danzas ratifica su buena acogida en veladas y bailes de asociaciones burguesas o en espectáculos programados en los diferentes escenarios operativos en la ciudad.²⁷⁹

La orquesta asumía la responsabilidad de amenizar la mayoría de estas fiestas coruñesas de interiores, por lo cual se justifica la conservación de tandas de bailables para tal plantilla en el repertorio bereano. Se han localizado pequeñas composiciones de Berea con esta finalidad intercaladas con obras de Barbieri, Gardin o Faranotti en una colección para orquesta.²⁸⁰ Esta práctica de aglutinar varias danzas en cuadernos mixtos, para ser interpretados por la orquesta, se ha detectado en otros fondos coruñeses decimonónicos (Queipo 2013, 71) e incluso en otras ciudades gallegas. En efecto, en el fondo musical conservado en el Archivo de

²⁷⁹ En el Teatro Principal se programaban con asiduidad espectáculos variopintos, como el que figura en el *Diario de Avisos* del 16 de abril de 1884, en el cual se anunciaba la compañía de declamación y baile de Antonio Zamora, posiblemente acompañada por la orquesta de cuerda de la ciudad, la cual interpretó a solo una sinfonía y varios bailes. La música orquestal no era la única atracción de la ciudad, sino que constituía un complemento lúdico a otro tipo de reclamos, como las interpretaciones de arias realizadas por cantantes afamados o incluso los espectáculos de prestidigitación. Por ejemplo, en la función de Nochebuena del Circo de Artesanos en 1870 –primer año de la presidencia de esta asociación de Berea– Francisco Echave presentó una serie de trabajos de prestidigitación intercalados con villancicos y otras piezas (Estrada [1929] 1986, 81).

²⁸⁰ Esta tanda de bailables incluye las siguientes piezas: *La Cascada*. Polka por Barbieri; *La Promesa*. Danza por Canuto Berea; *La Bella Milanese*. Schotisch por Faranotti; *La Dormilona*. Danza por Canuto Berea; *La Victoria*. Schotisch por Daniele; *Un Ay! de mi corazón*. Danza por Canuto Berea; *Carmela*. Vals por F. Sardina; *Ortensia*. Polka por Fallnager; *Flor de Lis*. Polka-Mazurka por Gardin; *Danza* por Canuto Berea; *Carmela nº 1* por Gardyn. Vals [BDPC, sign. Mga-51/5].

San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela) se han localizado varios ejemplares similares de autores compostelanos coetáneos, entre los que se sitúan Mariano Tafall, Santiago Tafall o José Gómez «Curros», entre otros (López Cobas 2005, 225-28).

Otra característica de las obras orquestales derivada del entorno bereano es la instrumentación, en la cual la plantilla de viento adquiere mayor protagonismo que la de cuerda. Una prueba de ello es la formación para la que se conciben las danzas nombradas más arriba, que, aun añadiendo fagot, oboe, flautín, cornetín o trombón, no respondía al modelo de orquesta decimonónica al uso, debido a sus reducidas dimensiones. La efervescencia del uso de instrumentos de viento, sobre todo de metal, estuvo motivada por la coexistencia con las bandas de música, característica ya apuntada en el segundo capítulo.²⁸¹ De hecho, el Circo de Artesanos en los años setenta del siglo XIX contrató de forma intermitente a una orquesta de cuerda, a la banda del Regimiento de Artillería, a la banda popular de Nicasio Berea y a la banda de música del Hospicio.²⁸² La convivencia de bandas de música motivó un intercambio de instrumentistas, lo cual derivó en el aumento de profesores de viento madera y de viento metal en las orquestas de cuerda. Todo ello permite explicar mejor la instrumentación seleccionada por Berea en sus aportaciones orquestales.

Otro bloque compositivo está integrado por el repertorio pianístico. A pesar de que el piano fue el instrumento por excelencia empleado para la interpretación de la música de salón decimonónica, de Berea solo se conservan siete piezas para piano solo. Algunas de las más conocidas –*La Alfonsina*, *La Camelia* o *La Iniciadora*– han sido concebidas en origen para orquesta, aunque al final se editaron solo para piano, por su mayor difusión y aptitud para la venta en este formato.

²⁸¹ Véase apartado 2.3.1, titulado «Los espacios para la música», en concreto páginas 104-105.

²⁸² ARRIA, Libro de actas 4 (1870-1881).



II. 3.22. Portada de *La Alfonsina* para canto y piano en la edición de Canuto Berea. BDPC.

La Alfonsina, estrenada por la orquesta del Teatro Principal el 2 de julio de 1861 con motivo de los Juegos Florales de A Coruña,²⁸³ fue publicada solo en reducción para piano por la calcografía de Eslava. Su éxito inicial le granjeó a Berea la condecoración de Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III (Pedrell 1897, 177),²⁸⁴ e incluso derivó en futuras reediciones a cargo de las empresas Canuto Berea y Compañía y, más tarde, Puig y Ramos. En los últimos años, en 1997, se ha realizado una reedición a cargo de Margarita Soto Viso, con el fin de recuperar un repertorio sencillo de compositores autóctonos, olvidado durante gran parte del siglo XX. En el Archivo Berea

²⁸³ López Calo da noticias sobre la existencia de un pliego de cordel en el que se indica que en tal evento se interpretaron obras de aires populares de Berea y de Hilario Courtier (López Calo 1988a, 57).

²⁸⁴ La cruz de Carlos III era un reconocimiento «por haber prestado notables servicios a España» y suponía su ingreso en la Orden de Carlos III.

se custodia también una versión manuscrita para armonio, que solo difiere de las anteriores en algunos puntos del acompañamiento.²⁸⁵ Un ejemplo de la difusión de esta *muiñeira* es la existencia de una copia en los fondos de la Biblioteca Nacional, cosida a un álbum heterogéneo de composiciones cortas en la Sala Cervantes.²⁸⁶ Su trascendencia la llevó a ser popularizada e interpretada por agrupaciones instrumentales heterogéneas, formando parte, por ejemplo, del repertorio habitual de grupos tradicionales como *Os gaiteiros de Soutelo*, quienes grabaron una versión con instrumentos tradicionales en 1928.²⁸⁷



II. 3.23. Primera página de la *La Alfonsina* en la cuarta edición. BDPC.

²⁸⁵ BDPC, sign. Mga-19/6.

²⁸⁶ Dicho álbum, que fue adquirido –según fuentes orales de la BN– en subasta a Durán en 2001, recoge los siguientes títulos: 1. *La Alfonsina*: «A.S.A.R. el príncipe de Asturias. La Alfonsina: Moñeira [sic] por Don Canuto Berea director de la orquesta del Teatro Principal de la Coruña». Partitura para piano, 2 hojas, ms., parece autógrafa, sol mayor; 2. *Polka mazurka La Perla*: ms., Partitura para piano, 1 hoja, $\frac{3}{4}$ sol mayor; 3. *Te quiero mucho*: ms., partitura para piano, 1 hoja, $\frac{2}{4}$, do mayor; 4. *Contradanzas compuestas por Evaristo Díez*: ms., 3 hojas, partituras para piano; 5. Partitura y escritura de un baile escocés (descripción completa del baile); 6. *A los generales O'Donell y Dulce en Vicalvaro*: partitura de piano, 3 hojas, ms., do mayor; 7. *Polka-mazurka á Juan B. de la Cómara por L.V.*: 1 hoja, ms., partitura de piano [BN, Sala Cervantes, sign. Mss/20273/39].

²⁸⁷ Reedición de 2004 a cargo de la editorial Ouvirmos: *Os gaiteiros de Soutelo. Terra de Montes*.

Esta obra presenta rasgos distintivos de sencillez, puesto que se construye en torno a una línea melódica acompañada por acordes en un ritmo constante de negra y corchea, de raíz popular, que facilita la apreciación clara de la melodía (véase il. 3.23).²⁸⁸ Su articulación interna responde a dos partes simétricas de cinco bloques temáticos cada una, cuya principal diferencia entre ambas estriba en la utilización de un ritmo de corcheas en la primera y de puntillados en la segunda. La proporción sigue presente en la articulación de cada una de las frases melódicas, que responden en su totalidad a un modelo 4 + 4 (véase fig. 3.7). Igualmente, en cada una de las partes existe una frase melódica reincidente, que se puede interpretar a modo de estribillo.



Fig. 3.7. Melodía B de la mano derecha de la muñeira *La Alfonsina* (cc. 8-16). Transcripción propia.

En el apartado tonal domina la simplicidad, puesto que impera la utilización de la tonalidad de sol mayor, aunque en acordes puntuales haga un pequeño acercamiento al relativo menor (c. 41:2) y a la menor (c. 43:2,3). En un pasaje de transición (cc. 24:2 - 32:1) el autor se aproxima a si menor, a través de la omisión de ciertas notas fundamentales de la escala de sol mayor, convirtiéndose el si en el sonido principal. Los rasgos populares también están presentes en un pasaje (cc. 48:2- 59:1) (véase fig. 3.8) donde el sol octavado se convierte en la base armónica de la melodía durante once compases, generando un efecto de nota pedal, tan característico de instrumentos gallegos con bordón, como la gaita. Sin embargo, la localización de una sección de coda (cc. 76:2-88), que incide en la cadencia perfecta —con la sucesión de acordes de séptima de dominante seguidos de acordes sobre tónica—, es un recurso clásico, lo cual dota de contundencia el final de la pieza.

²⁸⁸ Se incluye la digitalización completa de esta partitura en el anexo 5.14.1.

En la versión manuscrita para orquesta, conservada en el Archivo Berea, no hay diferencias sustanciales con respecto a las versiones para teclado. La melodía principal recae sobre todo en los violines, que, en ocasiones, son doblados por los instrumentos de viento madera. Algunas frases melódicas breves son interpretadas por los cornetines, lo que genera un contraste tímbrico y melódico en el transcurso de la composición. No obstante, dichas oposiciones son localizadas y poco representativas en el carácter general de la obra. Tal vez por ello, el funcionamiento de la misma no difiera demasiado con respecto a la versión para piano. En definitiva, se trata de una composición sencilla y de fácil lectura, razón por la que tal vez haya sido una de las más exitosas del compositor.

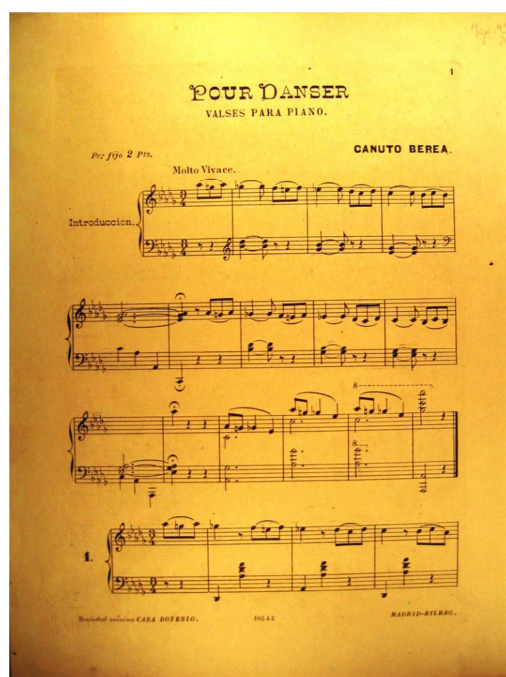


Fig. 3.8. Sección de *La Alfonsina* (cc. 48-59). Transcripción propia.

Las composiciones para piano a dos y cuatro manos son características del repertorio del salón burgués, en especial las reducciones de óperas, fantasías y variaciones, además de los bailes, los popurrís sobre melodías populares y los caprichos (Alonso González 1998a, 456). Dentro de esta tipología de repertorio se conserva la danza *Un bayle de carnaval*, que es una polca estructurada en dos secciones con diferentes tonalidades (do mayor y fa mayor), donde presenta los mismos recursos que la pieza antes comentada. La melodía –en la mano derecha– es acompañada por un ritmo de acordes constantes –en la mano izquierda–, que no adquiere protagonismo en ningún momento. La línea melódica de perfiles suaves se mueve por grados conjuntos y

emplea figuraciones de fácil ejecución. Las danzas habaneras *El beso de amor* y *La felicitación* posiblemente se inserten también dentro de este modelo de composiciones, aunque no se han localizado las partituras (Iglesias Martínez 1997, 31).

La atribución de los valeses *Pour Danser* es dudosa, ya que algunos la relacionan con Bera (Carreira 1999a, 378) y otros con su hijo, Canuto Bera Rodrigo (Iglesias Martínez 1997, 383).²⁸⁹ Es difícil determinar cuál de los dos ha sido el autor material, puesto que la partitura no revela datos al respecto (véase il. 3.24). La obra ha sido publicada por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, con el número de serie 40.544, lo cual delata que vio la luz a partir de 1900 (Gosálvez 1995, 47). No obstante, este dato no es suficiente para determinar la autoría, pues, aunque en este momento estaba solo en activo Canuto Bera Rodrigo, es posible que la composición ya fuese creada con anterioridad por su padre, Canuto Bera Rodríguez. Aun así, esta circunstancia es la menos probable, puesto que a las informaciones expuestas hay que añadir que no se conserva ninguna otra partitura de Bera cuyo título esté escrito en francés. Este último apunte hace más probable que pertenezca a su hijo, cuya trayectoria vital sí se vinculó a París.



Il. 3.24. Primera página de los valeses para piano *Pour Danser*. BDPC.

²⁸⁹ Véase partitura en anexo 5.14.20.

3.2.1.2. Obras vocales

Las obras vocales suponen cerca del 40% de la producción de Berea conservada (veintitrés). Una buena parte de ellas está destinada a orquesta y orfeón, seguida de un porcentaje más pequeño solo para orfeón y una reducida sección para las combinaciones de orfeón con banda y de canto con piano (véase fig. 3.5, página 213).

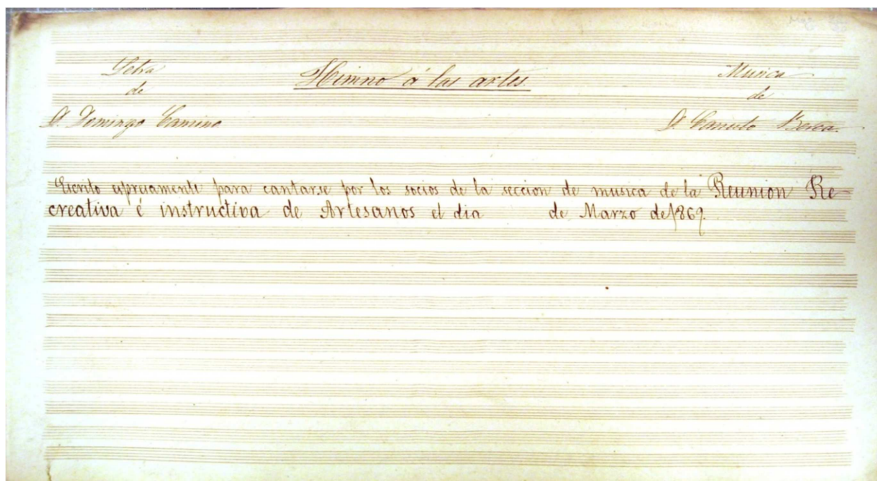
Las composiciones para orfeón y orquesta se pueden estructurar en dos bloques temáticos: religiosas y profanas, las cuales, a su vez, se dividen en piezas dramáticas y obras conmemorativas (himnos o marchas), creadas estas últimas, sobre todo, para las celebraciones del Circo de Artesanos. Las composiciones destinadas a esta sociedad, sobre todo para coro con acompañamiento de orquesta o de banda, respondían a las necesidades de su sección musical. Una parte de ellas se destinaban a su interpretación en fiestas de carnavales u otros eventos, como el *Himno a las Artes*,²⁹⁰ el *Carnaval del Circo* –del que no se conserva la letra– o la *Marcha para coro y banda*. Otro bloque de composiciones pertenece al grupo de las piezas de música escénica, creadas para la actuación en equipo de las secciones de música y declamación del Circo de Artesanos.

La determinación de datas de estreno y creación son bastante problemáticas, puesto que, en la mayoría de los casos, no hay ningún tipo de anotación ni indicio, e incluso, en algunos ejemplos, las propias anotaciones son engañosas, como en el *Himno a las artes*, sobre letra de Domingo Camino,²⁹¹ en el cual en su portada figura el estreno en marzo de 1869 (véase il. 3.25), aunque las actas del Circo de Artesanos revelen que ya formaba

²⁹⁰ La letra de este himno, escrita por Domingo Camino, dice: «Al templo de la gloria artistas hoy subir, si, si, subir honores y grandezas encontrareis allí. Sus puertas tiene francas, trepad genin [sic] trepad hasta esa eterna altura si, si, do todo es inmortal, si, si subid» [BDPC, sign. Mga-38/20].

²⁹¹ Domingo Camino Sigüer, nacido en Santiago en torno al año 1830, cursó los estudios de Derecho en la Universidad de esta ciudad. Desempeñó también la función de ayudante interino en el presidio correccional de A Coruña y, en la misma ciudad, fue funcionario del Archivo Provincial. Su faceta más destacada fue la de escritor, puesto que la prensa gallega recogió gran número de poemas y artículos suyos, llegando incluso a dirigir *La ilustración de La Coruña*. Ganó el primer accésit en los I Juegos Florales de Galicia con su poesía titulada «A la caridad», que junto a «O rogo do enamorado» y «Os lamentos», se insertó en el *Álbum de la caridad*. Fue precisamente en este evento, acaecido en A Coruña en 1861, en el que Berea estrenó su *muiñeira* para orquesta *La Alfonsina*. Camino también escribió un drama en verso titulado *Morir por un padre*, que fue representado en el Liceo de la Juventud de Santiago de Compostela. Además de las referidas obras publicó el *Himno dedicado a la Excm. Sra. Condesa de Mina y cantado por los hospicianos en la función lírico-dramática que el día 9 de abril dieron en su obsequio* (Santiago, 1855), el cuento *La quinta de la felicidad* (A Coruña, 1863), el drama *La imprevisión de los celos* (A Coruña, 1863) o la obra en gallego *Vaiche na misa en Conxo* (A Coruña, 1863), con profundas raíces populares. Su producción fue, por lo tanto, bastante abultada, llegando incluso a dejar inédita la novela *El Crucero de Ramírez* (*Gran Enciclopedia Gallega* 1974, 4:202).

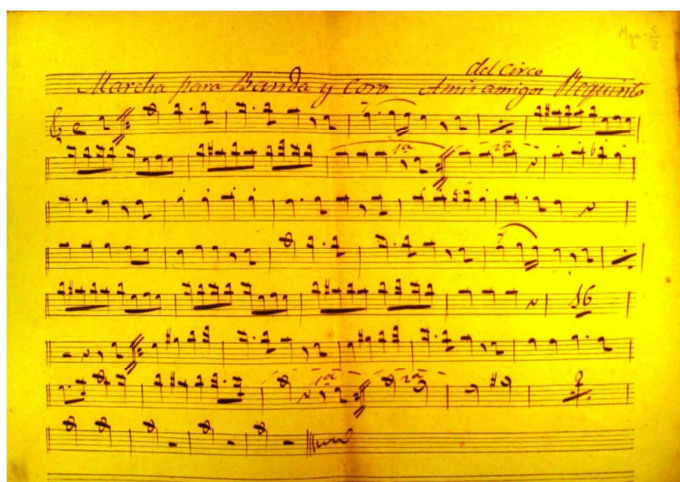
parte de un programa ejecutado el 28 de febrero de 1869.²⁹² Este es un ejemplo más de la dificultad que entraña la datación de la mayoría de composiciones de Berea.



II. 3.25. Portada manuscrita de Berea del *Himno a las Artes*. BPCD.

En un apartado anterior ha quedado demostrado que las bandas de música intervinieron de forma activa en los espectáculos organizados por esta sociedad, por lo que también se justifica la conservación de una marcha para banda y coro dedicada «A los amigos del Circo de Artesanos» (véase il. 3.26). No obstante, de esta pieza solo se han localizado algunas partichelas puntuales, para instrumentos de viento, por lo cual se desconoce la letra y ha sido imposible realizar una aproximación estilística.

II. 3.26. Partichela de requinto de *Marcha para banda y coro*. BPCD.



²⁹² Junto a piezas de Jorge Yáñez [ARRIA, Libro de actas 3, 24-II-1869: f. 154].

Un segundo grupo de obras musicales para el Circo de Artesanos lo constituyen varios ejemplares de música escénica, creados en estrecha colaboración con la sección de declamación. Una muestra son los apropósitos lírico-dramáticos citados en las actas de los carnavales de 1864, 1865 y 1869. La celebración del carnaval constituía el principal estímulo de las composiciones, interpretadas, en la mayoría de los casos, conjuntamente por la sección de declamación y la de música. Iglesias de Souza indica que fue un género muy abundante en Galicia –citando en concreto el carnaval del Circo de Artesanos– y existen muchos compositores españoles dedicados a él, como Antonio Álvarez, Luis Arnedo, Barbieri o Jerónimo Jiménez, entre otros (*Diccionario de la Zarzuela*, s. v. «apropósito»). A pesar de que ha quedado constancia en las actas de la sociedad de que Berea había compuesto más obras de este tipo, no se han localizado las partituras.

¡Una limosna por Dios! (1868), escrita de nuevo sobre letra de Domingo Camino, se estrenó en el Teatro de Variedades con motivo de una función benéfica del Circo de Artesanos el día 23 de julio de 1869 (Estrada [1929] 1986, 75).²⁹³ Camino formó parte de la comisión de festejos de la sociedad junto a Berea en varias ocasiones, siendo su primera colaboración conjunta en 1864.²⁹⁴ En febrero de 1865 ambos fueron responsables de la música –que no se ha conservado– y los textos para la función del entierro de la sardina.²⁹⁵ Coincidieron, igualmente, mientras Berea ocupó el cargo de presidente de la Sección de Música, ya que Camino lo asumía en la Sección de Declamación. Por ello, la colaboración entre ambos se perfiló duradera y abundante.²⁹⁶

De la música dramática conservada, destacan dos obras sobre las que no se puede afirmar con contundencia su relación con el Circo de Artesanos, aunque se sospeche. Una de ellas es la zarzuela en un acto *La luna de hiel* –citada con asiduidad en la bibliografía específica–, de la cual solo se conserva la partitura de la tercera parte.²⁹⁷ Según las anotaciones de las partichelas conservadas, la composición completa –en la que intervienen cuatro personajes diferentes: Clara, Joao, Catalina y Eulogio– se

²⁹³ Véase partitura en anexo 5.14.13.

²⁹⁴ ARRIA, Libro de actas 3, 4-IX-1864: f. 34.

²⁹⁵ ARRIA, Libro de actas 3, 23-II-1865: f. 50v.

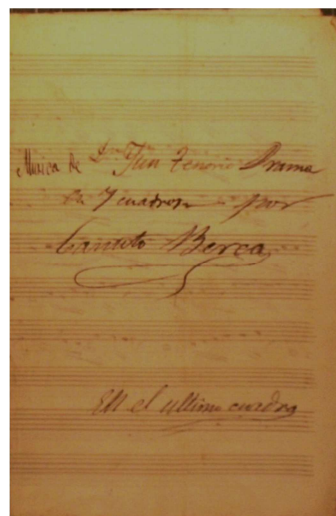
²⁹⁶ ARRIA, Libro de actas 3, 1-IV-1869: f. 156v.-157r.

²⁹⁷ BDPC, sign. Mga-5/1. Véase anexo 5.14.14.

estructuraba en un preludio y cinco partes, de las cuales la última era un «Final».²⁹⁸ Esta zarzuela, de libreto desconocido, fue estrenada en A Coruña en 1861 (Iglesias de Souza 1993, 2:530).

Otro ejemplar dramático –también incompleto– es *Don Juan Tenorio*, estructurado en siete cuadros, según la anotación de las partichelas de violín, viola y contrabajo (véase il. 3.27).²⁹⁹ Estas partes preservadas pueden ser los únicos restos existentes de la última sección de la obra completa. El uso de los ritmos puntillados y de numerosas anacrusas marca el estilo de esta sección, aderezado con la tendencia a los cromatismos en la voz principal.

Il. 3.27. Portada de las partichelas conservadas de *Don Juan Tenorio*. BDPC.



La dificultad de asignación de algunas obras escénicas al autor correspondiente ha generado confusión en algunos ítems. La atribución de la obra *La Guarida del Buitre* (Carreira 1985e) probablemente sea errónea, puesto que no se ha hallado ninguna referencia documental que lo testimonie. Por el contrario, una obra homónima figura asociada a José María Varela Silvari, con libreto de José Mota González (Iglesias de Souza 1996, 2:315). Otra composición escénica de la cual se desconocen los detalles es *Camino* (Carreira 1999a, 378).

²⁹⁸ La instrumentación que Bera tenía a disposición de los clientes en su tienda incluía dos violines primeros, dos violines segundos, una viola, un «bajo» –se supone violonchelo–, dos «bajos» –se supone contrabajos–, una flauta, un oboe primero, un oboe segundo, un clarinete primero, un clarinete segundo, un fagot primero, un fagot segundo, una trompa, un cornetín, un trombón primero y segundo y un trombón tercero y cuarto [AB, C. 10, vol. 32: p. 64-65].

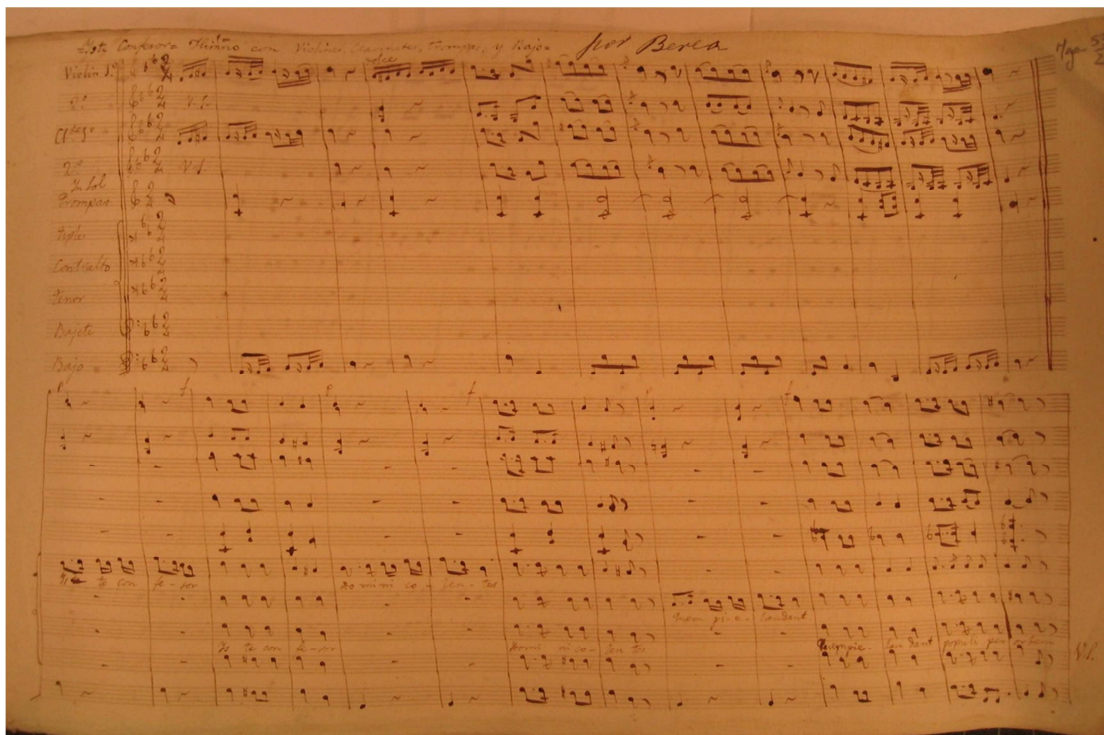
²⁹⁹ BDPC, sign. Mga-5/6. En un catálogo de la tienda de Bera se denomina esta pieza solo como «melodía» [AB, C. 10, vol. 32, Listado de partituras e instrumentos: p. 64-65]. Véase partitura en anexo 5.14.7.

El hecho de que no se preserven las partituras completas dificulta la valoración de este tipo de composiciones, puesto que impide el conocimiento de su peso real en el ámbito estilístico y productivo dentro de la trayectoria bereana. Sin embargo, teniendo en cuenta ciertos datos biográficos –que conectan a Berea con las temporadas de teatro, ópera y zarzuela del Teatro Principal coruñés y con las funciones lírico-dramáticas organizadas por el Circo de Artesanos–, se colige que estas creaciones pudieron haber conformado uno de los bloques más relevantes en su producción, a pesar del reducido porcentaje conocido en la actualidad. Esto se puede justificar quizás porque su interpretación inmediata y posterior olvido pudieron generar un descuido sistemático de las partituras una vez fueron puestas en escena, por lo que con el tiempo se produjo el extravío, deterioro o desaparición de los manuscritos.

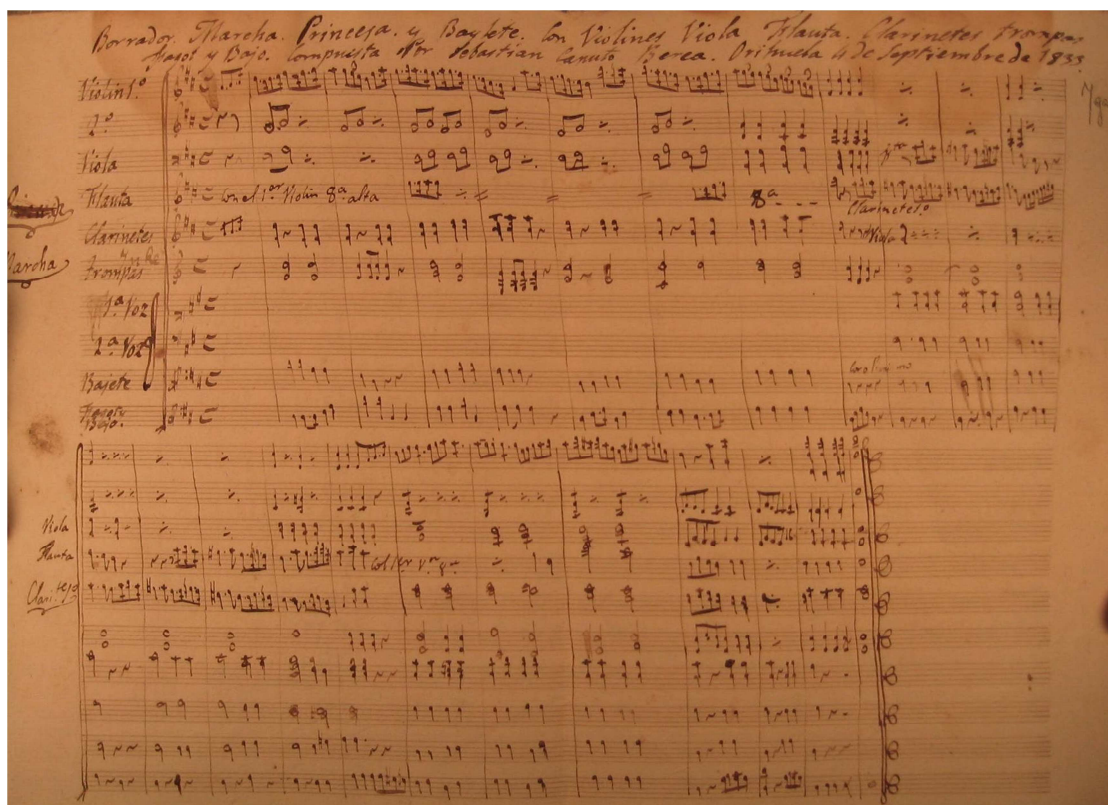
A este repertorio vocal de funcionalidad profana con orquesta se suma un pequeño número de piezas religiosas, de las cuales hoy solo se conservan las partituras de tres: *Iste confesor*, *Salmos para las Completas* y *Gozos a la Purísima Concepción* (Liaño 1999, 1:157-159). En un listado de partituras del Archivo Berea se relacionan con el apellido Berea dos obras religiosas más: una *Misa* y *Gozos a San Camilo*,³⁰⁰ las cuales, con toda probabilidad, fueron escritas por Sebastián Canuto Berea Ximeno (Liaño 1999, 1:160). Lo mismo acontece con el himno *Iste confesor*, para violines, clarinetes, trompas y bajo, atribuido a Berea (Liaño 1999, 1:158),³⁰¹ cuyo manuscrito presenta una grafía similar a otras obras autógrafas de Sebastián Canuto Berea, como el borrador de la *Marcha Princesa* y *Baylote*, por lo cual es más probable esta última autoría (véase il. 3.28 y 3.29). De los *Salmos para las completas* se conservan solo partichelas instrumentales para violines, clarinetes, flauta, trompas, figles y contrabajo. La obra se estructura en cinco partes de similar extensión que comparten la tonalidad de sol mayor y el compás de compasillo.

³⁰⁰ AB, C. 10, vol. 32, listado de partituras e instrumentos: p. 74-77.

³⁰¹ BDPC, sign. Mga-53/2.



II. 3.28. Primera página de *Iste Confesor*. BDPC.



II. 3.29. Primera página del borrador de la *Marcha Princesa y Baylote* [sic] de Sebastián Canuto Bera (1833). BDPC.

De la composición *Gozos a la Purísima Concepción*, escrita para las monjas del convento de Santa Bárbara de A Coruña,³⁰² se conserva una partitura a tres voces –con toda probabilidad femeninas– y teclado (indeterminado). Sus características musicales no difieren demasiado de otras obras para canto con acompañamiento, especialmente en la textura de melodía con acompañamiento, cuya sucesión rítmica constante de acordes en valor de corchea atribuye libertad a la línea vocal principal. La pieza se divide en dos partes: un allegreto y un largo. En la primera, las tres voces presentan la melodía armonizada a distancias variables de tercera, segunda y cuarta. En la segunda parte, solo cantan dos voces que, en el compás 11, se bifurcan introduciendo un tímido toque imitativo –tan solo en dos compases– para retomar la homofonía en el compás 13, resaltando el significado textual de la sentencia «la serpiente con fiereza». El perfil melódico predominante es clásico en arco, cuyo ascenso inicial desemboca en un descenso al final de cada frase. Todo ello se produce sobre un soporte armónico clásico, sobre sol mayor, con guiños a si menor. En definitiva, se trata de una composición bastante sencilla en los parámetros armónico y formal, cuyos recursos se centran en resaltar el contenido textual, cuya primera estrofa es:

Con gozo y con alegría cantemos virgen sagrada que siempre fue inmaculada
vuestra concepción María. Jardín de suma pureza fuisteis de flores divinas libre de
sombras y espinas paraíso de limpieza. La serpiente con fiereza quiso entrar en
osadía mas le rompió la cabeza vuestra concepción María.³⁰³

En el grupo de composiciones para una voz con acompañamiento de teclado, una de las obras más conocidas es la melodía gallega *Un suspiro*, basada en el poema de Martínez González «O día que eu saín da patria miña» y publicada por Canuto Berea y Compañía.³⁰⁴ Esta obra fue reeditada en varias ocasiones por Puig y Ramos y, en los últimos años, por Viso (1997). Se conservan otras copias manuscritas en el Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, transportadas a un tono superior con respecto a la versión original, que –por las inscripciones– fueron

³⁰² Este convento, emplazado en la Ciudad Vieja de A Coruña, fue construido en el siglo XV sobre la superficie que ocupaba la antigua ermita de Santa Bárbara. Desde el siglo XVIII fue ampliado por las monjas clarisas de clausura (Ríos 1987; Barral 1996).

³⁰³ BDPC, sign. Mga-4/5. Véase anexo 5.14.11.

³⁰⁴ La *Enciclopedia Gallega Universal* presenta una confusión al enumerar las obras, diferenciando entre *Un suspiro* y *O día en que eu saín da patria miña* (*Enciclopedia Gallega* 1999, 6:256). La partitura se conserva en diversas ediciones en el AB y en el ARAGBA, en la que existe una plancha de impresión de la primera página de la edición de Canuto Berea (Liaño 1997b; 1999). Liaño considera que el autor de *Un suspiro* es Canuto Berea Rodrigo, aunque las portadas de las partituras no revelen ninguna pista al respecto (Liaño 1999, 1:155).

propiedad de alumnas de piano de generaciones posteriores, como Honoria Goicoa y María del Pilar García Méndez.³⁰⁵

El género de la melodía gallega se singulariza por la articulación sobre un texto en lengua autóctona, en la línea de las inquietudes del movimiento cultural del *Rexurdimento*, de temática vinculada con el mundo aldeano y la naturaleza y por ciertas particularidades musicales, anticipadas en el segundo capítulo.³⁰⁶ *Un sospiro* se incluye dentro de esta tipología tan afamada a finales del siglo XIX entre los compositores gallegos y, sobre todo, entre el público (Alén 2002c, 377). La mayoría de las publicaciones específicas sobre Berea menciona su dedicación a la creación de melodías gallegas, e incluso algunas lo consagran a este género.³⁰⁷ Sin embargo, hasta el momento solo se ha localizado este único ejemplar, por lo que esta afirmación puede ser algo excesiva, aun cuando la repercusión en este único caso fuese notable.

Esta obra, concebida en origen para canto y piano, se articula sobre un poema de M. Martínez González de temática melancólica.³⁰⁸ El poeta expresa en primera persona los sentimientos de anhelo provocados por su separación del hogar, del amor y de la tierra. Por tanto, la emoción del poema incide en la pérdida de un amor que murió a causa de la distancia, que metafóricamente alude a la privación del hogar e incluso de la tierra, según se puede deducir del tercer verso («e despois de dar bicos as paredes»). Por ello, el tema de la emigración –omnipresente en este momento histórico de Galicia– está en el trasfondo poético del texto:

1. A noite que eu saín da patria miña,
2. n'a ventan che deixey posta una fror
3. e despois de dar bicos as paredes,
4. marchey vertendo bagoas de delor.

5. O tempo marchitou ó teu cariño,
6. a fror tamén morreu,
7. mais gardara nas pedras mentras vivan
8. os bicos d'a amor meu.

³⁰⁵ ARAGBA, sign. Mg-5/7 y Mg-5/10. Véase la partitura en el anexo 5.14.19.

³⁰⁶ Apartado 2.3.3, titulado «La creación musical», a partir de la página 122.

³⁰⁷ Algunas publicaciones refieren a Berea dedicado a la melodía gallega, como ya había indicado Pedrell. Carreira, por su parte, en un artículo sobre Juan Montes considera a Berea uno de los cultivadores del «melodrama gallego», pero sin llegar a explicar lo que esto significa, por lo que dicha sentencia resulta un poco ambigua (Carreira 2000c, 79).

³⁰⁸ No se han localizado datos biográficos con respecto a este autor, pero posiblemente compartiese vida social con Berea.

9. D'castaño d'as citas n'ó cortizo
10. unha cruz e'ó á naballa eh'imprimin.
11. Recordabame á lua ó teu feitizo
12. a fonte á ves primeira que te vin.

13. Non volve mais ó tempo alí perdido
14. nin fé pondrey en ti;
15. todo muller xa s'enterrou n'ó olvido...
16. A cruz inda está alí.³⁰⁹

El contenido está repleto de matices y metáforas, centradas en la melancolía y el anhelo; emociones que, sin duda, influyeron en la obra musical. La emigración, la desesperación de la nostalgia o la decepción por el devenir histórico de Galicia sirvieron a la creación de Berea como trasfondo temático negativo, escrita en la tonalidad de do menor.³¹⁰ El texto se estructura en dos partes de ocho versos cada una, agrupados en un serventesio de endecasílabos de rima ABAB y otro grupo de cuatro, donde se combinan los endecasílabos con hexasílabos de rima AbAb.³¹¹ Esta distribución poética influye de forma directa en la estructura de la pieza musical de forma binaria (AB: || :AB).

La obra comienza con una introducción de cuatro compases al piano, en la cual contrasta un motivo floreado con un arpeggio ascendente. Este último funciona a modo de respuesta y genera una tensión por repetición, que culmina en un acorde arpegiado de tónica resuelto en otro descendente (véase il. 3.30). La primera parte –iniciada con este sencillo preámbulo– abarca hasta el compás 13 y es más simétrica que la segunda, presentando la agrupación de compases 4 + 4. Por el contrario, en la segunda parte el equilibrio no es tan claro, debido a la existencia de una coda de seis compases, que rompe la cadencia numérica señalada. De igual modo, la primera parte –en la cual se cantan los serventesios– se estabiliza tonalmente en do menor; contrastando con los frecuentes movimientos tonales de la segunda sección. En esta última se juega con el relativo mayor (mi bemol mayor) –en una progresión tonal que abarca los versos quinto y sexto del segundo serventesio–, y con la tonalidad de fa menor en el séptimo verso.

³⁰⁹ Traducción de la autora: «La noche que salí de mi patria,/ dejé puesta una flor en la ventana/ y después de dar besos a las paredes,/ marché llorando lágrimas de dolor./ El tiempo marchitó tu cariño,/ la flor también murió,/ pero las piedras guardarán mientras vivan/ los besos de mi amor./ En el castaño de las citas en la corteza/ una cruz con navaja imprimí./ Me recordaba la luna tu hechizo/ la fuente la primera vez que te vi./ No vuelve más el tiempo allí perdido/ ni fe pondré en ti;/ todo, mujer, está enterrado en el olvido.../ La cruz aún está allí».

³¹⁰ La digitalización de la partitura se incluye en el anexo 5.14.19.

³¹¹ Las mayúsculas refieren versos de arte mayor (más de ocho sílabas) y las minúsculas versos de arte menor (de ocho sílabas o menos).

Il. 3.30. Pasaje (cc.1-4) de la introducción de *Un sospiro*. BDPC.

El contraste tonal entre los versos seis y siete contribuye a enfatizar el significado de este último, donde el argumento incide en el recuerdo constante mantenido por las piedras a pesar de la distancia y del paso del tiempo («mais gardara nas pedras mentras vivan»). La idea de que las piedras resguarden la memoria del cariño alude al concepto de eternidad, contrapuesto a la mención de la muerte de la flor, percedera y fugaz, del verso sexto. Por lo tanto, la oposición tonal es un recurso compositivo que refuerza el significado contrastante entre estos dos versos (véase il. 3.31). La coda final de la segunda parte (cc. 21-25) presenta, nuevamente, la tonalidad de do menor, a través de una sucesión de algunos acordes de séptima de dominante seguidos de varios de tónica, que vuelven a generar un final contundente (véase il. 3.32).

Il. 3.31. Pasaje (cc.17-20) de *Un sospiro*. BDPC.

II. 3.32. Sección de Coda (cc. 21-25) de *Un suspiro*. BDPC.

Esta obra muestra algunos de los rasgos constantes en las creaciones de Berea, como la oposición clara entre melodía y acompañamiento, consistente en una sucesión de acordes de corcheas que generan un ritmo fluido y constante. Por encima de este se superpone la melodía del canto, con frecuentes pasajes declamados sobre la misma nota. Esta textura de melodía con acompañamiento es un elemento común en la mayoría de las composiciones de Berea y de muchos de sus contemporáneos, característica considerada a veces indicio de una factura no académica (Carreira 1979, 28). No obstante, se localizan algunos movimientos ascendentes y descendentes que, por ser escasos, resultan enfáticos.

En la primera parte, los finales de los versos concluyen con una ligera anátesis musical que desemboca en un ritmo de negra con puntillo-corchea-negra descendente. Este modelo, repetido en los tres primeros versos, varía en el cuarto, donde se introduce una catátesis melódica en la palabra «delor [sic]». Con ello se resalta este término no solo en lo musical, sino también en lo textual. Este mismo recurso es empleado al final de la pieza (cc. 23:2-24), donde redonda en la fatalidad de contenido del último verso («A cruz inda está alí»). En la segunda parte, el declamado en corcheas se torna en una frase melódica más rítmica, reincidiendo en el contraste entre ambas secciones y preludiando el ligero desequilibrio melódico producido por el acortamiento de los versos pares de la última estrofa.

En definitiva, esta obra es un ejemplo más de melodía gallega, con características similares a las propuestas por Marcial del Adalid o Juan Montes, que destacan por la sencillez, la simetría, la proporción en las frases musicales, la recurrencia a los

paralelismos, la interdependencia musical-textual y el uso de ritmos *ostinati*. Muchos de estos rasgos se relacionan con líneas melódicas simples de origen popular, en las cuales las frases cortas, las repeticiones y los ritmos marcados son frecuentes. Quizás este hecho le proporcionase relevancia en cuanto que repertorio de éxito para los exiliados en la «Galicia Exterior», por lo que fue programada en diversos centros gallegos a lo largo del siglo XX.³¹² Se sabe que la pieza ya formaba parte de los conciertos gallegos desde 1885, momento en que fue interpretada por la soprano Dolores Cortés de Pedral en una función a su beneficio organizada por los socios del Gimnasio de Vigo:

Los Diamantes de la Corona fué la obra que ejecutó; pero el delirio de los vigueses fué al oírla el aria [sic] del *Fausto*, unas peteneras, y sobre todo *Un suspiro* [sic], canción gallega, original de D. Canuto Berea (*La correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1885).

No se han localizado más ejemplares de melodías gallegas compuestas por Berea, puesto que las otras dos obras para voz y piano conservadas, *La Desdeñosa* y *La Súplica*, están castellano. *La Desdeñosa* es una danza sin datar,³¹³ cuyo repetitivo ostinato de habanera incide en las estrechas vinculaciones existentes entre Galicia y América por medio de la emigración. Aunque no hay noticias de que esta pieza haya sido impresa, puede que Berea la vendiese manuscrita en su tienda a los estratos burgueses de A Coruña del último tercio de la centuria. El texto, de autor desconocido, expresa una declaración amorosa, en la cual se aprecia cierta añoranza de un pasado más halagüeño, según se lee a continuación:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Inquietaos como el aura | 9. Mi dicha mereceros |
| 2. que gime allá en la selva | 10. en cada beso tuyo, |
| 3. un tiempo mis suspiros | 11. tus ojos me brindaban |
| 4. llegaron hasta ti. | 12. de mágica ilusión. |
| 5. su nido fue tu pecho | 13. A Dios plugiera niña |
| 6. luz dieronle tus ojos | 14. que agora [sic] como entonces |
| 7. y tremulo tu labio | 15. la tierra siempre alegre |
| 8. tu amante sonreír. | 16. de mi pobre corazón. |

La pieza está estructurada en dos partes y se caracteriza por una reincidente sencillez, no solo en los terrenos rítmico, melódico y armónico, sino también en cuanto a su proceso de crecimiento, puesto que se configura por medio de la suma de diversas

³¹² Figuraba por ejemplo en un programa del 25 de julio de 1935 en el Centro Gallego de La Habana (Garbayo 2009, 145).

³¹³ Dedicada al señor Crestar, como se puede observar en la cabecera de la partitura manuscrita localizada [BDPC, sign. Mga-3/35]. Véase partitura en anexo 5.14.6.

melodías de similares características. El ritmo repetitivo de habanera le proporciona el inconfundible aire de danza binaria, singularizada por el vaivén melódico de ascenso y descenso en la parte del acompañamiento. Este motivo recurrente solo se interrumpe en un punto (cc. 47-48), cuando se ralentiza a través del alargamiento de la figuración. Este elemento distintivo puede servir a dos fines diferentes: la introducción de una nueva frase en la segunda sección y el énfasis en la referencia a «Dios» dentro del texto (verso 13: «A Dios plugiera niña»³¹⁴). Sin embargo, salvando esta leve variación, la homogeneidad es un rasgo común en sus sesenta y tres compases. Todas las frases melódicas derivan de los mismos modelos, por lo que resulta improductivo jerarquizarlas entre sí. Todas poseen la misma relevancia en la configuración del crecimiento formal; aunque los perfiles varían de forma ondulante, en correspondencia con el propio ritmo de habanera.

Lo más interesante de toda la pieza en el ámbito melódico es la concordancia de los diversos miembros, agrupados en secciones de cuatro, ocho y dieciséis compases, hasta configurar la forma binaria resultante. Armónicamente, destaca el uso de un ritmo acordal marcado por la repetición de tríadas de tónica y dominante sobre fa menor y por las breves incursiones a tonalidades vecinas a través de acordes secundarios sobre los grados IV y V. Estas modulaciones tonales, solo de carácter ornamental, no son objeto de desarrollos extensos. Del mismo modo, es destacable la concordancia entre el texto y los recursos compositivos para resaltar la negatividad temática. La trama amorosa de reproche se plasma en la música a través de una tonalidad menor con bemoles y de una línea melódica sobre todo descendente, que refuerza el significado que la pobreza de recursos poéticos no le puede conferir al texto.

La súplica también es una danza habanera de similares características a la anterior, con letra de J. de Salazar y publicada por Eslava.³¹⁵ El texto, de carácter melancólico, plasma el amor inalcanzable hacia una mujer:

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Niña graciosa | 9. Tu amor aspira |
| 2. que cual rosa, | 10. por el suspiro |
| 3. linda y hermosa | 11. y en fin deliro |
| 4. te muestras ya, | 12. niña por ti, |
| 5. y en un instante | 13. y en lontananza |
| 6. la voz amante | 14. mi amor alcanza |
| 7. del que constante | 15. ni una esperanza. |
| 8. te adora. | 16. Triste de mí! |

³¹⁴ La pieza está incluida en el anexo 5.14.6.

³¹⁵ BDPC, sign. Mga-41/12. Véase partitura en anexo 5.14.20.

La obra presenta características similares a la anterior, puesto que el ritmo constante y sencillo incide en la repetición de modelos rítmicos y melódicos (véase il. 3.33). Si bien, ofrece algunas diferencias, sin que consigan imprimir un carácter o estilo dispar. La introducción instrumental es más larga –de ocho compases–, y actúa de patrón de medida reproducido en las siguientes frases melódicas. De igual modo, la melodía vocal es más abrupta que en la pieza anterior, ya que se producen frecuentes saltos en las corcheas tras valores largos de blancas. No obstante, a pesar de la divergencia en el perfil melódico, el tratamiento armónico es casi igual al caso precedente, puesto que predomina la tonalidad de la tónica (la mayor), con leves éxodos a tonalidades vecinas como mi menor, si menor, do# menor o la menor, que apenas generan tensiones sino solo matices coloristas.

La constancia rítmica contribuye a consolidar un vaivén inmutable que no introduce ningún tipo de contraste, salvo en los compases 22 y 45. En ellos el ostinato de corchea con puntillo-semicorchea-dos corcheas, se agiliza a través de la desaparición del puntillo, donde se intrduce en su lugar una nueva semicorchea, que, en ambos casos, coincide con el final de una frase melódica y textual.

PIANO.

ff

1.^a

Ni - ña gra -
Que es ya mi -
Nau - fra - goer -
legato

- cio - - - sa que enal la rón - sa lin - da y her - mo - sa
vi - - - da ni - ña que - ri - - da si tu al - ma ol - vi - - da

p

- ran - - - té si - go an - he - lan - - - te la es - tre - lla a - man - te

Il.3.33. Parte inicial (cc. 1-14) de la pieza *La Súplica*. BDPC.

Estas dos piezas remiten al tipo de música de salón que proliferó en Galicia, igual que en el resto de España, durante la segunda mitad del siglo XIX, destinada a intérpretes aficionados, cuya principal función era el entretenimiento a través de piezas de moda. Por ello, la complejidad debía ser mínima, puesto que, de lo contrario, no captarían adeptos y no serían vendibles, rasgos cruciales para un profesional del comercio como Berea. Se explica así la pervivencia de convencionalismos y la carencia de elementos únicos u originales que otorguen singularidad dentro de la producción musical gallega. Sea como fuere, estas composiciones pertenecen a un grupo de obras de pequeñas dimensiones, que gozan de una unidad inquebrantable. La generalizada falta de diversidad solo se dinamiza en el parámetro armónico y en sutiles variaciones melódicas. Todo ello contribuye a estabilizar un repertorio simple y equilibrado, que, aunque algunos autores consideren pobre en recursos, sin duda gozaba de adeptos que lo encumbraron.

Don Canuto Berea xogou un importante papel na difusión da obra para canto e piano dos nosos compositores xa que foi o editor dunha grande parte delas. El propio fixo algunhas composicións, mais a súa lectura é máis ben penosa, nun estilo pretencioso e grandilocuente do que é mostra o *lied* titulado *Un sospiro* (Carreira 1979, 31).³¹⁶

Hoy en día, entender el alcance de las aportaciones musicales de Berea requiere de una visión más amplia, que sitúa su producción en un contexto global. Estas piezas se crearon por la existencia de una demanda social latente, que condicionaba géneros y estilos. De hecho, esta circunstancia es ineludible en la trayectoria del negocio de Berea, en el cual la dinámica de ventas estaba determinada por las peticiones de productos específicos por parte del público, cuestión presentada con detalle en el sexto capítulo.³¹⁷

Otro bloque de composiciones musicales de Berea son las destinadas a varias voces con acompañamiento de un solo instrumento, fundamentalmente piezas de salón de tipoailable, como *La Góndola*, con textos de Rafael Millán y *La Pescata*, sobre una

³¹⁶ Traducción de la autora: «Don Canuto Berea jugó un importante papel en la difusión de la obra para canto y piano de nuestros compositores, ya que fue editor de una gran parte de ellas. Él mismo hizo algunas composiciones, pero su lectura es más bien penosa, en un estilo pretencioso y grandilocuente del que es muestra el *lied* titulado *Un sospiro*».

³¹⁷ Véase apartado 6.3, titulado «La gestión comercial como código de comunicación», a partir de la página 651.

poesía de José María Montes.³¹⁸ Ambas son barcarolas, escritas en compás de 6/8, con una textura de melodía en las voces del coro acompañada por acordes en el piano.³¹⁹



Il.3.34. Primera página de *La Góndola* de Canuto Berea. BDPC.

La Góndola consta de un estribillo, repetido dos veces, y una estrofa intermedia con diferente música (véase il. 3.34).³²⁰ El estribillo presenta forma binaria, en la cual la primera parte está en la mayor, mientras que la segunda efectúa pequeñas incursiones a la tonalidad de si menor, sobre una melodía que transita sobre todo por saltos. La melodía del estribillo consta de dos voces paralelas a

³¹⁸ BDPC, sign. Mga-4/3. Véanse anexos 5.14.2. y 5.14.10.

³¹⁹ José María Montes, autor poético de *La Pescata*, fue director del periódico musical coruñés *La Lira* y coetáneo a Berea, puesto que nació en San Xulián de Osedo (Betanzos, A Coruña) el 24 de julio de 1822 y falleció el 29 de febrero de 1892. Realizó diversas obras poéticas para la prensa del momento, cuyo ejemplo más llamativo es la poesía *A la torre*, que figura en el *Álbum de la Caridad*. También se dedicó al ámbito de la comedia, publicando *Honor Gallego* (A Coruña, 1862) (*Gran Enciclopedia Gallega* 1974, 21:211). De Rafael Millán no se han localizado datos, pero seguramente se tratase de un poeta aficionado coruñés, que estaría en relación directa con el tupido entramado socio-cultural que circundaba a Berea.

³²⁰ Véase la partitura en el anexo 5.14.10.

distancia de tercera o cuarta, constantemente sustentadas en un diseño rítmico ejecutado por el teclado. Este mismo recurso es empleado también en *La Pescata*, si bien el diseño rítmico varía en esta, puesto que se utiliza una sucesión de negra-corchea, mientras que en *La Góndola* se aplica una serie de corchea-silencio-corchea en cada tiempo de 6/8. Con ello, se deduce que los rasgos estilísticos de estas composiciones para coro no difieren demasiado de las obras para una voz con acompañamiento, ya que inciden en las mismas características y recursos.

Aunque las danzas sean las más abundantes dentro de las composiciones para varias voces, se conservan otras cuyo tema conmemora la llegada del tren a la ciudad de A Coruña. En la pieza *Ferrocarril* no existe ningún tipo de acompañamiento de piano en la partitura, puesto que figura solo una melodía a dos voces que discurre por grados conjuntos, paralelamente a una distancia de tercera con frecuentes ritmos puntillados. La temática ferroviaria ya había irrumpido en la citada pieza para orquesta *Muiñeira del Ferrocarril Gallego*, redundando en el importante acontecimiento de la construcción de la línea férrea en Galicia.³²¹ El ansiado medio de transporte es el objeto del tema de *Ferrocarril*, cuya letra indica:

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 rail
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]
por 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 espera la gloria senil.
Vivas al ferrocarril.³²²

³²¹ Véase primer capítulo, apartado 1.1, titulado «Datos geográficos, económicos y políticos», en concreto páginas 57-58.

³²² BDPC, sign. Mga-4/8.

El empleo de este tema específico delata que ambas piezas se realizaron a partir del momento en que comenzó la preocupación por la llegada del tren, en la década de los años setenta. Por ello, si existiese algún tipo de duda sobre si la autoría de las mismas correspondía a Berea o al padre, con toda probabilidad pertenecerían al elenco creativo del protagonista de esta tesis, puesto que Sebastián Canuto († 1853) ya había muerto para entonces.

En resumen, en este apartado sobre las composiciones de Berea se ha tratado de ofrecer la más amplia visión realizada hasta ahora sobre su producción musical, si bien con ciertas limitaciones. Se sospecha que buena parte de su obra ha quedado en la sombra, debido al consumo inminente, por lo cual, tras los estrenos, es posible la pérdida o la eliminación voluntaria de las partituras. La principal finalidad cubierta en este apartado, por tanto, atañe a la desmitificación de algunos errores historiográficos sobre la faceta compositiva de Berea. Se han podido constatar atribuciones erróneas, así como matices inherentes a ciertas afirmaciones que no se han podido demostrar. La idea de que Berea estaba consagrado a la melodía gallega dista un tanto de la realidad, puesto que solo se ha verificado la existencia de un único ejemplar.

La historiografía ha denostado con frecuencia este estilo compositivo y con ello su valor en la historia de la música en Galicia. No obstante, en estas líneas se ha revalorizado este modelo de creaciones, las cuales respondían a los gustos preponderantes en la época y, por tanto, cubrían el abanico de demandas existentes por parte de los consumidores. Se ha probado que una parte destacada se dedicó a obras heterogéneas de uso profano, de las que el corpus más numeroso lo integraron las danzas (véase fig. 3.10). El repertorio instrumental estuvo presidido por la plantilla orquestal, mientras que el vocal lo gobernaron las piezas para orfeón con acompañamiento de orquesta. Esta omnipresencia de la orquesta se justificaba por la dedicación de Berea a la dirección de dichas agrupaciones, por lo que gran parte de este repertorio era de consumo inmediato.

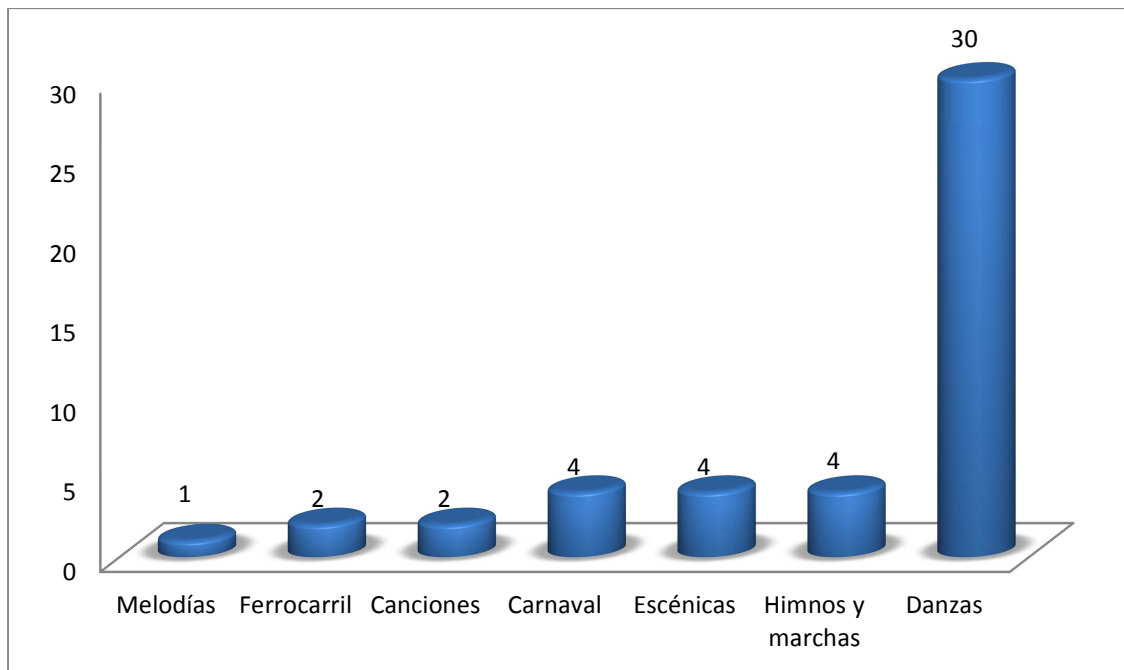


Fig. 3.9. Relación de obras conservadas de uso profano clasificadas por temas. Elaboración propia.

A través del análisis de las pocas partituras conservadas, se han extraído algunas ideas generales sobre el estilo compositivo bereano. La textura predominante en todas ellas es la de melodía con acompañamiento, en la cual una línea melódica –a una o dos voces paralelas– se superpone a un acompañamiento rítmico constante. En ocasiones, este ritmo invariable se convierte en ostinato, creando con frecuencia el efecto de nota pedal característico de la música popular. Por tanto, no es un compositor que alardee de recursos estilísticos renovadores ni punteros en su momento, pero logra a través de esa simplicidad aproximar su propio repertorio y arreglos de otras obras al público. La puesta en valor de la obra bereana no deriva tanto de la excelencia compositiva como de la plena adaptación de la misma al espectro de consumo imperante, lo cual en términos de recepción resulta sumamente interesante.

3.2.2. La herencia de corte sociocultural: la dinamización local en el punto de mira

Canuto Berea dejó un interesante legado inmaterial con varias contribuciones a la dinamización de la vida musical y cultural de la urbe coruñesa, en concreto, y de la región gallega, en general. Por ello, en este apartado se reflexiona sobre la herencia invisible que un hombre polifacético del perfil de Berea dejó impregnada en el entorno circundante. Para lograr este fin, se recapitulan algunas de las labores bereanas para correlacionarlas en un entramado urbano concreto, donde sus huellas perduraron en el tiempo. Las fuentes documentales que testimonian el ejercicio de los principales puestos de responsabilidad ejercidos permiten extraer, por medio de la relación y la reflexión, ciertas ideas consustanciales a la figura del protagonista de esta tesis. Los resultados de tal análisis consienten, por un lado, apuntalar la importancia de las redes profesionales urbanas, en consonancia con la musicología urbana, y, por tanto, ratificar la huella social, política y económica impregnada por Berea en su contexto. Por otro lado, todo ello conlleva a revalorizar su imagen en cuanto que profesional de la música en un sentido amplio, donde su plena integración en la cultura global contribuyó a generar espacios de interacción beneficiosos para su carrera.

Los espacios urbanos donde se ha situado Berea en la primera parte de este capítulo demuestran la plena participación alcanzada en todos los aspectos culturales de la ciudad. En el terreno social, su posición como músico burgués se consolidó a través de la estrecha participación en torno al Circo de Artesanos; en el ámbito político, su legado quedó marcado sobre todo por la intercesión efectuada en la gestión del ayuntamiento; en el terreno económico, la ocupación de almacenista le granjeó un estatus, aprovechado para coquetear con instituciones económicas y financieras de peso en la urbe; y en el ámbito cultural, su aporte en cuanto músico y el empuje demostrado en el terreno de la gestión, lo encaminaron a tutelar iniciativas educativas a la par que a ejercer un estrecho control sobre todo lo acaecido en el entorno teatral. Así pues, su movilidad estuvo circunscrita, en esencia, a lo que en A Coruña se calificaba la «Ciudad Nueva» –epicentro de las actividades financieras, políticas y sociales de la ciudad, aspecto visto en el primer capítulo³²³–, en la cual se ubicaban los principales edificios transitados por Berea, incluyendo la sede de la tienda en la calle Real. Esta proximidad,

³²³ Apartado 1.1, titulado «Datos geográficos, económicos y políticos», en concreto páginas 51-52.

derivada de la propia fisionomía de la ciudad, contribuyó a la interdependencia entre los distintos espacios de este entramado.

El legado inmaterial de Berea se clasifica en dos parcelas interconectadas: la musical y la sociopolítica. En primer lugar, en cuanto que músico y director, fue portador de iniciativas filarmónicas que favorecieron la creación y permanencia de algunas agrupaciones musicales, y, en el papel de docente, propició la continuidad de su saga. Mas en estrecha relación con esta actividad, ya detallada en apartados precedentes, se encuentra la faceta de comerciante, a través de la cual facilitó herramientas tangibles (partituras e instrumentos) e intangibles (redes de contactos) a músicos coetáneos. Berea actuaba, por tanto, desde el punto de vista musical, en calidad de mediador para otros músicos urbanos y como proveedor de herramientas básicas para sus congéneres.

Es evidente que a través de este perfil biográfico polifacético forjó una extensa lista de contactos musicales, que le concedió un papel especial en la historia de la música en Galicia, al actuar, consecuentemente, como un auténtico promotor de actividades musicales. Berea operaba en muchas direcciones, pues, aunque la venta de instrumentos y partituras constituían el núcleo de rotación de sus actividades de almacenista, la vertiente de proveedor fue más allá. La contundente agenda de clientes y el dominio de la información relativa a actuaciones y músicos de toda Galicia le permitieron ejercer de músico de enlace. De hecho, esta posición privilegiada lo condujo a intervenir de corresponsal gallego en el periódico *La España Artística*, al cual notificaba los movimientos teatrales acaecidos en el noroeste peninsular.³²⁴

En segundo término, el legado inmaterial en el ámbito sociopolítico se puede medir a través sus acciones al frente de diversas asociaciones e instituciones, en especial, en los períodos como presidente del Circo de Artesanos y en la fugaz ocupación del puesto de alcalde del municipio, según se ha visto en anteriores apartados. El trabajo desempeñado por Berea en el Circo de Artesanos, desde su juventud, fue considerado una contribución engrandecedora para la asociación, incluso antes de que alcanzase la presidencia.³²⁵ Su primera estancia al frente del

³²⁴ El diario manifestaba que Berea ejercía de corresponsal en el momento de su fallecimiento (*La España Artística*, 1 de marzo de 1891).

³²⁵ En las actas de la asociación de diciembre de 1869 se indicaba expresamente el agradecimiento a Berea por su «contribución al engrandecimiento de la sociedad» [ARRIA, Libro de actas 4, 22-XII-1869: f. 176v.].

equipo gubernamental (1870-1875) se caracterizó por la vigilancia de las cuestiones financieras de la sociedad, la apuesta por la educación de los socios y la organización de veladas y conciertos.

En 1873 se organizaron bailes gratuitos, debido a la ligera bonanza económica de la sociedad bajo su presidencia. Esta mejora financiera quizás proviniese de la elevada precisión monetaria con la cual el presidente anotaba la contabilidad, rasgo también presente en la gestión de su establecimiento musical. En efecto, los detalles de las cuentas, recogidos mes a mes en las actas, expresan de manera puntillosa los gastos e ingresos. Este afán de control económico, peculiaridad intrínseca a la personalidad de Berea, le permitió gobernar y potenciar también su establecimiento de música.

La frecuente celebración de conciertos y bailes de carnaval, de San José, de las fiestas de María Pita y de las celebraciones de Navidad convirtieron al Circo de Artesanos en el enclave de moda.³²⁶ Por ello, la capacidad del presidente para dirimir y seleccionar la programación era relevante, así como para proveer de lo necesario a la sociedad para el desempeño de tales funciones. En realidad, la dotación de instrumentos de música aumentó en los primeros cuatro años de su presidencia.³²⁷ La compra de estos instrumentos facilitó y fomentó la programación de actuaciones esporádicas diferentes a los bailes, sobre todo responsabilidad de la orquesta.³²⁸ De igual modo, en ocasiones se celebraban conciertos instrumentales y vocales a cargo de intérpretes locales, regionales y nacionales.³²⁹

El paso de Berea por la junta directiva fue muy valorado, como ya se ha apuntado, de modo que, si bien en las reiteradas elecciones había manifestado su deseo de no

³²⁶ ARRIA, Libro de actas 4, 24-X-1871: p. 64-66.

³²⁷ Una de las adquisiciones musicales fue un piano de la marca Bernareggi, cuyo precio de 6.400 reales (1.600 pesetas) fue acordado para el abono en plazos de 270 reales al mes. La deuda no se liquidó hasta abril de 1871 [ARRIA, Libro de actas 3, 3- III-1869: f.156v.].

³²⁸ Un ejemplo lo constituyeron los concursos de «Apropósitos», inaugurados en 1871, en los cuales se valoraba el estilo y gracia de los escritos en prosa o verso, con música o sin ella (Estrada [1929] 1986, 84). La caja del archivo del Circo de Artesanos que contiene estas composiciones solo conserva los textos, que a menudo son de autores desconocidos. Solo se sabe el nombre del compositor de la obra titulada *Una broma pesada*: «Apropósito carnavalesco en un acto y en verso. Original de Antonio Navarro y música de José Castro Chané».

³²⁹ En 1871, el maestro Chané –padre de José Castro «Chané»– se ofreció a dar un concierto de bandurria y canto con su hijo a la guitarra gratuitamente en los salones de la sociedad. Berea apoyó esta actividad, por lo cual la petición de Chané fue aceptada por los socios [ARRIA, Libro de actas 4, 9-IX-187: p. 60-61]. Véase anexo 5.7.9.

presentarse a la presidencia de la misma, sus votantes fueron inflexibles, hasta el punto de no permitir su abandono hasta 1875. Un ejemplo de esta fidelidad lo constituyó el episodio acaecido en la primera indeseada reelección a finales de 1871. En esta ocasión el presidente electo argumentó la necesidad de cambio de la directiva debido al cumplimiento de dos años de gestión y a las muchas ocupaciones de los integrantes. No obstante, los socios la reeligieron e incluso ante la posibilidad de una nueva ronda de votaciones, abandonaron por voluntad propia la sala de la asamblea.³³⁰

A la muerte de Berea, todos los socios sintieron esta pérdida, por lo que consensuaron la realización de una serie de actos conmemorativos en el entierro. Después de reconocer su mérito, decidieron enlutar el local, además de elaborar una carroza y una corona, destinadas a ser empleadas en los funerales, según se ha explicitado en anteriores apartados. Por último, en asamblea general resolvieron la remisión de un escrito de pésame a la familia del finado, en el cual incidían en los destacados logros de su ex-presidente. Todo ello ha quedado plasmado en las actas del siguiente modo:

Reunidos en la tarde de hoy la Directiva de esta Sociedad por convocatoria del Señor Vice-presidente, puso este en conocimiento de la misma y de los muchos socios que ocupaban los salones el fallecimiento del Sr. Presidente D. Canuto Berea ocurrido en este día y después de discutida la manera de honrar su memoria rindiendo así justo tributo á las virtudes y méritos del que en ocasiones diversas ha sabido sacrificarse por el prestigio é intereses de esta Reunión, han acordado en señal de duelo enlutar la fachada de este edificio; entornar sus puertas y no ocuparse en la distracción de juegos de naipes y billar durante hoy y mañana á lo cual se prestaron gustosos todos los que de continuo se dedican á estas distracciones. Asi mismo se acordó la construccion de una carroza para conducir su cadáver al cementerio; la adquisicion de una corona con la correspondiente dedicatoria, é invitar á todos los socios por medio de atenta circular para que se sirvan concurrir á su entierro, al cual asistiran también los sirvientes alumbrando. Y por último dirijir un sentido escrito de pésame á la familia de dicho señor firmado por todos sus consocios, á cuyo efecto se redactó en este acto, y literalmente dice asi: «A la Señora viuda é hijos del Sr. Dn. Canuto Berea. Los socios de la Reunión Recreativa é Instructiva de Artesanos recogen en la espresión mas sincera todas las sentidas y levantadas frases tributadas á la memoria de su querido presidente Canuto Berea, digno objeto de las mayores alabanzas y tristezas, y después de ofrecerla á los ojos de Dios para que lea las mas fervorosas plegarias, la entrega á su distinguida familia, atribulada por las sombras de tantas esperanzas disipadas y tantos consuelos perdidos, para que vea en ella y con ella pueda obtener la resignación que le deseamos y que necesita».³³¹

³³⁰ ARRIA, Libro de actas 4, 31-XII-1871: p. 86-89. Véanse anexos 5.7.11, 5.7.13, 5.7.14 y 5.7.15.

³³¹ ARRIA, Libro de actas 7, 23-II-1891: p. 69-71. Véase anexo 5.7.18.

Otro foco desde el cual Berea irradió su quehacer en la urbe fue el ayuntamiento, en los diversos puestos como concejal e integrante de diversas comisiones, y, en especial, cuando estuvo al frente en los últimos meses de 1889, episodio ya documentado.³³² En el cargo de alcalde continuó atendiendo asuntos que habían preocupado a regidores anteriores, entre ellos las obras del ensanche, el sistema de traída de aguas, la concesión de licencias de obras o la resolución de los expedientes de prófugos. Sin embargo, se diferencia de los antecesores por el interés demostrado en la adquisición de libros y en la instauración de nuevos centros de enseñanza. No se puede olvidar tampoco la pertenencia de Berea a la Junta Local de Primera Enseñanza, lo cual denota cierta inclinación por la educación también presente en sus actuaciones en el Circo de Artesanos. Sirva de ejemplo que desde la llegada a la junta directiva de la sociedad, Berea procuró la instauración de una cátedra de francés, aprobada e impartida por el profesor Mr. Charles, a partir del 30 de agosto de 1870.³³³

En los últimos meses de 1889, la corporación municipal se preocupó por comprar la *Colección de las instituciones políticas y jurídicas de los pueblos modernos*³³⁴ y la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía.³³⁵ Además, su inclinación hacia la mejora de la enseñanza quizás lo encauzó hacia la aprobación del establecimiento de dos escuelas para adultos y otras dos para adultas, en fase de prueba, en la sesión municipal del día 30 de septiembre de 1889:

[...] Accediendo á los deseos del Sr. Alcalde, acordó el Excmo. Ayuntamiento autorizar al mismo para instalar dos escuelas de adultos y dos de adultas de este Municipio con el carácter de provisionales y tan solo como un ensayo para en vistas de los resultados que den, acordar ó no la creación definitiva de las mismas [...].³³⁶

Durante su breve alcaldía se aprobaron también los presupuestos para la creación de una cátedra de música de instrumentos de cuerda en la Escuela de Bellas Artes Provincial, presentada oficialmente por la Comisión de Instrucción Pública en 1889, como ya se ha apuntado.³³⁷ Es interesante recordar que la Academia Provincial de

³³² Apartado 3.1.2.2.2, titulado «El afianzamiento de su estatus social y musical», en concreto página 193.

³³³ ARRIA, Libro de actas 4, 30-VIII-1870: p. 15.

³³⁴ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 23-IX-1889: f. 238v.

³³⁵ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 25-XI-1889: f. 272v.

³³⁶ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 30-IX-1889: f. 239v.

³³⁷ Véase apartado 3.1.2.2.2, titulado «El afianzamiento de su estatus social y musical», en concreto páginas 197-199.

Bellas Artes de A Coruña era de segunda clase, por lo que los gastos corrían a cargo de los ayuntamientos y de las diputaciones provinciales (Barreiro 1991, 140-51). Por ello, no es extraño que ante la Real Orden del 19 de febrero de 1887 –en la cual el gobierno central incitaba a la creación de cátedras de música en las Escuelas de Bellas Artes–, Berea impulsase su cumplimiento a la vez que beneficiaba a algunos allegados, incluido su propio hermano Manuel, quien ocupó la cátedra de instrumentos de cuerda.³³⁸ Cabe tener en cuenta que Berea ejercía asimismo un papel relevante en la Academia Provincial de Bellas Artes, por lo que los hilos movidos para la instauración de los estudios musicales quizás estuviesen bajo su estrecha vigilancia.

En los meses que presidió las sesiones municipales surgieron algunas cuestiones relacionadas con el mundo del espectáculo, sobre todo con el teatral. Por ejemplo, en las actas del 12 de agosto de 1889 se manifestaban los problemas del coliseo de San Jorge (Teatro Principal) con el alumbrado eléctrico. Este edificio disponía de un sistema mixto insuficiente, por lo cual no se permitió la reapertura sin subsanarlo. No obstante, la corporación municipal acordó la autorización de representaciones hasta el día 30 de septiembre para no perjudicar al arrendatario de turno.³³⁹ Del mismo modo, en la sesión del 28 de octubre, se consensuó la concesión de la licencia de espectáculos teatrales al Circo Coruñés, cuyo propietario era Antonio Patró y Compañía, mientras que el coliseo de San Jorge no estuviese reparado.³⁴⁰

[...] En vista de lo solicitado por Dn. Antonio Patró y Compañía y aprobando lo propuesto por la Comisión Mixta Administrativa del Teatro Principal acordó el Excmo. Ayuntamiento permitir se deen [sic] representaciones teatrales en el Circo Coruñés de la propiedad del solicitante, pero entendiéndose que esta concesion [sic] caducara sin excusa ni pretexto alguno en el momento en que se celebren funciones en el coliseo de San Jorge ya con el alumbrado de gas fluido o con cualquier otro [...].³⁴¹

El ámbito teatral fue uno de los reductos culturales más activos en la ciudad durante la alcaldía de Berea, aunque también se han obtenido datos sobre otras actividades culturales relacionadas con asociaciones del tipo de la Sociedad Anónima

³³⁸ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 28-X-1889: f. 259-260r. Véase anexo 5.3.2.

³³⁹ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 12-VIII-1889.

³⁴⁰ Recuérdese que en este momento estaban funcionando simultáneamente tres edificios teatrales estables: el Teatro Circo Coruñés, el Teatro Principal –también llamado coliseo de San Jorge– y el Teatro de Variedades.

³⁴¹ AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 28-X-1889: f. 258v.-259r.

Plaza de Toros, a la cual se le concedía una subvención.³⁴² De lo que no cabe duda es que el paso de Berea por la alcaldía le confirió fama, que trascendió incluso los límites provinciales, ya que a su muerte los periódicos de tirada nacional se hacían eco de la noticia resaltando precisamente esta faceta política, según se lee en el diario *La Unión Católica* del 27 de febrero de 1891:

Ha fallecido en la Coruña, víctima de larga y penosa enfermedad, el Sr. Canuto Berea. El finado gozaba de generales simpatías en la Coruña, su pueblo natal.

Aún está cercana la fecha en que desempeñó la Alcaldía de aquella capital, en cuyo puesto dió pruebas de excepcionales dotes, atrayéndose con sus gestiones en pro de los intereses municipales de dicha ciudad, las simpatías de sus paisanos. Descanse en paz.

Más allá de estas aportaciones, quizás la implicación política de Berea derivaba del propio estatus social que ocupaba, por lo que sus ideales no se propagaron ni generaron ningún tipo de revuelo. La llegada a la alcaldía le permitió un incremento de la capacidad de influencia y la plasmación pública de sus propias inquietudes personales. En realidad, centró esfuerzos en aspectos culturales que consideraba fundamentales, incluida la instrucción, la dotación bibliográfica o la vigilancia de espectáculos teatrales. De este modo, los cargos de peso político le facilitaron un medio de expresión musical y cultural, mediando, sin duda, en su quehacer compositivo, interpretativo y, sobre todo, comercial.

En conclusión, la puesta en relación de los diferentes cargos ostentados por Berea ha permitido demostrar que el aporte de un profesional de la música de su tiempo iba más allá de la mera herencia tangible. Los parámetros sociales, políticos, económicos, culturales e intelectuales se interrelacionaron no solo para forjar la carrera de un personaje como Berea, sino también para que este ofreciese un beneficio al entorno urbano en particular, sobre todo a través de pequeñas huellas legadas en su gestión política, social y cultural, y al contexto regional en general. Todo ello se afianzó gracias a su pujante papel empresarial, cuya dimensión se analiza con detalle a continuación. En suma, este personaje dejó tras de sí una estela de acciones que permanecieron más o menos impresas en la historia y, que, en el mejor de los casos, abrieron caminos hacia el futuro.

³⁴² En la sesión del 12 de agosto de 1889 se le concedió una subvención de 2.500 pesetas (10.000 reales) a esta sociedad con una votación resultante de 10-2 [AMC, Libro de actas (1889-1890), sign. 121, 12-VIII-1889].

CAPÍTULO 4

LA ACTIVIDAD EMPRESARIAL DE CANUTO BEREA RODRÍGUEZ

La principal actividad mercantil reconocida de Canuto Berea, la de almacenista musical, lo incluye en la segunda promoción de comerciantes musicales de la península, según las aportaciones de Cristina Bordas. Esta investigadora lo incorpora con acierto en lo que denomina un grupo de «almacenistas generales», donde sitúa también a Romero, Zozaya o Eslava (Bordas 2004, 147), con quienes el coruñés mantuvo estrechas relaciones profesionales e incluso amistosas. Dado el probado carácter multifacético de Berea, después de la instauración de su tienda dedicó parte de sus esfuerzos mercantiles a otras dos áreas, en especial durante la etapa de madurez: la primera, relacionada con el ámbito del teatro, al actuar en calidad de agente; y la segunda, vinculada con la labor editorial, que, aunque tímida, sentó las bases para la futura empresa editorial de los sucesores, Canuto Berea y Compañía. Por ello en este capítulo se analiza la faceta empresarial bereana en estas tres áreas, que, aunque íntimamente ligadas entre sí, presentan ciertas peculiaridades.

Los principales factores que justificaron la eclosión del empresario europeo dedicado a la música en la segunda mitad del siglo XIX derivaron de varias circunstancias relacionadas con la vida musical, en general, y con el comercio, en particular. De entrada, el cambio acaecido en la recepción decimonónica impulsó la aparición de nuevos gustos, que contrapusieron la música «cultura» o «clásica» –entendida en sentido amplio– con la música «ligera», convertida a partir de ese momento en un bien de consumo. Por otro lado, la general apertura del mercado musical decimonónico, gracias en parte a las innovaciones editoriales y a las mejoras constructivas de instrumentos, se reflejó con claridad en las ofertas del almacén bereano.

La versatilidad comercial de Berea, característica común a otros empresarios europeos del momento, se acompañaba de una suerte de destrezas indispensables que avalaban su notoriedad. William Weber apunta, en el texto *The Musician as*

Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914, a la efectividad de las habilidades sociales como garantía de éxito para los empresarios musicales de aquel entonces. El éxito en la gestión de una empresa musical no solo se nutriría, por tanto, de las capacidades gestoras en cuanto que músico o compositor, sino que radicaría en la facilidad para hallar mecenas, atraer al público, liderar a otros músicos y gestionar los negocios. Esta disposición polifacética, al menos en el propio terreno musical, se convertiría en una característica *sine qua non* el músico y el comerciante musical no podrían sobrevivir:

Among the most important social skills needed to become a successful musical entrepreneur was the ability to negotiate among different patrons and publics when designing a concert program, setting up a music school, or indeed rechaping a musical genre in new form. [...] Simply to find a means by which to support oneself in such terms was by definition entrepreneurial: a musician had to «undertake» [...] a variety of enterprises as performer, composer, arranger, and, most important of all, as teacher. Musicians had to advance themselves with the kind of self-promotion and manipulation of a market through social networks that is essential to entrepreneurial activity (Weber 2004b, 7-11).¹

En este sentido, Berea, como hombre de su tiempo, conjugaba esas competencias esenciales para el comerciante musical, que diferían de las requeridas en el pasado tras la difusión en Europa occidental del liberalismo económico. El empresario decimonónico se supeditaba a factores económicos y a variables sociopolíticas, que le permitían, a la vez, identificar con cierta clarividencia los mercados más lucrativos en clave capitalista. De hecho, el perfil comercial de Berea bebió de forma directa de su propia trayectoria vital, al actuar en diversas áreas mercantiles, favorecidas precisamente por el papel político, económico y social ejercido, aspecto ya tratado en el anterior capítulo. Quizás esta conducta polifacética, no tan común en otros empresarios musicales coetáneos, contribuyó a sustentar uno de los establecimientos musicales más fructíferos del noroeste peninsular durante la segunda mitad del siglo XIX.

Berea se erige, en consecuencia, como un candidato idóneo para el sustento de un negocio próspero, en el cual el estrecho contacto con el público, una amplia agenda personal y un especial comportamiento –en este caso detallista, laborioso y cordial–

¹ Traducción de la autora: «Entre las habilidades sociales más importantes para convertirse en un empresario musical de éxito se encuentra la capacidad para negociar los diseños de los programas de los conciertos, la creación de escuelas de música o incluso la modificación de nuevos géneros con los diferentes clientes y con el público. [...] El simple hecho de encontrar un medio de subsistencia en estos términos implicaba la definición de empresarial: un músico tenía que «asumir» [...] una variedad de empresas como intérprete, compositor, arreglista, y, lo más importante de todo, como maestro. Los músicos tuvieron que mantenerse a través de la autopromoción y la manipulación del mercado a través de las redes sociales, esenciales para la actividad empresarial».

favorecieron su capacidad para influir en el entorno. Por esta razón, en este capítulo se explica la actividad comercial de Berea en el contexto del consumo y la producción en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX. Para ello se ha elaborado una división interna bipartita de índole cronológica, según se ha planteado en anteriores capítulos, para describir, de forma global, las actividades mercantiles en relación con otras facetas. En primer término, se presentan los inicios en el mundo comercial, entre 1853 y 1866, y, en segundo lugar, se aborda el período de consolidación empresarial, entre 1866 y 1891, etapa en que incrementó el volumen de transacciones y adquirió un rol cada vez más influyente en A Coruña.

4.1. Los inicios como comerciante (1853-1866)

La entrega de Berea a la labor comercial comenzó –al igual que casi todas las referidas previamente– tras la muerte del progenitor, Sebastián Canuto,² tomando bajo su mando las tareas mercantiles iniciadas por este, con la ayuda materna. De esta primera etapa se ha constatado la existencia de dos momentos diferenciados en la escalada hacia la estabilización de su posición comercial, presentados en este apartado por separado. De entrada, se produce un breve período de transición, entre 1853 y 1856, cuando había quedado en el aire la deuda contraída por el predecesor debido a la compra de varios pianos. Tras este primer momento de adaptación, Berea tomó las riendas del negocio, con fuerza, a partir de 1856, cuando la aplicación de estrategias comerciales en la gestión propició el crecimiento de su empresa.

4.1.1. La etapa de transición del negocio familiar (1853-1856)

La afirmación de que Canuto Berea Rodríguez se erigió en fundador del primer establecimiento musical de Galicia en 1854, tal y como recogen algunas publicaciones (*Gran Enciclopedia Gallega*, s. v. «Berea»), es cuestionable debido a varias razones. Por un lado, este no instituyó el primer negocio musical de la región, ya que, al menos, la creación de la tienda de los Berea se retrotraía como mínimo a 1845. Y en segundo lugar, la fundación de dicho almacén había corrido a cargo de Sebastián Canuto Berea

² Véase apartado 3.1.1, titulado «Sebastián Canuto Berea Ximeno (1813-1853): música y empresa en el entorno urbano», a partir de la página 141.

Ximeno y no de su hijo, Canuto Berea Rodríguez, aunque este hubiese continuado esta estela profesional.

Las publicaciones bibliográficas sobre la saga Berea –desde Pedrell hasta los primeros trabajos de Carreira– aluden a la continuidad que Canuto confirió a la tienda del progenitor. En algunas de ellas, se señala que el hijo mayor de Sebastián Canuto abrió en el año 1854 un nuevo almacén en la calle Acevedo, hoy calle Real (Naya, 1970-75, 144-45).³ Pese a esto, cabe presuponer la continuidad con el negocio paterno anterior, cuyo remanente recayó en primera instancia sobre María Antonia Rodríguez, con lo que ofrecer una fecha concreta de apertura bajo la plena diligencia de Canuto sin la supervisión de su madre sería inexacto dada su progresiva implicación.

Cuando Berea perdió al padre, en septiembre de 1853, contaba con diecisiete años, y empezaba a manejarse con cierta autonomía musical en el entorno coruñés. Tras el suceso, Berea intervino poco a poco en la empresa con la asistencia materna, asumiendo así el rol que le correspondía por ser el primogénito. En una carta que un antiguo cliente de Sebastián Canuto, Miguel García, enviaba al joven Berea en 1853 le incitaba, precisamente, a asumir responsabilidades, a la vez que le hacía los primeros pedidos de partituras y le daba algunos consejos sobre el negocio (véase il. 4.1):

Apreciable Canutín: Supe con gran sentimiento la muerte de tu padre al que encomendé y encomiendo en mis pequeñas oraciones al Creador, y a ti te digo que ahora estás en el caso de trabajar cuanto puedas para aliviar a tu mamá al sostén de tus hermanitos. Bien conozco que la época es desgraciada para nuestra profesión, mas Dios te ayudará por el buen objeto y uso que harás de tus pocas ganancias y no faltará por su Santa Disposición quien te favorecerá, por lo que te aconsejo que tu comportamiento sea no de un niño sino de hombre, teniendo formalidad y nada de soberbia [...]. Con respecto al Almacén de Música procuraré aprovechar [sic] todas las ocasiones que se me presenten para que te utilicen, y empiezo pidiéndote si tienes algún Tercetto [sic] para Tiple, Tenor y Barítono o Bajo, Dúos de Tenor y Barítono o Bajo, y Duos de Tiple y Tenor, y Tiple y Bajo [...].⁴

³ Los anuncios publicitarios de la firma Canuto Berea y Compañía a principios del siglo XX presumen de su fundación precisamente este año (*El Faro de Vigo*, 23 de septiembre de 1906).

⁴ AB, C. 22, L. 2, 13-XII-1853, doc. 21, carta enviada por Miguel García (Santiago).

Sr. D. Canuto Berea
 (Compañero)
 Santiago y Dto. de 19 de 1853

Apreciable Compañero: Supe con gran sentimiento la muerte de tu Padre al que encomendo y encomiendo tu mis pequeñas oraciones al Criador, y a ti te digo que alivias en el caso de trabajar cuanto puedas p^a aliviar a tu Madre al orden de tus Hermanitos bien considero que la época de desgracia p^a nuestra Profesión, mas Dios te ayudará p^a el buen efecto y uso que haras de tus pocas ganancias y no faltará p^a su Santa disposición quien te favorezca p^a lo que te aconsejo que tu comportamiento sea no de un niño si no de hombre teniendo formalidad y nada de soberbio que así te haras bien querido y estimado de todos. Con respecto al Almacén de Música procurare aprovechar todas las ocasiones que se me presenten p^a que te utilices, y empiezo, pidiéndote si tienes algun *Horceto* p^a *Fiplo*, *Tenor* y *Baritono* o *Sop.*, *Duo* de *Tenor* y *Baritono* o *Bajo*, y *Duo* de *Fiplo* y *Tenor*, y *Fiplo* y *Bajo* o *Baritono* bien sea p^a *Piano* (acompañam^{to}) o con *Instrumental* y que esta sea de *Operas Modernas* formas una lista o *Factura* con sus precios y me la remitirás p^a *caja*, incluyendo en dicha lista algunas *Arias* o *Canzonas* de *Fiplo*, y tambien de *Sop.* o *Baritono*, pues algunas de dichas piezas se necesitan p^a las *Palmas* en este Liceo p^a lo que necesito sea muy luego la contestas.

Te doy gracias p^a tu ofrecim^{to} de Música para mi y en ello relaciono tu Amistad hacia mi y cuento con igual cariño y dispon de lo poco que valga con mis cosas a tu Madre y Hermanos se repite tuys afm^{to} Sr. D. L. G. M.

Miguel García
 (Firma)
 Recibido

Con respecto a lo poco de piezas manuscritas siempre se pone alguna cosa mas p^a favor de la Agencia p^a tu Am^{to} como se hacia en vida de tu Padre

II.4.1. Carta remitida por Miguel García a Canuto Berea (1853). AB.

La vinculación de María Antonia Rodríguez al almacén de música se constató aún durante varios años más. La correspondencia enviada desde 1853 hasta 1857 por Boisselot y Compañía para solucionar el impago de tres pianos adeudados por su difunto esposo delata su continuidad en los negocios en calidad de apoderada. Esta deuda, pagada en plazos distendidos, revela la apretada situación económica del negocio familiar en el momento de la muerte del primer dueño.⁵ En una carta, de 1855, dirigida a María Antonia por parte de la firma Boisselot y Compañía, se lee con claridad que la destinataria todavía se responsabilizaba de todas las transacciones concernientes a los negocios pendientes, y se deduce, por tanto, que Canuto no había asumido de manera inmediata todo el peso de la empresa, quizás por su juventud e inexperiencia:

Muy Sra. nuestra: remitimos á V. adjunta la letra de 1000 rs que nos ha mandado con carta de 26 del ppdo [sic] Mayo, sintiendo haberle de decir, que despues de tanto aguardar p^a [sic] tan corta cantidad, aun esta no nos ha sido satisfecha, por no venir conforme, es decir; por faltarle el endose á nuestro favor firmado por V.; siendo de esperar nos la devolberá [sic] con dcho. [sic] requisito á vuelta de correo y que nos remitirá la otra letra de igual cantidad antes del mes de Octubre, por parecernos extraordinariamente larga la espera hasta aquel mes que V. nos indica [...].⁶

El papel de la madre de Berea no se limitó a ser una simple receptora de quejas por el incumplimiento de los compromisos económicos adquiridos por su finado esposo, puesto que prosiguió realizando transacciones comerciales con esta fábrica de pianos paralelamente al hijo. La correspondencia de 1856 evidencia la intención de María Antonia de continuar con el negocio de manera activa, ya que encargaba de nuevo cuatro pianos, solicitud a la que la firma respondió agradecida a pesar de la alta demanda de pianos a la cual estaba sometida:

[...] No obstante, le agradecemos igualmente la atención de que nos encargara cuatro pianos por el precio y condiciones tan favorable p^a V., con el laudable [--] de aligerar acaso nuestra numerosa existencia de pianos en almacén; pero nos apresuramos á manifestarle la satisfaccion [sic] que nos cabe en esta parte, de no poder jamas tener los suficientes, para cubrir y remitir en el acto los pedidos que se nos hacen de mucho tiempo á esta parte, á pesar de haber aumentado de operarios, hasta el mayor número que puede contener la fabrica [sic] y de satisfacernos los

⁵ De hecho, los tres instrumentos permanecieron pendientes de liquidación desde 1853 hasta 1859, siendo este un motivo de conflicto entre la empresa, con sede catalana, y la familia coruñesa [AB, C. 21, L. 1, 19-VIII-1856, carp. 1, doc. 35, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona); C. 21, L. 1, 29-III-1859, carp. 4, doc. 21, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona)].

⁶ AB, C. 21, L. 1, 4-VI-1855, carp. 1, doc. 30, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

pianos algo mas caros que V. nos proponía, según verá por la adjunta nota que V. nos encarga de remitirnos [...].⁷

La tutela de la madre de Berea al frente del establecimiento en los primeros años la convirtió en representante de la industria Boisselot en el noroeste peninsular,⁸ si bien con ciertos problemas y obstáculos. En una epístola del 3 de enero de 1857 se manifestaban algunos de esos inconvenientes, ya que la empresa recriminaba el silencio prolongado de María Antonia y proponía la búsqueda de un nuevo contacto en Galicia con el cual establecer un convenio de exclusividad para la venta de pianos en la región.⁹

María Antonia Rodríguez constituyó, por tanto, el punto de enlace entre el establecimiento musical de Sebastián Canuto Berea y el del hijo, como había sucedido con muchas otras viudas de comerciantes decimonónicos. La especial relevancia adquirida por ella en esta primera etapa de transición deviene de la asimilación de las contrariedades empresariales del difunto marido y de su convivencia mercantil simultánea con Canuto, puesto que mientras ella se escribía con la firma Boisselot sobre los asuntos de deudas, su vástago lo hacía en primera persona para iniciar nuevas relaciones comerciales.¹⁰ Probablemente, esta separación fuese ficticia, quizás respondiendo a una estrategia para eximir a Canuto de las deudas previas, asumidas por su madre.¹¹ A partir de 1857, las misivas referentes a los adeudos y a los nuevos negocios se solían dirigir ya a Canuto, incluso aunque, con frecuencia, contuviesen un pequeño párrafo final para tratar asuntos concernientes a la progenitora y sus cuentas pendientes.

⁷ AB, C. 21, L. 1, 8-III-1856, carp. 1, doc. 26, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

⁸ AB, C. 21, L. 1, 23-III-1857, carp. 2, doc. 6, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

⁹ AB, C. 21, L. 1, 3-I-1857, carp. 2, doc. 19, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

¹⁰ María Antonia Rodríguez dejó de aparecer en los documentos de la tienda a partir de 1857, aunque no murió hasta 1877. Véase anexo 5.5.10.

¹¹ AB, C. 21, L. 1, 6-V-1858, carp. 3, doc. 6, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

4.1.2. Los primeros años de su establecimiento musical (1856-1866)

Tras una primera etapa de subsistencia, a partir de 1856 se aprecia en las fuentes documentales un ligero cambio de perspectivas en la empresa, motivado, en parte, por la plena implicación de Berea en su gestión. A este mayor compromiso personal en los negocios hay que sumar la ligera mejoría económica que Galicia conoció a partir de este momento, ya que después de un período de depresión, entre 1820 y 1856, se asistió a un proceso de ligera recuperación, aspecto ya explicado en el primer capítulo.¹² Sin duda, esta circunstancia de pujanza económica sirvió como marco determinante para la emergente actividad empresarial de Berea.

A partir de esta etapa de leve bonanza, la mayor parte de cartas y otros documentos revelan que el establecimiento recayó de lleno sobre los hombros de un Canuto que rondaba los veinte años. Desde 1856, el negocio se anunciaba bajo el lema «Gran Barato de Música» con un «surtido de todas las obras mas modernas para toda clase de instrumentos» recién llegadas de Italia (*Boletín Oficial de la Provincia* 33, 17 de marzo de 1856, 6). Estos primeros reclamos publicitarios brindaban, además de partituras para piano de todos los niveles, un piano usado de siete octavas y otros verticales de siete octavas con pedal celeste (Meijide 1988).¹³ Se infiere, pues, que la naturaleza de las primeras labores empresariales de Berea se centraban en el papel de almacenista, ya que ofertaba partituras e instrumentos musicales, sobre todo pianos de la marca Boisselot y Bernareggi. Todo ello lo convertía en punto de contacto para el resto de profesionales de la región e incluso de la península.¹⁴

La localización física de la tienda de los Berea ha sido objeto de diversas aseveraciones. Según algunos autores la de Sebastián Canuto había estado en primera instancia en la calle Luchana, número 18, y después en el Cantón de Porlier, número 25 (Rey 2000, 133). Sin embargo, los telegramas conservados en el Archivo Berea se consignan a otras direcciones para el local del hijo. En 1865 aparece domiciliado en la

¹² En concreto páginas 48-49.

¹³ Consta en la documentación que Berea solicitó a la empresa Boisselot la construcción de un piano de baja gama dotado de pedal celeste, aunque la firma declinó el encargo [AB, C. 21, L. 1, 24-III-1858, carp. 3, doc. 3, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona)]. No se ha podido constatar a través de la documentación la existencia en el local de este tipo de piano.

¹⁴ El almacenista madrileño Bernabé Carrafa le cursaba la petición de una «gallegada» o «muñeira» ya en 1858 [AB, C. 22, 23-XII-1858, carta de Bernabé Carrafa, firmada por José Darío (Madrid)].

calle Canuto Pérez Rosario, número 17,¹⁵ si bien la tienda se emplazó luego en la calle Acevedo (Real), variando de los números 29,¹⁶ al 13¹⁷ y, finalmente, al 38.¹⁸ Esta última dirección, la más repetida en los testimonios localizados, correspondió al establecimiento musical y al hogar de Berea durante su madurez (véase il. 4.2).¹⁹ Incluso los herederos, las empresas «Canuto Berea y Compañía» y «Puig y Ramos. Sucesores de Canuto Berea», se ubicaron en este mismo emplazamiento hasta el momento del cierre definitivo, a finales del siglo XX.²⁰



II. 4.2. Estampa del almacén de Canuto Berea. BDPC.

¹⁵ AB, C. 21, L. 1, 27-XI-1865, carp. 10, doc. 23, telegrama de Bernareggi y Compañía (Barcelona).

¹⁶ AB, C. 21, L. 1, 23-IV-1872, carp. 17, doc. 27, telegrama de Bernareggi y Compañía (Barcelona).

¹⁷ Esta dirección figura manuscrita en la partitura de *La Iniciadora* [BDPC, sign. Mga-27/2].

¹⁸ AB, C. 21, L. 1, 26-VI-1876, carp. 20, doc. 12, telegrama de Bernareggi y Compañía (Barcelona).

¹⁹ En el acta de defunción se especifica que falleció en la «calle Real número 38», siendo esta vía denominada calle Acevedo con anterioridad. De hecho, estas señas están avaladas por la partitura de la cuarta edición de *La Alfonsina* [BDPC, sign. Mga-41/51] y por los datos conservados en los libros sacramentales de San Nicolás de A Coruña [AHDS, San Nicolás, vol. 25: f. 30r. y vol. 27: f. 159r.].

²⁰ Esta dirección figura en la impresión de la partitura *Un sospiro* varios años después [BDPC, sign. Mga-12/3].

Los registros oficiales del establecimiento han sido inconstantes, y solo se localizan inscripciones de algunos años. La primera noticia detectada en la contribución municipal data de 1862,²¹ aunque no se han hallado otras referencias hasta 1877-1878, cuando Berea reaparece al frente de un «establecimiento de venta de pianos» en la calle Real, inserto en la tarifa primera de cuarta clase, clasificación estipulada por el ayuntamiento.²² No obstante, la tienda pasó en diciembre de 1878 a ser considerada solo por un tiempo de quinta clase,²³ si bien asomó de nuevo como «vendedor de pianos» en la tarifa primera de cuarta clase en la documentación municipal de 1888.²⁴ Después de la muerte de Berea, cuando la tienda respondía a la razón social de Canuto Berea y Compañía, se retornó al registro en la quinta clase. En consecuencia, se redujo el impuesto municipal con el cual contribuía a las arcas locales con respecto a años inmediatamente anteriores.²⁵

Las transacciones documentadas durante la década de 1856 a 1866 revelan muchos de los rasgos imperantes en su futura gestión comercial. El fuerte espíritu empresarial ya se perfilaba desde los años mozos, erigiéndole en un hombre de negocios serio.²⁶ En esta etapa se ha verificado la intensa relación mantenida con la empresa Boisselot y Compañía –a partir de 1862 Boisselot, Bernareggi y Compañía–, de la cual se deducen varias cuestiones relacionadas con el perfil comercial de Berea. La prudencia y la lucha constante por los mejores precios y condiciones para la tienda se convirtieron en dos características omnipresentes, que le procuraron no pocas reticencias por parte de esta empresa proveedora.

²¹ En la *Matrícula General de los comerciantes de la provincia de Galicia formada para el año 1830 con arreglo á lo mandado en los artículos 11 y 12 del Código de Comercio sancionado por S.M. en 30 de mayo de 1829* Berea figura como regente de un «comercio al por mayor y por menor» con el número de registro 1.147 [ARG, Registro Público del Comercio de Galicia, 1ª sección (1830-1885), sign. 1922: f. 27r].

²² AMC, Impuestos extraordinarios, sign. 3983, Contribución Industrial del Año Económico de 1877-1878.

²³ Berea trasladaba esta cuestión por carta a su amigo Juan Montes, en la cual le confirmaba la pertenencia de su tienda a la quinta clase de la contribución municipal desde el 27 de diciembre de 1878, con cédula número 645 [AB, C. 2, vol. 6, 28-I-1879: f. 152, carta a Juan Montes (Lugo)].

²⁴ AMC, Impuestos extraordinarios, sign. 3983, Contribución Industrial de 1888.

²⁵ AMC, Impuestos extraordinarios, sign. 3983, Relación de contribuyentes de 1898-1899.

²⁶ Muchas misivas que le envían sus proveedores subrayan ese carácter indomable y duro de Berea en los negocios [AB, C. 21, L. 1, 29-XII-1864, carp. 9, doc. 36].

El control ejercido sobre los términos en que se producirían los intercambios comerciales con las firmas distribuidoras revelaba la vocación empresarial de Berea, quien intentaba ajustar y escatimar al máximo en los costes.²⁷ De entrada, marcaba él mismo el importe de venta y se quedaba con la diferencia respecto a las tarifas de fábrica.²⁸ Por otro lado, no quería perder beneficios en estas operaciones, por lo que luchaba con frecuencia con los proveedores para mejorar las condiciones económicas, sobre todo ante la posible competencia de otro depósito de pianos a cargo de Montano en A Coruña.²⁹ Boisselot y Compañía ya le escribía en 1857 en tono de reproche sobre esta insistente pugna por disminuir precios:

[...] Ya hemos dicho á V. repetidas veces que por precio, nada podemos hacer más por V. de lo que ya hemos propuesto y sentimos no se haga cargo de las razones que para ello le damos. Las rebajas por nosotros establecidas con todos nuestros parroquianos son 30 % mitad al contado, sin embargo á V., le concedemos aun algo más del 35 % aceptando el pago como V. desea, esto es, una tercera parte al contado, otra á seis meses, y la restante á doce, por consiguiente desearíamos fuese razonable con nosotros que sabe hemos hecho por V. mas de lo que nos es posible [...].³⁰

Aun así, los porcentajes de rebaja oscilaron en el tiempo: si en esta misiva de 1857 solo conseguía un treinta y cinco por ciento, en 1859 le concedieron un cuarenta por ciento, dada la persistencia del almacenista. Esta particularidad, junto a ciertos privilegios, se confirma en la siguiente carta de la empresa catalana, datada en 1859:

[...] Proposiciones para la compra pocas podemos añadir, pues V. goza ya las ventajas de la compra al contado y ademas un plazo enteramente desusado en nuestro establecimiento, como ya le hemos indicado en otras ocasiones. Sin embargo, como no queremos que V. pueda decir que por nuestra parte no facilitamos mucho mas de lo que es posible, le cederemos (como V. dice por esta sola vez) el 40% de rebaja y las mismas condiciones de pago, lo que es enorme atendida la ninguna utilidad que nos resulta con tal rebaja, mas lo haremos gustosos para ayudarle en su propósito, ahora esperamos que atendido este enorme sacrificio V. no nos ecsija ninguno mas [...].³¹

²⁷ La solicitud de rebajas de precios fue una constante en muchas de las cartas conservadas durante el período en que mantuvieron relaciones comerciales, observándose ya ese carácter desde 1857 [AB, C. 21, L. 1, 27-X-1857, carp. 2, doc. 11, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona)]. La solicitud de descuentos tan agresivos generaron no pocas desconfianzas por parte de los distribuidores, que respondían con cierto enfado en ocasiones [AB, C. 21, L. 1, 23-IV-1858, carp. 3, doc. 5; 2-IX-1859, carp. 4, doc. 7, cartas de Boisselot y Compañía (Barcelona)].

²⁸ En 1859 Boisselot le recriminaba que quisiera vender los pianos más caros de lo que la firma estipulaba en sus catálogos [AB, C. 21, L. 1, 5-XI-1859, carp. 4, doc. 4, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona)].

²⁹ AB, C. 21, L. 1, 29-III-1859, carp. 4, doc. 21, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

³⁰ AB, C. 21, L. 1, 27-X-1857, carp. 2, doc. 11, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

³¹ AB, C. 21, L. 1, 29-III-1859, carp. 4, doc. 21, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

A partir de 1860 la rúbrica de un convenio de exclusividad proporcionó al coruñés unas condiciones ventajosas en cuanto a la fijación de tarifas, sin tanto vaivén porcentual.³² La preocupación de Berea por conseguir beneficios pecuniarios lo encaminaba también a intentar manejar los productos según su criterio. De hecho, a pesar de que Boisselot le recomendó incluir pianos de mayor envergadura para competir con Montano en 1859,³³ no admitió en su local uno de cola hasta 1862, cuando compró dos, solo porque ya disponía de clientes interesados en tales mercancías.³⁴ En 1863 Berea propuso la construcción de pianos a bajo coste para la obtención de mayores beneficios, pero la firma no aceptó tal proyecto.³⁵

En resumen, desde los inicios, el Berea comerciante intentó controlar exhaustivamente el capital en todas sus actuaciones y minimizó riesgos al no efectuar grandes inversiones sin una demostrada seguridad. En todo momento, vigilaba las variables concernientes a los beneficios económicos, cargando las tintas en la obtención de los productos al mejor costo posible. Asimismo, la garantía del mantenimiento de precios óptimos para el negocio provenía, por un lado, del establecimiento de contratos de exclusividad por parte de los proveedores y, por el otro, de la severidad de las negociaciones. No obstante, asumía ciertas contingencias al invertir un dinero considerable en la compra masiva de pianos de precios medios.³⁶ Aun así, su carácter controlador y prudente coartaba estas iniciativas capitalistas, ya que el riesgo asumido era relativamente bajo, dada la demanda en auge de este tipo de ejemplares. Con todo, el punto fuerte de Berea en cuanto empresario era la perspicacia e insistencia, lo que le permitió el afianzamiento del negocio y de su patrimonio con el paso de los años.

³² AB, C. 21, L. 1, 12-V-1860, carp. 5, doc. 3, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

³³ AB, C. 21, L. 1, 6-VI-1859, carp. 4, doc. 12, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

³⁴ AB, C. 21, L. 1, 24-XII-1862, carp. 8, doc. 1, carta de Boisselot y Bernareggi (Barcelona).

³⁵ AB, C. 21, L. 1, 5-VI-1863, carp. 8, doc. 8, carta y factura de Boisselot y Bernareggi (Barcelona).

³⁶ Por ejemplo, en marzo de 1861 solicitó en una única remesa un total de veinticuatro unidades, en la que obtuvo importantes rebajas [AB, C. 21, L. 1, 1-III-1861, carp. 6, doc. 7, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona)].

4.2. La consolidación como empresario musical (1866-1891)

Tras los primeros pasos en calidad de almacenista, a finales de los años sesenta, Berea potenció su capacidad negociadora mediante la introducción de nuevas actividades comerciales más lucrativas. Esta diversificación de mercados coincidió con la creación de su hogar tras el casamiento con Ana Rodrigo en 1866, con lo que, de nuevo, la biografía se entrelaza de forma estrecha con la actividad mercantil.

Berea no solo se puede calificar de almacenista musical, sino de empresario en sentido amplio, según se verifica en los siguientes tres subapartados, donde se explican: primero, las características básicas de la labor ejercida desde su tienda de música, en especial en la etapa de mayor efervescencia; en segundo término, se sintetizan las labores implícitas a la condición de agente teatral, cuyo poder de intermediación le confirió un claro control del panorama dramático en el noroeste peninsular; y, por último, se analiza la dinámica de impresión de partituras puesta en funcionamiento como incipiente editor.

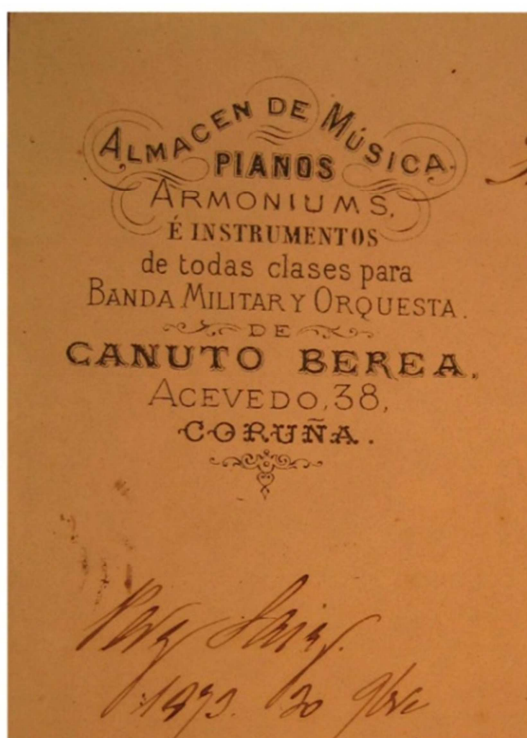
4.2.1. El trabajo como almacenista

Este apartado se configura a modo de antesala a lo que se analiza en profundidad en la tercera parte de esta tesis, ocupada en exclusiva de las dinámicas, dimensiones y procesos concernientes al funcionamiento del almacén de música. Sin embargo, se ha considerado oportuno añadir aquí una sección introductoria sobre esta determinante faceta de Berea con el fin de ofrecer una visión de conjunto de las aportaciones empresariales.

El almacén de Berea conoció, según se ha señalado previamente, un momento de auge en la etapa de madurez del personaje, tras la consolidación de su fama como músico y la estabilización de su unidad familiar. A partir de la década de los setenta, el negocio se impulsó en paralelo a su propio periplo vital, ya que coincidió en el tiempo con muchas de las responsabilidades ejercidas en el seno de varias asociaciones e instituciones coruñesas, vistas en el anterior capítulo. Por tanto, el estatus social probablemente le facilitase el camino en las transacciones comerciales, garantizando

hasta cierto punto una estable agenda de clientes, interesados en mercancías musicales y en el poder de interrelación del que Berea disfrutaba en este período.³⁷

A continuación se presentan cuatro epígrafes destinados a una contextualización genérica: los dos primeros centrados en la dinámica empresarial imperante y los dos últimos organizados en torno a un planteamiento temporal. En primer término, se enumeran con brevedad las estrategias que posibilitaron el desarrollo y diversificación del establecimiento musical, en las cuales se ahonda en el sexto capítulo; en segundo lugar, se presentan las filiales a cargo de Berea, así como los rasgos generales de funcionamiento; seguidamente, se relata un seguimiento cronológico de la actividad de Berea, entre 1874 y 1891, a través del análisis de algunas fuentes documentales conservadas; y, por último, se alude a la continuidad de la firma a través de sus sucesores desde 1891 hasta finales del siglo XX.



II. 4.3. Membrete de la tienda de Berea (1873). AB.

³⁷ Esta relación subyacente entre el comerciante y su activa vida social estuvo presente en otros casos de almacenistas españoles, entre ellos el valenciano Salvador Prósper, quien además de regentar un establecimiento musical y de editar obras de compositores locales, desempeñó el papel de teniente alcalde de Valencia, a la par que integrante activo de diversas directivas de asociaciones (Astruells 2012, 508).

4.2.1.1. La conquista del mercado musical gallego

Su establecimiento se convirtió en un centro de operaciones musicales en varios sentidos, ya que además de actuar a modo de espacio de referencia comercial para profesionales y aficionados de la región, disponía de una trastienda para la custodia de existencias y la impartición de clases de música. En el futuro, Canuto Berea Rodrigo – hijo de Canuto Berea Rodríguez– abriría la sala Berea, en donde vería la luz la Sociedad Filarmónica de A Coruña, en 1904.³⁸ En pocas palabras, se podría considerar la tienda –y trastienda– como un centro neurálgico vivo para parte de los músicos coruñeses, quienes no solo la visitaban para la compra de mercancías, sino también para obtener información musical, docencia, gestión de conciertos y actuaciones, etc. Sin duda, la condición de Berea en cuanto músico de enlace –«pivote»– favoreció el auge de la empresa, por lo que todas las facetas especificadas en el capítulo precedente se aúnan e interrelacionan en favor del crecimiento y expansión de esta labor mercantil.

El texto publicado en 1883 con motivo de la apertura de la línea del ferrocarril de A Coruña a Madrid hacía ya referencia expresa al almacén de música e instrumentos de Berea al describir la industria comercial de la ciudad herculina, lo cual lo catapultaba a primera línea económica en la ciudad:

En la Coruña existen muchas y buenas casas de comercio para la venta de tejidos, ferretería, etc. Entre las principales, consignaremos el almacén de música é instrumentos de Canuto Berea, sito en la Calle Real; los bazares de García Baladrón, del siglo XIX y de Hervada; las casas comerciales de los Chicos, de Monteagudo, la ciudad de Londres, la villa de París, la Novedad, la Luz, Juan Arias; el Brillante y otra multitud que haria [sic] interminable esta reseña [...].³⁹

El éxito de las transacciones tuteladas por Berea se debió a varias razones de índole social, económica y geográfica. Por un lado, el estatus de clase media de Berea posibilitó la ampliación de su agenda, en especial con clientes coruñeses. Los particulares y las instituciones de A Coruña conocían la reputación de este hombre, por lo que su plena implicación musical y social en la ciudad en esta etapa contribuyó

³⁸ En esta sala actuaría Canuto Berea Rodrigo con el violinista Antonio Fernández Bordas en varias ocasiones (*La época*, 30 de diciembre de 1905; *La época*, 5 de enero de 1906; *La época*, 9 de febrero de 1906).

³⁹ En este texto también se señalan los establecimientos de crédito, las sociedades de recreo, las bibliotecas y las escuelas; además de la prensa, los teatros, el tipo de comunicaciones terrestres y marítimas (*La Coruña en la mano* 1883, 44).

a engrosar la lista local de compradores. Por otro lado, parte de la notoriedad del almacén radicaba en la variedad de mercancías ofrecidas, así como en las novedades del gusto burgués decimonónico. Aunque los productos se pormenorizan en el quinto capítulo, conviene aquí dejar constancia de que la heterogeneidad de existencias contribuyó a la popularidad de su comercio. Incluso diversificó el negocio al usarlo como quiosco musical y tienda no exclusivamente musical.⁴⁰



II. 4.4. Orla del almacén de música de Canuto Berea. BDPC.

La tienda de música bereana disponía de una holgada pluralidad de provisiones, entre partituras e instrumentos con los respectivos accesorios, brindados a través de alquiler o venta, al contado o a plazos, tal y como reflejaba la imagen corporativa (véase il. 4.4). En lo referente a las partituras, el almacén presumía de la riqueza de fondos impresos, adaptados a las necesidades musicales de la ciudad y de Galicia en general, por lo que, además de una extensa relación de métodos de solfeo y de instrumentos –según las peticiones de los principales profesores de música

⁴⁰ Por ejemplo, vendió suscripciones de *La Gaceta de Madrid* o de *La España Musical* (*La Gaceta de Madrid*, 5 de octubre de 1865 [también se vendía en la tienda de María Montero, viuda de Pazo]; *La España Musical*, 18 de enero de 1866). El establecimiento ofrecía igualmente objetos de metal, según testimonia la venta de «Bronce de Aluminium» de Paul Morin et Cía (*La época*, 18 de enero de 1868) y de cristal, ya que mantuvo algún contacto con la cristalería parisina Baccarat, que le facilitaba zócalos de cristal para pianos y objetos de cristal de colores [AB, C. 1, vol. 1, 19-VI-1874: f. 85, carta a Baccarat (París)].

conocidos por Berea-, atesoraba una amplia gama de composiciones musicales destinadas a agrupaciones heterogéneas (véase il. 4.5).⁴¹



Il. 4.5. Etiqueta de la tienda de Canuto Berea estampado sobre partituras a la venta. BDPC.

El vasto marco geográfico abarcado por el comercio bereano también condicionó su fama. Por ello, la asistencia de un elevado número de intermediarios le facilitó las ventas, por medio de la captación de clientes, mediante la vigilancia del transporte de productos e incluso efectuando los cobros de las facturas en débito. Ante la celebridad alcanzada a través de estos mediadores en algunas urbes gallegas, se

⁴¹ Los catálogos incluían arreglos de fragmentos de óperas para canto y piano, estudios, fantasías y adaptaciones operísticas para piano, bailes y zarzuelas para piano a cuatro manos, partituras para canto (dúos, piezas de ópera, óperas completas, obras en español, obras en italiano), música religiosa, composiciones para grupos reducidos, zarzuelas y óperas adaptadas para diferentes instrumentaciones, etc. Uno de los acicates para la venta de instrumentos de viento y sus partituras fue la creación y renovación de numerosas bandas militares y populares coetáneas a Berea (López Cobas 2008). La variedad instrumental adquirida por estas agrupaciones era evidente, incluyendo ejemplares más corrientes como requintos, flautines, clarinetes, fliscornos, trombones, bombardinos, bajos (tubas), onovenes, platillos o saxofones. Estos instrumentos formaban parte, por ejemplo, las existencias adquiridas por la banda de Betanzos en 1888, bajo la tutela de Joaquín Martí [AB, C. 6, vol. 18, 21-VII-1888: f. 283-284, carta a Joaquín Martí (Betanzos)]. Junto a estos productos más corrientes se incluyeron modelos más llamativos, incluidos el onovene o el trombino. El estudio en detalle de los catálogos se efectúa en el quinto capítulo, titulado «La oferta de productos: el mensaje dirigido al consumo», a partir de la página 367.

inauguraron sucursales físicas a partir de los años setenta en Santiago, Vigo y Ferrol; además de mantener asiduos contactos con Lugo, Ourense, Oviedo, Pontevedra y otras muchas ciudades y villas. La irrupción del intermediario, papel examinado con mayor detalle en el sexto capítulo,⁴² no fue un sello exclusivo de la firma Berea, sino que constituyó una estrategia empleada con frecuencia por las empresas europeas a lo largo de todo el siglo XIX.⁴³ En este sentido, los intermediarios ejercían un patrocinio habitual y una publicidad más personalizada a través de sus propios contactos personales. Con ello, la red de conexiones se extendía exponencialmente y, en consecuencia, los beneficios.

La conquista del mercado musical por parte de Berea también se debió en parte a su peculiar personalidad y a las variadas destrezas demostradas, las cuales propiciaron la comunicación con un elevado número de músicos gallegos, que se convirtieron en potenciales clientes directos. Las posibilidades de adquisición de instrumentos y partituras por parte de estos músicos –aficionados y profesionales– respaldaron el desarrollo de determinadas prácticas musicales. Por ello, la dinámica empresarial no solo se alimentó de las exigencias de los consumidores, sino que llegó a influir de forma abierta en determinadas preferencias decimonónicas.

⁴² Apartado 6.3, titulado «La gestión comercial como código de comunicación», a partir de la página 651.

⁴³ Ya se ha documentado a principios de la centuria, que Muzio Clementi disponía de un intermediario activo en Dublín, llamado Philip Cogan, que le garantizaba a través de una carta del 20 de enero de 1800 la venta de sus instrumentos [Bibliothèque Nationale de France, París, Mus. La. 21-21 bis, 300, citado en Rowland 2004, 57].

4.2.1.2. Las sucursales

La creciente cantidad de consumidores arropados por Berea generó la necesidad paulatina de contar con representantes con mayores concesiones en las principales ciudades gallegas. Las sedes de Ferrol y Santiago de Compostela ampliaron en primera instancia el mercado del establecimiento coruñés, sumándose más tarde Vigo, con lo cual se confirmaba una clara expansión de los negocios bereanos en su madurez. Si bien las filiales físicas se circunscribieron solo a estas tres, el comerciante dispuso de una vasta red de intermediarios, ya citada, que contribuyó a distribuir y vigilar los intereses mercantiles. Este entramado de conexiones se extendió por todo el noroeste peninsular y constituyó, en efecto, una de las estrategias más efectivas para el negocio.⁴⁴

La filial de Santiago, operativa en mayo de 1874,⁴⁵ había dado los primeros pasos bajo el estrecho control de Berea en la Rúa del Villar, número 42.⁴⁶ Durante algunos años su regencia recayó sobre Manuel Penela Asorey (1821-1885),⁴⁷ asistido

⁴⁴ Este aspecto se analiza en el sexto capítulo, apartado 6.3.2.1, titulado «Las estrategias de mercado», a partir de la página 679.

⁴⁵ AB, C.1, vol. 1, 7-V-1874: f. 13, carta a Manuel Penela (Santiago). En este momento es posible que estuviese ubicada en Fuente Sequelo (número 6) según algunos documentos [AB, C. 1, vol. 1, 5-XI-1874: f. 325, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra)], aunque otros autores la han situado en el número 42 de la Rúa del Villar (Rey 2000, 129). En la matrícula parroquial de Santa Salomé de Santiago, la familia figura domiciliada en el número 16 de Fuente Sequelo hasta 1868, cuando esta ubicación se renumera con la cifra 9 [AHDS, fondo parroquial de Santa Salomé de Santiago, Matrícula parroquial (1851-1875), libro 1851: f. 14r.; libro 1868: f. 10v.]. En 1875 ya se ubica en la calle Rúa del Villar, número 42, según diversos documentos [AB, C. 40, Cuenta de gastos efectuados en la tienda, marzo 1875]. Los gastos de alquiler del local corrían de cuenta de Berea, por lo que sin duda se trataba de una sucursal suya, no de un almacén paralelo que colaborase con él [AB, C. 1, vol. 1, 23-I-1875: f. 496, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁴⁶ AB, C. 1, vol. 1, 3-VIII-1874: f. 138, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 40, cuenta de gastos efectuados en la tienda de la Rúa del Villar nº 42, marzo 1875. Además se conservan algunas cartas de Penela datadas entre marzo de 1875 y abril de 1880 en bloque documental titulado «Santiago Sucursal 1878» [AB, C. 40, legajo (mazo) 27].

⁴⁷ Nacido en la parroquia de Santa María de Sabrexo (Vila de Cruces, Pontevedra), probablemente se trasladase a Santiago de Compostela tras su casamiento con Rosa Conde. Allí figura domiciliado en la calle Fuente Sequelo 16, que luego fue renumerada como 9, a partir de 1868. En Santiago quizás actuase en calidad de músico activo, además de empresario, según se ha constatado con su participación en la banda de Santiago (Cancela 2015, 81). No obstante, su dedicación a la música ya se constata en la partida de nacimiento de su primera hija, María Josefa Vicenta en 1844 [AHDS, fondo parroquial de Santa María de Sabrexo (Carbia), Libros sacramentales, Bautizados, n. 4 (1767-1852): f. 350r.; fondo parroquial de Santa Salomé de Santiago, Libros sacramentales, Difuntos (1836-1936): f. 12r.; fondo parroquial de Santa Salomé de Santiago, Matrícula parroquial (1851-1875)].

ocasionalmente por su hermano Laureano Penela y por su hija Josefa Penela.⁴⁸ Ella intensificó el trato con la matriz coruñesa a partir de 1885, debido a la enfermedad y posterior muerte de Manuel,⁴⁹ aunque Berea sopesó la inclusión de otros gestores en la sucursal, cargo que suscitaba interés entre los músicos de la época.⁵⁰ Después de una auditoría de cuentas efectuada por Eduardo Puig⁵¹ –dependiente del almacén coruñés– desde enero hasta marzo,⁵² optó por mantener a la familia Penela involucrada en el negocio, según le confesaba con cierta condescendencia a Manuel Chaves en una carta de marzo de 1885:

Mi querido amigo: A su tiempo fue en mi poder su favorecida del 9 del presente á la que no conteste [sic] antes en espera de los resultados del arreglo de mi sucursal en Santiago.

Siento no poder complacer y creo estará conforme con mi modo de proceder. Como la familia de Penela quedaba sin recursos para poder vivir, convenimos en que quedarían en el establecimiento con un hombre al frente que es Barcia el flauta y de este modo podrá vivir, pues de no ser así no sé lo que sería de la pobre familia [...].⁵³

A partir de ese momento, el mayor peso de las transacciones comerciales fue asumido por Josefa, ayudada por Gregorio Barcia y, más tarde, de forma puntual, por

⁴⁸ María Josefa Vicenta Penela Conde era la hija mayor de Manuel Penela y Rosa Conde, nacida el 28 de abril de 1844 [AHDS, Santa Salomé, Libros Sacramentales, Bautizados, n. 6 (1838-1863): f. 58v.-59r.]. En las primeras cartas que Berea dirige a Josefa Penela lo hace con el diminutivo de «Pepita», quizás aludiendo a su corta edad, aunque por entonces ya contaba con más de cuarenta años [AB, C. 5, vol. 14, 16-V-1885: f. 390, carta a Pepita Penela (Santiago)]. En anuncios publicitarios de años posteriores se menciona que en Santiago el único establecimiento autorizado como depósito de pianos Rönisch es el de la Viuda de Penela, dependiente de la firma Canuto Berea y Compañía, con lo cual Josefa asume las transacciones comerciales del negocio en nombre de su madre (*El Faro de Vigo*, 7 de abril de 1894). No obstante, en 1888 Berea recibía una carta firmada por «Rosa Conde, viuda de Penela», con lo que la dualidad del negocio se patentizaba [AB, C. 45, 10-VIII-1888: doc. 444]. Quizás madre e hija actuaran en convivencia, si bien fue Josefa quien asumió el papel de negociante en primera persona.

⁴⁹ AB, C. 5, vol. 14, 14-II-1885: f. 217, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵⁰ En diciembre de 1885 Eduardo de Palo solicitó este cargo, aunque Berea se lo denegaba por disponer ya de personal suficiente y por haber recibido una cantidad de peticiones de la misma índole que había refutado con anterioridad [AB, C. 5, vol. 15, 14-XII-1885: f. 192]. También Manuel Chaves había expresado su voluntad de ocupar este puesto [AB, C. 5, vol. 14, 24-IV-1885: f. 358, carta a Manuel Chaves (Pontevedra); C. 5, vol. 15, 12-III-1886: f. 374; C. 6, vol. 18, 20-V-1888: f. 207, cartas a Manuel Chaves (Santiago)].

⁵¹ Eduardo Guillermo Puig y Ferrín († 1916) fue empleado de la tienda de Berea desde al menos 1876 [AB, C. 1, vol. 3, 19-VII-1876: f. 25, carta a Manuel Penela (Santiago) rubricada por E. Puig], momento en el que firma algunas cartas comerciales. Durante los años en que se hizo cargo de la tienda escribía cartas a los clientes y realizaba transacciones comerciales y viajes a las sucursales para ajustar los presupuestos de cada año, actuando así como contable.

⁵² AB, C. 5, vol. 14, 16-IV-1885: f. 341, carta a Eduardo Puig (Santiago).

⁵³ AB, C. 5, vol. 14, 24-IV-1885: f. 358, carta a Manuel Chaves (Pontevedra).

Enrique Lens Viera.⁵⁴ Los contactos de Berea con la familia Penela iban más allá de lo estrictamente empresarial, ya que a lo largo de los años habían forjado una relación de amistad y familiar, plasmada en la frecuente alusión a cuestiones familiares, estados de salud propios y de la progenie en la correspondencia intercambiada.⁵⁵

La buena localización de la tienda en el centro de una ciudad con mucha tradición musical incitó a Berea a ejercer un estricto control sobre ella. De hecho, él mismo y Puig acudieron allí en varias ocasiones para actualizar los inventarios y los balances anuales.⁵⁶ Algunos de los compradores correspondían a las principales instituciones de la urbe como el ayuntamiento compostelano⁵⁷ o la propia catedral,⁵⁸ y quizás esta profusión de clientes motivó el reiterado interés de diversos músicos por la dirección de la sucursal tras la indisposición de Manuel Penela.

La filial de Ferrol, al principio a cargo de Adolfo Rodríguez, abrió sus puertas en diciembre de 1876, posiblemente instalada en la calle de la Magdalena (número 59).⁵⁹ No obstante, no operó con normalidad hasta enero de 1877 ni se inscribió en el registro comercial hasta agosto de ese mismo año –por una inminente inspección–, matriculándose entonces solo en calidad de «almacén de música», puesto que no interesaba confirmar la venta de pianos, por suponer una tarifa tributaria superior.⁶⁰

⁵⁴ Esta información se extrae de los copiadore de cartas de Canuto Berea del AB en diferentes volúmenes, en los que se contiene mucha más información sobre la dinámica de esta sucursal, que era una de las más fructíferas. Los datos sobre la intervención de Enrique Lens en el negocio a partir de 1891 están contenidos en los documentos de las actuales cajas 43 y 45.

⁵⁵ Josefa Penela fue la madrina de la penúltima hija de Berea, Emilia Josefa Alejandra [AHDS, AHDS, fondo parroquial de San Nicolás de A Coruña, vol. Bautizados, n. 27 (1875-1881): f. 159r.; AB, C. 1, vol. 3, 4-VIII-1876: f. 39, carta a Manuel Penela (Santiago)]. También se cursaban invitaciones para ciertas celebraciones familiares, incluido el santo del patriarca coruñés en 1877 [AB, C. 1, vol. 3, 11-I-1877: f. 365, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁵⁶ AB, C. 6, vol. 16, 14-I-1887: f. 440, carta a Eduardo Puig (Santiago).

⁵⁷ AB, C. 3, vol. 7, 26-IV-1880: f. 380, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵⁸ AB, C. 5, vol. 14, 14-VII-1885: f. 482, carta a Josefa Penela (Santiago).

⁵⁹ AB, C. 1, vol. 3, 11-I-1877: f. 366, carta a Emilio Platas (Serantes).

⁶⁰ Algunas cartas que Berea dirigió a Rodríguez confirman esta situación: «[...] Para evitar cuestiones matriculese [sic] inmediatamente en la tarifa, ya como vendedor de papel de música ó sean, partituras de óperas, zarzuelas ú otras composiciones inferiores y cuando vayan los investigadores procuren no vean tiene V. instrumentos al menos interin están en esa. No descuide lo que le digo y ordene á su amigo [...]» [AB, C. 2, vol. 4, 20-VI-1877: f. 282. El resto de cartas que versan sobre este asunto están localizadas en: AB, C. 2, vol. 4, 28-VI-1877: f. 289; C. 2, vol. 4, 29-VI-1877: f. 290; C. 2, vol. 4, 22-VIII-1877: f. 322, cartas a Adolfo Rodríguez (Ferrol)].

El motivo de la apresurada apertura –en menos de un mes– se debió a que José María Miguel, un flautista ferrolano apodado «Miguel flautista», pretendía hacerle la competencia a Berea con un almacén de pianos Auger. Por ello, la instauración veloz de una tienda de música conformó una atractiva opción para combatir este particular, según argumentaba el almacenista coruñés a Penela por carta:

[...] Ya sabrá V. que en Ferrol el flauta Miguel trata de poner un establecimiento de pianos y antes que él, establezco yo el mío, con cuyo objeto va Nicasio. Envieme [sic] cuanto antes el piano de Ketterer y si quiere le mandaré el que tengo de mesa y V. sabe que es muy bueno [...].⁶¹

En un primer momento escaseaban las mercancías, por lo que Berea apuró a los principales proveedores. En una carta de enero de 1877 apremiaba a Bernareggi y Compañía a que cubriese sus necesidades de pianos cuanto antes, puesto que no le resultaba factible atender las demandas conjuntas de Santiago y Ferrol con el material disponible. Además, en ella protestaba a la firma por proveer también al competidor ferrolano, con lo que se incumplía el contrato de exclusividad vigente entre ambas empresas:

[...] Les decía me remitiesen cuanto antes cuatro pianos del nº 1, dos del nº 2 y otros dos del nº 3, rogándoles me los remitiesen inmediatamente, pues con las sucursales que tengo puestas en Santiago, Ferrol y otros puntos de Galicia, me encuentro sin existencias de ninguna clase. Yo creía que el no remitirme pianos sería por no tenerlos concluidos; pero me llamó ecstraordinariamente la atención, que sin avisarme de lo que proviene en el artº 5º de nuestro contrato, hayan remitido á esta por el vapor «Santa Rosa» con marca IM [sic] el piano del nº 2, número 15987, para hacerme la competencia á mí mismo.

En mi anterior les decía, había yo abierto una sucursal en Ferrol pª [sic] hacer la competencia á un tal D. José Mª Miguel, que estableció en dicho punto un depósito de pianos de la fábrica «Poncio Auger» de esa población, y al hacerle yo la competencia con los pianos de la fábrica de V., me encuentro con que él también los tiene.

Aparte del abono que deben hacerme, según el artº 4º de nuestro convenio, esto creímos siempre para el caso que un particular pidiese algún piano; pero si hubiese creído fuera para poderlos vender V. á otros depósitos de esta provincia, jamás hubiera firmado tal compromiso [...].⁶²

Ferrol, quizás una de las ciudades más activas en el ámbito musical de la franja costera del norte, demandaba elevadas cantidades de productos. En este contexto se entiende el férreo control ejercido por Berea sobre la sucursal en manos de Rodríguez,

⁶¹ AB, C. 1, vol. 3, 11-XII-1876: f. 305, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁶² AB, C. 1, vol. 3, 11-I-1877: f. 369-370, carta a Bernareggi y Compañía (Barcelona).

pidiéndole cuentas detalladas desde el primer año de funcionamiento,⁶³ y la existencia paralela de otros intermediarios que lo ayudasen, detallados en el sexto capítulo.⁶⁴ La intensidad de estos contactos queda plasmada en un libro conservado en el Archivo Berea, en el cual se inventariaron los materiales remitidos.⁶⁵ Esta fuente documental ferrolana, única en lo que a las filiales se refiere, recoge un seguimiento del volumen de mercancías por número de paquetes enviados: en 1889 ciento cincuenta; en 1890 y 1891 setenta y dos respectivamente; en 1892 doce hasta el 21 de marzo y a partir de ese momento un total de cincuenta y seis, recibidos por Enrique Bruquetas; en 1893 se remitieron ciento ocho cajas y a partir de entonces se observa un ligero crecimiento, ya que en 1894 se enviaron ciento sesenta y tres cajas y en 1895 ciento treinta y dos (véase fig. 4.1). De estos datos, *a priori* algo superficiales, se deduce la estrecha conexión entre la matriz y la filial en tiempos de Berea, pero aún más fluida en manos de los sucesores inmediatos.

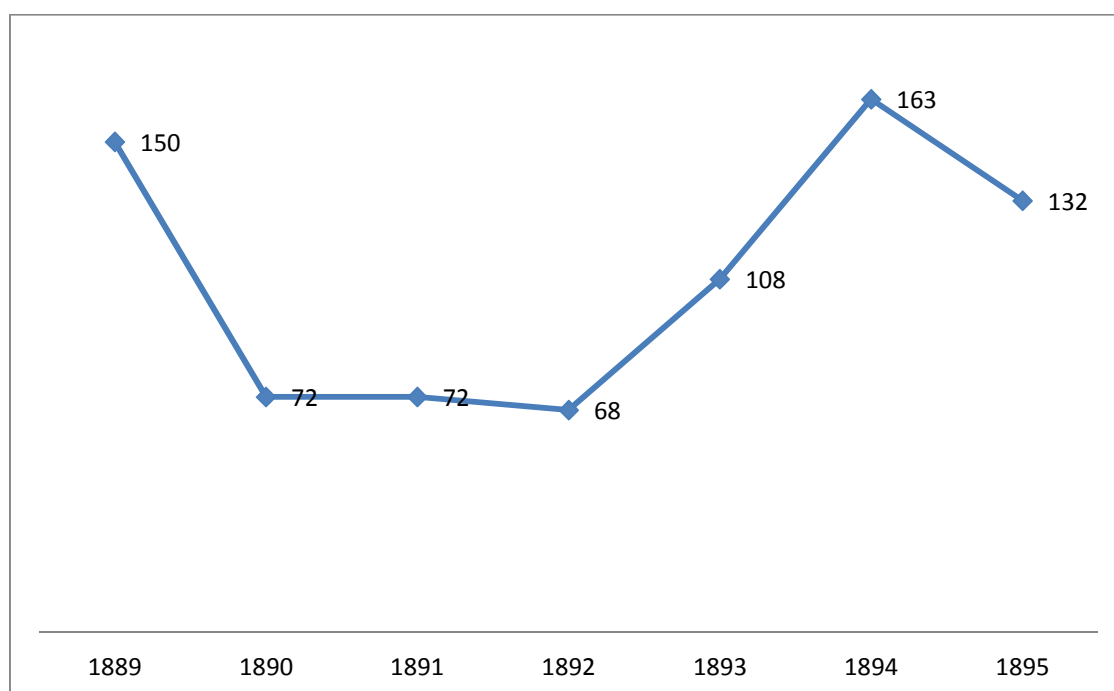


Fig. 4.1. Relación de paquetes remitidos a Ferrol entre 1889 y 1895. Elaboración propia.

⁶³ AB, C. 2, vol. 5, 21-II-1878: f. 176, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol).

⁶⁴ Entre 1876 y 1884 se relacionó con José Braña y Lérida, entre 1874 y 1880 con Juan Velasco y entre 1879 y 1889 con Eduardo de Arana. Véase sexto capítulo, apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores», en concreto páginas 616-620.

⁶⁵ AB, C. 14, vol. 59, listado de envíos a Ferrol (1889-1931).

La empresa bereana en Vigo pasó por varias etapas desde 1874 hasta al menos 1896. Con anterioridad a 1877 Berea no disponía de ningún almacén físico, aunque le había brindado la posibilidad de ser comisionado a Félix Barés en septiembre de 1874 en dos modalidades: a través de la venta de pianos por su intermediación por una comisión del 10% o por medio de la adquisición directa de los pianos algo rebajados a crédito con un 10% de comisión para él con la opción de obtener mayores beneficios por la libertad de precios. El almacenista le recomendaba la segunda alternativa en los siguientes términos:

[...] Dos modos hay de que sea V. mi comisionado en esa para la venta de pianos e instrumentos. El 1º es abonar á V. un diez por ciento sobre el precio de los pianos que se vendan por su mediación, aun cuando V. no tenga participación directa, es decir que con solo avisarme que Don Fulano de Tal le escribe para ver de comprarme un piano (y no medie ningún otro profesor) y tenerme al corriente de lo que haya dicho el comprador es bastante para abonarle dicha comisión. 2º me compra V. los pianos para lo cual le abro un crédito que convendré y me lo paga en plazos de 4, 8 y 12 meses, haciéndole una rebaja mayor y el 10% y V. dispone de ella como mejor le parezca.

V. me dirá con toda franqueza su opinión, pero creo lo 2º mas ventajoso para V. y el modo de que se vaya haciendo poco á poco con un pequeño capital [...].⁶⁶

GRAN ALMACEN DE MUSICA.
PIANOS, ARMONIUMS E INSTRUMENTOS DE TODAS CLASES
D. CANUTO BEREÁ.—REAL 38 CORUÑA.

PIANOS españoles y extranjeros, garantizados á gusto del comprador á pagar al contado, ó á plazos desde 200 reales mensuales.
TREINTA MIL obras diferentes de música, con rebajas considerables.
Cuerdas, bordones y acesorios para toda clase de instrumentos.

II. 4.6. Anuncio publicitario de Berea (*El Faro de Vigo*, 26 de diciembre de 1876).

Barés aceptó la entrada en el negocio, auxiliando a Berea en la venta de pianos en Vigo hasta 1883, cuando se trasladó a Avilés. Las transacciones entre ambos no implicaban que hubiese una sucursal en Vigo, sino que se incitaba a usar el

⁶⁶ AB, C. 1, vol. 1, 24-IX-1874: f. 218, carta a Félix Barés (Vigo).

establecimiento coruñés como punto de compra, hecho corroborado por los anuncios en prensa publicados hasta 1877 (véase il. 4.6).⁶⁷

Entre 1877 y 1880 Berea había comenzado a filtrar mercancías a la ciudad olívica también a través de Mariano Miguel Alonso, quien regentaba un local en la calle Príncipe, número 17. Alonso había abierto un almacén por cuenta propia desde al menos enero de 1877, cuando Berea se le ofreció como proveedor, quizás por su proximidad desde años atrás en el terreno interpretativo.⁶⁸ En la primera carta comercial conservada entre ambos, el almacenista coruñés le proporcionaba los precios de los pianos disponibles, además de algunas condiciones para futuros acuerdos, que incluían ciertas comisiones:

[...] Hoy le escribo poniéndole precios de Pianos de Ketterer á 4200 y 3600 Rv Pianos de Bernareggi á 4800 y 5500 Rv Pianos franceses de M. Herarde á 6500 y 7500 Rv. Mucho celebraré procure se venda alguno y sabe V. le abonaré una buena comisión. Encuentro muy buena la idea de establecer un almacén de Música, pianos e instrumentos de todas clases y cuente V. conmigo pues conozco honradez y me comprometo á surtirle de todo á precios que V. y yo podemos utilizarnos, y respecto al pago vea V. si le convendrá una 4ª parte al contado y el resto á los 4, 8 y 12 meses.

Si V. le fuera fácil venir un día á esta creo que con mediadora de conversación se arreglaba el asunto á gusto de ambos [...].⁶⁹

Las ventas en el almacén de Alonso no gozaron de buena salud durante los casi cuatro años de funcionamiento, por lo que en alguna ocasión Berea le demandaba diligencia.⁷⁰ Este establecimiento no era una sucursal directa del coruñés, sino un cliente comisionado con rebajas especiales, aunque compartiesen la misma política de descuentos.⁷¹ En el verano de 1880, Alonso cerró la tienda, ya que se trasladaba a

⁶⁷ En los anuncios publicitarios vigueses se indicaba la dirección de contacto sita en calle Príncipe, número 1, correspondiente al comerciante Antonio Conde (Losada 2015, 113-14), acaso Antonio Bibiano Conde González-Abarca (1833-1894), el regente de un almacén de tejidos y metales, además de fundador de una naviera. Es probable que este importante empresario contribuyese a la fluidez de conexiones entre Vigo y A Coruña a través de su flota de navíos, empleada para la distribución de mercancías por la fachada atlántica gallega, pero se sospecha –a falta de documentación que lo verifique– que poco tuvo que ver con el comercio musical en sí mismo, quizás por entonces vigilado de cerca por Barés (*El Faro de Vigo*, 26 de diciembre de 1876; *El Faro de Vigo*, 2 de agosto de 1877).

⁶⁸ Recuérdese que formaba parte de un cuarteto, junto con José Courtier, Canuto Berea y Manuel Berea, que había actuado al menos en 1872 en el Circo de Artesanos. Véase página 184, en el tercer capítulo.

⁶⁹ AB, C. 2, vol. 3, 10-I-1877: f. 361, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

⁷⁰ AB, C. 2, vol. 6, 3-II-1879: f. 166, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

⁷¹ AB, C. 2, vol. 3, 15-I-1877: f. 391-392, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

Madrid a finales de año, quizás por cuestiones familiares.⁷² Berea le ayudó entonces a liquidar las cuentas pendientes y los materiales en *stock*, incluidos dos pianos, y le adquirió el traspaso del establecimiento por 2.400 reales de vellón (600 pesetas).⁷³

La nueva etapa de los negocios de Berea en Vigo se inició con la apertura de su propia sucursal, emplazada donde antes había abierto Alonso, en la calle Príncipe, número 17. La gestión recayó sobre Andrés Gaos Espiro por razones familiares, ya que estaba casado con una de las hermanas menores de Canuto, Pilar, cuyo descendiente más conocido fue el violinista y compositor Andrés Gaos Berea. La familia Gaos Espiro había vivido unos años en A Coruña, pero en 1880 ya estaba asentada en Vigo.⁷⁴ De ahí su proximidad con Canuto, quien es posible que sustentase algunas de las actividades musicales del sobrino,⁷⁵ e incluso pudo asumir en algún momento de su niñez el papel de maestro de música (Andrade 2010, 35). Además, la carrera de juventud de su hijo Canuto discurrió de forma paralela a la de Andrés, primero en el conservatorio de Madrid y luego en el de París. Por todo ello, se sabe que los vínculos entre ambas familias fueron fuertes, lo cual justifica la confianza depositada y, a la vez, la exigencia reclamada por Berea al cuñado.

En el momento de la apertura de la sucursal, Berea trató pormenorizadamente todas las cuestiones mercantiles con su hermano político. En una carta de septiembre de 1880 le daba instrucciones precisas sobre cómo gestionar el alquiler del local para el almacén, las rebajas y los precios de productos concretos, así como los plazos y las comisiones a aplicar en cada caso. La extensa carta refleja a la perfección el carácter puntilloso y controlador de Berea con respecto a los asuntos económicos relacionados con el establecimiento, por lo que se transcribe casi al completo a continuación:

⁷² Las últimas misivas que Berea le envía a Vigo datan del verano de 1880 [AB, C. 3, vol. 7, 8-VI-1880: f. 456; C. 7, vol. 8, 20-VIII-1880: f. 44, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

⁷³ AB, C. 3, vol. 8, 17-II-1881: f. 341, carta a Mariano Miguel Alonso (Madrid).

⁷⁴ En Vigo vivía el hermano de Andrés, Félix, quien ejercía de dentista. Allí le había comprado un armonio a Berea en 1875 [AB, C. 1, vol. 1, 12-I-1875: f. 463, carta a Félix Gaos (Vigo)].

⁷⁵ La documentación revela que estuvo atento a los progresos de Andrés Gaos Berea entre 1884 y 1887, ocupándose de gestionar algunos conciertos, vigilando el desarrollo de los certámenes en los que participaba (especialmente en Vigo y Pontevedra) e incluso cobrando en alguna ocasión los premios en su nombre. No se puede afirmar que fuese su representante, porque ya Andrés Gaos Espiro actuaba en ese sentido, pero sí que le sirvió a modo de soporte musical en sus años de juventud [AB, C. 5, vol. 15, 11-I-1886: f. 239; C. 5, vol. 13, 16-VII-1884: f. 359-360; C. 6, vol. 17, 26-VIII-1887: f. 293, cartas a Andrés Gaos (Vigo)].

Querido Andrés: [...] Por lo que me dices veo la escasez de casas que hay en esa, y á la noche espero tu carta para saber definitivamente si puedes contar con la de Alonso, pero es necesario te asegures no sea que ahora te la ceda, se hagan los gastos y al cabo de algunos eses te suba el alquiler y te despida, yo le haría un arriendo normal por dos años. A la Sra. de Alonso debes decirle que si tu no tomas la casa pierde lo que gastó y creo que con 2000 Rv debiera contentarse, pero todo lo dejo á tu discreción.

Me enteré de todo lo que hablaste con el comisionista [probablemente de Bernareggi y Compañía] y celebro tu habilidad para sacarle la lista de precios, por los cuales veo que dichos precios son en fábrica y sobre los extranjeros con los gastos hay que aumentar 1500 Rv en cada uno [...]. Respecto á los de Bernareggi que es lo que mas te conviene saber, te diré que yo pianos del nº 2 que crees que se venden á 5500 Rv los vendo á 5000Rv. La fábrica [...] no rebaja mas que un 20 ó todo lo mas un 25 por % [sic] no puede vender en Galicia pianos menos de dicha fabrica [sic] sin abonarme una comisión, comprometiendose ademas evitar que sus corresponsales manden pianos a esta región. Los precios que mandan de dicha fabrica y aun cuando rebajen en la fabrica el 25 por % [sic] que te advierto es el máximo tu los podrás dar en un caso dado al mismo precio.

Los pianos número dos con rebaja del 25 por %: 4125Rv Porte: 140 Rv Gastos de embarque: 30 Rv Embalage: 120 Rv Seguro: 40 Rv Gastos de desembarque: 30 Rv 485 Rv. Esto es lo que tendrá que pagar el que encargue á la fabrica. [...]

Tu debes tener presente que ese comisionista ó la casa que representa que es un profesor de Barcelona le han de rebajar algo mas que el 25 por % y se contentará con ganar una cosa insignificante. No debes tener miedo á los comisionistas pues es una gran casualidad que vendas algun piano, para lo cual debes tener gran cuidado en esa Aduana de los pianos que pasan por ella, en todo el que vendas te abonaré 300 Rv. De quien debes tener mas cuidado es de los particulares, que de esa escriban á la fábrica y aun cuando yo debo saberlo, con la rebaja del 25 por % puedes comprometerte á darlo á esa por los 4500 Rv, pero esto en último resultado y procurando no se sepa.

Ademas debes tener presente que nadie absolutamente mas que yo, puede tener los pianos con el rotulo [sic] construidos expresamente para Galicia, lo cual sirbe [sic] para hacer ver que dichos pianos en este pais son mucho mejores que los de la misma fabrica que no tengan dicho rótulo, pues tienen mayor número de tornillos y que si los de la fábrica duran 12 años estos duran 20.

La rebaja del 95 por % en la música es un disparate que no merece ocuparse de ello, con dicha rebaja yo le compraría algunos miles de duros. Tus pianos están encargados á Barcelona. De Zozaya veremos como se presenta en esta, creo no está en ninguna otra parte [...].⁷⁶

De este texto se extraen *grosso modo* varias conclusiones relacionadas con la dinámica de funcionamiento de las sucursales. Todos los asuntos monetarios estaban bajo el estricto control de Berea, quien no permitía ninguna desviación, rebaja, incremento o cambio sin el oportuno permiso. Por otro lado, los convenios de exclusividad firmados para el establecimiento coruñés con determinadas firmas –en este

⁷⁶ AB, C. 3, vol. 8, 14-IX-1880: f. 72-73, carta a Andrés Gaos (Vigo).

caso con Bernareggi y Compañía– se extendían a las sucursales en los mismos términos, si bien en muchos casos el comerciante coruñés se veía obligado a presionar para su cumplimiento y a vigilar en primera persona que tales acuerdos no se vulnerasen.

La sucursal viguesa fue a partir de entonces un puntal de los negocios bereanos, manteniéndose activa hasta 1896, momento en que Gaos se marchó para Gijón.⁷⁷ Muestra de la intensa actividad comercial entre A Coruña y Vigo son las al menos trescientas veintinueve cartas remitidas por Berea al establecimiento vigués entre el 14 de septiembre de 1880 y el 7 de agosto de 1890.⁷⁸ De ellas se infiere la detallada supervisión ejercida por el coruñés sobre las mercancías vendidas en Vigo, incluyendo transportes, precios, rebajas, envíos e incluso pagos por parte de los clientes. De hecho, estas inquietudes derivaron en la solicitud a Gaos de mayor vigilancia sobre las cuentas en varias ocasiones, según se observa en este fragmento de misiva:

[...] Siento te haya lastimado mi advertencia del papel y cuerdas, pues por lo visto nada debo preguntarte, así sobre o falte en tus apuntes, lo cual comprenderás no puede ser. Estás en el deber de examinar las facturas que te mando y decirme las diferencias que encuentres y si bien es cierto que llevo mi contabilidad de un modo especial que me permite notar la mas pequeña falta, me ocasiona un inmenso trabajo lo tuyo si lo comparas con el mio [sic] y que sabes lo hago yo solo [...].⁷⁹

En esta parte de la carta se constata que Berea quería asumir el pleno control del establecimiento regentado por Gaos, característica persistente en toda su correspondencia.⁸⁰ No obstante, más allá de las relaciones comerciales, entre Gaos y Berea prevalecían las familiares, de ahí la confianza y la fluidez de contactos.

⁷⁷ Algunas referencias bibliográficas indican que la tienda de Vigo terminó arruinada bajo la firma Canuto Berea y Compañía, aunque no se ha podido constatar mediante documentos (Yamuni 1980, 7).

⁷⁸ AB, C. 3, vol. 20, 14-IX-1880: f. 72-73; C. 7, vol. 20, 7-VIII-1890: f. 490, cartas a Andrés Gaos (Vigo).

⁷⁹ AB, C. 4, vol. 11, 14-III-1883: f. 269-270, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁸⁰ En 1886, varias operaciones realizadas por Gaos no convencieron a Berea, por lo que el correo intercambiado se expresaba en ese sentido. Berea indicaba su disconformidad con dos actuaciones mercantiles de su cuñado: en primer lugar, la rebaja de unas tubas a 450 reales de vellón (112'5 pesetas), por no sacarle así ninguna ganancia; y en segundo término, la venta de unos pianos Bernareggi por 4.000 reales (1.000 pesetas), cuando el precio mínimo –según él– debía ser 4.500 reales (1.125 pesetas) [AB, C. 6, vol. 16, 2-XII-1886: f. 338-339, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

ALMACEN DE MUSICA

DE
D. CANUTO BEREÁ

*Casa la mas antigua y acreditada de Galicia en este
ramo, y la que positivamente ofrece*
MAS VENTAJAS AL COMPRADOR.

REPRESENTANTE EN VIGO,
D. ANDRÉS GAOS
Príncipe, 17.

Immense surtido de
Música,
Catalago completo
de la edición «Peters».
Pianos
nacionales y extranjeros
verticales, oblicuos
ó de cola.
Organos expresivos, y
Armoniums
Instrumentos de todas
clases para orquesta de
cuerda y banda militar.
Venta á plazos.

Organinas, Melophones
Armonifluts,
Flautas armónicas,
Acordeones, Guitarras,
Bandurrias,
Cajas de música,
Metronomos,
Banquetas, Zócalos,
Musiqueros, Cuerdas y
Bordones,
Papel pautado,
Accesorios
para los instrumentos.
Venta al contado.

EN ESTE ACREDITADO ESTABLECIMIENTO, SE HALLAN DE VENTA:

Pianos Rosnich, Alemanes, magníficos, elegantes de gran forma, cuerdas cruzadas y clavijero de hierro (última novedad) á precios sumamente económicos relativamente á su excelente clase.

Pianos Bernareggi, Gausso y Compañía de Barcelona, sin competencia en su clase, dotados de seis grandes compensadores de hierro. (Último invento.)

Fabricacion especial para climas húmedos y frios.

Pianos Bord Paris, los cuales por la economía con que se obtienen, hace innecesario la adquisicion de los pianos de uso, que generalmente alcanzan en la venta publican un precio exagerado, relativamente al corto espacio de tiempo de su duracion.

Organinas mecánicas, precioso instrumento de una

sonoridad extraordinaria, con aparato para poder tocar en él sin necesidad de saber música.

Armoniflut de tres y tres y media octavas, con tñjera y pedal.

Organos expresivos ó armoniums, propios para iglesias, salones, colegios de enseñanza y casas particulares. Entre éstos se distingue el *armoni-frase* (gran novedad) con traspositor, de inmensa utilidad para las iglesias que carezan de organista. (*)

Toda clase de instrumentos de metal con pistones y cilindros, así como de madera y cuerda.

Infinidad de obras musicales caprichosas, originales, y brillantes, compuestas por reputados maestros de aplicacion al estudio, piano, canto y piano, banda militar y toda clase de instrumentos.

Venta de pianos garantizados á satisfaccion del comprador á plazos de 200 reales mensuales sin otro anticipo y pianos de alquiler.—Esta casa se encarga tambien de la afinacion y composicion de pianos.

II. 4.7. Anuncio de la filial de Vigo (*El Faro de Vigo*, 31 de mayo de 1888).

La plena integración de Andrés Gaos Espiro en la sociedad viguesa se verifica, en parte, a través de su colaboración con la sociedad «La Oliva», la cual lo nombró presidente honorario en 1886 (Losada 2015, 116). Esta coyuntura facilitaría que Gaos hubiese tejido su propia red de clientela, de lo cual se beneficiaría Berea. En efecto, el negocio vigués suscitó buenas críticas y, ya desde el mismo año de la apertura, la prensa se hizo eco de su variedad y riqueza. *El Faro de Vigo* publicaba el 18 de agosto de 1880 un ilustrativo artículo sobre la tienda de música viguesa (Losada 2015, 114-15), en el cual loaba la variedad de productos y la inclusión de mejoras en los instrumentos, sobre todo pianos, lo cual le confirió a Berea —con cierta desproporción— la catalogación de «primer almacenista de pianos de España»:

Siempre que tenemos ocasión de visitar el almacén de Música de la calle del Príncipe, nos encontramos gratamente sorprendidos con algunas mejoras, que nuestro apreciable amigo D. Andrés Gaos, nos hace conocer en su menor detalle. Hace días aquellas consistían en varias novedades, como son: Ocarinas que pueden tocarse mecánicamente o por música. Armoniflut [sic], Flautas armónicas, Saxohpong [sic], y otra infinidad de instrumentos de viento, cuyo nombre no recordamos; hoy tenemos que añadir a estos, una nueva remesa de pianos verticales acabados de recibir directamente de Barcelona en el vapor Barambio, que nada dejan que desear al más escrupuloso y exigente, pues los hay de distintos precios y clases, de una superioridad incontestable, 115 garantizados a gusto del comprador, con la inapreciable ventaja de poder adquirirlos por 200 rs. mensuales. Pedir más sería

gollería, y nosotros nos complacemos en consignarlo así para satisfacción del público y principalmente, para llenar un deber de justicia, haciéndosela sin apasionamiento a la renombrada casa del Sr. Berea, a quien hace muchos años tenemos el gusto de conocer, y con nosotros el público en general, no solo como notable profesor y compositor de música, sino también como el primer almacenista de pianos de España.

Tras la muerte de Berea, Gaos Espiro continuó al frente de la filial olívica hasta 1896. En esos cinco años la competencia con otros almacenes de música se incrementó. Así, el comerciante Sánchez Puga se asoció en 1894 con el pianista Luis Corcuera para abrir un nuevo almacén de música, donde se brindaban pianos Rönisch. Esto vulneraba el acuerdo de exclusividad que la firma bereana había rubricado con la marca alemana, pormenor traducido en sendas pugnas publicitarias de las que Carmen Losada da cuenta en su tesis doctoral (2015, 113-17). Al margen de la airada competencia publicitaria de la hemerografía coetánea viguesa, común también en la coruñesa –como se analiza en el sexto capítulo⁸¹–, parece que en esta franja cronológica solo estos dos establecimientos abastecían de instrumentos y partituras musicales a una sociedad viguesa en plena emergencia.

Las causas de la marcha de Gaos Espiro de Vigo en 1896 se desconocen, aunque se sabe que ya estaba asentado en octubre de ese año en Gijón, donde abrió una academia de enseñanza general.⁸² El futuro de la tienda viguesa se subordinó a partir de entonces a la firma Canuto Berea y Compañía, si bien unos años después las referencias del establecimiento olívico se pierden y la prensa local solo se refiere a la firma coruñesa a través de otra filial, situada en la ciudad de Pontevedra (*El Faro de Vigo*, 23 de septiembre de 1906).⁸³

Con respecto a los depósitos en otras ciudades del noroeste se dispone de poca información. A pesar de que Berea indicó en una carta de 1882 a Carl Rönisch que poseía tiendas en Ourense, Gijón y Oviedo,⁸⁴ no se ha podido documentar la existencia de esos almacenes con titularidad exclusiva de Berea. En estas tres ubicaciones

⁸¹ Apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», a partir de la página 685.

⁸² Se conserva una carta del 8 de octubre de 1896 en el Archivo Privado de Juan Novoa Docet. En ella Gaos Espiro se disculpa desde Gijón ante Joaquín Novoa Barros, padre de la pianista Sofía Novoa, por su apresurada marcha, cuyas razones no clarifica, pero que conocía el destinatario de la misiva (Losada 2015, 119).

⁸³ Aparece aquí un anuncio de la firma Canuto Berea y Compañía, vinculado a la tienda de P. Landa y Álvarez, situada en la calle Comercio, número 41 (Losada 2015, 120).

⁸⁴ AB, C. 4, vol. 10, 8-V-1882: f. 170-171, carta a Carl Rönisch (Dresde).

operaban almacenistas por cuenta propia que negociaban la venta de ciertos productos con el coruñés.⁸⁵ En Ourense la tienda de Ramón Modesto Valencia vendía el género a nombre de Berea, por lo que no ejercería como filial de la tienda coruñesa, sino solo en calidad de comisionado, en la línea de Mariano Miguel Alonso en Vigo. Por otro lado, en Oviedo estableció relaciones constantes con Víctor Sáenz –entre 1879 y 1887– y con Rafael Salvador Fernández –a partir de 1887, por mediación de Juan Montes–, quien fue considerado representante en la «provincia de Asturias» por Berea.⁸⁶

Aunque la tienda de Oviedo no se pueda considerar dependiente de la coruñesa, Sáenz y Berea rubricaron varios contratos mercantiles, de forma que el primero adquiriría un compromiso de compra de materiales al segundo, siempre y cuando este no abriese otra sucursal coexistente en dicha localidad,⁸⁷ según ratificaba el contrato de 1882:

Por el presente documento declaro yo el abajo firmante haber convenido con D. Canuto Berea, vecino y del comercio de la Coruña lo siguiente:

1º Me comprometo á comprar unicamente [sic] al Sr. Berea todos los instrumentos que necesite, esceptuando pianos y armóniums [sic] por lo cual obtendré una rebaja del 25 por % [sic] de los precios marcados en el catálogo del Sr. Berea.

2º El Sr. Berea se compromete á no poner ninguna sucursal de su casa en Oviedo y abonarme el 15 por % de todos los instrumentos musicos (escepto pianos y armoniums) que le encarguen de esta ciudad.

3º Yo puedo comprar los pianos y armoniums que necesite donde mejor me convenga y el Sr. Berea tambien puede vender libremente en todo Asturias incluso Oviedo los pianos y armoniums que tenga por conveniente sin abonar cosa alguna.

4º Los pianos que compre al Sr. Berea de la fábrica de Bernareggi, Gassó y C^a se los pagaré á Rv 3964 los de nº 3 y á Rv 3700 los del nº 2 ambos sin adornos y puestos por cuenta del Sr. Berea á bordo de vapor Gijón.

5º Para pago de todo lo que compre el Sr. Berea le firmaré letras á 3 y 6 meses.

6º El Sr. Berea (en prueba de buena fe por ambas partes) se compromete á abonarme la cantidad de diez mil reales cuando le pruebe faltar á alguna de las clausulas del presente contrato y yo tambien me comprometo á abonarle igual cantidad cuando dicho señor me pruebe que vendo otros instrumentos músicos (escepto [sic] pianos y armoniums) que no le haya comprado.

7º Este contrato será valido por el termino de 2 años, á contar desde la fecha.⁸⁸

⁸⁵ Amplíese en el sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», en concreto página 630.

⁸⁶ AB, C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 323, carta a Rafael Salvador Fernández (Oviedo).

⁸⁷ AB, C. 4, vol. 10, 30-X-1882: f. 486-487, carta a Víctor Sáenz (Oviedo).

⁸⁸ AB, C. 4, vol. 11, X-1882: f. 37-38, carta a Víctor Sáenz (Oviedo).

En Gijón sucedía lo mismo y, a pesar de que no logró obtener el mismo número de comunicaciones que en los casos anteriores, se relacionó con varios intermediarios esporádicos.⁸⁹ En otras ciudades, algunos músicos –e incluso fábricas– propusieron a Berea la apertura de nuevas filiales que no proliferaron. Por ejemplo, Bernardino de Azpiazín se lo planteó con respecto a Lugo en 1880,⁹⁰ Inocencio Perdigón se lo insinuó para Pontevedra en 1885⁹¹ y ese mismo año la fábrica Raynard y Maseras se interesó por la apertura de depósitos en Ribadeo y Ourense, aunque al final el comerciante coruñés no avaló dichas iniciativas.⁹² Aun así, el contacto directo que Berea mantuvo con Ramón Modesto Valencia en Ourense y con Juan Montes en Lugo hizo del mercado con ambas áreas, junto a otros enclaves, una fuente fluida para sus transacciones comerciales, aspecto en el que se profundiza en el sexto capítulo.⁹³

En suma, Berea ejerció una notable influencia en toda la región gallega, sobre todo a partir de la década de los setenta, puesto que a través de las sucursales controló un mercado más extenso en las franjas norte, centro y sur de Galicia. Sin embargo, a esta coyuntura se añade la gran cantidad de conocidos y amigos que actuaron en calidad de intermediarios comerciales en las operaciones llevadas a cabo en los lugares más recónditos de Galicia. Todo ello induce a la consideración multifocal del negocio bereano, puesto que actuaba desde diversos centros geográficos con el fin de incrementar la clientela y garantizar así su éxito.

⁸⁹ Con Ambrosio Baños Oteo entre 1879 y 1883 y Octavio Bellmunt entre 1883 y 1888 [AB, C. 3, vol. 7, 22-X-1879: f. 45; C. 4, vol. 12, 22-XI-1883: f. 310, cartas a Ambrosio Baños Oteo (Gijón); AB, C. 4, 20-X-1883: f. 215; C. 6, vol. 18, 4-VII-1888: f. 256, cartas a Octavio Bellmunt (Gijón)].

⁹⁰ AB, C. 3, vol. 8, 27-X-1880: f. 157, carta a Bernardino de Azpiazín (Lugo).

⁹¹ AB, C. 5, vol. 15, 27-X-1885: f. 120, carta a Inocencio Perdigón (Pontevedra). La sucursal pontevedresa llegó a hacerse efectiva con la empresa Canuto Berea y Compañía.

⁹² AB, C. 5, vol. 15, 13-XI-1885: f. 155, carta a Raynard y Maseras (Barcelona).

⁹³ Véase apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores», a partir de la página 613.

4.2.1.3. Un balance a través de la correspondencia generada

En este apartado se ha optado por analizar los documentos generados por el propio almacén musical, en especial los copiadore de cartas del Archivo Berea, que abarcan diecisiete años, desde 1874 hasta 1890, debido a que ofrecen valiosa información: recogen toda la correspondencia enviada desde la tienda y revelan la dimensión alcanzada por el negocio cada año económico con cierta garantía de continuidad cronológica. Estas cartas se presentan en folios numerados de forma correlativa, por lo que el margen de pérdida es insignificante con respecto a las lagunas existentes en las cajas de la correspondencia recibida; y, por tanto, constituyen un auténtico termómetro de las operaciones abiertas en este período.

Un recorrido cuantitativo y cualitativo por años a través de este correo resulta sugerente para la comprensión de la evolución de la empresa, si bien habrá en este análisis ciertas limitaciones derivadas del estado y naturaleza de las fuentes, según se ha presentado en la introducción de esta tesis. En primer lugar, no se han localizado los libros que abarcan desde el 23 de enero de 1875 al 1 de julio de 1876 –de ahí que de 1875 solo se conserven cuarenta misivas del mes de enero–, así como tampoco los que comprenden desde el 15 de agosto de 1890 hasta el 21 de abril de 1891, dejando en la oscuridad el momento en que Berea enferma, muere y deja el negocio en manos de los herederos. Y en segundo término, esta correspondencia compete casi en exclusiva a las comunicaciones establecidas fuera de la ciudad de A Coruña, por lo que no queda constancia por escrito del volumen de clientela más próxima, con toda probabilidad la más cuantiosa. Aun así, el número de cartas expedidas desde la tienda coruñesa, que asciende a nueve mil setecientos dos –algunas escritas de puño y letra de Canuto Berea, otras del auxiliar Eduardo Puig y unas pocas de su hermano Nicasio Berea–, confirma la actividad mercantil ferviente, por lo que a continuación se analizan los contenidos.

Aunque el pleno funcionamiento del establecimiento bereano se ha documentado a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, el volumen de transacciones se intensificó en los años ochenta. En este decenio repuntaron las comunicaciones sobre todo en 1883, por lo que se podría organizar la correspondencia en dos franjas marcadas por este punto álgido (véase fig. 4.2). Hasta 1883, la creciente escalada de cartas evidencia un período de impulso para el negocio, ya que se constata el inicio de nuevas relaciones comerciales, la ampliación de la agenda de clientes, la búsqueda de nuevos distribuidores, el comienzo de convenios de exclusividad con empresas

proveedoras y la apertura de las principales sucursales. Desde 1884, el volumen de comunicaciones escritas decrece, síntoma quizás de que el negocio ya habría alcanzado una dinámica de funcionamiento, con lo que la inquietud por conseguir nuevos clientes y tratos se moderaría.

El volumen de correspondencia de cada año cambió según diversas variables, dependientes en parte del número de transacciones de venta incoadas o de los pedidos efectuados a las empresas proveedoras. De este modo, las misivas aumentaron aquellos años en que alguna de estas cuestiones generaba algún tipo de problema, cuya resolución acarrea la remisión de más cartas de lo habitual. En esta ecuación interviene también de forma decisiva la demanda anual de materiales, puesto que se ha detectado un ligero aumento de clientela entre los años 1882 y 1886, propiciado por el pleno funcionamiento de las sucursales ya referidas.

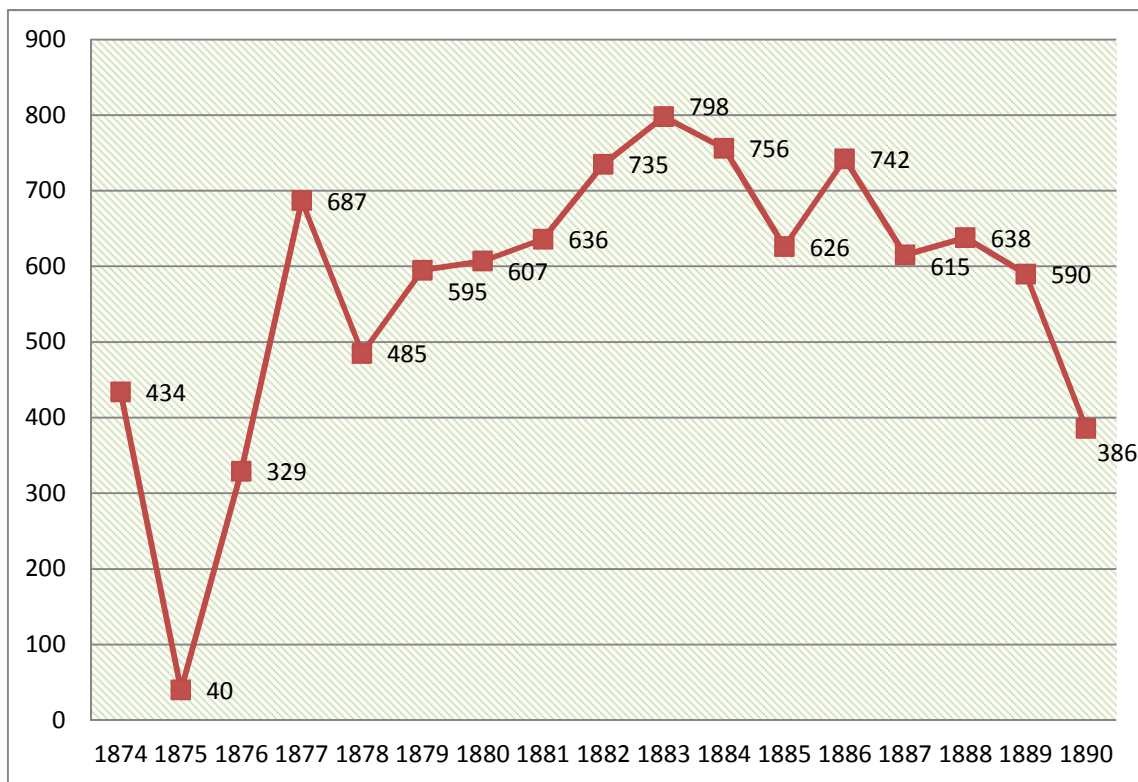


Fig. 4.2. Cuadro de correspondencia generada entre 1874 y 1890. Elaboración propia.

En 1874, año en que comienzan los copiadore conservados en el Archivo Berea,⁹⁴ la empresa operaba en plenitud. Los más de cuatrocientos contactos establecidos por Berea entre enero y diciembre de este año confirman la funcionalidad de una agenda de proveedores e intermediarios habituales –como Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Manuel Penela, Juan Montes o Hipólito Piedras– y el detallismo del comerciante coruñés, quien ejercía un firme control sobre todas las operaciones de compraventa efectuadas a través del almacén, de la sucursal santiaguesa⁹⁵ y de todos los mediadores. Sin embargo, a pesar de sus intentos por conseguir siempre las mayores ganancias posibles, se aprecia el ofrecimiento de rebajas en los productos no solo a aquellas personas que le favorecían en el negocio, sino también a amigos y a familiares.⁹⁶ La lucha constante de Berea por mejorar la imagen del negocio lo condujo a incluir nuevos reclamos publicitarios, donde poco a poco sumaba nuevos materiales.⁹⁷

En cuanto a las temáticas imperantes, la omnipresencia de la venta de pianos se constata en los papeles de 1874, al igual que en años subsiguientes. Los asuntos concernientes en ese año a la compraventa de este instrumento dominan más del 52% de las cartas (doscientas veintiséis de cuatrocientas treinta y cuatro), no solo relacionadas con ejemplares nuevos sino también usados.⁹⁸ Aparte de esto, los pedidos de partituras se efectuaban a través de las casas habituales, entre las que destacaban Antonio Romero, Bonifacio Eslava o Martín Salazar; si bien, estos primeros años recurrió también a Enrique Villegas y a Eduardo Compta, entre otros. La diversificación de puntos de recepción de materiales ya se apuntaba en ese año, contactándose –además de con las principales ciudades gallegas– con Betanzos, Camariñas, Celanova, Noia, Ortigueira o Viveiro.

⁹⁴ Se supone que existirían previamente ocho volúmenes más de copiadore de cartas, que no se han conservado, ya que el primero presenta como signatura antigua el número 9.

⁹⁵ AB, C. 1, vol. 1, 8-VI-1874: f. 68, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁹⁶ En junio de 1874 le hacía una considerable rebaja a Juan José Cancela (Santiago) en un piano por ser nieto de su amigo Miguel. El piano, que partía de un precio de venta de 3.800 reales (950 pesetas), quedó finalmente en 3.400 reales de vellón (800 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 7-VI-1874: f. 65].

⁹⁷ En septiembre de 1874, le indicaba al periodista Román García Blanes († 1900) que incorporase en el anuncio de su almacén de música la acotación «é instrumentos para Banda Militar y Orquesta» [AB, C. 1, vol. 1, 5-IX-1874: f. 182, carta a Román García Blanes (Lugo)]. Esta apostilla ya figuraba en los membretes de la tienda desde 1873 (véase il. 4.3, página 264). Con ello apostaba por abarcar en sus ventas a las agrupaciones en pleno auge durante el último tercio de la centuria.

⁹⁸ Se constata que Berea estaba tras la pista del piano usado que el Casino de Ourense tenía intención de vender, aunque no le convencía por no estar en buen estado [AB, C. 1, vol. 1, 18-VIII-1874: f. 200, carta a Dámaso Moreiras (Celanova, Ourense)].

La liquidez de Berea sufrió un importante revés en 1874 debido a la disposición del Banco de España de ejercer el monopolio de emisión de billetes,⁹⁹ con lo que los bancos provinciales, a pesar de permanecer como bancos comerciales, no podían imprimir moneda. De hecho, el Banco de La Coruña, principal entidad con la que Berea trataba, dejó de suministrarle crédito, lo cual acarreó una crisis de liquidez al almacenista. Para solventar esta circunstancia, Berea incoó una recaudación exprés de fondos entre compradores e intermediarios, ofreciendo a los deudores importantes descuentos *in extremis*.¹⁰⁰ Estas medidas desesperadas no solo procedían del corte de flujo crediticio por parte de la entidad financiera coruñesa, sino también de la adquisición reciente de un local para la tienda bereana –acaso el edificio de la calle Real número 38–, por el que había pagado 20.000 duros.¹⁰¹ Dado el delicado valor de la moneda en aquel momento, Berea solicitó algunos pagos más cuantiosos en oro a intermediarios de más confianza, sobre todo a Manuel Penela o Ramón Modesto Valencia.¹⁰²

La situación de falta de solvencia se remedió a finales del año, ya que para enero de 1875 la tienda operaba con normalidad, aunque sin consumir demasiados pedidos de elevado desembolso. El tema principal de sus cartas hasta el 23 de enero, fecha en que rematan las misivas conservadas de este año, continúa siendo el movimiento de pianos, puesto que Berea encargó varios en los primeros días del año, a pesar de la reciente crisis.¹⁰³ Tal vez esta premura en el abastecimiento pianístico se debiese a la apertura en Santiago de un depósito de pianos a cargo de Simón Castán Pueyo, cuñado

⁹⁹ El Ministro de Hacienda, José Echegaray, firmó el decreto-ley del 19 de marzo de 1874 por el que se establecía el Banco Nacional y la circulación fiduciaria única en la península o islas adyacentes, lo cual supuso un importante cambio para la vida financiera española (García Ruíz 1991).

¹⁰⁰ Al empresario teatral Juan Molina le impelía a liquidar su deuda con un descuento del 25% en los siguientes términos al respecto: «[...] Contra mi voluntad tengo que negociar algunos créditos míos, pues necesito reunir fondos á causa de la liquidación del Banco de esta plaza decretada por el Gobierno. Por consiguiente tengo que negociar perdiendo en 25 por % [sic] su deuda de V. y la de V. y Lucini mancomunadamente por lo cual desearía que si le fuese posible me girase el importe de las tres cuartas partes de dichas deudas y quedaríamos saldados [...]» [AB, C. 1, vol. 1, 21-VIII-1874: f. 149, carta a Juan Molina (Vigo)].

¹⁰¹ AB, C. 1, vol. 1, 21-IX-1874: f. 210, carta a Antonio Ruíz (Oporto). La cantidad de 20.000 duros equivale a 100.000 pesetas, que corresponden a su vez a 400.000 reales de vellón.

¹⁰² AB, C. 1, vol. 1, 13-X-1874: f. 254, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 1, vol. 1, 13-X-1874: f. 255, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense).

¹⁰³ En concreto cuatro a Bernareggi, a través de su gestor Fumaró, y otros dos de la marca Ketterer a Guarro, que en esta ocasión vendrían falseados como Croisez [AB, C. 1, vol. 1, 8-I-1875: f. 460, carta a Víctor Fumaró (Barcelona); C. 1, vol. 1, 20-I-1875: f. 481, carta a a Mariano Guarro (Barcelona)].

del maestro de capilla de la catedral Juan Trallero. Esta coyuntura motivó la puesta en funcionamiento de todas las armas de competencia disponibles, incluyendo el recurso a imitaciones, aspecto tratado con mayor detalle en el sexto capítulo.¹⁰⁴ Así pues, Berea recuperó cierta normalidad tras el apuro bancario previo, aunque la carencia de más cartas concernientes a las transacciones del resto de este año y parte de 1876 impide la realización de un balance comparativo exhaustivo de antes y de después del trance financiero.

A partir de julio de 1876, las cartas comerciales reaparecen y con ellas se evidencia una total normalidad en los tratos mercantiles. Aunque la mayoría de los documentos se centran en cuestiones estrictamente comerciales (cuentas, envíos, pedidos, ofertas), se observa que Berea entabló ciertos lazos de amistad más estrechos con algunos de los comisionados, entre ellos Félix Barés, Juan Montes, Manuel Penela o Hipólito Piedras. Los contactos con músicos de renombre en la región se incrementaron, ya que incorporó en su agenda, por ejemplo, a Eugenia Osterberger o a Antonio Licer, quien actuaba también en calidad de comisionado en la ciudad de Pontevedra.¹⁰⁵ La temática referente a la compraventa de pianos sigue dominando la correspondencia de esta franja cronológica, ya que casi el 48% de las misivas (ciento cincuenta y siete de trescientas veintinueve) contemplan alguna referencia a este asunto. Aun así, en este año se apreció un claro interés por el cornetín, quizás por las solicitudes cursadas desde Ferrol y Pontevedra por parte de los estamentos militares.¹⁰⁶

Las agrupaciones de las milicias comenzaban a nutrirse entonces del almacén coruñés, con lo que se iniciaba una colaboración constante, longeva y fructífera. De hecho, Berea demostraba sumo interés en captar a los «músicos mayores», es decir, a los directores de bandas militares. A través de ellos se garantizaba una vía de venta de instrumentos de viento, incluidos los típicos cornetines. Por ejemplo, en agosto le escribía a su amigo e intermediario Juan Velasco a Ferrol, para que le informase sobre quién sería, a su juicio, el contacto idóneo para conseguir el favor del «músico mayor» de la fragata Esperanza:

¹⁰⁴ AB, C. 1, vol. 1, 14-I-1875: f. 468, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra). Los asuntos referentes a las falsificaciones se abordan en el apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», en concreto páginas 673-677.

¹⁰⁵ AB, C. 1, vol. 3, 3-VII-1876: f. 7, carta a Eugenia Osterberger (Betanzos, A Coruña); C. 1, vol. 3, 23-X-1876: f. 209, carta a Antonio Licer (Pontevedra).

¹⁰⁶ De 1876 se conservan veinte cartas que tratan el asunto de compraventa de cornetines.

[...] Le estimaré á V. me diga como no fué Oliva con la música a Santander y al mismo tiempo quien cree V. la persona más á propósito en la fragata Esperanza á fin de que á despacho del Músico Mayor compre en esta lo que necesita [...].¹⁰⁷

Asimismo, en ese año despuntó el envío de importantes remesas de instrumentos de viento madera y metal destinados a diversas bandas, como el remitido a Joaquín Carballo en Baiona, a Tomás Gómez en Pasaje o a Antonio Licer en Pontevedra.¹⁰⁸ Este tipo de instrumentos tenía salida también en la tienda que comisionaba a Berea en Ourense, a cargo de Ramón Modesto Valencia, con quien se reavivaron los contactos durante los últimos meses del año.¹⁰⁹ Con este tipo de solicitudes más usuales coexistieron intereses más anecdóticos, entre ellas la petición de un organillo por parte de dos clientes.¹¹⁰ Lo curioso es que a Berea le costó mucho conseguirlo, quizás por lo inhabitual del encargo, y cuando lo hizo llegó mal afinado, aunque el almacenista consiguió venderlo igualmente.¹¹¹

1877 supuso uno de los años más intensos de la década de los setenta en cuanto a misivas remitidas por el comerciante coruñés. Este repunte se debió sobre todo a dos razones logísticas: en primer lugar, abrió la sucursal de Ferrol, sumada a la existente en Santiago, que, para entonces, ya estaba a pleno rendimiento, y filtró mercancías a Vigo a través de Mariano Miguel Alonso. En segundo término, fue en este año cuando comenzó a representar a las galerías lírico-dramáticas de Manuel Pedro Delgado, José García Solís, Alonso Gullón, Eduardo Hidalgo, Vicente de Lalama y Eusebio Mozo Rosales, aspecto analizado más adelante.¹¹² En consecuencia, se incrementó el volumen de transacciones por el acrecentamiento de pedidos y envíos. La lista de materiales

¹⁰⁷ AB, C. 1, vol. 3, 10-VIII-1876: f. 60, carta a Juan Velasco (Ferrol).

¹⁰⁸ A Joaquín Carballo le expidió en septiembre un flautín de ébano, dos requintos, un trombino en fa y mi bemol, un onovene, una tromba, un barítono, un helicón, un redoblante de varillas con atril y baquetas, además de tres pianos usados. Otros datos al respecto de Antonio Licer se encuentran desarrollados en el sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», en concreto página 627 [AB, C. 1, vol. 3, 6-IX-1876: f. 102; C. 1, vol. 3, 14-IX-1876: f. 120-122, cartas a Joaquín Carballo (Baiona, Pontevedra); C. 1, vol. 3, 23-X-1876: f. 209, carta a Antonio Licer (Pontevedra)].

¹⁰⁹ AB, C. 1, vol. 3, 26-X-1876: f. 218-219, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense).

¹¹⁰ Se trataba de Ramón Cortés de Chantada y de Juan Foras Martínez de Lugo [AB, C. 1, vol. 3, 17-VII-1876: f. 15, carta a Ramón Cortés (Chantada, Lugo); C. 1, vol. 3, 26-VIII-1876: f. 88, carta a Juan Foras Martínez (Lugo)].

¹¹¹ AB, C. 1, vol. 3, 8-VIII-1876: f. 44; C. 1, vol. 3, 18-X-1876: f. 194; C. 1, vol. 3, 12-XII-1876: f. 307, cartas a Enrique Anteroche (París).

¹¹² Véase apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

solicitados, similar a la de períodos anteriores, estaba encabezada por el piano;¹¹³ de ahí que la correspondencia derivada de tales cuestiones alcanzase más del 32% del total anual (doscientas veintidós de seiscientas ochenta y siete). No obstante, los pedidos de productos para banda también se alzaron, con lo que Berea firmó para su provisión un convenio de exclusividad con Antonio Romero para A Coruña y Ferrol.¹¹⁴ El afán por controlar el mercado se evidenció en 1877, cuando Berea intentó sumar a su causa mercantil a nuevos profesores de música mediante la aplicación de descuentos especiales a cambio de intercesión ante sus respectivos pupilos.¹¹⁵

La correspondencia de 1878 desciende de manera considerable, a pesar de que las sucursales siguieron operativas por entonces. Una buena parte de misivas, en torno a un 39% (ciento ochenta y seis de cuatrocientas ochenta y cinco), se centra en pedidos y ajustes de deudas con proveedores y clientes. La ralentización del volumen de ventas, en especial las de mayores cantidades, no fue óbice para el asentamiento de las estrategias comerciales en plena madurez del establecimiento bereano. La larga lista de clientes, que aunque este año no compraron género de valor elevado, recurrió en ocasiones a sus servicios informativos o de venta. En efecto, Berea escribió en torno a ciento veintitrés cartas de carácter informativo, lo cual supone más de un 25% del total, mientras que los asuntos referentes a los pianos –que solían ser los más numerosos– descienden en torno a un 20% del total (noventa y siete). A pesar de la recesión en las ventas, el almacenista se interesó en ampliar existencias, sobre todo pianos, solicitando por entonces a la firma Pleyel un depósito exclusivo para A Coruña.¹¹⁶

El ritmo de pedidos se recuperó en 1879 al incrementarse las remisiones de materiales básicos, del tipo de partituras, instrumentos de viento y, sobre todo, pianos, cuya presencia en la correspondencia se cifra en torno al 27%.¹¹⁷ La remesa de veintinueve pianos solicitada a Bernareggi, Gassó y Compañía a finales de año

¹¹³ Incluso afirma a un cliente que en mayo había estado en Barcelona, donde había adquirido sesenta pianos [AB, C. 2, vol. 4, 17-V-1877: f. 150, carta a Miguel Panisse (Ferrol)].

¹¹⁴ AB, C. 2, vol. 4, 24-IV-1877: f. 100, carta a Antonio Romero (Madrid).

¹¹⁵ Esta estrategia de captación fue la empleada, por ejemplo, con Eduardo de Pato [AB, C. 2, vol. 4, 23-VII-1877: f. 287, carta a Eduardo de Pato (Ferrol)].

¹¹⁶ AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 389, carta a Pleyel, Wolff & Cie (París).

¹¹⁷ De las quinientas noventa y cinco cartas remitidas, ciento sesenta y tres versaban sobre temas relacionados con la compra, venta y alquiler de pianos.

demuestra precisamente el alto tráfico de este instrumento.¹¹⁸ Además de numerosas ventas a particulares, este mismo año Berea trató con diversas sociedades; así logró liquidar un piano de 3.000 reales de vellón (750 pesetas) a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago¹¹⁹ y otro de cola al Liceo Casino de Pontevedra por la cantidad de 11.000 reales (2.750 pesetas).¹²⁰ Además de los pianos, la venta de aerófonos aumentó poco a poco en parte debido a la demanda desde Ferrol, donde este año comisionaba, sobre todo, Eduardo de Arana.¹²¹

En 1879, la implicación de Berea en la política lo mantuvo ligeramente alejado de los negocios, por lo que la mayor parte de las cartas fueron escritas por su ayudante Eduardo Puig. También Nicasio Berea contribuyó al cumplimiento de los tratos rubricados con anterioridad por su hermano, sobre todo en la ciudad ferrolana, cuestión ya apuntada.¹²² Esta singular circunstancia se repitió a finales de la década de los ochenta, por lo que, para el correcto funcionamiento de la firma, resultaron cruciales los apoyos de su personal laboral, en el cual se abunda en el sexto capítulo.¹²³

El mercado musical gallego se activó en los años ochenta con la apertura de nuevas tiendas de música, que, en muchas ocasiones, hacían competencia a Berea, como el establecimiento de Benito Zozaya en A Coruña.¹²⁴ La autoconfianza de Berea en el negocio y en su talento para gestionar a los rivales redundó en la aplicación de estrategias de mercado específicas, de las cuales se da cuenta en el sexto capítulo.¹²⁵ No se ha de olvidar en este punto la gran influencia que el comerciante coruñés ejercía en todos los ámbitos de la vida pública urbana, con el consecuente dominio de una serie de sectores que casi le confirieron la capacidad de

¹¹⁸ AB, C. 3, vol. 7, 6-XI-1879: f. 92, carta a Bernareggi, Gassó y Compañía (Barcelona).

¹¹⁹ AB, C. 3, vol. 7, 9-X-1879: f. 26, carta a Manuel Penela (Santiago).

¹²⁰ AB, C. 3, vol. 7, 7-X-1879: f. 17, carta a José Quiroga (Pontevedra).

¹²¹ De las quinientas noventa y cinco cartas escritas por Berea, ciento ocho estuvieron destinadas a Ferrol, cuarenta y nueve a Santiago y veintiséis a Vigo, por lo que el volumen de contactos con la ciudad departamental fue claramente superior con respecto a otras plazas, según se analiza en detalle en el sexto capítulo, apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores», a partir de la página 613.

¹²² En tercer capítulo, apartado 3.1.1.2.1, titulado «Nicasio Berea (1839-1898)», página 156.

¹²³ Véase apartado 6.3.1.1, titulado «La articulación de la empresa», a partir de la página 652.

¹²⁴ AB, C. 3, vol. 8, 13-VIII-1880: f. 41, carta a Manuel Penela (Santiago).

¹²⁵ Véase apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», a partir de la página 685.

gestionar un monopolio musical. Para 1880, el comercio bereano gozaba ya de una expansión geográfica considerable, puesto que a las sucursales de Santiago y Ferrol, se sumaba la de Vigo. Asimismo, el número de ciudades, villas y pueblos con comisionados iba en aumento, lo cual contribuyó al acrecentamiento paulatino de proveedores y de clientes.

Durante 1880, a la par de las ventas sencillas de partituras e instrumentos a clientes particulares, Berea continuó formalizando transacciones de gran calado, que incluían la remisión de un elevado número de productos a instituciones concretas. Por ejemplo, en marzo se estableció un pacto con el Ayuntamiento de Santiago para la provisión de instrumentos para la banda, por el cual Berea debería comprarles los ejemplares usados como condición *sine qua non*.¹²⁶ La consecución de tratos en esta misma línea se expandió a otras ubicaciones, por lo que entró en contacto directo con los directores de las bandas de música municipales, a quienes les ofreció comisiones para despertar su interés, según se ha podido constatar con el recién nombrado «músico mayor» de la banda de Tui, Severiano Castillo.¹²⁷ La idea de continuar creciendo adquirió mucho peso en la dinámica comercial de Berea, por lo que prosiguió con la incorporación de nuevas marcas en su local y con proposiciones de operar en representación de determinadas casas europeas.¹²⁸

Entre los años 1881 y 1882 el volumen de transacciones incoadas aumentó, debido al mayor número de clientes manejado y a la plena operatividad de las sucursales gallegas. Por entonces, también inició contactos específicos en Oviedo.¹²⁹ Aunque los asuntos sobre ventas de pianos continuaron siendo omnipresentes –con un 34% de contactos en 1881 y un 33% en 1882–, la venta de partituras supuso un montante significativo de cartas de este período.¹³⁰

Berea comenzaba a ejercer un fuerte control sobre las mercancías musicales adquiridas en pueblos alejados del centro de operaciones, procurando identificar

¹²⁶ AB, C. 3, vol. 7, 26-IV-1880: f. 380, carta a Manuel Penela (Santiago).

¹²⁷ AB, C. 3, vol. 7, 20-V-1880: f. 431, carta a Severiano Castillo (Tui, Pontevedra).

¹²⁸ AB, C. 3, vol. 8, 29-IX-1880: f. 105, carta a C. René (Stettin, Polonia).

¹²⁹ AB, C. 3, vol. 8, 1-II-1881: f. 314, carta a Víctor Sáenz (Oviedo).

¹³⁰ En 1881 de las seiscientos siete cartas, la venta de pianos ocupó doscientas diecisiete; mientras que en 1882 de las setecientas treinta y seis misivas, doscientas treinta y nueve versaban sobre este particular.

siempre la procedencia para mitigar en la medida de lo posible los efectos de la competencia y para cercionarse del cumplimiento de los convenios de exclusividad con ciertos proveedores. Para tales acciones recurría a intermediarios dispersos por toda Galicia, desde los ya conocidos hasta otros menos habituales.¹³¹ Esta extrema vigilancia se debía en parte a la pujante competencia, por lo que para maniobrar en favor de sus propios intereses requería de información sobre los proveedores de otras tiendas y de tácticas de presión sobre los clientes ajenos. De hecho, algunos de los almacenes abiertos en A Coruña en 1881 cerraron por diversas causas en 1882, incluida esta influencia ejercida por el comerciante sobre ellos, como se expone en el sexto capítulo.¹³²

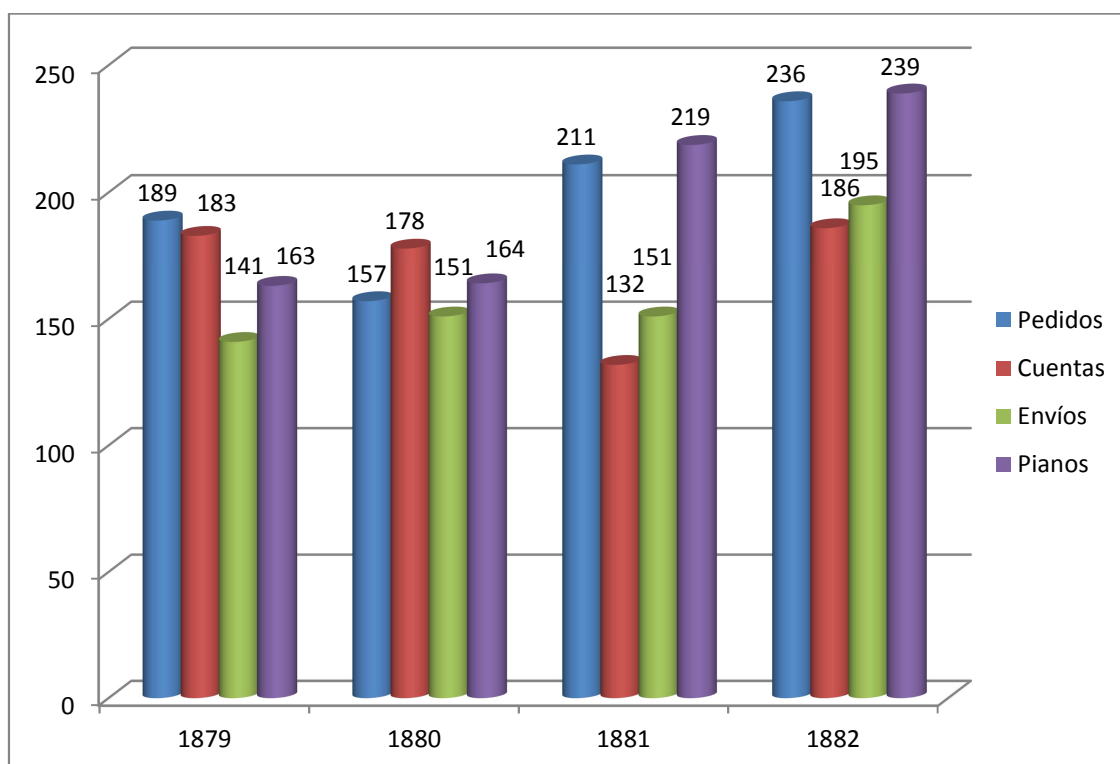


Fig. 4.3. Gráfico de principales temáticas presentes en las cartas entre 1879 y 1882. Elaboración propia.

¹³¹ Entre estos intermediarios de puntos alejados se encontraba Antonio Suárez Casas, músico de la banda de Ribadeo [AB, C. 3, vol. 9, 7-VIII-1881: f. 111, carta a Antonio Suárez Casas (Ribadeo, Lugo)].

¹³² AB, C. 4, vol. 10, 20-VI-1882: f. 261, carta a Andrés Gaos (Vigo). Véase apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», página 701.

La tónica general de los últimos cinco años, entre 1879 y 1882, responde a un crecimiento paulatino de las transacciones, con una mayor presencia de las sucursales y depósitos diseminados por toda Galicia. No obstante, durante este lustro los pedidos a las empresas proveedoras de partituras e instrumentos, las cuentas con dichas empresas y con los clientes, los envíos de materiales a particulares e instituciones y los asuntos referentes a la compra, venta y reparación de pianos constituyeron de nuevo los principales motivos generadores de correspondencia (véase fig. 4.3).

El período del que mayor número de cartas se dispone compete al año 1883, momento de pleno funcionamiento del establecimiento y las sucursales, por lo que es útil analizarlo con más detenimiento, a fin de entender los principales hilos argumentales. La mayor cantidad de correspondencia se generó al cobijo de operaciones mercantiles, por lo que los principales asuntos abordados conciernen a pedidos, cuentas, envíos y ofertas (véase fig. 4.4).

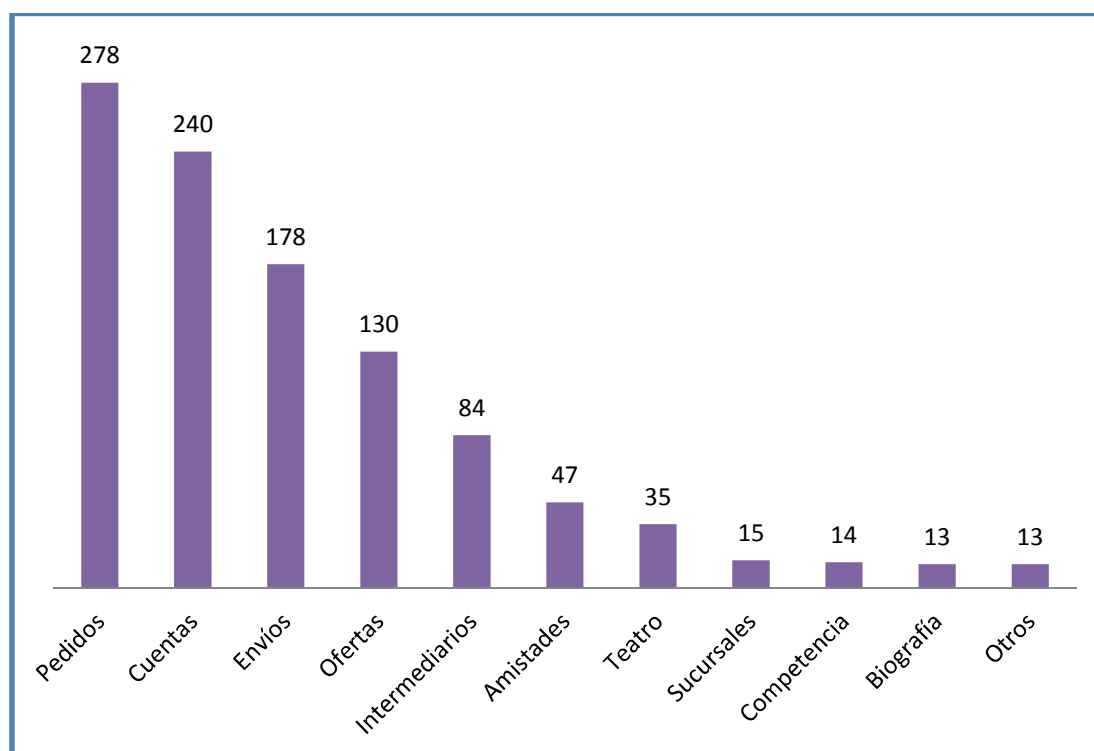


Fig. 4.4. Gráfico de principales temas de las cartas expedidas por la tienda en 1883. Elaboración propia.

Muchas de estas comunicaciones acaecieron a través de colaboradores habituales: Antonio Romero era un referente en Madrid, Manuel Penela en Santiago, Andrés Gaos en Vigo, Eduardo de Arana en Ferrol, Juan Montes en Lugo o Ramón Modesto Valencia en Ourense. Asimismo, la mayoría de peticiones instrumentales a Francia se cometió a través del intermediario parisino Félix Chevalier, completando sus contactos a través del trato directo con la empresa Pelisson Frères de Lyon. La solicitud de pianos se volcó en las firmas Rönisch de Dresde y Bernareggi, Gassó y Compañía de Barcelona. La compra de guitarras y sus complementos se efectuó sobre todo en la casa valenciana Pau y Lisart, así como la adquisición de partituras para venta y alquiler se cursó a través de los proveedores habituales: Eduardo Hidalgo, Hijos de Gullón, Manuel Pedro Delgado, Martín Salazar y Ricordi (véase fig. 4.5).

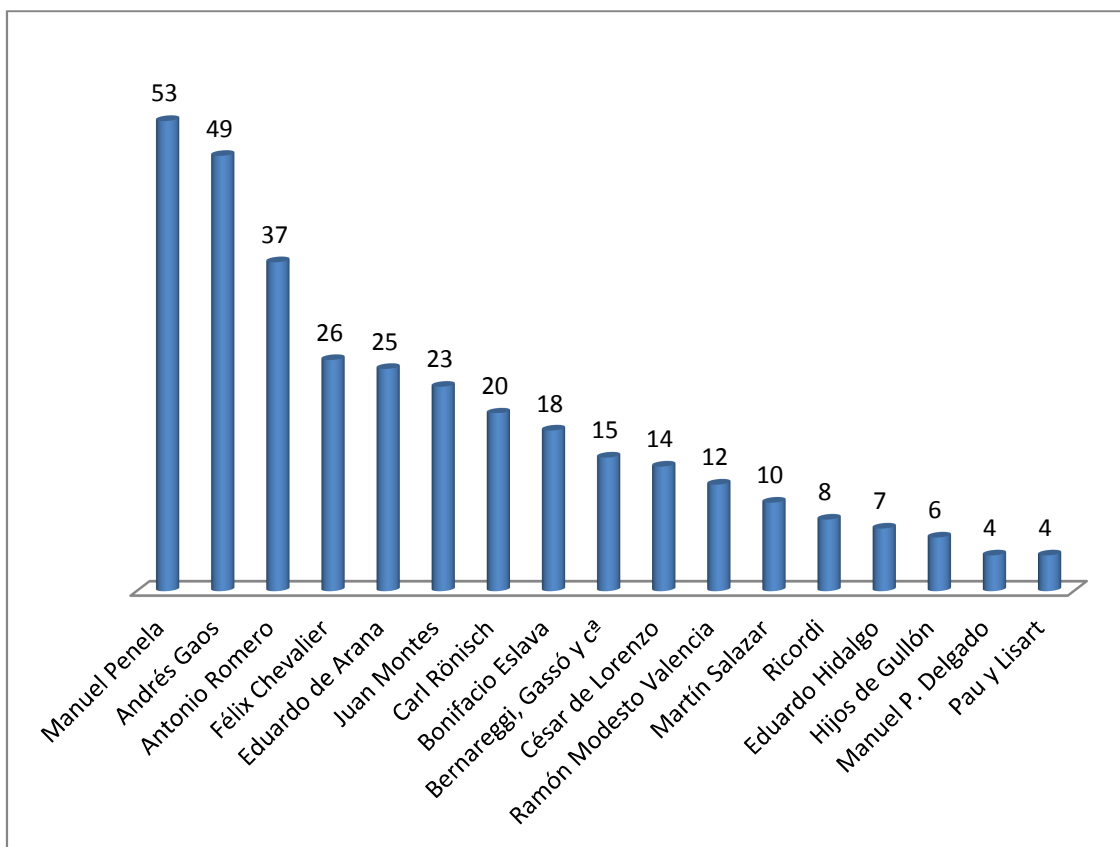


Fig. 4.5. Destinatarios más frecuentes de las cartas en 1883. Elaboración propia.

Durante este año, el mayor número de contactos se estableció para requerimientos de productos a proveedores y para aclarar cuentas pendientes. En este balance temático se ha apreciado el revelador papel jugado por los intermediarios en el éxito del almacén de música, además de la estrecha relación con el mundo teatral y el basto elenco de amistades –músicos y personas influyentes–, que Berea mimó desde su posición de almacenista. A todos ellos se sumaron temas que, en ocasiones, se pueden considerar anecdóticos, como la tendencia a comprar lotería en Madrid,¹³³ la intermediación en la adquisición inmobiliaria para el marido de Eugenia Osterberger (Saunier) en Ferrol¹³⁴ o las intercesiones ante diversos estamentos a favor de algunas amistades. También de estas cartas se desprenden datos biográficos, referentes, por ejemplo, a la enfermedad padecida por sus tres hijas en marzo¹³⁵ o los diversos viajes familiares y de negocios efectuados por Galicia.¹³⁶

En la segunda mitad de la década de los ochenta, la correspondencia generada sufrió un leve declive. Esta circunstancia coincidió, paradójicamente, con un momento de relativa calma empresarial, prorrogada hasta el fallecimiento de Berea. En los años 1884 y 1885 se aprecia un descenso en los contactos efectuados, que suben con ligereza en 1886, para continuar bajando hasta agosto de 1890 (véase fig. 4.2, página 284). Ello no implica el descenso de la rentabilidad del negocio; más bien, ratifica la inercia mercantil adquirida por la empresa, por la cual la mayor parte de asuntos tratados concernían solo a las transacciones *per se* (pedidos, envíos, cuentas). Atrás habían quedado los constantes tanteos cometidos de cara a futuros comisionados y clientes en diferentes puntos de la región, pues, para entonces, sostenía con holgura las sucursales y su red de contactos. Las filiales, a pleno rendimiento, funcionaban con mucha más autonomía que en los años previos, por lo

¹³³ AB, C. 4, vol. 12, 12-XII-1883: f. 367, carta a Ignacio Álvarez (Madrid).

¹³⁴ AB, C. 4, vol. 11, 1-I-1883: f. 115, carta a Francisco Piñeiro (Ferrol).

¹³⁵ AB, C. 4, 29-III-1883: f. 296, carta dirigida a Hipólito Piedras (Vilagarcía, Pontevedra).

¹³⁶ En este sentido, efectuó un viaje entre mediados de julio y mediados de agosto, en compañía de su mujer y de sus hijas Ana, Celia y Carolina, a las ciudades de Santiago, Vigo y Pontevedra, en donde aprovechó para contactar con sus sucursales e intermediarios. En Santiago contactó con Manuel Penela [AB, C. 4, vol. 12, 11-VII-1883: f. 32], en Vigo con Andrés Gaos [AB, C. 4, vol. 12, 13-VII-1883: f. 38] y en Pontevedra con Manuel Chaves [AB, C. 4, vol. 12, 20-VII-1883: f. 68]. Su retorno a la ciudad de A Coruña se produjo a mediados de agosto, según confirmaba en una carta a Manuel Penela [AB, C. 4, vol. 12, 14-VIII-1883: f. 90]. En octubre visitó Lugo, entrevistándose allí con su amigo Juan Montes, y en diciembre se trasladó a Santiago y Vigo sin compañía de su familia, ya que el motivo de su movilidad era comercial [AB, C. 4, vol. 12, 11-X-1883: f. 184; 29-XII-1883: f. 396].

que Berea ya no asesoraba ni vigilaba las operaciones de una forma tan estricta, a excepción de la tienda de Santiago, debido al cambio de gerente tras el fallecimiento de Manuel Penela en 1885. De hecho, durante ese año y el siguiente permaneció sobre todo pendiente del trabajo efectuado por Josefa Penela, que resultó bastante satisfactorio, lo cual le otorgó mayor independencia a partir de 1886.

Otra de las posibles causas de la bajada de intensidad puede deberse a la creciente implicación de Berea en el terreno político hasta 1890, coyuntura cuyo cénit llegó con la ocupación de la alcaldía del municipio.¹³⁷ Sin duda, eso le mermó el tiempo disponible, con lo que delegó responsabilidades comerciales en sus asistentes Eduardo y Nicasio. La amplia agenda de clientes y la notable disminución de la competencia, sobre todo en A Coruña, conllevó menos agresividad en las ofertas. A su vez Berea se inclinó hacia otros productos que le proporcionaban mayores ganancias, como los pianos de la marca Rönisch o los instrumentos mecánicos.

En 1886, las dinámicas comerciales se mantuvieron, si bien se apreciaron ciertos ajustes. La apertura hacia nuevos espacios geográficos, en este caso hacia tierras de Castilla y León,¹³⁸ y la revisión de convenios con ciertas firmas acarrearón un ascenso de la correspondencia emitida por el almacén.¹³⁹ Los nuevos convenios rubricados por Berea con la casa Rönisch probablemente le habían conferido la potestad para renegociar tratos con Boisselot, Bernareggi y Compañía, cuyo acuerdo recogía una cláusula de compra de cuarenta pianos anuales por parte de Berea y otra de inminente pago de las comisiones correspondientes por parte de la fábrica.¹⁴⁰ Pese a esto, la liquidación de pianos a lo largo de estos años había sufrido un ligero receso, debido a que se demandaba más el alquiler que la compra e irrumpió con fuerza el gusto burgués por ciertos instrumentos mecánicos (pianolas o aristonos), los cuales, además, suponían un desembolso menor. En consecuencia, las ganancias se diseminaron a través de múltiples operaciones de menor envergadura.

¹³⁷ AB, C. 5, vol. 14, 15-V-1885: f. 387, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

¹³⁸ En este año comenzó a comercializar con la banda de música de Carrión de los Condes y con las milicias asentadas en Valladolid, a fin de venderles instrumentos de viento metal y madera [AB, C. 6, vol. 16, 26-VII-1886: f. 152, carta a Juan Mateos (Valladolid); C. 6, vol. 16, 3-VIII-1886: f. 170-171, carta a Juan P. Margallo (Valladolid)].

¹³⁹ De los convenios con estas y otras firmas se dará cuenta en el sexto capítulo, apartado 6.1.1, titulado «Los proveedores de instrumentos», a partir de la página 543.

¹⁴⁰ AB, C. 6, vol. 16, 22-VII-1886: f. 147, carta a Boisselot, Bernareggi y Compañía (Barcelona).

A lo largo de 1887, los envíos registrados decrecieron de forma clara, lo que denotaba un cierto descenso en las ventas y motivó que Berea procurase nuevos mercados.¹⁴¹ Aún así, las cartas a proveedores referentes a cuentas y a pedidos demuestran que la actividad continuó con fluidez. Las bandas de música, populares y militares, seguían comprando productos, lo que explica las amplias partidas de instrumentos de viento madera solicitadas por Berea.¹⁴² En efecto, al año siguiente, 1888, los productos adquiridos por las bandas prosiguieron en aumento, lo cual garantizó cierta estabilidad al negocio.¹⁴³ Además, el almacenista gozó de la oportunidad de expandirse con la compra de las existencias de los almacenes de Santiago y de Pontevedra pertenecientes a uno de sus competidores, José Cardalda Castro, asunto tratado en el sexto capítulo.¹⁴⁴

En 1889, la correspondencia prorrogó su descenso, aunque el almacén se mantuvo a pleno rendimiento. En este período, la intervención de Eduardo Puig y de Nicasio Berea como colaboradores de Canuto se evidenció más que nunca, debido a que este estuvo más pendiente de las tareas políticas. No obstante, el propio Berea permaneció atento a algunas cuestiones ligadas a sus intermediarios más preciados, en especial a Montes con motivo de la edición de unas partituras suyas, asunto presentado más adelante.¹⁴⁵ Asimismo, este año se ampliaron las corresponsalías extranjeras del almacén, con el apoyo de Manuel López Bally, quien, desde Manchester, medió para la venta de pianos Rönisch en Inglaterra.¹⁴⁶ Esta apertura

¹⁴¹ Entre la búsqueda de nuevos mercados se situaba la petición a Gaos de realizar transacciones en la ciudad de Pontevedra por todos los medios posibles. Le ofreció una comisión extra si llegaba a vender pianos en esta ciudad y consta que hicieron una campaña publicitaria a través de la prensa con este mismo fin [AB, C. 6, vol. 17, 14-III-1887: f. 52].

¹⁴² En mayo de este año, Berea pedía a Angot et Dubreuil veintidós flautas, diez flautines y cuarenta y siete clarinetes [AB, C. 6, vol. 17, 11-V-1887: f. 157-158].

¹⁴³ Berea comercializó a menudo con Ricardo Courtier para la banda de A Pobra de Trives (Ourense). Courtier actuó como comisionado en este pueblo, por lo que Berea le pagaba una suma a cambio de que fomentase la venta en su almacén de música [AB, C. 6, vol. 18, 9-XI-1888: f. 485-486]. También contactó con frecuencia con Adriano Gante para la banda de Mondoñedo o con Joaquín Martí para la banda de Betanzos.

¹⁴⁴ AB, C. 6, vol. 18, 9-VII-1888: f. 260, carta a José Cardalda (Santiago); C. 6, vol. 18, 13-VII-1888: f. 268, carta a Andrés Gaos (Vigo). Véase apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», en concreto páginas 691-693.

¹⁴⁵ Apartado 4.2.3, titulado «La labor editorial», en concreto páginas 358-359.

¹⁴⁶ AB, C. 7, vol. 19, 14-II-1889: f. 166-168, carta a Carl Rönisch (Dresde).

exterior respondió al claro proceso de internacionalización comercial operado en Europa en las últimas décadas de la centuria (McVeigh 2010, 33).

Las cartas conservadas de 1890 muestran la continuidad de las actividades de la tienda, si bien la carencia de documentos desde agosto no permite la realización de un balance anual completo. Esta laguna documental tampoco arroja ninguna luz sobre los últimos meses de vida de Berea, quien, quizás se alejase de la empresa tras caer enfermo, algunas semanas antes del fenecimiento en febrero de 1891. No obstante, habida cuenta de la plena implicación de Puig en el negocio, es previsible que todas las transacciones conservasen fluidez hasta –y después de– la creación de la sociedad sucesora de Berea.

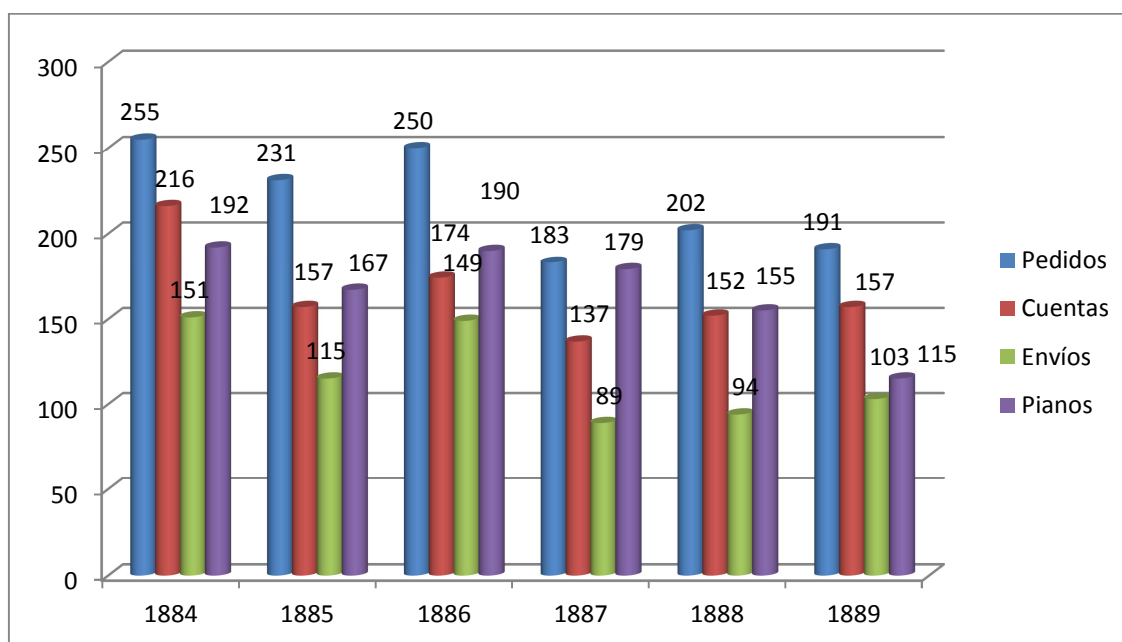


Fig. 4.6. Gráfico de principales temáticas presentes en las cartas entre 1884 y 1889. Elaboración propia.

Muchas de estas misivas de los copiadore de cartas del Archivo Berea se complementan con los registros de cuentas, aunque no se conservaron para este período concreto libros de contabilidad al uso, con los correspondientes apartados de «haber» y «deber». El único libro de cuentas conservado, con los datos desde 1866 a 1894, no es lo suficientemente completo para la elaboración de un análisis

económico.¹⁴⁷ Este documento solo refleja algunas de las operaciones de venta efectuadas desde la tienda coruñesa hacia otros emplazamientos, previsiblemente abonadas a plazos. Por esta razón no figuran en él todas las transacciones de venta y alquiler que sí se contemplan en la correspondencia mencionada más arriba. Además, el libro presenta un salto cronológico desde el día 1 de mayo de 1868 hasta el 4 de septiembre de 1877, a pesar de que las hojas están numeradas de forma correlativa, con lo que queda en la sombra casi una década de cuentas. A día de hoy se conservan otras fuentes de carácter contable paralelas al mencionado libro, entre ellas un volumen de recuento de alquileres de pianos entre 1876 y 1882,¹⁴⁸ unas hojas sueltas de contabilidad¹⁴⁹ y varios diarios de cuentas referentes al cobro de propiedades de comedias, presentados más adelante.¹⁵⁰

En la figura 4.7 se presenta un gráfico que contempla el número de registros de deudas anotados por Berea en el mencionado libro contable. En él se entrevé un aumento del volumen entre 1878 y 1880. Un análisis más detallado delata la repetición de nombres de intermediarios también presentes en la correspondencia analizada más arriba (Mariano Miguel Alonso en Vigo, Ramón Modesto Valencia en Ourense o Balbino Cristóbal en Ponferrada). De hecho, consta que, por ser clientes habituales y de bulto, obtuvieron importantes rebajas en cada uno de los productos, además de conseguir comisiones en algunos casos.¹⁵¹ En esta fuente documental se verifica también la conexión de la tienda con instituciones coruñesas como el Teatro Principal, el Teatro de Variedades, el Circo de Artesanos e incluso la Plaza de Toros, aparte de las bandas militares asentadas en la zona, contactos de los cuales se da cuenta en el sexto capítulo.¹⁵²

¹⁴⁷ AB, C. 1, vol. 2, libro de cuentas (1866-1894).

¹⁴⁸ AB, C. 11, vol. 33, libro de cuentas de alquiler de pianos (1876-1882).

¹⁴⁹ AB, C. 36, C.37, C. 38, C. 39.

¹⁵⁰ AB, C. 11, vol. 34; C. 13, vol. 45, vol. 46, vol. 47.

¹⁵¹ Por ejemplo, Mariano Alonso obtuvo descuentos importantes en sus facturas [AB, C. 1, vol. 2, 26-IV-1879: p. 177] o Ramón Modesto Valencia había conseguido interesantes comisiones, como la que percibió por la venta de una flauta y una bandurria, cuyo importe ascendía a 70 reales de vellón (280 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 11-I-1886: f. 342].

¹⁵² Véase apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», a partir de la página 613.

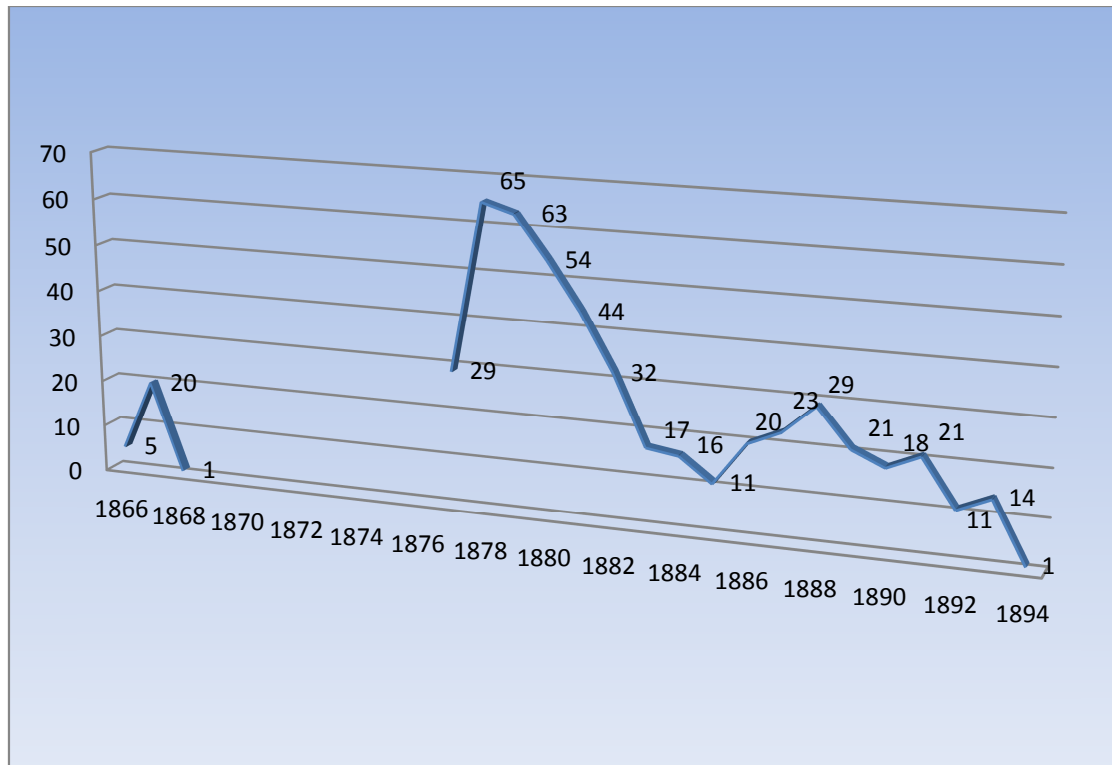


Fig. 4.7. Volumen de deudas registradas en el libro de cuentas de 1866 a 1894. Elaboración propia.

En resumen, en este apartado de análisis documental ha quedado probada la aplicación de estrategias específicas de gestión comercial, dependientes de condicionantes financieros, económicos y competitivos. El volumen de misivas remitidas ha revelado la existencia de dos franjas de comportamiento mercantil adscritas ambas a la etapa de consolidación de Berea en cuanto empresario musical. De entrada, entre 1874 y 1883 se produce un impulso creciente de contactos, producto de la apertura a nuevos mercados, de la adhesión de nuevos activos y de la diversificación empresarial; después, entre 1884 y 1890, se modera este despegue de comunicaciones en aras de una mayor estabilidad comercial, lo cual demuestra la plena consolidación del negocio por la inercia imperante en su funcionamiento, lo que a la vez propulsó la prolongación de la firma comercial durante más de un siglo.

4.2.1.4. La continuidad de la firma de Berea a partir de 1891

La bonanza económica de la empresa bajo la tutela de Berea se confirma tras su muerte en febrero de 1891, cuando la firma persistió en manos de los sucesores, quienes incluso ampliaron los ámbitos mercantiles y las sucursales de su predecesor (véase il. 4.8).¹⁵³ En un primer momento se hicieron cargo de la escritura comercial del establecimiento –bajo la razón de Canuto Berea y Compañía– su viuda, Ana Rodrigo García, y los dos hijos mayores: Alejandro y Ana, quienes mantuvieron abiertas por entonces las sucursales de Vigo y Santiago. Estos dos hijos, y sobre todo Alejandro, asumieron la administración de la empresa por razones legales –eran los únicos mayores de edad– y profesionales: Alejandro, abogado, demostró su capacidad para la gestión al frente del negocio durante seis años, con un sueldo anual de dos mil pesetas; y el marido de Ana, Ramón Pérez López, era un comerciante en quien Berea había depositado su confianza en años anteriores. Ana Rodrigo actuaba en la sociedad en representación de los hijos menores de edad: Canuto, Celia, Emilia, Carolina y Luis.



Il. 4.8. Sello de la sucursal de Pontevedra abierta por Canuto Berea y Compañía.

Como la muerte de Berea sobrevino de forma inesperada, la creación de la sociedad pretendía suplir la carencia de un documento legal concreto sobre la herencia y gestión del establecimiento comercial, según testimonia la primera disposición del documento notarial de la creación de la sociedad:

[...] Primero.- Que el inesperado y reciente fallecimiento del Señor Don Canuto Berea, marido y padre de los otorgantes, les ha puesto en la necesidad de escogitar el

¹⁵³ Consta, por ejemplo, una filial más en la ciudad de Pontevedra (*El Faro de Vigo*, 23 de septiembre de 1906).

medio de que la respetable casa mercantil por él dirigida no sufra la menor desmembración y continúe ganando el mismo crédito y favor de que durante muchos años ha disfrutado; y para conseguirlo y perpetuar la buena memoria de su causante, han resuelto crear una sociedad, en todo sometida á las prescripciones del Código de Comercio [...].¹⁵⁴

En 1897, la sociedad Canuto Berea y Compañía se escrituró de nuevo, bajo la tutela de Ana Rodrigo, pero esta vez en compañía de su hijo Canuto Berea Rodrigo – por aquel entonces también prometedor pianista– y del dependiente de A Coruña, Eduardo Puig Ferrín. En el momento de la creación de esta sociedad, el día 1 de julio de 1897, operaban las sucursales de Santiago y Ferrol, y se contaba con un capital social de 100.000 pesetas (400.000 reales). Esta firma se empleó con mayor dedicación a la edición de partituras y libros, entre los que destacó *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell (Carreira 1991-92).¹⁵⁵ Las labores administrativas fueron compartidas por Berea Rodrigo y por Puig Ferrín, según se lee en el documento notarial:

[...] Quinta.- La administración de la Compañía y el uso de la firma social se confían á Don Canuto Berea Rodrigo y á Don Eduardo Guillermo Puig Ferrín, quienes desempeñarán la Gerencia juntos á insolidum con igualdad de atribuciones, llevarán la representación de la sociedad tanto en fincio como fuera de él y determinarán las facultades de que hayan de estar revestidos los factores en las sucursales y se otorgarán los demás poderes que reclame el mejor servicio [...].¹⁵⁶

A la muerte de Eduardo Puig en 1916, se hizo cargo Canuto Berea Rodrigo en solitario, quien empleó hasta al menos 1931 el nombre comercial de Canuto Berea, con el cual editó algunas obras del compositor coruñés Eduardo Rodríguez-Losada (1886-1973). La casa perduró hasta que los Berea vendieron su parte, en los años treinta, a Francisco Ramos, para crear a partir de entonces, con el hijo del antiguo socio, Mariano Puig Fernández, la firma Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea (Liaño 2012, 442-43), la cual permaneció operativa hasta 1985 (Liaño 1999, 1: IX).¹⁵⁷

¹⁵⁴ Escrituras de constitución de la «Sociedad Canuto Berea y Cía», notario José Pérez Porto, 1891, n. 124, tomo 1º, reproducidas en el anexo 5.6.6.

¹⁵⁵ De la edición de esta obra se encargó en persona el hijo de Canuto Berea, Canuto Berea Rodrigo, solicitando ayuda institucional al Ministerio de Fomento, con el apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Boletín de la Academia* 172 [1898]: 43-45).

¹⁵⁶ Escrituras de la «Sociedad Colectiva Canuto Berea y Compañía», notario José Pérez Porto, 1897, n. 490, tomo 3º, p. 5. Véase anexo 5.6.7.

¹⁵⁷ AB, C. 85.

4.2.2. La faceta de agente teatral

El teatro era el lugar idóneo para que Berea simultanease dos de sus principales dedicaciones, la música y el comercio, ya que el conocimiento de ambas le benefició a la hora de optimizar resultados. El vínculo con el entorno escénico se había producido desde muy pronto gracias al padre, por lo que no extraña el interés mostrado por Berea hacia los asuntos concernientes a las temporadas líricas y dramáticas de la ciudad. Además de su intervención en el papel de músico y director, permaneció pendiente del Teatro Principal en las operaciones de arriendo –a cargo de la Beneficencia del Ayuntamiento– y de reconstrucción tras el incendio de 1867, cuestiones ya apuntadas en el capítulo precedente.¹⁵⁸

Su participación en el entramado dramático de la urbe estribaba sobre todo en la función de representante o comisionado teatral, más que como intérprete, aunque algunos autores han indicado su colaboración en «la creación y explotación de empresas líricas» (Rey 2000, 129). Sin embargo, la labor fundadora de compañías de este tipo se ha documentado solo en el caso del antecesor. Por su parte, Canuto se centraba en intervenir a modo de mediador entre los propietarios legales de las composiciones (teatrales y musicales) y las compañías que las interpretaban en A Coruña o en otros puntos de Galicia. Esta labor gestora iba más allá de la representación en sentido unidireccional, ya que tramitaba al mismo tiempo cuestiones concernientes a propietarios y a usuarios.

Este cometido de negociador plural se ajusta a la sexta acepción del término «agente» –aunque no se denominaba de este modo por aquel entonces– del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, «persona que tiene a su cargo una agencia para gestionar asuntos ajenos o prestar determinados servicios» (*Diccionario de la lengua española*, s. v. «agente»). A pesar de que Berea no llamase «agencia» a este quehacer en este ámbito escénico, en realidad ejercía como tal, puesto que su responsabilidad en la gestión se diversificaba con el ofrecimiento de servicios a varias de las entidades implicadas en el mercado dramático (véase il. 4.9).

¹⁵⁸ Véase apartado 3.1.2.2, titulado «Etapa de madurez (1866-1891)», en concreto páginas 190-192.



II. 4.9. Recibo de Canuto Berea como representante de galerías lírico-dramáticas de España (1885). AMC.

Tras una larga etapa en la que los músicos se autopromocionaban sin recurrir a personas externas que vigilasen sus intereses, en el siglo XIX la figura del agente musical cobró importancia. Con la llegada del Romanticismo y el auge de los virtuosos afloraron los gestores personales, quienes contribuyeron a la liberación de sus representados de preocupaciones logísticas o económicas. A mediados de la centuria el panorama cambió levemente y los intermediarios comenzaron a brotar en la vida musical local, más que en torno a los grandes intérpretes. Aquí emergieron los primeros agentes independientes, entre quienes se puede incluir a Berea. Fueron estos los que manejaron el negocio musical a una escala más pequeña que los antecesores, y quienes, por tanto, controlaron la industria de forma sólida, tutelando a veces modelos monopolizadores. Aunque estos agentes, según explica Weber para el caso europeo, ejercieron también otras profesiones, entre ellas la de intérpretes, se desarrollaron sobre todo en calidad de editores o propietarios de tiendas de música, lo cual concuerda con el caso bereano (Weber 2004b, 116-17).

Los agentes no solo manejaron el entramado económico del mercado musical, sino que condicionaron el funcionamiento del mismo al actuar de informadores, puntos de referencia y asesores.¹⁵⁹ Cyril Ehrlich, en un estudio sobre la Philharmonic Society de Londres, achaca a estos mediadores la diversificación de la industria musical, ya que con ella, además de enriquecerse, asumieron, al mismo tiempo, importantes riesgos que contribuyeron a la amplitud de la oferta y, en consecuencia, a la mayor libertad de los músicos:

Far from battenning upon music, inflating costs and taking their percentage, the majority of agents were crucial to the functioning and growth of a worldwide, volatile, high-risk industry. They articulated markets, providing information about repertoire and artists, and matching on to other; offering alternatives to buyer and seller, with wider perspectives and far more flexibility than ever in the past. They shared administrative burdens, risks and time-scales; providing audiences with wider choice and assisting the careers of musicians by increasing their freedom to work at music (Ehrlich 1995, 124-25).¹⁶⁰

Tales atribuciones imperaron en la vida comercial de Berea hasta convertirlo en un agente circunscrito, en especial, al terreno teatral, aunque también con cierto dominio de la programación de conciertos instrumentales, con lo que ampliaba el campo de influencia más allá de las galerías lírico-dramáticas.¹⁶¹ En efecto, proponía giras de conciertos a determinados intérpretes,¹⁶² quienes a veces también actuaban

¹⁵⁹ En siglo XX la historia del agente musical en general revela que durante la primera mitad su influencia se incrementó al generarse redes internacionales que favorecían su labor. No obstante, tras la Segunda Guerra Mundial los modelos de agentes musicales se diversificaron, contándose a partir de entonces con modelos individuales y de corte corporativo.

¹⁶⁰ Traducción de la autora: «Dejando a un lado el hecho de que la mayoría de los agentes se enriquecieran a través de la música inflando costes y quedándose su porcentaje, la mayoría de ellos fueron cruciales para el funcionamiento y crecimiento de una industria mundial volátil y de altos riesgos. Ellos articularon los mercados proporcionando información sobre el repertorio y los artistas, a los que conectaban entre sí, ofreciendo alternativas al comprador y al vendedor con perspectivas más amplias y flexibles que nunca. Ellos compartieron las cargas administrativas, riesgos y plazos, proporcionando al público una oferta más amplia y asistiendo las carreras de los músicos mediante el incremento de su libertad en el trabajo».

¹⁶¹ Algunas de estas influencias tangenciales concernieron a José Braña y Lériada [AB, C. 1, vol. 3, 1-XI-1876: f. 233] o a un tal «Cheda», entre otros muchos casos. El referido «Cheda» le interesaba a Berea por ser pariente y protegido del general Pieltain, dado que procuraba tener las mejores relaciones posibles con los mandos militares llegados a Galicia [AB, C. 2, vol. 5, 10-XII-1877: f. 32, carta a Aquilino Herce (Madrid)].

¹⁶² A José Arche le sugirió una expedición por diversas ciudades gallegas (Lugo, Santiago, Pontevedra, Vigo y Ourense) [AB, C. 3, vol. 8, 11-I-1881: f. 280, carta a José V. Arche (Madrid)]. De igual modo, Berea planteó en 1884 un ciclo de conciertos al pianista Quilez y a su hermano violinista, aunque no resultó demasiado exitoso, según reconocía el propio Berea en una misiva enviada a Sebastián Beracochea, ya transcrita en el segundo capítulo [AB, C. 5, vol. 13, 7-VII-1884: f. 344]. Véase apartado 2.3.2, titulado «La profesión del músico», en concreto página 111.

con las compañías líricas.¹⁶³ Esta actividad promotora derivó de su plena participación en los negocios musicales, ya que en cuanto músico y comerciante conocía a la perfección los entresijos de la interpretación musical en Galicia, con lo que la gestión de conciertos le brindaba otro foco de recepción de ingresos y de consolidación de prestigio, de ahí su consideración en esta tesis como músico de enlace. Esta interacción entre diferentes parcelas del negocio musical, muy habitual en toda Europa, ya despuntó desde finales del siglo XVIII, según explica Simon McVeigh para el caso londinense:

Another way of leading market expansion into profitable efficiency, further enlarging the business opportunities arising from concert promotion, lay in interaction with other branches of the music business (McVeigh 2010, 27).¹⁶⁴

A continuación, se explican las dinámicas de gestión en las cuales intervino Berea, circunscritas más que nada al terreno dramático, en tres apartados. En el primero, se presenta el funcionamiento de la gestión de los derechos de representación desde los puntos de vista legal y práctico a través de las operaciones de Berea. Se ahonda aquí en su ámbito de actuación cronológico y geográfico, así como en las complicaciones y los beneficios de tal actividad. En el segundo apartado se explican las relaciones mantenidas por Berea con las galerías lírico-dramáticas, realizando un breve análisis individual de cada una de ellas en relación con el agente coruñés. Y, por último, se resumen las pautas de contacto establecidas entre Berea y las compañías lírico-dramáticas, especialmente a través de las conexiones personales con algunos de sus directores.

¹⁶³ Ángel Quilez y Eduardo Dorado participaron en la compañía de Miguel Cepillo en septiembre de 1884 [AB, C. 5, vol. 13, 12-IX-1884: f. 433, carta a Clemente Ibarguren (San Sebastián)].

¹⁶⁴ Traducción de la autora: «Otra forma de expandir el mercado de forma rentable, más allá de las oportunidades derivadas de la promoción de conciertos, descansa en la interacción con otras ramas de la industria musical».

4.2.2.1. La gestión de los derechos de representación

La legislación que enmarcaba el negocio teatral decimonónico atañía en esencia a la propiedad intelectual, señalando las bases para las relaciones económicas y mercantiles referentes a los propietarios legales de las creaciones, bien fuesen sus autores, editores u otras entidades que las hubiesen adquirido. Los derechos de propiedad podían ser de diferente naturaleza, clasificados en los textos legales de la época en derechos de edición, reproducción (impresa y manuscrita), comercialización y representación (Gosálvez 1995b, 237). En el caso de las representaciones líricas y dramáticas concernientes a Berea, los derechos activados correspondían a los de representación y reproducción, sobre todo la manuscrita, ya que la puesta en escena de las obras –en especial musicales– requería de un libreto y, en su caso, de unas partituras, material que, por lo general, era alquilado temporalmente por las galerías lírico-dramáticas.

La primera legislación relativa a estas relaciones fue la Ley sobre el Derecho de Propiedad Intelectual, del 10 de junio de 1847, modificada por diversas reales órdenes a lo largo del segundo tercio del siglo XIX, como el Decreto Orgánico de Teatros del 28 de julio de 1852 (Cuevas 1893). La sección destinada a legislar sobre la representación de obras dramáticas y composiciones musicales en los teatros se explicaba en el título segundo, y en el tercero se abordaban las penas aplicables en caso de vulnerar la ley. La labor en calidad de agente teatral de Berea se ha documentado a partir de 1877, por lo que esta legislación permanecería en vigencia durante los dos primeros años en que se dedicó a este negocio. El 10 de enero de 1879 se publicó otra nueva Ley de Propiedad Intelectual, dedicada ex profeso a las obras lírico-dramáticas, cuyas propiedades habían estado poco reguladas hasta entonces. Esta nueva ordenanza determinó, con respecto a las «obras dramáticas y musicales», que su representación en público debía disponer de permiso previo del propietario, quien podía vender e imprimir las obras con libertad:

[...] Art. 19. No se podrá ejecutar en teatro ni sitio público alguno, en todo ni en parte, ninguna composición dramática ó musical sin previo permiso del propietario.

Los efectos de este artículo alcanzan á las representaciones dadas por sociedades constituidas en cualquiera forma en que medie contribución pecuniaria.

Art. 20. Los propietarios de obras dramáticas ó musicales pueden fijar libremente los derechos de representación al conceder su permiso; pero si no los fijan solo podrán reclamar los que establezcan los reglamentos.

Art. 21. Nadie podrá hacer, vender ni alquilar copia alguna sin permiso del propietario de las obras dramáticas ó musicales que después de estrenadas en público no se hubiesen impreso [...].

Art. 24. Las empresas, sociedades ó particulares que al proceder á la ejecución en público de una obra dramática ó musical la anuncien cambiando su título, suprimiendo, alterando ó adicionando algunos de sus pasajes sin previo aviso del autor, serán considerados como defraudadores de la propiedad intelectual.

Art. 25. La ejecución no autorizada de una obra dramática ó musical en sitio público se castigará con las penas establecidas en el Código y con la pérdida del producto final de la entrada, el cual se entregará íntegro al dueño de la obra ejecutada (Martínez Alcubilla 1892, 9:39-40).

De esta ley se infieren varios condicionantes para la gestión de los derechos de representación y reproducción. De entrada, se indica que cualquier acción efectuada sobre una obra debía contar con el permiso expreso del propietario, incluyendo su representación, copia o alquiler; y se enuncia con claridad que cualquier interpretación en público de una obra dramática o musical debe ser autorizada, lo cual implica la obligatoriedad de toda empresa, sociedad o particular de informar adecuadamente de las piezas que escenificará.

En esta articulación legal de los espectáculos lírico-dramáticos, dejando a un lado los convenios de explotación de los espacios teatrales, intervienen dos facciones: el propietario legal de la creación, que puede ser el autor o autores, una editorial o una galería lírico-dramática, y el que hace uso de ella, que pueden ser las compañías de declamación o líricas, profesionales o aficionadas. Por consiguiente, el tipo de relaciones establecidas entre las compañías y las galerías lírico-dramáticas se basaba en un proceso, mediante el cual las primeras pagaban, previa autorización de representación, los derechos correspondientes a cada obra, y por su parte, los dueños se encargaban de suministrar –a través de alquiler o venta– las piezas y partituras solicitadas por los intérpretes. Los frecuentes problemas derivados de esta correlación convertían a la figura del intermediario o agente en indispensable, sobre todo en las provincias españolas alejadas de las galerías, ubicadas en su mayoría en Madrid. Sin embargo, el texto legislativo no especificaba nada concreto con respecto a estos mediadores legales, por lo que las acciones de Berea en este terreno dependían en exclusiva de los contratos individuales efectuados con cada uno de los propietarios a los cuales representaba.

Las galerías lírico-dramáticas eran empresas cuyo titular había adquirido los derechos de propiedad de diversas obras teatrales o musicales a los respectivos

autores o dueños, por lo cual gozaba de la capacidad legal de cobrar una tasa por cada una de las ejecuciones en público, así como por el alquiler y copia de los libretos y partituras usados en cada caso. La andadura de estas empresas comenzó con fuerza en la década de los años treinta, con la publicación realizada por Manuel Delgado de una compilación teatral titulada *Galería Dramática*, de la cual se extrae la nomenclatura general de estas firmas (González Subías 2015). Esta obra sentó las bases para futuras publicaciones, en las cuales los editores seleccionaban los textos – bien adquiriéndolos al completo a los autores o bien adueñándose solo de los derechos de administración–, planificaban las impresiones de su propiedad y desarrollaban estrategias de difusión y venta para la obtención de los mayores beneficios posibles. Para ello, la distribución de los ejemplares se efectuaba no solo a librerías y tiendas, sino también a las propias compañías líricas, con el fin de fomentar su uso para la obtención de mayor margen de ganancias.

En el otro extremo de esta ecuación se situaban los intérpretes, fundamentalmente compañías itinerantes o de repertorio, las cuales transitaban la península portando diversos espectáculos por teatros u otros espacios escénicos a diferentes ciudades. En Galicia casi siempre comenzaban sus rutas por las urbes costeras, como A Coruña, Pontevedra, Vigo o Ferrol (Ocampo 2002, 305). En algunas ocasiones, sobre todo durante la primera mitad del siglo, algunas compañías adquirieron un carácter semipermanente, al establecerse en una localización concreta por una temporada completa o parcial, previo arriendo del espacio teatral. Sin embargo, la itinerancia se volvió más habitual durante la segunda mitad de la centuria, de ahí la conveniencia del intermediario o agente teatral por zonas, quien contribuía a controlar los circuitos (repertorio, compañías, audiencia, etc.).

La competencia del contrato de cada compañía correspondía a los responsables de los teatros de cada urbe. La mayoría de propiedades de estos edificios pertenecía en Galicia a las diputaciones o los ayuntamientos y sus juntas de beneficencia, pero, con la apertura de los teatros «a la italiana» y su elevado coste, tales instituciones públicas habilitaron la inclusión de accionistas externos, para lo cual se crearon comisiones mixtas específicas destinadas a la gestión de la contratación y la programación (López Cobas 2013, 245-60). La fórmula empleada con frecuencia para la explotación de estas construcciones respondía al procedimiento «por empresa

o arriendo», por el cual el coliseo en cuestión se alquilaba a empresarios profesionales a través de convenios de duración variable. La otra opción, de menor presencia en los espacios urbanos estudiados, denominada «por administración», implicaba que el dueño, individual o colectivo, ejerciese en sí mismo como empresa (P. Arregui 2009a, 345). Por consiguiente, en las actuaciones líricas intervenían diversos actores económicos: el arrendatario –no siempre el dueño– del teatro o espacio público, el representante de la compañía que actuaba, los propietarios de las obras puestas en escena y los agentes regionales o locales de estos, grupo al cual pertenecía Berea.¹⁶⁵

En el papel de agente teatral, Berea se encargaba de intermediar en varios sentidos entre los propietarios de las obras y los intérpretes. Por un lado, actuaba de comisionado de las galerías lírico-dramáticas al desarrollar para ellas varias operaciones: en primer lugar, controlaba y vigilaba la liquidación de derechos de representación, inicialmente en A Coruña y, más adelante, en otras zonas de Galicia, librando esas cantidades a los propietarios que él representaba; en segundo lugar, gestionaba el uso y devolución de los materiales impresos y manuscritos alquilados o prestados, lo que se denominaba «archivo»; y, en tercer lugar, las mantenía informadas de los movimientos de las compañías de declamación y líricas, además de la viabilidad de sus espectáculos. Por otro lado, asesoraba y gestionaba algunas cuestiones relacionadas con ciertas compañías: obtenía licencias para actuar en espacios coruñeses, interviniendo en calidad de interlocutor con las autoridades; informaba *a priori* sobre las audiencias de la ciudad; y conseguía músicos para los espectáculos, ya que no siempre disponían de plantillas completas en sus respectivas

¹⁶⁵ Como ejemplo de la complejidad de las competencias en las representaciones dramáticas se cita el proceso en el que se vio inmersa la compañía dirigida por José Valero en el Teatro Principal de A Coruña en 1884. Desde 1883 hasta 1885 el arrendatario de dicho espacio era Luciano Rodrigo, quien también actuó y trabajó en otras ciudades españolas, como en Málaga en 1893 (Pino 1985, 487). Rodrigo habría ganado la subasta correspondiente por la cantidad de 25.185 pesetas, equivalentes a 100.740 reales (Díaz Pardeiro 1992, 247). Este empresario subarrendó el coliseo al director de la compañía lírica, que actuó allí desde el 29 de octubre de 1884 [AB, C. 5, vol. 14, 3-X-1884: f. 9, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)]. En estas actuaciones se pusieron en escena varias obras cuya propiedad de representación pertenecía a Eduardo Hidalgo. El comisionado de Hidalgo en la provincia coruñesa era Berea, por lo que fue él quien medió en el cobro de los derechos de representación para la mentada galería lírica, no sin algunos problemas, según se explica más adelante en la página 315 [AB, C. 5, vol. 13, 21-X-1884: f. 484, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

orquestas. Incluso, en alguna ocasión, se ha documentado la plena integración de Berea en dichas compañías.¹⁶⁶

El panorama escénico gallego discurrió bajo una estrecha vigilancia de Berea, lo que propició su colaboración en el periódico *La España Artística*, al cual notificaba las novedades sobre los teatros gallegos. Estas informaciones no aparecen rubricadas en las fuentes hemerográficas. No obstante, a la muerte de Berea el noticiero expresaba su pésame y ratificaba esta corresponsalía ejercida por Berea:

Coruña.- Ha fallecido el Sr. D. Canuto Berea, persona estimadísima de todos. A su entierro, que fue una manifestación de simpatía grande, asistió la Corporación municipal con maceros y hugieres [sic]; el Orfeón Coruñés número cuatro, la música y voces de capilla y las dos bandas militares de la guarnición.

¡Descanse en paz nuestro buen amigo y activo Corresponsal! (*La España Artística*, 1 de marzo de 1891, 3)

La actividad de Berea como agente se ha podido documentar solo a partir de mediados de la década de los setenta, con un claro repunte en los ochenta. Esta faceta de representante irrumpió desde 1877, si bien durante los años ochenta continuó con la incorporación de nuevas empresas al negocio, tanto madrileñas como de otras zonas de España. Las cartas enviadas desde el almacén sobre asuntos referidos a las representaciones escénicas, más del 6% del total,¹⁶⁷ revelan el establecimiento de un promedio de entre treinta y cuarenta nuevos contactos anuales, o incluso algunos más en 1877, 1883, 1884 y 1887 (véase fig. 4.8).¹⁶⁸

¹⁶⁶ En noviembre de 1876, Berea se puso al frente de una compañía italiana. Por esta razón no se pudo ausentar de la urbe ante una invitación a Ferrol de Juan Velasco [AB, C. 1, vol. 3, 19-XI-1876: f. 257, carta a Juan Velasco (Ferrol)].

¹⁶⁷ Se han contabilizado en torno a seiscientos veinticuatro cartas de temática teatral, frente al total de nueve mil setecientos dos.

¹⁶⁸ Recuérdese que esta correspondencia abarca desde 1875 a 1890. Se carece de documentación postal correspondiente a los períodos desde el 23 de enero de 1875 al 1 de julio de 1876, y desde el 15 de agosto de 1890 hasta el 21 de abril de 1891, aspectos ya explicitados en el apartado 4.2.1.3, titulado «Un balance a través de la correspondencia generada», en concreto página 283.

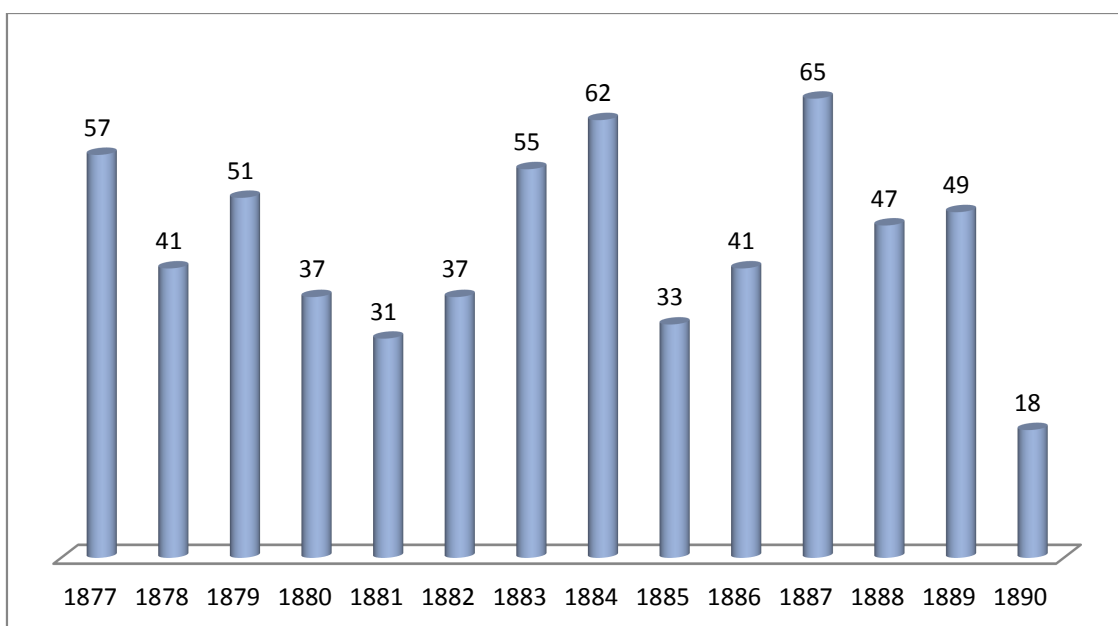


Fig. 4.8. Cantidades de correspondencia de temática teatral enviada por Berea. Elaboración propia.

Berea vigilaba la recaudación del canon de los derechos en la ciudad de A Coruña, mas con el tiempo extendió el campo de actuación a Santiago, Ferrol, Vigo e incluso Lugo.¹⁶⁹ Durante la década de los ochenta, propuso a otros intermediarios de confianza para las ciudades de Ferrol y Vigo, debido a sus numerosas ocupaciones. A este respecto se ha localizado una carta remitida a Julio Nombela en 1886, en la cual aconsejaba la intercesión de Andrés Gaos Espiro y Eduardo de Arana en Vigo y Ferrol respectivamente:¹⁷⁰

[...] no tengo inconveniente en encargarme de la representación de su Agencia como lo estoy de las pertenecientes á los Sres. Fiscowich, Hidalgo, Solis, Mata, Arregui y Delgado.

Necesito me mande pronto el nombramiento que en este mes debe empezar á funcionar en el Teatro Principal una compañía de ópera, la misma que está hoy en Oviedo (Asturias).

Me tomo la libertad de recomendarle para representante en el Ferrol á D. Eduardo de Arana, que lo es de todas las galerías ya citadas, y en Vigo á D. Andrés Gaos,

¹⁶⁹ En 1887 indicaba a Fiscowich que la compañía que había actuado en el Salón Sarasate en A Coruña había pagado lo correspondiente a sus funciones en esa ciudad y en Santiago, pero no así en Lugo [AB, C. 6, vol. 17, 16-II-1887: f. 10-11, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)]

¹⁷⁰ Antes de que se hiciese cargo de esta tarea Eduardo de Arana, era Adolfo Rodríguez quien se ocupaba de recaudar el dinero a las compañías líricas que actuaban en Ferrol, así como de llevar la sucursal que Berea había abierto allí [AB, C.2, vol. 4, 29-V-1877: f. 201, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol)], aspecto visto en el apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto páginas 271-273.

persona que yo garantizo y que creo le convendría á V., es mi gerente en la Sucursal que tengo establecida en dicho punto [...].¹⁷¹

Los espacios controlados por Berea no solo se constreñían a los teatros, sino que se expandían a las sociedades y otros locales de esparcimiento, donde la veladas incluían piezas sujetas al pago de los derechos de representación. Durante la primera mitad de la centuria, algunas de las sociedades españolas que organizaban funciones argüían la exención de cotizaciones por derechos de representación por tratarse de espacios al margen de los dictámenes del capitalismo y de la comercialización, a diferencia de los teatros. Para salvaguardarse de tales argumentos, algunos propietarios cuñaban en las obras textos aclaratorios para solventar estas situaciones, a veces en un limbo legal, como el que Manuel Pedro Delgado incluía en sus ediciones:

Esta comedia pertenece á la Galería Dramática, que comprende los teatros moderno, antiguo español y extranjero, y es propiedad de su editor Don Manuel Pedro Delgado, quien perseguirá ante la ley, para que se le apliquen las penas que marca la misma, al que sin su permiso la reimprima ó represente en algún teatro del Reino, ó en los Liceos y demás Sociedades sostenidas por suscripción de los Socios (recogido en Surwillo 2007, 144).

La legislación de 1879, más taxativa al respecto, reconoció que todo tipo de teatros, sociedades y locales de ocio debían satisfacer las tarifas correspondientes; de ahí la importancia de que el galerista conociese las funciones ejecutadas, información proporcionada precisamente por Berea.¹⁷² En esta línea, en una cuenta de 1883 se especificaban las comedias de propiedad de José García Solís usadas en los principales espacios teatrales de A Coruña, en el Teatro Circo, el Liceo Brigantino y el Teatro Principal:

Lista de las funciones ejecutadas en los teatros de la Coruña cuya propiedad pertenece á D. José García Solís [Las fechas concretas están ilegibles]: Dos y una (Brigantino), El fuego del cielo (Circo), Jugar por tabla (Brigantino), Un inglés y un vizcaíno, Sullivan, El rey de los primos (Principal), La consola y el espejo (Brigantino).¹⁷³

Aunque con menos frecuencia, Berea anunciaba, también, la apertura de nuevos salones y sociedades, como la inauguración del Salón Sarasate en 1886 (*La correspondencia de España*, 17 de octubre de 1886), donde se habían representado

¹⁷¹ AB, C. 6, vol. 16, 5-X-1886: f. 244, carta a Julio Nombela (Madrid).

¹⁷² AB, C. 4, vol. 10, 4-XI-1882: f. 499, cartas a Manuel Pedro Delgado y a Trinidad Mata (Madrid).

¹⁷³ AB, C. 2, vol. 2, 14-VIII-1883: p. 313, cuenta de José García Solís, firmada por Eduardo Puig.

varias obras de la propiedad de Hidalgo.¹⁷⁴ En cafés y en otros centros públicos las compañías debían pedir los permisos concretos y pagar los derechos correspondientes, en cumplimiento del artículo 19 de la ley del 10 de enero de 1879, si bien eran locales más esquivos en este sentido. En 1878 abrió un café-cantante en A Coruña, hecho que Berea notificaba a Gullón, indicándole que cobraría 30 reales de vellón por actuación, cantidad menor que en los teatros:

[...] Adjunto lista de las obras puestas en escena desde 1º de Enero hasta el 4 del presente que marchó la Compañía al Ferrol y cuyo importe de Rv 3105 le abono en cuenta. [...] Mañana empieza en esta un Café cantante y cobraré los 30 Rv por acto según me tiene ordenado [...].¹⁷⁵

La vigilancia de Berea sobre estos locales de ocio fue constante, y en ocasiones prohibió la ejecución de determinadas obras por problemas con los derechos de representación. Uno de estos casos sucedió en 1885, cuando un terceto de piano, flauta y violín quería interpretar un arreglo de *La Mascota*, de autor desconocido (*Catálogo* 1986, 153), cuya propiedad pertenecía a Florencio Fiscowich. Ante la falta del pertinente permiso, Berea prohibió su ejecución, según confesaba al galerista a través de correo:

Muy Sr. mio: Al saber que en un cafe de esta ciudad se anunciaba la Mascota por el terceto me dirigí a dicho café y les prohibi [sic] que tocasen los Walses y Rigodones de la Mascota de Metra, y que tocaban con piano, flauta y violín. Desde entonces tengo la seguridad que no han vuelto á tocar ninguna pieza de zarzuelas [...].¹⁷⁶

La tarea de agente teatral vinculada a las recaudaciones a compañías itinerantes resultaba en ocasiones complicada. Tal dificultad provenía de varias causas, como la inclusión errónea de alguna obra en una galería incorrecta o la negativa de las compañías a satisfacer las tarifas marcadas. Además, dada la constante circulación de las empresas líricas, los incumplimientos de pago se subsanaban con dificultad por la imposibilidad de requerimientos en persona. No siempre existía mala voluntad en estos impagos, ya que, a menudo, respondían a una delicada situación empresarial de las compañías, cuyas condiciones económicas mudaban debido a la variabilidad de ofertas en cada temporada y de respuesta del público en cada ciudad. Así pues, su itinerancia provenía de la necesidad de alcanzar cierta estabilidad financiera (Ruibal 2003, 482). En estas circunstancias, Berea se veía, a menudo, en la tesitura de hacer efectivos los cobros por todos los medios, involucrando, a veces, a los intermediarios del almacén de

¹⁷⁴ AB, C. 6, vol. 16, 3-II-1887: f. 484, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

¹⁷⁵ AB, C. 2, vol. 5, 9-II-1878: f. 154-155, carta a Alonso Gullón (Madrid).

¹⁷⁶ AB, C. 5, vol. 14, 12-VI-1885: f. 432, carta a Florencio Fiscowich (Madrid).

música. Por ejemplo, en 1885 el empresario Wenceslao Bueno retrasaba el pago de una obra por falta de fondos, lo cual obligó a Berea a contactar con él en su posterior estancia en Santiago, comunicándole lo siguiente:

Muy Sr. mio: Contesto a su favorecida (sin fecha) para manifestarle que el Sr Ramos, cobrador del Teatro Principal, dijo a mi dependiente [se refiere a Eduardo Puig] que era probable no pagase la propiedad de la última función (Demi-monde) porque no tenía fondos, pero que haría lo posible por cobrarlas. Esto no me llamó la atención porque ha sucedido otras veces y se cobró al cabo de varios días. Hasta el día que V. se marchaba no me devolvió el recibo por el cual servirse V. Hoy escribo al representante en esa para el cobro del citado recibo, pues no he dado cuenta a Madrid hasta saber su resolución [...].¹⁷⁷

Cuando la intermediación no era suficiente para que las compañías dramáticas pagasen las cantidades correspondientes a los derechos de propiedad se recurría a métodos legales. La compañía de José Valero, que había actuado en A Coruña en 1884, se vio involucrada en una particular contienda monetaria con Berea. Su titular se negaba a pagar el dinero estipulado por contrato al galerista Eduardo Hidalgo. Ante esta situación, el coruñés preguntaba al galerista cómo procedería al respecto, según se lee en el siguiente fragmento:

[...] traté de demandar al Sr. Valero, pero consultado con persona entendida me dijo: que si bien por la condicion [sic] 3^a de la Escritura el Sr. Valero se comprometió á pagar 150 pesetas por funcion [sic], la condicion 4^a casi la anula, pues solo se le puede ejecutar si el 31 de Enero no tiene satisfecho los 24.000 [se supone reales de vellón] é intereses.

Ademas con la copia de la Escritura no tengo personalidad para demandarlo. Si V. se decide á ejecutarlo judicialmente ya le mandaré nombre de procurador.

Por mas que hago no puedo sacarle cuarto mas al Sr. Valero y siento no hubieran accedido á lo de los 15 duros por función. Escuso manifestarle que le he propuesto porcion [sic] de condiciones para el cobro y [...] me dice que espera las fiestas y el 2º abono para cumplir. Deben escribirle muy fuerte para ver si se consigue algo [...].¹⁷⁸

Aunque existía una vía legal para demandar la cantidad adeudada, aspecto entrevisto en la anterior carta, al final no se incoó. El argumento aducido para ese impago estribaba en la falta de éxito de las funciones de la compañía, cuya última representación había estado involucrada en un escándalo. Aun con estas explicaciones en mano, Berea insistió en el propósito de cobro, cuyo plazo límite era el 31 de enero de 1885. No obstante, la marcha de Valero de la ciudad después de

¹⁷⁷ AB, C. 5, vol. 14, 12-VII-1885: f. 476, carta a Wenceslao Bueno (Santiago).

¹⁷⁸ AB, C. 5, vol. 14, 20-XI-1884: f. 46, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

Reyes de 1885 constituyó una traba para el cobro en plazo de lo adeudado.¹⁷⁹ Los casos de este tipo persistieron a lo largo de la carrera de Berea como agente.¹⁸⁰

Otra de las medidas de presión para las compañías morosas consistía en la retirada de las partituras y libretos de las galerías, lo que se denominaba «archivo».¹⁸¹ El archivo contenía los materiales que cada compañía necesitaba para las actuaciones, por lo que con su retorno taimaba la capacidad artística de los intérpretes. El alquiler del archivo solía ser bastante significativo, ya que Berea abonaba a Fiscowich por este concepto 15 pesetas diarias (60 reales).¹⁸² En 1887 Berea se vio envuelto en una disputa por diferencias económicas irreconciliables entre Fiscowich y la compañía de zarzuela de Álvaro Tudela. A pesar de que los precios del alquiler de partituras estaban estipulados de antemano por días de tenencia, Tudela no quería costearlos si no se representaban las obras en público.¹⁸³ Esta desavenencia suscitó picarescas cuando la compañía se trasladó a Ferrol o Lugo, puesto que quedaba fuera del control directo de Berea, situación ante la cual solicitó ayuda a Eduardo de Arana y a Juan Montes, respectivamente.¹⁸⁴ Tampoco Montes fue capaz de cobrarle, por lo que Berea recurrió a un tal «señor Tato», quien solo recaudó el dinero de dos días de representación.¹⁸⁵ Ante esta situación, escribió a Fiscowich sugiriéndole la retirada de las diecinueve partituras en poder de la compañía.¹⁸⁶

Otro punto de conflicto para Berea era la recuperación íntegra del «archivo». El agente ejercía cierta presión para la recuperación de partituras y partichelas alquiladas o prestadas por las galerías a los intérpretes, dada la dificultad para su obtención. Para tal

¹⁷⁹ AB, C. 5, vol. 14, 23-XII-1884: f. 126, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

¹⁸⁰ Unas temporadas después volvió a tener ciertos inconvenientes para recaudar los cánones a las compañías de zarzuela de Subirá y de Villalonga. [AB, C. 6, vol. 17, 9-XI-1887: f. 412, cartas a Julio Nombela y Florencio Fiscowich (Madrid); C. 7, vol. 19, 8-XII-1888: f. 55, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)].

¹⁸¹ AB, C. 6, vol. 17, 20-II-1887: f. 17, carta a Florencio Fiscowich (Madrid).

¹⁸² Por ejemplo, en noviembre de 1889 le pagó 435 pesetas (1.740 reales) por veintinueve días o en junio de 1889 le abonó 315 pesetas (1.260 reales) por veintiún días [AB, C. 13, vol. 47: p. 67-68].

¹⁸³ AB, C.6, vol. 17, 7-III-1887: f. 44, factura a Álvaro Tudela.

¹⁸⁴ AB, C.6, vol. 16, 18-I-1887: f. 461, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C.6, vol. 17, 11-II-1887: f. 3, carta a Juan Montes (Lugo).

¹⁸⁵ AB, C. 6, vol. 17, 16-II-1887: f. 12, carta a Juan Montes (Lugo).

¹⁸⁶ AB, C.6, vol. 17, 16-II-1887: f. 10-11, carta a Florencio Fiscowich (Madrid).

propósito empleaba la correspondencia, sobre todo para comunicarse con aquellas compañías de fuera de A Coruña.¹⁸⁷

En otras ocasiones, las funciones en pequeños locales no generaban beneficios, ante lo cual los artistas refutaban la liquidación de las tarifas por derechos de puesta en escena, como había sucedido con ciertas obras de Florencio Fiscowich, ejecutadas en septiembre de 1888. Ante esta coyuntura Berea prohibió a los intérpretes –unos «fantoques», según sus palabras– el uso de otras piezas de la mentada galería.¹⁸⁸ Se deduce, entonces, que el cobro de los derechos de las propiedades acarreaba inconvenientes, sobre todo cuando las compañías se movían con constancia.

La cantidad de dinero percibida por Berea por estas labores de intermediación no está documentada, pero cabe suponer la obtención de un claro beneficio económico. De entrada, el elevado número de galerías líricas representadas suponía un considerable volumen de obras por las que cobraba derechos de representación. En una carta de 1878 se contemplaba que Berea se había quedado con el 5% del total de las propiedades cobradas para Eduardo Hidalgo, cantidad reiterada en las cuentas con Alonso Gullón, lo que suponía un porcentaje representativo.¹⁸⁹ No obstante, la solicitud de aumentos no fue ajena a Berea, y así en 1878 requirió a Hidalgo del 10% por la realización de una excelente venta de materiales.¹⁹⁰

Berea gestionó también la recaudación en Santiago, Ferrol y Vigo, puntos por los cuales circulaban con frecuencia las compañías itinerantes. Esta circunstancia alimentó el número de funciones sobre las que libró los cobros, con lo cual el bulto de actuaciones caminaría a la par de las ganancias obtenidas con esta tarea. Además, el estrecho contacto establecido con las compañías lírico-dramáticas le brindaba al empresario la oportunidad de proveerlas de materiales e incluso músicos. Y aparte de

¹⁸⁷ En este sentido, se conserva una carta de 1881 remitida a Pedro Díaz de Herrera (Ferrol), en la cual Berea lo reprende por todas las obras que le había devuelto incompletas después de su alquiler [AB, C. 3, vol. 9, 29-XI-1881: f. 345].

¹⁸⁸ AB, C. 7, vol. 19, 12-XII-1888: f. 60, carta a Florencio Fiscowich (Madrid).

¹⁸⁹ AB, C. 2, vol. 5, 12-I-1878: f. 94, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid); C.2, vol. 5, 12-I-1878: f. 95, carta a Alonso Gullón (Madrid). Según Antonio Gallego, las óperas, oratorios y obras de teatro originales en un acto concedían un 3% de lo recaudado a los propietarios intelectuales. Si tenían dos actos un 7% y si eran de tres un 10%. Las tres primeras representaciones se tarifaban el doble (Gallego 1991, 24).

¹⁹⁰ AB, C. 2, vol. 5, 19-III-1878: f. 165, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

esto, los trámites de intermediario teatral no le generaban más gastos que los de representación, empleados en obsequios o dietas para predisponer a su favor a las personas implicadas en estas gestiones. Por consiguiente, el capital invertido resultaba insignificante con respecto al margen de ingresos, con lo cual la mediación constituía una actividad claramente lucrativa. De hecho, sus sucesores inmediatos continuaron con la representación de algunas galerías lírico-dramáticas, entre las que se situaron la de García Solís,¹⁹¹ la de Hijos de Gullón¹⁹² o la de Fiscowich.¹⁹³

En resumen, la gestión de los derechos de representación implicó el despliegue de ciertos mecanismos de control y de presión, para los cuales Berea demostró su capacitación. La vigilancia de teatros, salones y otros locales de esparcimiento en diversas ciudades gallegas requería de un especial talento social del cual disfrutaba el protagonista de esta tesis. Este don de gentes no solo singularizó su carácter, sino que contribuyó a incrementar sus ingresos en la faceta de intermediario y almacenista musical. Esta peculiaridad le permitió tomar contacto con bandos de intereses opuestos, en este caso las compañías, los músicos y los propietarios intelectuales, y así promocionarse en calidad de auténtico gestor musical.

¹⁹¹ Con esta galería trabajaron hasta agosto de 1891 [AB, C. 13, vol. 45, propiedad de comedias: f. 10].

¹⁹² AB, C. 13, vol. 45, propiedad de comedias: f. 12.

¹⁹³ Con esta galería trabajaron hasta al menos 1895 [AB, C. 11, vol. 34, propiedad de comedias (1884-1894): f. 25-26].

4.2.2.2. Las galerías lírico-dramáticas

El grueso de los propietarios legales de la producción teatral decimonónica española se concentraba en Madrid, aunque hubiese algunas galerías dramáticas en otras ciudades, como Barcelona, Cádiz, Málaga o Valencia. Muchas de ellas desaparecieron e integraron, a la postre, los fondos de los editores que dominaban el mercado en la capital a finales del siglo. Por tanto, la absorción de los textos de unas galerías por parte de otras se erigió en una característica habitual (González Subías 2010) y, en consecuencia, el número de estas se redujo poco a poco a la par que aumentó su bagaje en cuanto a materiales.¹⁹⁴ Con la creación de la Sociedad de Autores Españoles en 1899 estas galerías perdieron su capacidad, ya que la corporación se convirtió en la principal gestora de los derechos de autor al adquirir buena parte de los fondos (González Peña 2012).

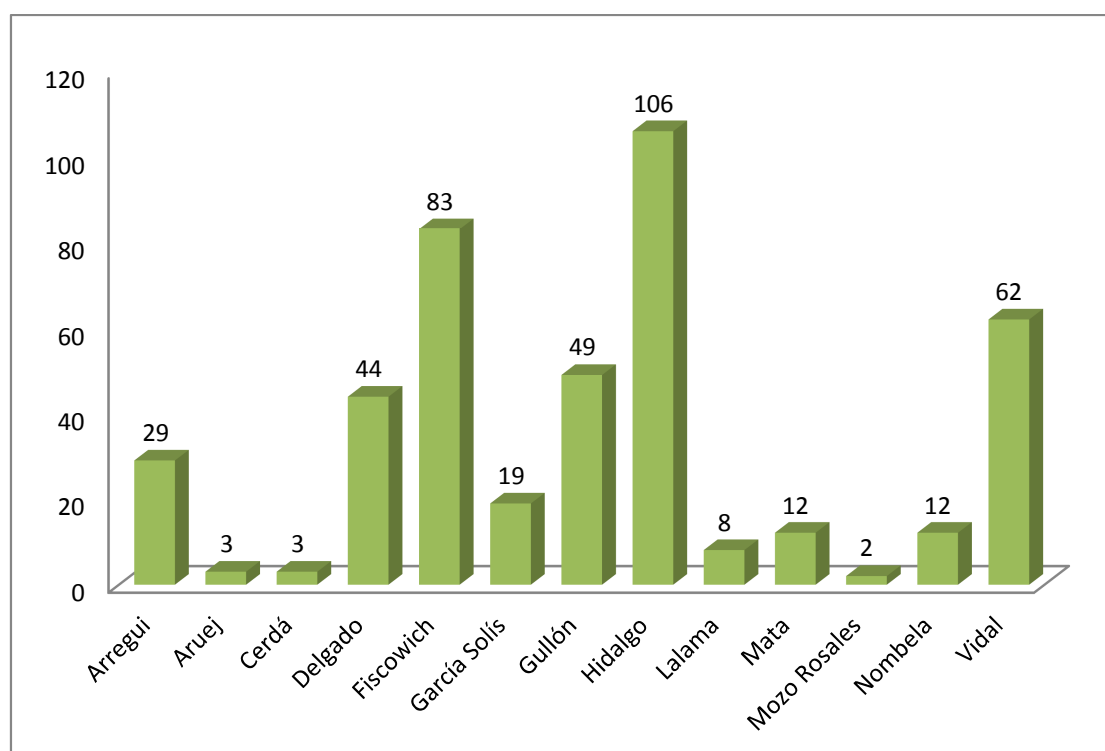


Fig. 4.9. Volumen de correspondencia de Berea destinada a galerías líricas entre 1876 y 1890. Elaboración propia.

¹⁹⁴ Por ejemplo, las propiedades de Vicente de Lalama fueron adquiridas por Enrique Arregui y, más adelante, por Luis Aruej o las de Alonso Gullón acabaron a finales de la centuria en manos de Florencio Fiscowich. Este se convirtió en uno de los titanes de la edición musical, a quien solo le hacía competencia la asociación existente entre Enrique Arregui y Luis Aruej desde 1890.

Berea se relacionó con varias galerías lírico-dramáticas de Madrid, aunque también mantuvo conexiones asiduas con José García Solís en Salamanca y esporádicas con Isidro Cerdá en Barcelona. Las principales galerías con las que trató fueron las encabezadas por Enrique Arregui, Luis Aruej, Manuel Pedro Delgado, Florencio Fiscowich, José García Solís, Alonso Gullón –luego Hijos de Gullón–, Eduardo Hidalgo, Trinidad Mata, Julio Nombela y Andrés Vidal. También contactó, de forma esporádica, con Isidro Cerdá, Vicente de Lalama y Eduardo Mozo Rosales, entre otros. La correspondencia con estos empresarios en la década de los años setenta y ochenta revela el mayor volumen de contactos con Hidalgo, Fiscowich y Vidal, quedando Gullón y Delgado en cuarto y quinto lugar (véase fig. 4.9).

La notificación del estado de cuentas se remitía mensualmente a cada uno de los propietarios, por lo que Berea formalizó un control escrito a través de varios libros de cuentas específicos sobre propiedades de comedias, donde se detalla la contabilidad entre agosto de 1885 y diciembre de 1890, incluyendo datos esporádicos sobre otras fechas, pero sin continuidad.¹⁹⁵ De esta documentación se desprende la longevidad de los contactos con Manuel Pedro Delgado, Florencio Fiscowich, Alonso Gullón e hijos, Eduardo Hidalgo y Andrés Vidal, y la brevedad de los mantenidos con Luis Aruej o Vicente de Lalama (véase fig. 4.10).

Cada galería estipulaba sus propias tasas, por lo cual las tarifas aplicadas eran variables. Mas esta desviación se debía además a otros factores comunes: los estrenos costaban más con respecto a las siguientes funciones;¹⁹⁶ y las tarifas de diversa clase

¹⁹⁵ AB, C. 11, vol. 34, Libro de cuentas propiedad de Comedias (1884-1895); C. 13, vol. 45, Diario de cuentas, propiedad Comedias (1884-1891); C. 13, vol. 46, Diario de cuentas, propiedad de Comedias (1885-1887); C. 13, vol. 47, Diario de cuentas, propiedad de Comedias (1887-1890).

¹⁹⁶ Por el estreno de la comedia *Las nueve de la noche*, propiedad de Hidalgo, se solicitaban 45 reales de vellón (11'25 pesetas), mientras que las sucesivas reposiciones costarían solo 40 reales (10 pesetas) [AB, C. 2, vol. 5, 14-III-1878: f. 194, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

oscilaban según el espacio de las representaciones,¹⁹⁷ la propia naturaleza o procedencia de la compañía de declamación o lírica¹⁹⁸ e incluso el éxito obtenido.¹⁹⁹ La versatilidad de las tarifas conducía a Berea a contactar, a menudo, con los galeristas, para interceder por los intérpretes, sobre todo en aquellas funciones sin éxito. En otros casos, el agente informaba a los galeristas sobre la naturaleza de los espectáculos de los diferentes espacios que él controlaba. Por ejemplo, en 1885 indicaba a Hidalgo las características del Teatro de Variedades, que realizaba funciones con tres zarzuelas por dos reales cada entrada (media peseta), quizás a fin de solicitar una rebaja en los precios:

[...] El Teatro de Variedades es un Circo de Caballeros, cobran la entrada a 2 Rv por una función compuesta por 3 zarzuelas. Las entradas son muy flojas y la compañía la componen seis o siete personas [...].²⁰⁰

El Circo Coruñés, entorno aún más modesto que el anterior teatro, recaudaba de entrada solo un real de vellón por persona, quizás atendiendo al modelo de explotación del teatro por horas.²⁰¹ En este variopinto panorama, la potestad de rebajar los cánones correspondía en exclusiva al galerista, por lo que el mantenimiento de una relación fluida con ellos constituía uno de los objetivos primordiales de Berea.

¹⁹⁷ Los espacios de representación marcaban las tarifas en cada caso, para lo cual se establecían categorías. En A Coruña, el Teatro Principal había ascendido a la tarifa de tercera clase en diciembre de 1884, hecho que Berea consideraba excesivo, ya que encarecía las entradas y los precios de puesta en escena cobrados por las galerías propietarias [AB, C. 5, vol. 14, 14-XII-1884: f. 107, carta a Enrique Arregui (Madrid)]. En carta enviada a Fiscowich se alarmaba de que todos los editores hubiesen incrementado un 50% los derechos de representación por esta causa [AB, C. 5, vol. 14, 13-XII-1884: f. 105, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)]. Por el contrario, los espacios temporales contemplaban precios más bajos acordes con el aforo del espectáculo. Tales habían sido los casos de un «teatrillo del señor Fernández», en 1878, o de un teatro de verano abierto en A Coruña en 1887. En 1878 Berea escribía a Alonso Gullón para recomendarle la moderación de los precios en el caso del teatrillo del señor Fernández, ya que su aforo era muy limitado, con lo que recomendó un cobro de 20 reales (5 pesetas) por función [AB, C. 2, vol. 5, 7-III-1878: f. 183, carta a Alonso Gullón (Madrid)]. Berea le escribe a Hidalgo en 1887 para indicarle que se escenificarían sus obras *Las criadas* y *Niniche*, si bien dado el aforo y entradas que el empresario cobraba, le incitaba a moderar las tarifas de derechos de representación [AB, C. 6, vol. 17, 13-IX-1887: f. 316, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

¹⁹⁸ Según confirma una carta en la que Berea indicaba a Hidalgo que al llegar una compañía no procedente de Madrid se le cobraría un importe distinto [AB, C. 6, vol. 17, 1-IV-1887: f. 92, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

¹⁹⁹ En mayo de 1877, Berea pedía a Vidal la medida de los cobros a una la compañía de ópera bufa, dada la poca concurrencia en sus espectáculos [AB, C. 2, vol. 4, 14-V-1877: f. 139, carta a Andrés Vidal (Madrid)]; o en noviembre de 1884 solicitaba a Hidalgo una rebaja para la compañía de Valero, que estaba actuando desde el 29 de octubre y que había obtenido un mal resultado monetario, asunto que al final desembocaría en ciertos problemas legales, como ya se ha anticipado [AB, C. 5, vol. 14, 3-V-1884: f. 9; C. 5, vol. 14, 10-XI-1884: f. 24, cartas a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

²⁰⁰ AB, C. 5, vol. 15, 9-VIII-1885: f. 5, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid). Esta misma información fue remitida a Arregui [AB, C. 5, vol. 15, 9-VIII-1885: f. 6] y a Fiscowich [AB, C. 5, vol. 15, 9-VIII-1885: f. 7].

²⁰¹ AB, C. 7, vol. 19, 5-VI-1889: f. 346, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

Galería	Lugar	Primera fecha de contacto escrito	Última fecha de contacto escrito
Enrique Arregui	Madrid	7-IV-1879	8-I-1890
Luis Aruej	Madrid	21-II-1889	8-I-1890
Isidro Cerdá	Barcelona	20-I-1880	12-X-1880
Manuel Pedro Delgado	Madrid	8-VIII-1877	10-V-1890
Florencio Fiscowich	Madrid	14-VII-1883	8-VII-1890
José García Solís	Salamanca	26-IX-1877	4-XI-1888
Alonso Gullón	Madrid	15-VI-1877	9-V-1878
Hijos de Gullón	Madrid	11-X-1878	25-V-1883
Eduardo Hidalgo	Madrid	30-VII-1877	30-IV-1890
Vicente de Lalama	Madrid	24-IX-1877	16-VI-1878
Trinidad Mata	Madrid	12-IX-1879	21-II-1889
Eusebio Mozo Rosales	Madrid	13-XI-1877	10-XII-1877
Julio Nombela	Madrid	5-X-1886	15-II-1889
Andrés Vidal y Llimona	Madrid	20-VII-1876	23-VI-1890

Fig. 4.10. Galerías con las que entabló relaciones Berea.²⁰² Elaboración propia.

A continuación se realiza una semblanza de las relaciones mantenidas por Berea con cada una de las galerías lírico-dramáticas, siguiendo un orden decreciente según la intensidad de los contactos comerciales establecidos (véase fig. 4.9, página 319): Eduardo Hidalgo, Florencio Fiscowich, Andrés Vidal y Llimona, Alonso Gullón, Manuel Pedro Delgado, Enrique Arregui, José García Solís, Trinidad Mata, Julio Nombela, Vicente de Lalama y Luis Aruej.²⁰³

Eduardo Hidalgo tuteló los textos publicados en *Administración Lírico-Dramática*, cuya vigencia abarcó desde 1868 hasta 1896, cuando falleció. Los títulos de su propiedad incluían, sobre todo, obras en un acto de Ayala, Benavente, Cano, Cavestany, Herranz, Madan, Novo, Pérez Galdós, los Pina, Ramos Carrión, Retes, Sellés y Tamayo, aunque también controló composiciones líricas (Cotarelo 1928,

²⁰² Los datos se extraen de la correspondencia del AB.

²⁰³ Esta intensidad se mide en este caso siguiendo la correspondencia remitida por Berea a cada galería desde su tienda de música. La contabilidad conservada no es completa ni aborda un período de tiempo significativo para que se puedan extraer datos económicos de suficiente calado que permitan jerarquizar las galerías en función de los beneficios obtenidos por mediación del empresario coruñés.

131).²⁰⁴ En 1866 se asoció con Alonso Gullón, cuya alianza permaneció inamovible incluso después del fallecimiento de este en 1878. Así pues, el número de obras controladas por Hidalgo creció con el paso de los años, incorporando, desde 1875 a 1883, las insertas en *El Coliseo*, creado por Juan Manuel Guerrero. En los años ochenta, se asoció con Enrique Arregui (en ese momento también propietario de los fondos de Vicente de Lalama) y con Florencio Fiscowich (dueño entonces de los fondos de Alonso Gullón).

Las relaciones mantenidas con Berea en calidad de comisionado en Galicia se extendieron desde 1877 hasta 1890,²⁰⁵ período en el que compartieron un elevado volumen de transacciones. En la primera carta conservada al respecto, Berea le informaba de las funciones de su propiedad ejecutadas en el Teatro Principal y en el Teatro de Variedades de A Coruña durante el mes de junio de 1877 (véase il. 4.10).²⁰⁶ En ella se reflejaba, por un lado, la alta cantidad de obras de propiedad de Hidalgo, que para entonces ya se había asociado con Gullón y ya había comenzado a gestionar igualmente los fondos de Guerrero; y, por otro lado, las cuantías cobradas por cada función, ascendiendo la recaudación de un único mes por derechos de representación a 780 reales de vellón (195 pesetas).

La correspondencia entre ambos delata una intensa relación mercantil, derivada del abultado fondo a disposición de Hidalgo y del ímpetu empresarial de Berea. En marzo de 1878, Berea le indicaba la liquidación de ciento ochenta y cinco obras de su galería, cuya cantidad total ascendía a mil quinientos treinta y siete títulos.²⁰⁷ El éxito de Hidalgo en cuanto galerista despertaba el interés del comerciante coruñés –quien

²⁰⁴ Suministró a Berea el libreto de *Los Madriles*, acaso un pasatiempo cómico lírico de Miguel Ramos Carrión y Mariano Pina Domínguez (*Catálogo* 1986, 181) [AB, C. 2, vol. 5, 10-XII-1877: f. 25, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)], así como un preludio para orquesta de *El anillo de hierro*, quizás de Pedro Miguel Marqués [AB, C. 3, vol. 9, 27-X-1881: f. 279, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)]. Berea le indicaba por carta el listado de comedias y zarzuelas escenificadas en marzo de 1879, lo cual delata su interés por estas obras musicales [AB, C. 2, vol. 6, 22-IV-1879: f. 325-326, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)]. No obstante, su galería no llevaba ninguna ópera [AB, C. 3, vol. 9, 29-XII-1881: f. 421, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

²⁰⁵ En el mes de mayo de 1877 aún no ejercía este puesto. La última carta que Berea le envía se data el día 30 de marzo de 1890. También los diarios de cuentas indican que el coruñés cobró propiedades para Hidalgo hasta este mismo año [AB, C. 2, vol. 4, 19-V-1877: f. 169, carta a Andrés Vidal (Madrid); C. 7, 30-IV-1890: f. 329, carta a Eduardo Hidalgo; C. 13, vol. 47, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1887-1890)].

²⁰⁶ AB, C. 2, vol. 4, 30-VII-1877: f. 250, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

²⁰⁷ AB, C. 2, vol. 5, 14-III-1878: f. 194, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

incluso solicitó un aumento de remuneración en alguna ocasión dado el volumen de obras vigiladas²⁰⁸, por lo cual intentó controlar también la puesta en escena de obras pertenecientes al galerista en otros emplazamientos. En 1888, Berea le pidió expresamente ejercer de comisionado en la ciudad de Santiago para sustituir al anterior –llamado Escribano–, aduciendo la posesión de una sucursal en esta ubicación que le facilitaría la tarea.²⁰⁹ Se sabe que Eduardo de Arana actuaba también de representante de esta galería en Ferrol por intermediación de Berea al menos desde 1883, aunque no se ha tenido acceso a estas cuentas.²¹⁰

250

Copia de los Libros Dramáticos de D. Canuto Berea
Comisión de Prueba *Ma de Junio de 1877*

Copia de los sumarios de las obras en el teatro Principal y Mercadales durante el mes de Junio de 1877 en expresión de los dividendos cobrados por cuenta de esta galería.

	Principal	
Junio. 14. <i>Alfama</i>		120.
<i>Costo y remuneración</i>		40.
15. <i>La Cruz de amor</i>		120.
16. <i>El Jauri o Mentiras</i>		
<i>Costo de Alfama</i>		
15. <i>El castor muerto</i>		80.
<i>Partido de Alfama</i>		
<i>Una casa de Alcala</i>		40.
16. <i>El berricho el amigo</i>		120.
<i>de Alfama</i>		
<i>Casa de Campo (importe)</i>		40.
17. <i>Costo completo y suma scata</i>		40.
<i>Alta de Alfama</i>		120.
18. <i>Prudis</i>		40.
<i>Alfama y Alfama</i>		
20. <i>María Abierta</i>	Mercadales	40.
<i>de primera saque</i>		
<i>Total suma</i>		<u>780.</u>

Continúa de Junio de 1877
Canuto Berea

II. 4.10. Carta remitida por Berea a Hidalgo en julio de 1877. AB.

²⁰⁸ AB, C. 2, vol. 5, 19-II-1878: f. 165, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

²⁰⁹ AB, C. 7, vol. 19, 12-XII-1888: f. 61, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

²¹⁰ AB, C. 4, vol. 12, 17-VII-1883: f. 56, carta a Eduardo Hidalgo (Ferrol).

La alta suma de ejemplares de Hidalgo empleados en los espectáculos coruñeses justificaba el rendimiento económico garantizado por esta región. La contabilidad comprendida entre 1885 y 1890 revela la elevada recaudación del agente coruñés para esta galería con respecto a otras firmas (véase fig. 4.11). De los diarios de cuentas se extraen varias ideas: la galería ostentaba buena parte de las obras representadas en A Coruña, las recaudaciones más elevadas se lograban en los meses de verano y a finales de año, y la mayor cantidad de dinero recibido se produjo entre finales de 1886 y finales de 1887, año en que, además de funcionar el Teatro Principal y los salones de las sociedades, operaba el mencionado Salón Sarasate.²¹¹

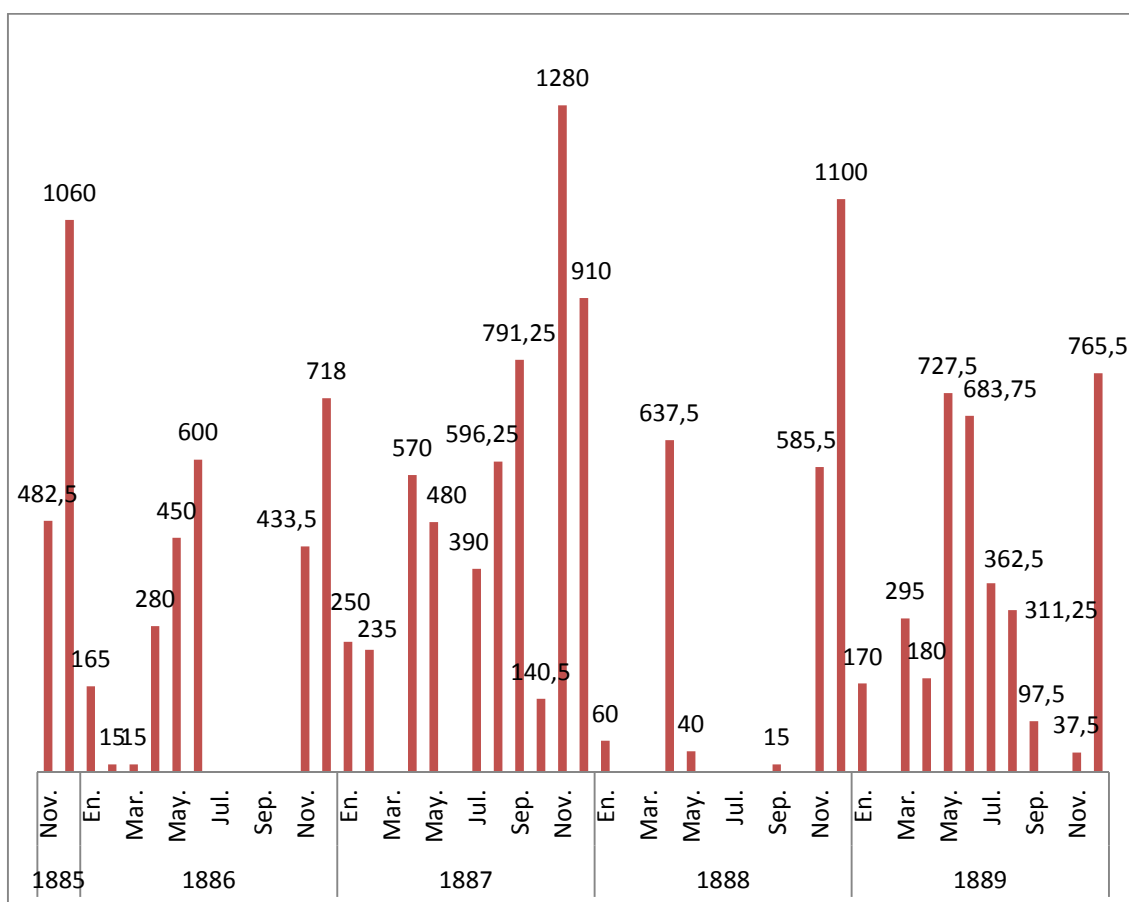


Fig. 4.11. Gráfico de cantidades en pesetas libradas por Berea a Hidalgo. Elaboración propia.

²¹¹ AB, C. 13, vol. 46, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1885-1887); C. 13, vol. 47, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1887-1890).

En marzo de 1887, Berea notificaba una larga lista de obras escenificadas del galerista, incluidas zarzuelas y obras de teatro,²¹² cuyo importe de representación se libraría en el mes de abril siguiente con 570 pesetas (2.280 reales).²¹³ Sin duda, la proliferación de espacios de representación contribuía a dinamizar la vida escénica de la ciudad y, en consecuencia, constituía una condición favorable para incrementar los márgenes de beneficios percibidos por las galerías, así como por el representante.

Enero de 1887		Pesetas	Rs.	Rs.	A.
	Dinero ant. ^o	511	21		3
3	Un capitán de lanceros	6	-	-	-
	Pancho y fusión	4	-	-	-
	Animo, valor y miedo	3	3	-	-
	El hijo de mi amigo	4	-	-	-
4	Canisido	-	2	3	-
	Meterse en honduras	6	-	-	-
	El Conspirador	3	3	-	-
	Don Sisenando 1	3	3	-	-
	El Francés que pintó como quien	3	3	-	-
5	Canisido	-	4	-	-
	Meterse en honduras	6	-	-	-
	Don Sisenando 2	3	-	-	-
	El Francés Mayor	3	3	-	-
6	Un par de lilas	-	3	3	-
	Musica Clasica	6	-	-	-
	Caiga el que caiga	4	-	-	-
	De Musica y lobos	-	3	3	-
	Don Sisenando 3	3	3	-	-
	Un capitán de lanceros	6	-	-	-
	Noticia fresca	4	-	-	-
7	Máquina "Singer" 1	-	9	-	-
	Morise a tiempo	-	-	-	11
	El retiro	4	-	-	-
	Don Sisenando 1	3	3	-	-
8	El hijo de mi amigo	4	-	-	-
	Animo, valor y miedo	3	3	-	-
	Pintar como quien	3	3	-	-
	Máquina "Singer" 2	-	9	-	-
		153	53	16	

II. 4.11. Hoja del diario de cuentas de Hidalgo de enero de 1887. AB.

²¹² La lista que Berea le indicaba por carta incluía: *Barro y Anibal* [sic], *Caiga el que caiga*, *Como el pez en el agua*, *Cuestiones de Gabinete*, *Doce retratos seis reales*, *El agua de San Prudencio*, *La casa de Campo*, *La gota del rocío*, *La Guerra en Calyou*, *Los dos dardos*, *Los Pantalones*, *Marineros entierro*, *Noticia fresca*, *Pérez y Quiñones*, *Novio y casamiento*, *Sin cocinera*, *Sin Dolor*, *Sobre la marcha*, *Calvo y Campaña*, *Crisálidas y mariposa*, *La lancha verde*, *La primera cura*, *Domino del Ciclo*, *Robo en des poblado*, *Consuelo*, *D. Alonso*, *El alcalde de Zalamea*, *El nudo Gordiano*, *El tejado de vidrio*, *La bola de nieve*, *Lo Positivo*, *El lucero del alba*, *El suicidio de Alejo*, *Il due conspiratori*, *Meterse en honduras*, *Niña Pancho*, *Un capitán de Lanceros*, *Vivitos y coleados*, *La Tempestad*, *Los Sobrinos del Capitán Grant*, *La Diva*, *Trata de Blancas* y *La Gran Vía* [AB, C. 6, vol. 17, 25-III-1887: f. 72-73, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

²¹³ AB, C. 13, vol. 46, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1885-1887): p. 31-32.

Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana (1851-1915) fue uno de los mayores editores musicales y teatrales y, a finales del siglo XIX, se hizo con la galería más extensa de España. Las obras cuya propiedad asumió se aglutinaron en varias colecciones, entre las que destacaron *La España Dramática* o *El Teatro* (Sánchez López 2013, 90). En ellas incluía los fondos de la galería adquirida a José García Solís o de la heredada a mediados de los años ochenta de Alonso Gullón, ya que se había casado con una de sus hijas, María Loreto Gullón (Cotarelo 1928, 128). El negocio comprendió las propiedades de composiciones musicales de zarzuela y de género chico de Bretón, Brull, Chueca, Fernández Carbajal, Giménez y Nieto, entre otros muchos.

Su carácter visionario se ratificó con la firma de acuerdos con casi todos los compositores, por los cuales le vendían, cedían o traspasaban a perpetuidad los derechos de reproducción, copia e impresión de todas las obras que habían escrito, por valor de entre 500 y 2.000 pesetas (Ibarni 1995, 485).²¹⁴ A este negocio de cobro de derechos de propiedad se sumó la apertura de una copistería musical y de un sector dedicado al alquiler y venta de partituras musicales. Esta diversificación empresarial lo convirtió en uno de los mayores propietarios de género chico y de zarzuela grande, lo cual le acarreo cierto liderazgo en el panorama de la edición musical de la centuria. No obstante, ante la creación de la Sociedad de Autores Españoles y la presión ejercida por esta sobre su negocio, Fiscowich acabó vendiendo, en 1901, los materiales de orquesta y los derechos de reproducción exclusiva de las obras de un elevado número de autores, como Arrieta, Barbieri o Gaztambide (González Peña 2012, 556).

Los contactos mantenidos con Berea se perfilaron intensos desde el comienzo de su relación epistolar en 1883, ya que el coruñés vigilaba para él varias ciudades: A Coruña, Ferrol e incluso Santiago.²¹⁵ A la muerte de Canuto, sus sucesores continuaron con esta labor hasta, al menos, 1895, según se refleja en los diarios de cuentas.²¹⁶ El tono de las misivas conservadas apunta a una total normalidad en las transacciones entre la galería y el agente coruñés, si bien se ha detectado una mayor preocupación por las obras musicales, a diferencia del caso anterior de Hidalgo.

²¹⁴ Entre 2.000 y 8.000 reales.

²¹⁵ Eduardo de Arana se encargaba de esta tarea en la ciudad de Ferrol [AB, C. 6, vol. 18, 5-I-1888: f. 6, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)]. El propio Berea se ofrecía también para controlar la ciudad de Santiago tras el retiro de Escribano [AB, C. 7, vol. 19, 12-XII-1888: f. 60, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)].

²¹⁶ AB, C. 11, vol. 34, Libro de cuentas, propiedad de comedias (1884-1894).

El hecho de que Fiscowich dispusiese de una copistería musical justifica que se produjese mucho tráfico de partituras en dos sentidos: a través del alquiler a las compañías que las usaban temporalmente bajo la mentada denominación de «archivo»;²¹⁷ y por medio de la venta directa de las ediciones en el almacén de música.²¹⁸ Este trajín de partituras y partichelas explica la mayor parte de complicaciones entre Berea y Fiscowich. A veces las compañías líricas no obtenían las partituras completas de lo que habían solicitado, por lo cual se generaba mucha comunicación al respecto entre ambos. Esto le sucedió a varias empresas, como a la de Álvaro Tudela –la cual actuó en el Salón Sarasate en 1886– o la que trabajaba en 1889 en el Circo Coruñés.²¹⁹ Esta última cayó en quiebra y, a pesar de que los artistas la intentaron reflotar por medio de nuevo repertorio, requerido a Berea, solo pudieron ejecutar dos funciones más antes de su disolución.²²⁰

Las cuentas de Berea con Fiscowich revelan que intercambió, al igual que con Hidalgo, un capital elevado, derivado de los derechos de representación, del alquiler de las partituras musicales y de la venta directa de sus ediciones en el almacén de música. Las condiciones de cobro concernientes a los derechos de representación y alquiler imponían 15 pesetas (60 reales) diarias por treinta actos, 6 duros (30 pesetas, 120 reales) de prima si la zarzuela era nueva, más otro tanto si la empresa quería que se la enviaran pronto, y 500 pesetas (2.000 reales) de fianza por desperfectos (Casares 1999g, 146). En cuanto a las cuentas relacionadas en exclusiva con las propiedades, se observan en los diarios de Berea claras fluctuaciones, dependientes del mercado escénico gallego. En lo concerniente a Fiscowich en particular, en el año 1887 se aprecia un claro repunte de

²¹⁷ AB, C. 13, vol. 47, Diario de cuentas, propiedad de comedias (1887-1890): p. 21-22; 25-26; 31-32; 57-58; 67-68; 73-74.

²¹⁸ AB, C. 11, vol. 34, Libro de cuentas, propiedad de comedias (1884-1894). En este documento figuran las entradas de partituras y las ventas que efectúan de Fiscowich los sucesores de Berea entre abril de 1891 y 1895, lo cual delata que este mismo mecanismo mercantil subsistirá tras el fallecimiento del patriarca.

²¹⁹ AB, C. 6, vol. 16, 15-XI-1886: f. 300-301; C. 7, vol. 19, 28-V-1889: f. 327, cartas a Florencio Fiscowich (Madrid).

²²⁰ El material devuelto incluía títulos como: *Las criadas*, *Despacho parroquial*, *En el nombre del padre*, *La tela de araña*, *La colegiala*, *El grumete*, *La Avarce de cachupín*, *Te espero en Eslava*, *Por un inglés*, *Pañuelo de Yervas*, *Sensitiva*, *Los pájaros del amor* y *Toros embolados*. El material demandado a continuación fue: *Un garito de Madrid*, *El alcalde interino*, *Los domingueros*, *La riojana*, *Los Baturros*, *Suquitas*, *Bazar de novias*, *Al agua patos*, *El hombre del cornetín*, *Las niñas desenvueltas*, *El año pasado por agua*, *Bola 30*, *Teatro nuevo*, *Canto de ángeles* y *Quien fuera libre* [AB, C. 7, vol. 19, 3-VIII-1889: f. 415-416, carta a Florencio Fiscowich (Madrid); C. 7, vol. 19, 8-VII-1889: f. 376, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)].

intercambio monetario, cuyo balance anual ponía más de cuatro mil pesetas (16.000 reales) a su favor. No obstante, al año siguiente se produjo un bajón significativo, atenuado levemente en los meses de noviembre y diciembre, preludio al también activo año de 1889 (véase fig. 4.12).

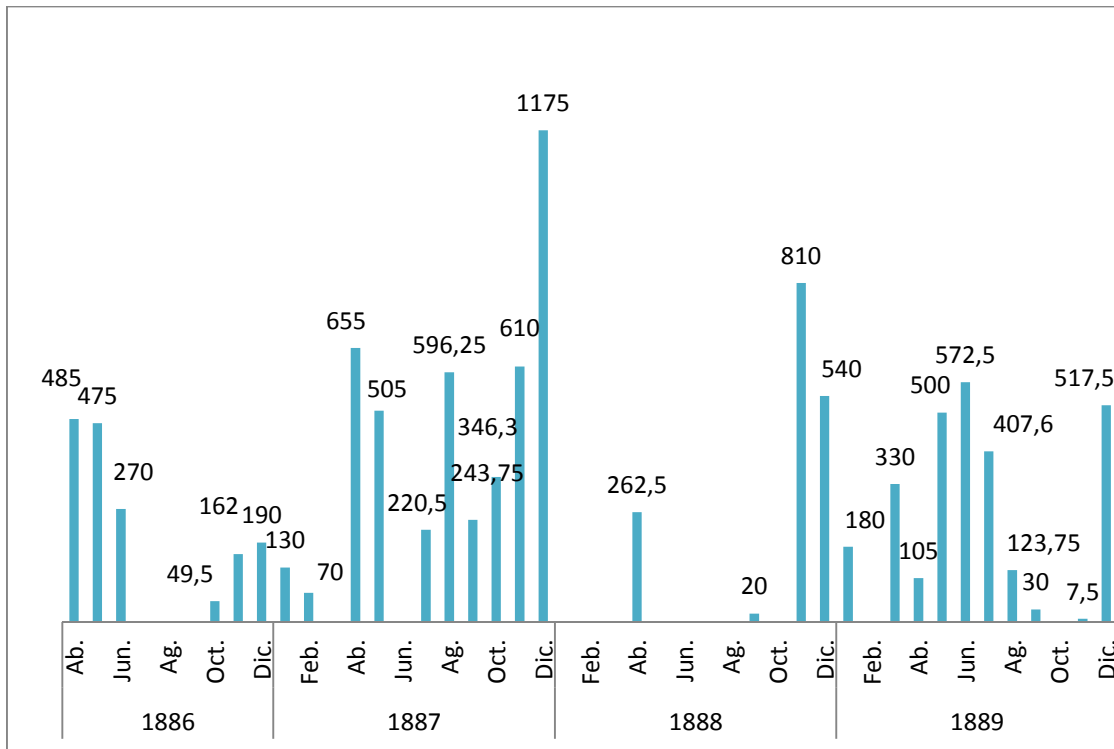


Fig. 4.12. Gráfico de las cantidades en pesetas libradas por Berea a Fiscowich. Elaboración propia.

Andrés Vidal y Llimona (1844-1912) poseyó un perfil similar al de Berea, puesto que ejerció de editor y empresario musical, siguiendo los pasos del padre, Andrés Vidal y Roger. La labor en la edición la desarrolló entre Barcelona –donde también había trabajado en calidad de profesor en la escuela de San Cayetano y en el Conservatorio– y Madrid, donde inauguró su propio almacén de música y editorial a partir de 1874. Después de regresar a Barcelona tras la muerte paterna, vendió parte del catálogo a Antonio Romero y Andía. Ambos empresarios colaboraron en el comité encargado de estudiar el reglamento de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879. A raíz de esta interacción crearon la Agencia Internacional de la Propiedad Artística y Literaria, la cual gestionaba la representación de la Sociedad General de Autores, Compositores y Editores de Música de París en España y Portugal.

Las funciones de dicha agencia comprendían precisamente las de archivo lírico-dramático: actuaban de copistería, administraban los derechos de las obras artísticas y literarias y gestionaban sobre todo la producción de editores musicales extranjeros, entre ellos Brandus, Choudens, Peters, Schott y, desde enero de 1893, Ricordi. La empresa de Vidal operó bajo varios nombres a lo largo de su existencia, desde «Andrés Vidal hijo», «Vidal e hijo», «Hijos de A. Vidal» y, entre 1900 y 1904, «Vidal Llimona y Boceta», con sede en Barcelona y sucursales en La Habana y Lisboa. Sus fondos fueron adquiridos por Idelfonso Alier en primer lugar y, más tarde, por Casa Dotesio (García Mallo 2002, 31-32).

Su fuerte relación con Berea derivaba no solo del asunto de las propiedades de comedias, sino también por otros lazos comerciales y de amistad. El almacenista coruñés comisionó a la galería de Vidal, de forma discontinua, en solo dos momentos: en 1877, ante una compañía francesa de ópera bufa que actuó en A Coruña y Ferrol; y entre 1888 y 1890, cuando Vidal ya poseía nuevos ejemplares. En esta etapa Berea aceptó ser el representante de su administración el 14 de julio de 1888.²²¹ Las cartas remitidas por Berea al empresario a partir de noviembre de ese mismo año advertían de todos los movimientos de las compañías que actuaban en Galicia, incluida la de zarzuela de Villalonga.²²² En enero de 1890, le indicaba el listado de obras de su propiedad empleadas por la compañía de zarzuela que había actuado en A Coruña en el Teatro Circo y en el Teatro Principal, y que también había recalado en las ciudades de Ferrol y de Santiago, lo cual revela la continuidad del contrato entre ambos empresarios hasta, como mínimo, esta fecha.²²³

Los beneficios económicos de Vidal derivados de la actividad en cuanto galerista fueron más bien modestos, si se compara con los anteriores casos, debido al reducido número de obras representadas de su propiedad (véase fig. 4.13). En un primer momento, Vidal contaba con obras de autores extranjeros, lo cual explica la recaudación de los derechos de representación solo de piezas foráneas, en especial francesas. De ahí el interés por la mencionada compañía francesa de ópera bufa, que incluía obras de esta misma nacionalidad en actuaciones de mayo y julio de 1877. No obstante, esta

²²¹ AB, C. 6, vol. 18, 14-VII-1888: f. 269, carta a Andrés Vidal y Llimona (Madrid).

²²² AB, C. 7, vol. 19, 20-XI-1888: f. 13, carta a Andrés Vidal (Madrid).

²²³ AB, C. 7, vol. 20, 8-I-1890: f. 153, carta a Andrés Vidal y Llimona (Madrid).

agrupación no obtuvo demasiado éxito, por lo que Berea, ayudado por su auxiliar Eduardo Puig, debido a que en ese momento se encontraba enfermo,²²⁴ procuró que Vidal rebajase los precios al máximo, según se lee en la siguiente carta:

Muy Sr. mio y amigo: Esta compañía de opera francesa como tiene poca consecuencia, ha determinado dar funciones en Ferrol y como en dicho teatro no caben 400 personas les rebajé la propiedad á 240 Rv por estreno y 160 Rv los demás días. El martes vuelven á trabajar á esta y estarán todo el mes y algo del proximo. Me han pedido los papeles de orquesta y partituras de canto y piano de las operetas Timbale d'argent y Les Breconieres, que espero me remita á vuelta de correo, pues les urge.

Las funciones de su propiedad que dieron en Ferrol aun no se lo puedo decir con seguridad, pero á fin de mes le remitiré el importe de lo recaudado, y deduciré la comisión que V. crea conveniente.

En la Coruña cobre lo sigte: 17 Mayo. Madame Angot 240 17 Mayo. Petite Maria 360 22 Mayo. Petite María 240 27 Mayo. Giroflé girofla 360 2 Junio. Giroflé girofla 240 6 junio. Fleur de The 360 1800 Rv Espero se sirva decirme si todo lo que hice merece su aprobación [sic] [...].²²⁵

Al final, Vidal percibió, por todas las funciones de Galicia de ese año, 2.160 reales de vellón (540 pesetas), cuantía no demasiado elevada.²²⁶ Del mismo modo, en la nueva etapa de galerista, a finales de los ochenta, los importes anuales percibidos ascendieron a 250 pesetas (1.000 reales), en 1888, y a solo 200 pesetas (800 reales) en 1889, por lo que la libranza de tan reducidas cantidades se efectuaba anual y no mensualmente, como acostumbraba a hacer Berea en otros casos.²²⁷ Por ello se colige la moderación de transacciones de intermediación teatral formalizadas por Berea para Vidal. Aun así, la fructífera relación comercial entre ambos derivó del ámbito de la venta de partituras y métodos, puesto que Vidal, en cuanto que principal proveedor de editoriales extranjeras, disponía de materiales relativos no solo a autores españoles, entre ellos Barbieri, Gaztambide o Iradier,²²⁸ sino también a aquellos compositores

²²⁴ AB, C. 2, vol. 4, 8-VI-1877: f. 211, carta a Andrés Vidal (Madrid).

²²⁵ AB, C. 2, vol. 4, 15-VI-1877: f. 227-228, carta a Andrés Vidal (Madrid).

²²⁶ AB, C. 2, vol. 4, 16-VII-1877: f. 269, carta a Andrés Vidal (Madrid). En Ferrol la compañía también había actuado, pidiéndole Berea al gestor de su sucursal Adolfo Rodríguez que efectuase los cobros [AB, C. 1, vol. 4, 29-V-1877: f. 201, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol)].

²²⁷ El propio Berea ya le indicaba que dado el bajo volumen de representaciones se hacía imposible cobrar por mes [AB, C. 2, vol. 4, 17-V-1877: f. 158, carta a Andrés Vidal (Madrid)].

²²⁸ Algunas de estas obras habían pasado de unas galerías a otras, lo cual generó cierta confusión en los cobros realizados por Berea. En 1889, por ejemplo, algunas propiedades de Vidal habían sido tramitadas por Berea a nombre de Hidalgo, con la consecuente necesidad de subsanación [AB, C. 7, vol. 19, 10-V-1889: f. 302, carta a Andrés Vidal (Madrid)].

Europeos de mayor fama, entre los que figuraban Beethoven, Chopin, Czerny, Gounod, Mendelssohn, Metra, Mozart, Rossini, Sphor o Weber, entre otros.

Más allá del trato estrictamente comercial, Berea y Vidal compartieron una cordialidad empresarial y una amistad que no se había dado en los casos anteriores. Berea le enviaba regalos con cierta periodicidad, incluidas langostas o percebes,²²⁹ y estaba disponible para recibir en A Coruña a miembros de su familia.²³⁰ Además disfrutaba de la suficiente confianza con él para solicitar intercesión en ciertos asuntos mercantiles. Por ejemplo, en 1880 lo interpelaba para que indagase sobre un establecimiento de pianos que Benito Zozaya intentaba abrir en A Coruña y para que presionase a la firma Bernareggi a fin de impedir el aprovisionamiento de ese nuevo local, episodio detallado en el sexto capítulo.²³¹

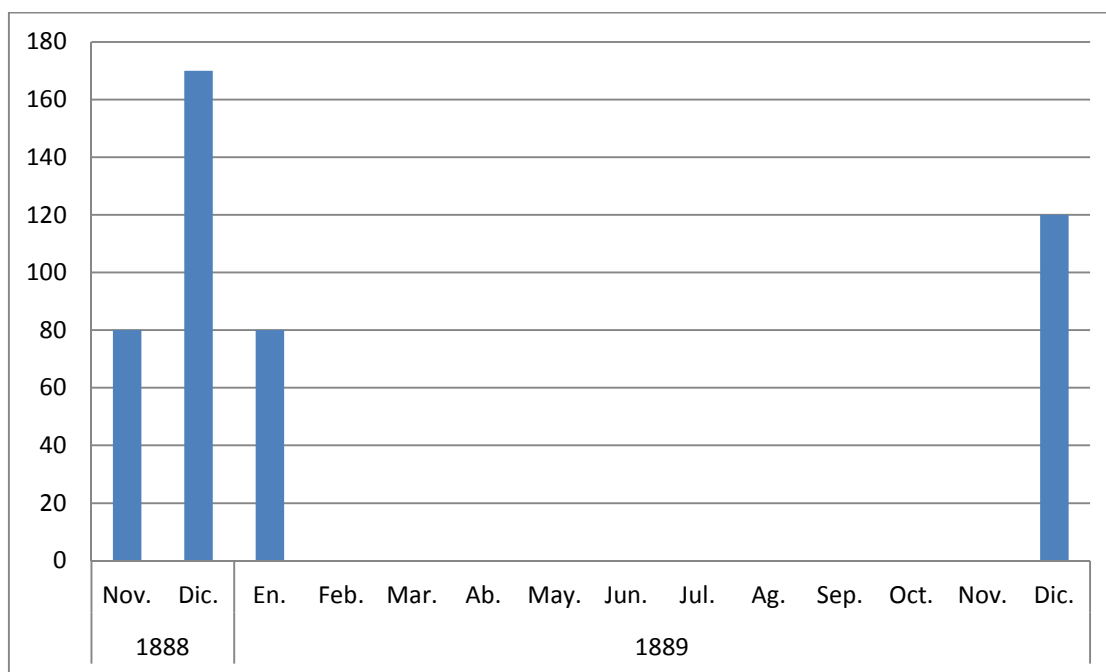


Fig. 4.13. Gráfico de las cantidades en pesetas libradas por Berea a Vidal en concepto de galerista. Elaboración propia.

²²⁹ AB, C. 2, vol. 4, 21-IV-1877: f. 94; C. 3, vol. 7, 13-XII-1879: f. 163, cartas a Andrés Vidal (Madrid).

²³⁰ Acoge a su cuñado en 1881 [AB, C. 3, vol. 9, 20-V-1881: f. 46, telegrama a Andrés Vidal (Madrid)].

²³¹ AB, C. 3, vol. 8, 10-VIII-1880: f. 29, carta a Andrés Vidal y Llimona (Madrid). Véase apartado 6.3.2.2., titulado «La gestión de la competencia», en concreto páginas 685-686.

Alonso Gullón (†1878) surgió como nuevo editor a mediados de la centuria, comenzando su andadura en asociación con Luján y Franco en 1848, cuando fundaron la Agencia General Hispano-Cubana. En 1851 se quedó solo Gullón con la propiedad de la editorial, dedicada al principio en exclusiva al teatro, por lo que su colección textual fue designada con el nombre de *El Teatro*. Las alianzas se reiteraron en vida de Gullón, ya que entabló lazos empresariales entre 1852 y 1857 con su cuñado, Prudencio Regoyos, y en 1866 con Eduardo Hidalgo. Tras la muerte de Alonso Gullón la galería pasó a los hijos, aunque al final recayó en manos de su yerno Florencio Fiscowich. Gullón contaba con una extensa lista de obras, aunque administraba y operaba también como apoderado de aquellas cuyos autores no las habían querido vender.²³² Entre 1869 y 1878, fue el único comprador de obras de teatro, si bien incorporó textos de zarzuelas poco a poco, llegando a ser el administrador de las obras de autores coetáneos de la talla de Arrieta y García Gutiérrez (Cortizo 1998, 301). Este incremento continuó en 1890, con la adquisición del catálogo de Manuel Pedro Delgado, de modo que para 1896 ya contaba con cerca de seis mil títulos (Cotarelo 1928, 123-29).

La colaboración de Berea con la casa Gullón comenzó en vida de Alonso, ya que aceptó ser su representante en diciembre de 1877.²³³ Aunque no trabajaron juntos más de un año, debido a la muerte del madrileño, esta alianza continuó con los sucesores, «Hijos de A. Gullón», desde octubre de 1878.²³⁴ La correspondencia conservada revela una relación estrictamente mercantil entre la casa madrileña y la coruñesa, puesto que se restringe a asuntos relacionados con pedidos y ajustes de cuentas, cuyas cantidades se dispersan en diferentes fuentes a falta de un único registro completo.²³⁵ La mayor parte de transacciones entre ambas firmas comerciales se produjo entre finales de los setenta hasta 1883,²³⁶ si bien los pagos continuaron hasta 1888 en sumas moderadas.²³⁷ Se

²³² Los autores teatrales más reiterados fueron Álvarez (Emilio), Asquerino, Belza, Bermejo, Blasco, Camprodón, Díaz, Echegaray, Eguílaz, Gaspar, Hurtado, Larra (Luis Mariano de), Olona, Palencia, Pastorfido, Puente y Brafias, Santisteban, Serra y muchos autores de piezas en un acto.

²³³ AB, C. 2, vol. 5, 10-XII-1877: f. 28, carta a Alonso Gullón (Madrid).

²³⁴ AB, C. 2, vol. 5, 11-X-1878: f. 470, carta a Hijos de Gullón (Madrid).

²³⁵ Se pueden conocer algunas de las cuentas de entre 1878 y 1883 a través de la correspondencia conservada. A partir de ese momento se localizan registros de sus propiedades en algunos diarios de cuentas concernientes a las propiedades de comedias. No obstante, a diferencia de lo sucedido con otras galerías no es posible reconstruir de forma fidedigna las cantidades totales libradas, ya que las anotaciones no son constantes y suelen mezclar precios en reales de vellón y en pesetas.

²³⁶ La última carta que Berea remite a «Hijos de A. Gullón» es del día 25 de mayo de 1883 [AB, C. 4, vol. 11, 25-V-1883: f. 442].

intuye que ya en esos momentos interfería la propiedad de Fiscowich, quien para entonces sobresalía en las cuentas bereanas.

Los inconvenientes de Berea con esta galería estribaron sobre todo en dos cuestiones. Primero, las propiedades de las obras representadas no siempre estaban claras, por lo que, en ocasiones, se efectuaban pagos a firmas equivocadas. El riesgo de tal irregularidad se agravaba debido a que algunas piezas compartían título aun siendo diferentes. Por ejemplo, en 1878, todavía en vida de Alonso Gullón, Berea advertía de las peculiaridades de la pieza *Barba Azul* interpretada en A Coruña, porque sospechaba la pertenencia a su galería a pesar de la atribución inicial a la de Vicente de Lalama:

[...] Debo hacer á V. presente que el Barba Azul que pone esta Compañía en escena está en verso y es la traducida por los Sres. Pastorfido y Granés, aun cuando por equivocación el empresario puso traducida por Hurtado y Retés, pues en el reparto que se puso al público se ponía: Girafa [sic], S^a Briebea, Rey Babieca, Sr. Villegas, Trapaloni, Sr. García y V. sabe que El Barba Azul de que es propietario el Sr. Lalama, está en prosa y los personajes se llaman Rosalva, Rey Pipino y Popolani. Advierto á V. que yo mismo leí el libreto [...].²³⁸

En segundo término, otro de los inconvenientes concernía al relativo mal abastecimiento de materiales por parte de «Hijos de A. Gullón», lo cual en alguna ocasión le provocó la pérdida de clientes al coruñés.²³⁹ A veces, la falta de obras en las remisiones desde Madrid requería de solicitudes recurrentes por parte de Berea para la subsanación, con el consecuente perjuicio temporal y comercial.²⁴⁰

Manuel Pedro Delgado, heredero del fundador de la primera galería lírica de España, Manuel Delgado, asumió la gestión de la empresa paterna en solitario desde 1854. Las propiedades de este galerista incluían títulos de autores teatrales de renombre, como el duque de Rivas, García Gutiérrez o Zorrilla, ya presentes en la *Galería Dramática* del padre. Al no añadir nuevos títulos, y debido también a las renovadas ediciones publicadas durante la segunda mitad de la centuria, su haber fue reducido en comparación con otras galerías coetáneas. No obstante, en 1890 publicó un catálogo

²³⁷ AB, C. 11, vol. 34, propiedad de comedias (1884-1894). Durante 1885 liquidó 840 pesetas (3.360 reales) y sin embargo en 1886 tan solo 170 pesetas (680 reales) [AB, C. 13, vol. 46, propiedad de comedias (1885-1887): p. 18.].

²³⁸ AB, C. 2, vol. 5, 9-II-1878: f. 154-155, carta a Alonso Gullón (Madrid).

²³⁹ AB, C. 3, vol. 9, 27-VII-1881: f. 156, carta a Hijos de A. Gullón (Madrid).

²⁴⁰ AB, C. 4, vol. 10, 30-VII-1882: f. 329; C. 4, vol. 11, 3-XII-1882: f. 58, cartas a Hijos de A. Gullón (Madrid).

donde reconocía la propiedad de seiscientos títulos de fama, absorbidos más adelante por «Hijos de A. Gullón».

Berea aceptó la representación de esta galería el 8 de agosto de 1877²⁴¹ para vigilar la puesta en escena de algunas obras y vender en el almacén ciertas comedias.²⁴² A pesar de que en ocasiones estas propiedades no estaban claras,²⁴³ el bajo grado de incidentes registrados entre Berea y Delgado se debió a tres peculiaridades: la galería no era voluminosa, sus títulos se representaban poco en Galicia y solo contemplaba ejemplares teatrales, por lo que no comercializaba partituras musicales. Así pues, ante un pequeño índice de transacciones, cuyos libramientos anuales no superaban por lo general las trescientas pesetas (mil doscientos reales), se imponía con lógica la ausencia de sobresaltos. La relación comercial entre ambos empresarios llegó a ser recíproca de forma puntual; por ejemplo, Delgado adquirió a Berea seis cornetines en enero de 1880.²⁴⁴

Enrique Arregui, otro de los colosos de la edición teatral del último cuarto de siglo, detentó la titularidad de la colección *Biblioteca Lírico-Dramática*, constituida en parte por la *Biblioteca Dramática* de Vicente de Lalama. Se dedicaba sobre todo a la zarzuela en un acto, de la que comercializaba los libretos y los cuadernos musicales. La posición alcanzada como empresario del Teatro Apolo de Madrid le permitió adquirir propiedades y administraciones de las obras representadas allí. En 1890 se asoció también con Luis Aruej, con quien gestionó *Galería lírico-dramática y Teatro Cómico* (Concha 1997, 34). Tras esta alianza se publicó un catálogo con cerca de cinco mil títulos.²⁴⁵ Finalmente estos fondos fueron adquiridos por la Sociedad de Autores Españoles en 1901.

²⁴¹ AB, C. 2, vol. 4, 8-VIII-1877: f. 306, carta a Manuel Pedro Delgado (Madrid).

²⁴² Por ejemplo, en marzo de 1879 había vendido ochenta ejemplares de sus obras [AB, C. 2, vol. 6, 20-III-1879: f. 252, carta a Manuel Pedro Delgado (Madrid)].

²⁴³ Esta falta de claridad se observó en ciertas obras, incluida *Por derechos de conquista*, que a pesar de pertenecer a Fiscowich fue facturada a Delgado dos veces. Una de ellas en 1884 [AB, C. 5, vol. 13, 10-VI-1884: f. 274, carta a Manuel Pedro Delgado (Madrid)] y otra en 1888, cuando el propio empresario de la compañía de declamación, el señor Bueno, se la había adjudicado [AB, C. 6, vol. 18, 22-V-1888: f. 214, carta a Manuel Pedro Delgado (Madrid)].

²⁴⁴ AB, C. 3, vol. 7, 31-I-1880: f. 230, carta a Manuel Pedro Delgado (Madrid).

²⁴⁵ Entre ellos se incluían obras de Coll, Diana, Doncel, Fernández y González, Franquelo, Rosa González, Mozo de Rosales, Navarrete, Tirado o Valladares y Saavedra (Cotarelo 1928, 132-33).

Los pactos mantenidos con Berea se documentan desde que este aceptó ser su comisionado en la región, para lo cual requirió un poder por escrito, en abril de 1879,²⁴⁶ con vigencia hasta 1890.²⁴⁷ La naturaleza de estos tratos se basaba exclusivamente en aspectos relativos a la percepción de derechos de representación, así recaudaba los importes correspondientes por función y facilitaba las partituras y libretos necesarios a las compañías por medio de alquiler. La ausencia de documentos que delaten problemas o fricciones entre ambos empresarios corrobora el respeto mutuo de los acuerdos mercantiles. Los diarios de cuentas revelan la inconstancia y variabilidad de las representaciones de las obras de propiedad de este galerista, al menos entre 1886 y 1889 (véase fig. 4.14).

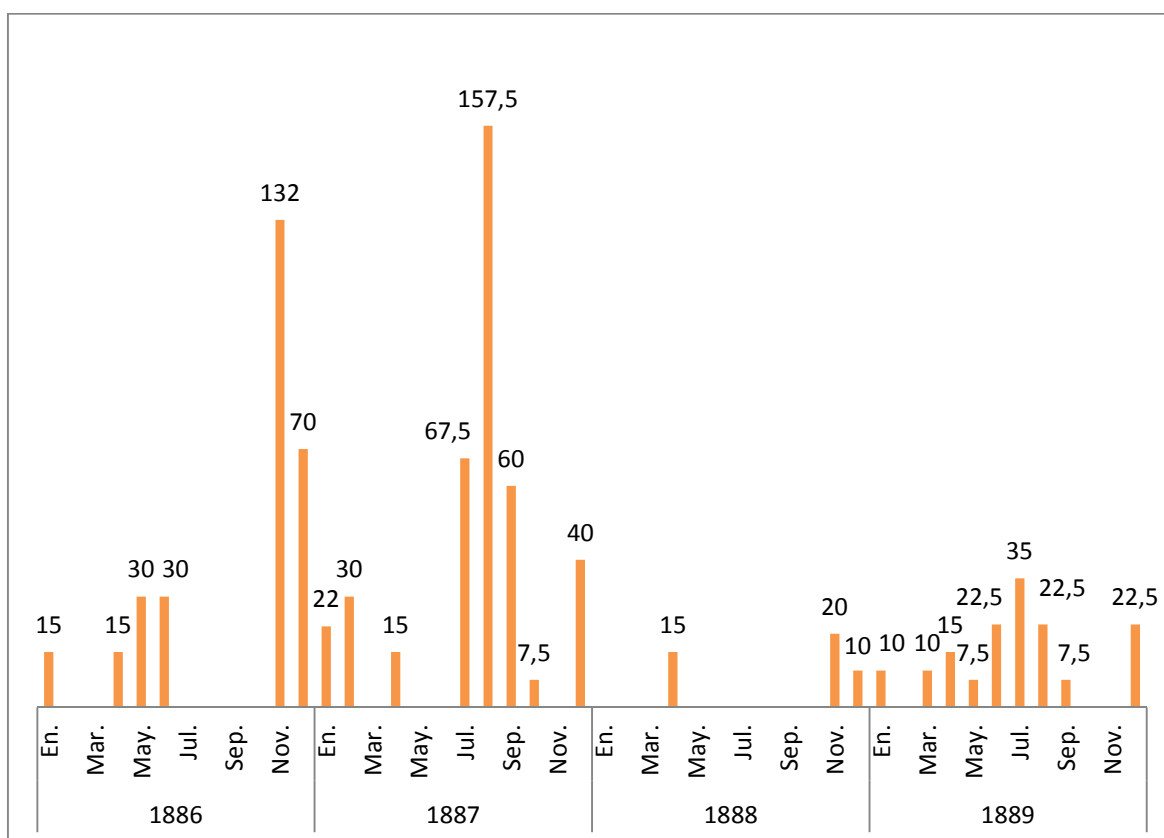


Fig. 4.14. Gráfico de las cantidades libradas en pesetas por Berea a Arregui. Elaboración propia.

²⁴⁶ AB, C. 2, vol. 6, 7-IV-1879: f. 282, carta a Enrique Arregui (Madrid).

²⁴⁷ Berea también tenía en comisión muchas de las obras de Arregui. Un listado de estas obras de 1884 y 1885 se encuentra en el volumen 45, situado en la caja 13 del Archivo Berea.

José García Solís fue el propietario de la colección *España Artística* desde 1862, cuyo periplo se retrotraía a 1849, cuando el Círculo Literario Comercial editó una compilación de dramas y comedias.²⁴⁸ En 1856 esta editorial pasó a manos de Pablo Avecilla, suegro de García Solís, quien se adueñó de la propiedad de la empresa y de sus obras, aunque después todos los fondos dramáticos fueron absorbidos por Fiscowich.

García Solís se trasladó desde Madrid hasta Salamanca, donde ya estaba afincado en 1864 y desde donde se aliaría con Berea. Este aceptó ser su representante el 26 de septiembre de 1877 y mantuvo contactos hasta 1891.²⁴⁹ A pesar de la baja intensidad de las relaciones comerciales entre ambos, García Solís intercedió en favor de Berea para la venta de instrumentos de viento al ayuntamiento de Vilagarcía (Pontevedra), quizás debido a que el galerista conocía a uno de los responsables de la creación de su banda de música, el coronel Bernardo González.²⁵⁰

Trinidad Mata, el propietario de otra galería luego absorbida por Luis Aruej, comenzó en 1879 relaciones con Berea, quien comisionó las obras de su posesión en A Coruña. La cuantía de tales transacciones sería muy pequeña debido a la representación de pocas obras de su propiedad, según le indicaba Berea en una carta de 1887:

Muy Sr. mio: Adjunto estado de ejemplares que obran en mi poder importando lo vendido Rv 44. Desde Junio del año anterior tan solo se ha hecho en estos Teatros y en 18 de Julio del corriente año «El Roncar despierto» y he cobrado por derechos de representación en un teatrillo de verano Rv 20. Sin otra cosa por hoy tiene el gusto de saludarle [...].²⁵¹

Berea también trabajó de forma esporádica y por breves períodos de tiempo para otros galeristas madrileños, incluidos Julio Nombela, Vicente de Lalama o Luis Aruej. Los tratos de Berea con Julio Nombela (1836-1919), más tardíos y breves que en los casos anteriores, no se iniciaron hasta octubre de 1886, cuando el almacenista coruñés

²⁴⁸ El tipo de repertorio que pertenecía a este galerista era de índole teatral, representándose en los teatros coruñeses obras como el juguete cómico *Dos y Uno* de Ramón Valladares o las comedias en tres actos *Fuego en el Cielo*, *Un inglés y un vizcaíno*, arregladas para teatro por Ventura de la Vega, *Sullivan* de «Mr. Mellewille» (traducida por Gil y Carreras), *La consola y el espejo* o la comedia *El rey de los primos* de Mariano Pina Domínguez (Díaz Pardeiro 1992, 261-67).

²⁴⁹ AB, C. 2, vol. 4, 26-IX-1877: f. 393, carta a José García Solís (Salamanca); C. 13, vol. 45, propiedad de comedias: p. 19-20.

²⁵⁰ AB, C. 6, vol. 18, 1-X-1888: f. 360, carta a José García Solís (Vilagarcía, Pontevedra); C. 6, vol. 18, 4-IX-1888: f. 466, carta a José García Solís (Salamanca).

²⁵¹ AB, C. 6, vol. 17, 26-IX-1887: f. 333, carta a Trinidad Mata (Madrid).

ya detentaba el pleno control sobre las obligaciones de comisionado de otras galerías.²⁵² A partir de enero de 1889, las cantidades pertenecientes a la galería de Nombela fueron abonadas a Luis Aruej;²⁵³ de hecho, el último contacto conservado con Nombela data de febrero de 1889.²⁵⁴

Con Vicente de Lalama († 1878) Berea mantuvo exiguos nexos desde septiembre de 1877 hasta 1878,²⁵⁵ cuando falleció el empresario madrileño. Lalama había adquirido varias colecciones que estaban desapareciendo, y las publicó en conjunto con el nombre de *Biblioteca Dramática*, operativa desde 1846 hasta 1878. Tras su cese, los fondos fueron a parar a manos de Enrique Arregui y de Luis Aruej. Dado el corto período de tiempo que Berea permaneció a disposición de Lalama, no se efectuaron demasiadas negociaciones, por lo cual, tras la desaparición del galerista, el coruñés enseguida saldó con su viuda la cuenta pendiente, abonándole 153 reales de vellón.²⁵⁶ De los últimos meses de 1877 solo se había interpretado de esta galería la pieza *La vida parisiense*, ya que otra obra de su haber, *Barba Azul*, había sufrido tantas modificaciones que Berea no la consideraba de este representado, cuestión ya comentada antes.²⁵⁷ Otro galerista con quien Berea contactó brevemente fue Isidro Cerdá (Barcelona).²⁵⁸

Luis Aruej trabajó más tarde con Berea, desde febrero de 1889.²⁵⁹ Este empresario disponía, a finales de la centuria, de una significativa cantidad de fondos, procedentes de diversas galerías. En 1884, creó *Teatro Cómico. Galería Dramática*, como resultado de la adquisición de la colección *El Coliseo*, tutorizada entre 1863 y 1879 por Juan Manuel Guerrero, y después por Eduardo Hidalgo. A esta se le sumaron los materiales de Eusebio Mozo Rosales²⁶⁰ y de Trinidad Mata, en concreto *Teatro Cómico*, de cuya

²⁵² AB, C. 6, vol. 16, 5-X-1886: f. 244, carta a Julio Nombela (Madrid).

²⁵³ AB, C. 13, vol. 47, propiedad de comedias (1887-1890): p. 45-46.

²⁵⁴ AB, C. 7, vol. 19, 15-II-1889: f. 170, carta a Julio Nombela (Madrid).

²⁵⁵ AB, C. 2, vol. 4, 24-IX-1877: f. 393, carta a Vicente de Lalama (Madrid).

²⁵⁶ AB, C. 2, vol. 5, 16-VI-1878: f. 336, carta a viuda de Lalama (Madrid). Esta cantidad equivaldría a unas 38 pesetas con 25 céntimos.

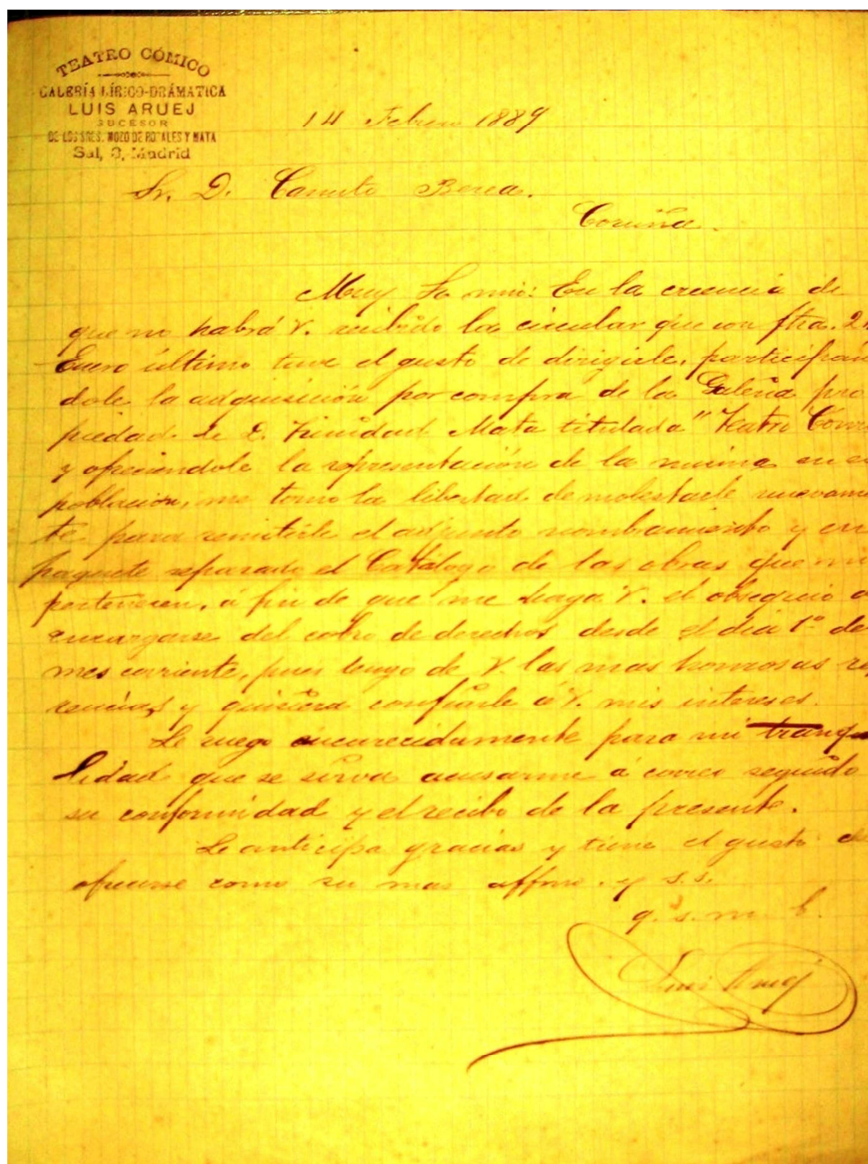
²⁵⁷ AB, C. 2, vol. 5, 26-I-1878: f. 130, carta a Vicente de Lalama (Madrid).

²⁵⁸ AB, C. 3, vol. 7, 20-I-1880: f. 211, carta a Isidro Cerdá (Barcelona).

²⁵⁹ AB, C. 7, vol. 19, 21-II-1889: f. 181, carta a Luis Aruej (Madrid).

²⁶⁰ Berea también había representado a la galería de Mozo Rosales en 1877, aceptando el puesto de comisionado el 13 de noviembre [AB, C. 2, vol. 4, 13-XI-1877: f. 472, carta a Eusebio Mozo Rosales (Madrid)].

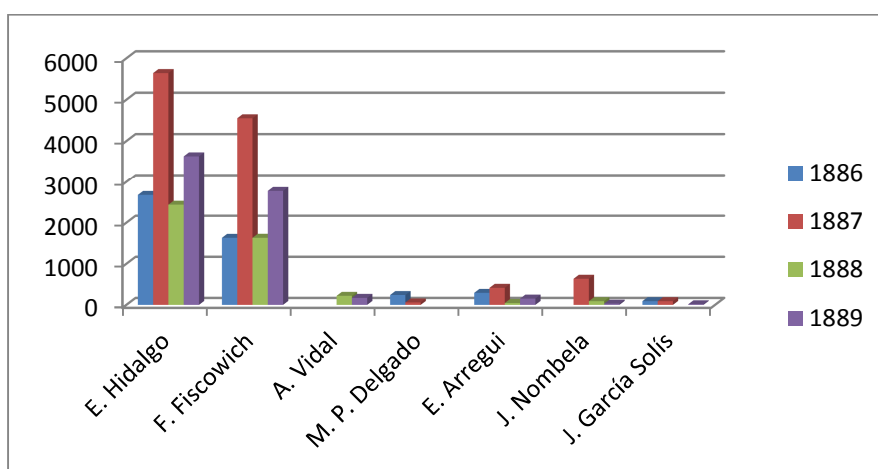
compra advertía a Berea por carta (véase il. 4.12).²⁶¹ Aunque los vínculos con el comerciante coruñés no se han documentado más allá de 1890, se supone su perpetuidad con los sucesores de Berea, ya que Aruej se convirtió en galerista de referencia en España a finales del XIX.



Il. 4.12. Carta remitida por Aruej a Berea en 1889. AB.

²⁶¹ AB, C. 45, carta de Aruej datada el 14-II-1889.

En conclusión, Berea, en cuanto que representante de diversas galerías líricas, controló la puesta en escena de todo tipo de obras dramáticas. No solo gestionaba el cobro de derechos de representación de obras musicales, sino que también negociaba a través de las teatrales, donde a veces la música irrumpía en sinfonías introductorias y en intermedios (Díaz Pardeiro 1992, 235). La mayor rentabilidad en A Coruña correspondió a Hidalgo y Fiscowich, cuyas propiedades acapararon buena parte de los espectáculos en la franja cronológica estudiada (véase fig. 4.15). La presencia de las firmas Gullón y Vidal fueron constantes, si bien menos lucrativas que las anteriores. En general, las relaciones con todas las galerías fluyeron con normalidad, a pesar del registro de algunas complicaciones vinculadas a los cobros y al abastecimiento de partituras, sobre todo en el caso de Gullón. Aunque por lo general predominaban las comunicaciones mercantiles, Berea conservó con Vidal además una conexión amistosa y con García Solís y Mata abordó gestiones más allá de las propiedades de comedias, pese al bajo intercambio de capital. De ello se infiere que la calidad de los vínculos no dependía directamente del montante económico, sino de los intereses compartidos en los ámbitos profesional y personal.



	E. Hidalgo	F. Fiscowich	A. Vidal	M. P. Delgado	E. Arregui	J. Nombela	J. García Solís
1886	2.676'5	1.631'5		240	292		90
1887	5.643	4.551'8		60	414'5	635	90
1888	2.438	1.632'5	220		45	90	
1889	3.630	2.773'85	170		152,5	30	15

Fig. 4.15. Gráfico de cantidades en pesetas que abonó Berea a sus principales galeristas anualmente según los diarios de cuentas. Elaboración propia.

4.2.2.3. Las compañías lírico-dramáticas

En el otro extremo de las transacciones derivadas de la gestión de los derechos de propiedad se encontraban los intérpretes, a menudo congregados en las compañías de declamación y líricas, de profesionales o de aficionados. La conexión de Berea con esta parcela ya había comenzado en vida del padre, quien había dirigido una compañía durante varias temporadas en A Coruña. Incluso el propio Berea había ejercido como director de orquesta para diversas empresas en su vida musical activa, cuestión ya referida en el tercer capítulo.²⁶² Por consiguiente, gozaba de la ventaja de conocer de primera mano su funcionamiento interno, lo cual pudo amparar su capacidad para establecer contactos y tratos. Además Berea poseía la información precisa para dominar el mercado dramático gallego debido a su conocimiento de los itinerarios y repertorios de las compañías en gira por Galicia, con las cuales mantenía también un estrecho vínculo al contribuir, a veces, a su instalación en la ciudad y a su dotación de músicos y partituras.

El circuito dramático de la región gallega no distaba de los existentes en otras zonas, ya que el centralismo teatral fue una característica propia de la segunda mitad del siglo XIX en España, a excepción de la región catalana (Romera 2000). Sin embargo, es probable que las inclemencias meteorológicas tan típicas en Galicia y las difíciles infraestructuras viarias frenasen la arribada de las compañías, que optaban por visitar primero otras zonas de la península (Ruibal 2003). No obstante, la tradición dramática y operística vigente en A Coruña desde finales del siglo XVIII pudo servir de acicate para que las empresas apostasen por desplazarse a esta ciudad. De hecho, la arraigada tradición dramática existente en la ciudad herculina propició la puesta en escena de un respetable número de obras y contribuyó a la dinamización del mercado en torno a las compañías (Carreira 1986c, 167-69).

La mayoría de estas empresas iniciaba su ruta gallega en A Coruña y Ferrol, donde había gran expectación por algunos empresarios y actores, como Juan Molina o Maximino Fernández.²⁶³ Por A Coruña pasaron, en vida de Berea, las compañías de Wenceslao Bueno, Manuel Catalina, Luis Carceller, Miguel Cepillo, Juan García Catalá, Pablo López, Emilio Mario, José Ramos, José Sigler, José Valero, Rafael Villalonga o Fernando Viñas, entre otras (véase fig. 4.16). A través de la correspondencia del almacén

²⁶² Apartado 3.1.2.1, titulado «Etapa de juventud», en concreto páginas 172-175.

²⁶³ AB, C. 2, vol. 5, 11-X-1878: f. 470, carta a Hijos de A. Gullón (Madrid).

bereano se ha podido reconstruir parcialmente el panorama dramático coruñés de finales de los años setenta y parte de los ochenta, cuyo esquema se ofrece en la siguiente tabla:

Compañía	Fecha aproximada de llegada	Posibles itinerarios
Compañía francesa de ópera bufa	Mayo de 1877, concluye sus funciones el 3 de julio por falta de público	
Compañía de zarzuela de Maximino Fernández	Diciembre de 1878	Llegó de Madrid y probablemente se trasladase a Pontevedra, donde actuó en mayo de 1879.
Compañía de Manuel Catalina	Mayo de 1879	
Compañía de Maximino Fernández	Noviembre de 1879	Procedente de Santiago, interpretó <i>El Anillo de hierro</i>
Compañía de declamación de Miguel Cepillo	Marzo de 1880	Fue hacia Ferrol
Compañía de declamación de Wenceslao Bueno	Mayo de 1881	
Compañía de Miguel Cepillo	Mayo de 1881	
Compañía de ópera de Molina	Noviembre de 1881	
Compañía de zarzuela de Maximino Fernández	Octubre de 1882	Procedente de Valladolid, interpretó <i>La tempestad</i>
Compañía de Juan Molina	Diciembre de 1882	
Compañía de Miguel Cepillo	Mayo de 1883	Procedente de Vigo
Compañía de Wenceslao Bueno	Abril de 1884	
Compañía de José Valero	Noviembre de 1884	
Compañía de Miguel Cepillo, dirigida por empresario Luciano Rodrigo	Diciembre 1884	
Compañía de zarzuela	Enero de 1885	Procedente de Bilbao
"Nueva compañía de zarzuela" ²⁶⁴	Noviembre de 1885	
Compañía de ópera de Manuel Calvo	Marzo de 1886	Realizó veinte funciones durante Cuaresma
Compañía del Teatro Lara	Julio de 1886	Luego se trasladó a Ferrol y Ourense
Compañía de ópera	Noviembre de 1886	Procedente de Oviedo
Compañía de Álvaro Tudela del Salón Sarasate	Noviembre de 1886	
Compañía de Emilio Mario	Abril de 1887	Luego se trasladó a Ferrol
Compañía de zarzuela de Subirá	Octubre de 1887	Procedente de León, se trasladó a Ferrol
Compañía de Wenceslao Bueno	Marzo de 1888	Debutó el domingo de Pascua y se trasladó a Ferrol
Compañía nueva	Mayo de 1888	Procedente de Bilbao
Compañía de zarzuela de Rafael Villalonga	Noviembre de 1888	Se trasladó a Ferrol, A Coruña y Pontevedra

Fig. 4.16. Listado estimado de compañías controladas por Berea como agente teatral en A Coruña (1877-1888). Elaboración propia.

²⁶⁴ Se desconoce el nombre artístico completo de algunas de las compañías que se incluyen en esta tabla, por lo que se citan según figuran literalmente en las fuentes consultadas.

Berea se comunicó con algunos directores de estas compañías y ejerció labores de tipo comercial y de asesoría. De entrada, operaba a modo de intermediario con las galerías líricas, a través de diversas acciones: cobro de derechos, enlace para el alquiler de partituras y gestión de los permisos pertinentes para los estrenos de obras en cada ubicación. Incluso algunas composiciones necesitaban un consentimiento doble para su ejecución en regla, como sucedía con *La Bruja*, cuya puesta en escena requería el permiso del galerista Hidalgo y del compositor Chapí.²⁶⁵ Muestra de la labor de intermediación ejercida por Berea es esta carta de 1886, en la cual intercede ante Hidalgo para obtener el permiso para el estreno de varias obras a cuenta de la compañía de Álvaro Tudela:

Muy Sr. mio: Desde el 3 de los corrientes está funcionando en el Salon Sarasate un cuadro de zarzuela, poniendo cuatro obras todas las noches. Ayer he enterado al empresario del dicho Teatro del contenido de su atenta del 4 quedando muy satisfechos por el permiso que V. le concede para el estreno de algunas obras.

Al parecer están dispuestos en pagar algo mas de derechos si le concede permiso para hacer las obras «La Gran Vía», «Coro de Iras», «Niña Pancha» y «Niniche».

En los meses anteriores no ha habido representación alguna en estos teatros [...].²⁶⁶

Los servicios de Berea a disposición de las compañías comprendían también, por un lado, la venta y alquiler directo de partituras, sin intervención de las galerías, y, por otro, las labores de representación. En este sentido, el coruñés actuaba a modo de músico de enlace, ayudando a las compañías al asentamiento en la ciudad y a que completasen el cuadro musical con profesionales locales. Este trabajo de asesoría conllevaba el ofrecimiento de información sobre la aceptación de los espectáculos teatrales por parte del público coruñés o sobre el arriendo de los teatros, en especial a aquellos empresarios interesados en adquirirlos como Juan Molina, Maximino Fernández o Miguel Cepillo. A su vez brindaba información relativa a los instrumentistas disponibles para completar el cuadro de actores o cantantes de cada compañía. En 1878 comunicaba la composición de la orquesta de A Coruña a Maximino Fernández, en 1880 hacía lo mismo con Miguel Cepillo (véase il. 4.13)²⁶⁷ y en 1885 con Luis Bonoris.²⁶⁸ A este último le escribía a Pontevedra notificando

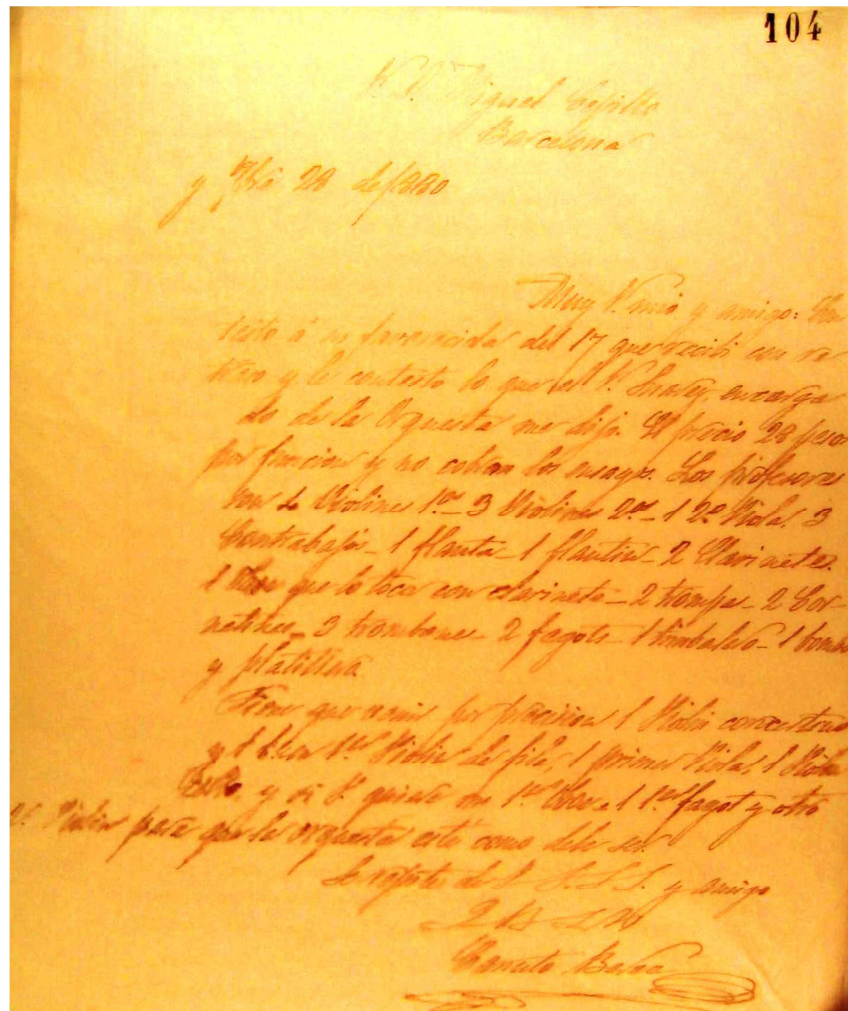
²⁶⁵ AB, C. 7, vol. 19, 15-XI-1888: f. 9, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

²⁶⁶ AB, C. 6, vol. 16, 8-X-1886: f. 291, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid).

²⁶⁷ AB, C. 3, vol. 8, 20-IX-1880: f. 104, carta a Miguel Cepillo (Barcelona).

²⁶⁸ Luis Napoleón Bonoris fue uno de los directores destacados de compañías ambulantes de zarzuela. También ejerció la crítica periodística (Casares 1999f, 2:622).

todos los instrumentistas disponibles y los honorarios requeridos por cada uno de ellos,²⁶⁹ por lo cual también intercedía a favor de determinados músicos locales en esta faceta de agente.



II. 4.13. Carta escrita por Berea a Miguel Cepillo en 1880. AB.

La empresa de Juan Molina se movió a menudo por Galicia y por el norte de Portugal (en concreto, con visitas a Braga y Lisboa), frecuentando A Coruña, lo cual garantizó su relación con Berea. Esta se asentaba en cuestiones comerciales, basadas en

²⁶⁹ Para violín primero ofrecía a Joaquín María Castaños por 34 reales diarios (8'5 pesetas), José Martínez para el violín segundo por 46 reales diarios (11'5 pesetas), Monteagudo para la trompa por 35 reales (8'75 pesetas) y Carbajal, Franquillo y Juan M. López tocaban respectivamente el trombón, el fagot y el cornetín por 36 reales diarios (9 pesetas) [AB, C. 5, vol. 15, 7-IX-1885: f. 25, carta a Luis Bonoris (Pontevedra)].

que el almacenista actuaba en calidad de informante, proveedor e intermediario. Las primeras noticias sobre sus contactos se remontan a 1866, cuando el comerciante coruñés lo incluyó en su libro de cuentas por adeudarle el precio de unas entradas, cabe suponer que de teatro.²⁷⁰ De ahí se extrae que las comunicaciones del comerciante coruñés con las compañías líricas se establecieron con anterioridad a los tratos con las principales galerías líricas, con las que no trabajó con asiduidad hasta casi diez años más tarde. La movilidad de Molina generó diversas misivas por parte de Berea a sus diferentes destinos, la mayor parte de ellas en tono amistoso.²⁷¹ Entre 1876 y 1878, es probable que Molina gestionase un teatro en Lisboa, según se refleja en la correspondencia bereana, y en 1879 posiblemente retornó a Galicia.²⁷² Tras la estancia en A Coruña se trasladó a otros puntos de Galicia, España y Portugal.²⁷³

La compañía de Molina disponía de una plantilla de músicos propios, dada la compra y alquiler de instrumentos cursados a Berea,²⁷⁴ aspecto poco común en ese momento, puesto que se recurría con frecuencia a profesionales locales. Berea, además de intermediar en las cuestiones relacionadas con las propiedades de comedias de sus obras, le alquiló o prestó, a título personal y de forma aislada, las partituras para orquesta de *El trovador*,²⁷⁵ según se lee en la siguiente carta, en la cual se aprecia cierto tono cordial entre ambos empresarios:

²⁷⁰ AB, C. 1, vol. 2, 31-XII-1866: p. 58, cuenta de Juan Molina.

²⁷¹ Berea le escribió en septiembre de 1874 a Vigo [AB, C. 1, vol. 1, 1-IX-1874: f. 169; 10-IX-1874: f. 191], en noviembre del mismo año a Braga [AB, C. 1, vol. 1, 14-XI-1874: f. 352-353] o en diciembre a Oporto [AB, C. 1, vol. 1, 15-XII-1874: f. 428].

²⁷² AB, C. 2, vol. 3, 9-XI-1876: f. 245; C. 2, vol. 4, 18-V-1877: f. 160; C. 2, vol. 6, 10-XII-1878: f. 71, cartas a Juan Molina.

²⁷³ En marzo de 1882 Berea le remite una carta a Pontevedra [AB, C. 4, vol. 10, 5-IV-1882: f. 74], en octubre a Málaga [AB, C. 4, vol. 10, 10-X-1882: f. 473] y al año siguiente a Viana (Portugal) [AB, C. 4, vol. 12, 22-X-1883: f. 219].

²⁷⁴ En 1874, Berea le advirtió puntualmente sobre la situación del arriendo del Teatro Principal [AB, C. 1, vol. 1, 1-IX-1874: f. 169], y le alquiló diversos instrumentos, en concreto un piano y un contrabajo [AB, C. 1, vol. 1, 1-XI-1874: f. 314] y en 1875 le vendió un piano Bernareggi [AB, C. 1, vol. 2, 2-IV-1878: p. 116, cuenta de Juan Molina]. Este piano, número 14.378, comprado a Bernareggi en enero de 1872, era un ejemplar del modelo más básico, denominado número 1. Su precio de fábrica ascendía a 3.045 reales de vellón (761'25 pesetas). Molina lo adquirió en 1875, pero no se cobró una factura de 3.800 reales de vellón (950 pesetas) hasta 1878. Con ello la ganancia final de Berea se cifraba en 755 reales de vellón (188'75 pesetas) [AB, C. 21, legajo 1, 5-I-1872, carp. 17, doc. 5].

²⁷⁵ Era habitual que las galerías líricas fuesen las que alquilasen o prestasen este tipo de materiales, por lo que en esta ocasión se trataba de un préstamo personal de Berea que quizás le pudiese generar algún conflicto con la galería propietaria, por lo que le reclamó los ejemplares en noviembre de 1874.

[...] Veré á Montanaro respecto á la proposición de los 400 reales por funcion [sic] y escribiré á V. lo que puede conseguir, por mi parte aseguro hacer lo que pueda en su favor.

¿Que es de mi ópera del Trovador para Orquesta?

Hoy recibo carta de Barés de Vigo remitiéndome el conocimiento de haber embarcado el piano y contrabajo, los cuales espero recibir el lunes 16. [...] De estos 1200 Rv pienso girar á su cargo uno de estos días, pues me encuentro muy mal de fondos y respecto á los mil reales resto del piano digame que debo hacer [...].²⁷⁶

En esta carta se atisba la labor de intermediación de Berea por Molina ante los propietarios de los espacios teatrales. No solo gestionó el costo de 400 reales de vellón (100 pesetas) por función en el anterior caso, sino que intercedió por él para arrendar el Teatro Principal coruñés al menos en dos ocasiones, en 1874 y en 1879, cuando al fin lo consiguió. De hecho, desde este año hasta 1882 Molina permaneció asentado en A Coruña tras la consecución del coliseo durante tres temporadas seguidas a cambio de un pago de 39.000 reales anuales.²⁷⁷ En esta ocasión actuaría con algunos cantantes de aparente origen italiano: « [...] de tiples están la Escalante, la Romeldi, Llanos (de contralto) y Esteban (de primaria). Tenores Franchini y Conloni, barítono Fárvaro y Camins y bajo Meilini, que no gustó y volvió para Italia, de Director y Maestro está Reparad [sic] (Antonio) [...]».²⁷⁸

Maximino Fernández (1837-189?)²⁷⁹ fue músico y conocido barítono, formado bajo la tutela de José Pulido, organista de la catedral de Ourense, aunque su profesionalización escénica se produjo en Valladolid y Zaragoza, donde se convirtió en el primer barítono de una compañía de zarzuela.²⁸⁰ A partir de ese momento realizó

²⁷⁶ AB, C. 1, vol. 1, 14-XI-1874: f. 352-353, carta a Juan Molina (Braga).

²⁷⁷ AB, C. 3, vol. 8, 30-III-1881: f. 452, carta a Manuel Penela (Santiago). La equivalencia estaría en torno a unas 9.750 pesetas. En 1874 Molina había hecho una propuesta por medio de Berea para hacerse con el teatro por 20.000 reales anuales, pero recibió contestación negativa por parte de la comisión del teatro [AB, C. 1, vol. 1, 1-IX-1874: f. 169, carta a Juan Molina (Vigo)]. Sorprende que en cinco años se produjese un incremento de casi el 50% del importe, quizás en respuesta a la aceptación creciente de los espectáculos teatrales de la sociedad coruñesa y el consecuente cambio de consideración del Teatro Principal, aspecto ya tratado, en concreto en la página 321, nota a pie 197 de este capítulo.

²⁷⁸ AB, C. 3, vol. 9, 24-XI-1881: f. 339, carta a Sebastián Beracoechea (Alicante). El director al que se refieren podría ser Antonio Reparaz (1831-1886), quien se consagró como director de orquesta y compositor de óperas y zarzuelas.

²⁷⁹ El cantante habría fallecido antes de octubre de 1892, ya que para entonces se escribe un artículo rubricado por Camilo de Cela en el cual incide en que los artistas fallecidos han tenido siempre alta significación para Galicia, refiriéndose de forma específica a Fernández (*La época*, 11 de octubre de 1892).

²⁸⁰ Manuel Gómez García lo incluye en la voz «actores españoles» de su diccionario (Gómez García 2007, 16).

varias giras por España y Cuba, encabezando su propia compañía, con la cual visitó tierras gallegas en varias ocasiones (Carreira 1999c; Varela de Vega 1990, 141-45). La hemerografía revela que lideró una compañía desde al menos marzo de 1870 (*La correspondencia de España*, 7 de marzo de 1870), aunque continuó al mismo tiempo a las órdenes de otras compañías como la de Nicolás Rodríguez (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 17 de mayo de 1870). Entre sus destinos más frecuentes destacaron las ciudades de A Coruña y Ferrol (Ocampo 2003b, 465-67), donde coincidió con Berea en cuanto que comisionado de las galerías líricas y proveedor de materiales y músicos.

La primera noticia localizada sobre esta conexión con la ciudad herculina data de febrero de 1871, cuando formó una compañía para el Teatro Principal junto al tenor cómico Eugenio Fernández y la cantante Antonia Uzal (*El entreacto*, 4 de febrero de 1871). Aunque no se dispone de datos concretos, probablemente coincidiese con Berea por entonces, si bien el primer contacto escrito hallado data de agosto de 1878, cuando le preguntaba al comerciante los precios y las condiciones bajo las cuales actuaba la orquesta local, ya que quizás solo dispusiese de un cuadro de actores o cantantes.²⁸¹ No se sabe con certeza si al final Fernández contrató la orquesta coruñesa, aunque se constata que la primera función en A Coruña tras estos primeros contactos acaeció en noviembre de 1878 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 23 de noviembre de 1878).²⁸²

Los libros de cuentas confirman el mantenimiento de una estrecha relación comercial en 1879,²⁸³ establecida sobre todo en persona en la ciudad, lo cual redujo el

²⁸¹ Berea le informaba que la orquesta local constaba de veintiocho integrantes, que incluían un violín concertino, tres violines primeros, cuatro violines segundos, un viola, tres contrabajos, una flauta, un flautín, dos clarinetes, dos oboes, dos fagots, dos trompas, dos cornetines, tres trombones y timbales. La tarifa de la agrupación ascendía a 550 reales (137'5 pesetas) por función nocturna y 275 reales (68'75 pesetas) por las tardes, incluyéndose en este precio los ensayos nocturnos y dos ensayos de día [AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 391, carta a Maximino Fernández (Madrid)].

²⁸² En esta ocasión se presentó *Campanone*, aunque sin especificar más datos. Posiblemente fuese una zarzuela de Carlos Frontaura Vázquez y Carlos Rivera Difrancó, adaptación de la ópera *La prova d'un opera seria* de Giuseppe Mazza (*Catálogo* 1986, 79).

²⁸³ Además de alquilarle un piano por valor de 204 reales de vellón (51 pesetas) y un contrabajo desde el 30 de abril al 9 de septiembre por 240 reales de vellón (60 pesetas), Berea le procuró otros instrumentos – incluido un clarinete –, partituras y libretos e incluso instrumentistas [AB, C. 1, vol. 2, 1-III-1879: p. 167, cuenta de Maximino Fernández]. En esta página del libro de cuentas consta que Fernández debía a Berea en abril: «un clarinete de madera y mozos por 18 reales; contrabajo primero y contrabajo 2º por 34 reales; compostura del contrabajo y arreglo de la caja por 52 reales; en septiembre dos libretos de *Pepe Hillo* por 16 reales; viaje de Madrid a Biarritz por 6 reales; alquiler de contrabajo desde 30 de abril hasta el 9 de septiembre por 240 reales; anticipo al músico Martínez según carta por 160; y en diciembre un libreto de *La hija de Café* por 4». Ascende así el montante total anual a 530 reales de vellón (2.120 pesetas).

número de cartas conservadas entre ambos. En ellas solo consta la solicitud de pago de la cuenta de Fernández al almacenista y el pedido de un libreto en 1883,²⁸⁴ cuando la compañía transitaba por otras ciudades gallegas como Ferrol (Ocampo 2003b, 466-67), Ourense, Pontevedra (Ruibal 1997, 254), y, más tarde, Oporto (*La época*, 5 de junio de 1883). Aunque no se han documentado nuevas visitas a la ciudad de A Coruña, actuó en Galicia en otras ocasiones. En 1887 recaló al menos en Pontevedra –en enero y mayo– (Ruibal 1997, 294) y en Ferrol²⁸⁵ –en marzo– con lo que no es descabellada la suposición de funciones también en la ciudad de Canuto.

Uno de los colaboradores asiduos de Maximino Fernández había sido Luis Napoleón Bonoris (Casares 1999f, 622), quien había gestionado una de las compañías de zarzuela con las cuales Fernández había iniciado el periplo de cantante (*La correspondencia de España*, 20 de agosto de 1863). De hecho, se conserva una carta dirigida a Barbieri, ya transcrita en el capítulo anterior,²⁸⁶ en la cual Bonoris denunciaba el mal estado de algunas orquestas de España, incluyendo la región gallega (Casares 1984, 1:171-72). Más adelante, pasó al otro lado de la escena, en el papel de maestro director y concertador de varias compañías, incluida la de Fernández (Ruibal 1997, 927). Aquí desempeñó las funciones de encargado de la sección musical e instrumental, y de agente, por lo cual los requerimientos a Berea se orientaban hacia la compra o alquiler de materiales y la obtención de asesoría sobre los movimientos y recepción de las compañías que visitaban el noroeste peninsular. En este último caso, el comerciante solía corresponder con información abundante, según se aprecia en la siguiente misiva de 1883:

Mi querido amigo: Adjunto 3 recibos del dinero que en libranza me enviaste y entregué á Varela. Hoy he visto á tu pequeña que la verdad es muy bonita y me pareció bien y muy vivaracha, respecto á vestirla de corto nada te puedo decir pues estoy poco enterado de esas cosas, pero creo sea temprano.

Esta Compañía de Cepillo tiene muy buenas entradas, tienen un abono de 700 Rv por funcion ayer tubieron 3400 Rv de entrada sin abono y el domingo tubieron 5000.

²⁸⁴ AB, C. 4, vol. 11, 4-IV-1883: f. 308, carta a Maximino Fernández (Ourense); C. 4, vol. 11, 8-V-1883: f. 400, carta a Maximino Fernández (Pontevedra).

²⁸⁵ El 16 de marzo de 1887 Berea escribe a Laureano Villaverde en Santiago para indicarle que la hija de Jordán estaba actuando en Ferrol con la compañía de Maximino Fernández [AB, C. 6, vol. 17, 16-III-1887: f. 58].

²⁸⁶ Véase apartado 3.1.2.1.1, titulado «Los comienzos en la interpretación: entre el teatro y el salón (1836-1866)», en concreto página 167.

La Compañía de Ópera tronó en Ferrol á la mitad del abono y salieron para Lugo pero no tiene orquesta. Respecto á los pianos en Oporto me alegraría pudieras venderme alguno [...].²⁸⁷

En el tono de este texto se aprecia también el lazo amistoso entre ambos, al tratar asuntos de índole familiar que, de no compartir un estrecho vínculo, resultarían frívolos, como el comentario sobre vestir de corto a la hija de Bonoris. También aquí se observa que Berea brindaba información pero, a la vez, pedía intercesión para la venta de unos pianos en Portugal. Una vez más, las relaciones comerciales se entrelazan con otras personales, aspecto beneficioso para ambos. Tras el periplo nacional de Bonoris con diversas compañías en varias temporadas, su voluntad era la de trabajar en A Coruña en calidad de instrumentista, en concreto viola. Por ello, en 1887 cursó una petición a Berea para que intercediese a su favor ante José Barcia, a la sazón empresario del Teatro Principal, si bien esta solicitud fue denegada, según se lee en la carta que el ayudante de Berea, Eduardo Puig, le remitía más tarde:

Estimado amigo: D. Canuto recibió su favorecida á la que no contesta por encontrarse en la aldea. Se le habló con gran interés á José Barcia empresario del Teatro que lleva el 50 p% [sic] en el negocio para que le contratase á V. como viola; nuestros buenos deseos se estrellaron ante las economías que quiere introducir el empresario que se niega terminantemente á contratarle ni aumentar la cantidad asignada á la orquesta [...].²⁸⁸

En definitiva, los tratos con las compañías de declamación y líricas fueron estrechos. La mayor parte de contactos con estas empresas acaecieron en la propia ciudad de A Coruña, aunque de esto no haya quedado constancia escrita y, consecuentemente, la documentación conservada al respecto no sea voluminosa. La potestad con la que el comerciante coruñés manejaba los asuntos concernientes al teatro y la fluidez de las relaciones con algunos de los artistas más conocidos de finales de siglo prueban, una vez más, su plena implicación en la vida escénica de la ciudad. Esto, sumado a su propio papel de director de orquesta en las funciones dramáticas, visto en el tercer capítulo,²⁸⁹ lo sitúa en el centro neurálgico de la actividad dramática de la urbe herculina e incluso gallega.

²⁸⁷ AB, C. 4, vol. 11, 12-V-1883: f. 407, carta a Luis Napoleón Bonoris (Pontevedra).

²⁸⁸ AB, C. 6, vol. 17, 12-X-1887: f. 371, carta a Luis N. Bonoris (Vigo).

²⁸⁹ Apartado 3.1.2, titulado «Trayectoria vital: de la vocación musical a la dedicación empresarial», páginas 172-175.

4.2.3. La labor editorial

Algunas fuentes bibliográficas han tildado a Berea de editor musical de renombre en su momento. Ramón de Arana Pérez (1858-1936) escribió en 1900 un artículo en *El Liberal*,²⁹⁰ donde remitía al almacén bereano como proveedor de referencia de la música gallega y «editor infatigable é inteligente»:

[...] En la casa Berea, de la Coruña (fundada por D. Canuto Berea, autor de *La Alfonsina*, *Muiñeira*, *Un suspiro*, melodía gallega, etc., y editor infatigable é inteligente, al cual se debe en gran parte nuestro progreso regional artístico), encontrará el Sr. García Asensio todas las obras apuntadas [se refiere a ejemplares de Marcial del Adalid, Juan Montes, Pascual Veiga, Enrique Lens, Prudencio Piñeiro, entre otros] [...].²⁹¹

De este fragmento se extraen varias cuestiones que debían de ser obvias para la intelectualidad musical de la época: Berea se confirmaba en cuanto que compositor, a la par que almacenista musical, y se reconocía, en especial, su labor editorial como acicate de la creación artística gallega.²⁹² Esta consideración se refrendaba también en 1897 con la alusión proferida por Pedrell a la ocupación editorial de Berea en *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*, si bien aquí no detallaba las preferencias de impresión. En esta línea, más adelante, algunos autores confirieron a Berea el título de primer editor musical de Galicia, en concreto de baladas gallegas, música de salón y música para banda, aunque en realidad la mayoría de estas obras habrían sido publicadas *a posteriori* por la empresa sucesora, Canuto Berea y Compañía.²⁹³

Gosálvez señala, en el libro sobre la edición en España hasta la Guerra Civil, que el período de la regencia de María Cristina y del reinado de Isabel II (1833-1873) supuso el inicio de una nueva actividad editora, que alcanzó el ámbito de provincias a

²⁹⁰ Este folclorista, corresponsal, ensayista, crítico y colaborador de Casto Sampedro y Felipe Pedrell, escribía bajo el pseudónimo de *Pizzicato* (Garbayo 2012; Malde 2012).

²⁹¹ Este texto lo escribe Ramón de Arana en respuesta a otro previo en el que García Asensio solicitaba información sobre la música gallega (*El liberal*, 4 de octubre de 1900, 2).

²⁹² No obstante, no debe olvidarse que Ramón de Arana era hijo de Eduardo de Arana, con quien Berea había mantenido una extensa y duradera correspondencia de la cual se deduce no solo su filiación comercial, sino también una clara amistad, según se detalla en el sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», en concreto páginas 617-618. Por ello, es probable que Ramón de Arana heredase la predisposición positiva de su padre a considerar los logros de su amigo.

²⁹³ Liaño Pedreira afirma que la actividad de Berea en el ámbito editorial es más bien esporádica (Liaño 1999, 1: X).

partir de 1875 (Gosálvez 1995a, 68,71), cuando se documenta precisamente la actividad de Berea y de los herederos inmediatos.²⁹⁴ El uso del apellido Berea en varias generaciones ha supuesto notorias confusiones en este terreno, como ya se ha explicado en el anterior capítulo,²⁹⁵ de ahí algunas erróneas atribuciones editoriales a Berea.²⁹⁶ Frente a las pocas obras cuya edición se asigna a Berea, sus sucesores, Canuto Berea y Compañía, efectuaron varias decenas, incluido *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell.

Tras la consulta de la documentación referente a este asunto, se ha probado que Canuto Berea se adscribía al perfil típico del editor musical decimonónico español, ya que no se dedicaba en exclusiva al terreno de la edición, sino que combinaba el comercio de partituras e instrumentos con la impresión de obras musicales (García Mallo 2002, 38). A pesar de que *a priori* Berea respondía con claridad a esta descripción, su implicación en el ámbito editorial fue tímida, imprimiendo solo algunas composiciones de músicos gallegos –incluidas las suyas– por medio de talleres de grabado (calcográficos y litográficos) externos. Así pues, Berea actuaba como punto de conexión entre los compositores, casi siempre conocidos o amigos suyos, y los talleres, con lo que seguía de cerca todo el proceso, desde la remisión de los manuscritos hasta la recepción y puesta a la venta del producto editado final.

Este procedimiento se puede resumir en los siguientes pasos: de entrada, se establecía el contacto entre el compositor y Berea para estampar una obra musical manuscrita; seguidamente, este remitía los manuscritos a un taller de impresión, casi siempre madrileño o, a veces, barcelonés. No siempre establecía contactos directos con la imprenta, ya que se servía de intermediarios habituales en estos enclaves. A continuación, los talleres expedían las pruebas impresas a Berea, para la revisión y corrección, por lo que las tiradas iniciales eran reducidas; tras este paso, el coruñés contactaba de nuevo con el compositor para apurar las modificaciones y determinar el

²⁹⁴ No se puede olvidar que la red de comunicaciones entre editores, librereros y negociantes de música había empezado a ser más densa desde inicios del siglo XIX en toda Europa, lo que explica una fuerte expansión de la actividad editorial (García Mallo 2002; Aversano 1999).

²⁹⁵ Véase apartado 3.1, titulado «La vida», en concreto página 138.

²⁹⁶ En el catálogo de partituras conservadas en la biblioteca de la Diputación de A Coruña, Berea solo figura como editor de nueve ejemplares, de los cuales solo tres pudieron haber sido realmente impresos por él. Las obras que figuran en el índice de editoriales del Archivo Berea en las que Canuto Berea pudo haber intermediado son: *Only* de Eduardo Caneda (Mga-6/8) y *Sport* de José Santos Soeiras (Mga-8/10) (Liaño 1999, 3:169).

número de copias en la tirada final, teniendo siempre presente la futura solvencia del producto en el mercado; y, por último, los talleres enviaban los ejemplares finales, junto con las planchas de impresión (López Cobas 2012).

Berea no poseía los medios técnicos necesarios para la realización directa de ediciones, por lo que remitía las partituras a talleres de operarios especializados en la elaboración de las planchas de impresión, que en muchos casos, dependían de otras empresas editoriales.²⁹⁷ La edición a cargo de Berea se supeditó, por tanto, al funcionamiento de talleres foráneos de grabado, sobre todo madrileños.²⁹⁸ Este hecho no es novedoso, ya que la preparación de las planchas no siempre recaía directamente en los editores, sino que estos enviaban los manuscritos a otros laboratorios para la estampación (Gosálvez 1995a, 45-52). Por tanto, no resulta extraña la expedición de composiciones musicales a Madrid a diferentes talleres o empresas como Eslava, Zozaya o Romero para tramitar la impresión.²⁹⁹ Aquí encaja el contenido de esta carta, en la cual Berea manifestaba a un cliente que no editaba personalmente los ejemplares, pero que intentaría contactar con talleres de Madrid o Barcelona para hacerlo:

[...] Respecto á la Mazurka de su Sr. Hijo, siento muchísimo manifestarle que en esta su casa, no imprimo música y aguardo ocasion [sic] para ver si consigo que la impriman en Barcelona ó Madrid, aun cuando ponen infinidad de inconvenientes cuando el autor no es conocido. V. resolverá sin embargo lo que crea sea oportuno [...].³⁰⁰

²⁹⁷ Esta dependencia externa se ha comprobado en alguna de sus propias composiciones, incluidas *La Alfonsina* o *La súplica*, ambas editadas por Eslava, vistas en el tercer capítulo, apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa», en concreto en páginas 220-223 y 237-238.

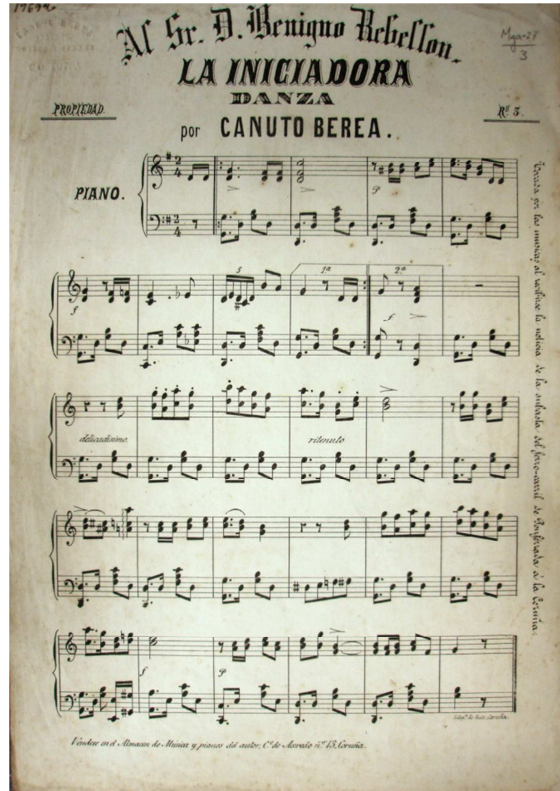
²⁹⁸ En 1884 informaba a José Arcal de que él no imprimía obras musicales en persona, puesto que incluso su pieza *La Alfonsina* la habían grabado en la capital madrileña [AB, C. 5, vol. 14, 19-XII-1884: f. 119, carta remitida a José Arcal (León)].

²⁹⁹ Las negociaciones de Berea con Eslava y Romero fueron longevas e intensas debido al elevado volumen de mercancías, en especial partituras, intercambiado en vida de Canuto. Los negocios relacionados con la estampación de partituras que Berea tenía con la empresa de Antonio Romero pasaban por José María García Ducazcal. A Antonio Romero –a quien probablemente conocía en persona, ya que habían compartido puesto de académicos en la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando– le pidió desde 1877 la realización de diferentes grabados, en concreto de una mazurca y una danza [AB, C. 2, vol. 4, 9-VII-1877: f. 252; AB, C. 2, v. 4, 3-X-1877: f. 406, cartas a Antonio Romero (Madrid)]. Incluso, Berea le permitió que editase *La Alfonsina* en un arreglo para banda militar solo a cambio de algunos ejemplares, según manifestaba en una carta de 1881: «[...] Mandé las 24 muñeiras y le autorizo para que publique arreglada para banda militar dicha muñeira, sin que le cueste cosa alguna á escepción de algunos ejemplares que me mandará [...]» [AB, C. 3, vol. 9, 22 -VII-1881: f. 96, carta a Antonio Romero].

³⁰⁰ AB, C. 2, vol. 6, 16-I-1879: f. 122, carta a Joaquina Prieto (Vigo).

En otras ocasiones las impresiones se efectuaban directamente en obradores locales, como en la autoedición de *La Iniciadora*, una danza impresa en reducción para piano por la litográfica coetánea coruñesa Ruíz (véase il. 4.14).³⁰¹

Il. 4.14. Partitura de *La Iniciadora*, impresa por la litográfica Ruíz. BDPC.



Antonio Romero editó, ayudado de la calcografía de Faustino Echevarría, varias obras de afamados compositores gallegos, entre ellos algunos conocidos de Berea.³⁰² De hecho, algunas de estas piezas se reeditaron más adelante a cargo de Canuto Berea y

³⁰¹ Esta danza fue compuesta por Berea para orquesta con motivo de la concesión del ferrocarril de Ponferrada a Coruña, noticia conocida en septiembre de 1874. La reducción para piano probablemente sea posterior, según se ha apuntado en el capítulo precedente, apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», en concreto páginas 215-219.

³⁰² Algunas de estas obras fueron *Sonatina* de Marcial del Adalid, *O último adiós* de José Baldomir, *Alborada Gallega* y *Muiñeira para piano* de Juan Montes o varias obras de Francisco G. Oliva. Este era compositor y director de bandas militares, el cual publicó *Recuerdos de amistad*, *Cuba por España*, *La capital de España* y *Cariñosa* en la casa Romero y Marzo a finales de los años setenta. Berea mantuvo correspondencia con él desde al menos 1877, conservándose más de cuarenta cartas que el comerciante enviaba en respuesta a los pedidos de partituras e instrumentos musicales para las bandas que dirigía. En alguna carta, Berea le indicaba a Oliva que él era intermediario ineludible ante Romero, como por ejemplo la remitida a Ferrol el 19 de marzo de 1878 [AB, C. 2, vol. 5: f. 219, carta a Francisco G. Oliva (Ferrol)]. Sobre este personaje se incide de nuevo en el sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», concretamente página 619.

Compañía, a través de la misma empresa calcográfica.³⁰³ Otro caso fue *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid, obra estampada en series separadas a partir de 1877 a través del editor Pablo Martín (Soto Viso 1985, IX), quizás por intermediación de Canuto Berea. Estas primeras ediciones quizás perteneciesen al propio Adalid, ya que en la primera serie se observan las iniciales «M.A». La reedición completa de las obras de Adalid estuvo a cargo posteriormente de la editorial Canuto Berea y Compañía.



II. 4.15. Portada y primera hoja de *Cantares Viejos y Nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid en edición de Canuto Berea y Compañía. BDPC.

El frecuente fenómeno de la reimpresión en la edición calcográfica del siglo XIX justifica el uso de las mismas planchas por parte de diferentes editores en numerosas ocasiones y en períodos de tiempo amplios (Gosálvez 2012, 392-93). La mayor parte de

³⁰³ Esto sucedió con la marcha fúnebre *Un recuerdo* de José Baldomir, las baladas gallegas *As lixeiras anduriñas* y *Doce sono* de Juan Montes o la melodía *¡A nenita!* de Enrique Lens Viera, entre otras.

las veces el proceso empleado en la actividad editorial de Berea era el calcográfico,³⁰⁴ cuyas planchas metálicas se elaboraban en talleres foráneos y luego se remitían a Berea por su expreso deseo.³⁰⁵ Este recorrido explica la reedición de determinadas obras musicales por Canuto Berea y Compañía –incluso al estamparse en los talleres madrileños– y, más tarde, por Puig y Ramos, con idénticas grafías con respecto a las efectuadas en primeras ediciones (Liaño 2012, 446). En efecto, algunas de las partituras de autores gallegos impresas en tiempos de Canuto Berea y de sus sucesores más inmediatos se imprimieron a partir de las láminas originales por parte de Puig y Ramos, cuyas siglas «P.y R.» se sobrestampaban (Liaño 2012, 443). Se infiere, por tanto, la reutilización de algunas planchas fabricadas en talleres foráneos, implementándoles correcciones y enmiendas en los nombres de los editores y en los números de identificación, caso constatado en *La Alfonsina*.³⁰⁶

La Alfonsina se había estrenado en formato orquestal en el Teatro Principal de A Coruña en 1861, cuestión ya explicada en el tercer capítulo.³⁰⁷ No obstante, la primera edición a cargo de Bonifacio Eslava apareció más tarde, entre 1874 y 1876, en su reducción para piano.³⁰⁸ Probablemente, las planchas usadas por Eslava se reutilizaron para sucesivas tiradas a cargo de otros editores, lo cual explica que la cuarta edición se imprimiese con la misma numeración que Eslava, pero en la litografía coruñesa de Roel

³⁰⁴ El proceso de edición podía recurrir a diferentes técnicas de impresión, como la tipografía, y de grabado, como la calcografía y la litografía. En el caso de las obras cuya intermediación pasó por manos de Berea se observa que predomina el método calcográfico, consistente en una técnica de grabado en la que los signos se marcaban con diversos utensilios sobre la plancha de metal, preferentemente de estaño en el caso de la música (García Mallo 2002, 42-46).

³⁰⁵ Por ejemplo, a César de Lorenzo –que estaba relacionado con Pablo Martín (Madrid)– le pidió la impresión de una *muiñeira*, de la cual solicitó de forma expresa los ejemplares y las planchas [AB, C. 3, vol. 7, 10-XII-1879: f. 154, carta enviada a César de Lorenzo (Madrid)]. Esto justifica la cantidad de planchas conservadas en archivos locales, aunque queda por determinar cuáles son de época de Canuto Berea y cuáles de sus sucesores. En el AB se conservan un total de doscientas cincuenta y ocho planchas de plomo de partituras de diversos músicos gallegos. En el ARAGBA se exponen las siguientes láminas sobre madera en una sala de conciertos adyacente a un despacho: primera página de *Un sospiro* de Berea Rodríguez; primera página de *La Alfonsina* de Berea Rodríguez; primera página de *Os teus ollos* de José Castro Chané; una página suelta de *Meus amores* de José Baldomir Rodríguez; una página suelta de *Lonxe d'a terra* de Juan Montes; una página suelta de *Muiñeira para piano* de Juan Montes; cinco páginas de *Negra Sombra* de Juan Montes (obra completa).

³⁰⁶ Gosálvez Lara ya reconoce que no era extraño que las editoriales adquiriesen viejas ediciones, que renumeraban más adelante (Gosálvez 1995a, 123).

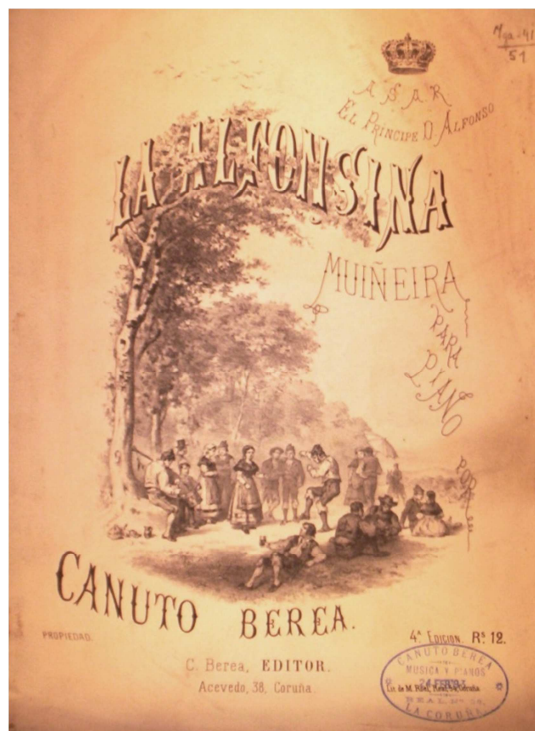
³⁰⁷ Apartado 3.2.1.1, titulado «Obras instrumentales», en concreto páginas 220-223.

³⁰⁸ En el Registro de la Propiedad Intelectual figura con el número 3352 en su tercera edición, con número de plancha B1689E como el de la primera edición realizada por Eslava (Iglesias Martínez 1997, 122).

(véase il. 4.16 y 4.17).³⁰⁹ Es posible que estas planchas sirviesen de modelo para la reedición a cargo de Canuto Berea y Compañía, dada la analogía de las partituras – incluida la portada–, a excepción del número identificativo y del nombre del editor.³¹⁰ El precio de salida se fijó en 12 reales de vellón (3 pesetas), según se puede leer en la portada, se distribuyó a diferentes precios,³¹¹ por lo que se deduce la adaptación de tarifas según los clientes.³¹²



Il. 4.16. Portada de la primera edición por Bonifacio Eslava de *La Alfonsina*. BDPC.



Il. 4.17. Portada de la cuarta edición de *La Alfonsina* realizada por Canuto Berea. BDPC.

³⁰⁹ Esta litográfica también se encargó de la impresión de obras de otros compositores gallegos como José Castro González «Chané», en el caso de la pieza *Semejanza*, cantada en 1888 por el Orfeón Coruñés en el carnaval del Circo de Artesanos de A Coruña, asociación en la que colaboró Berea, aspecto ya explicado en el capítulo precedente, apartado 3.1.2.2.2, titulado «El afianzamiento de su estatus social y musical», a partir de la página 182.

³¹⁰ De esta obra se conservan las planchas de impresión en el Archivo Berea (en la caja 172 está el ejemplar con el número de plancha C.B. y C^a 101). Una partitura de la cuarta edición aparece sellada el 24 de febrero de 1893, con grafía semejante a la primera edición realizada por Eslava.

³¹¹ En 1883 se la vendía a Amalia Sanmartín (Padrón) por la cuantía de 9 reales de vellón (2'25 pesetas) [AB, C. 4, vol. 11, 12-V-1883: f. 409].

³¹² La familia Sanmartín había sido una solícita compradora desde 1877 a 1887 [AB, C. 1, vol. 3, 13-I-1877: f. 381; C. 3, vol. 7, 26-III-1887: f. 79].

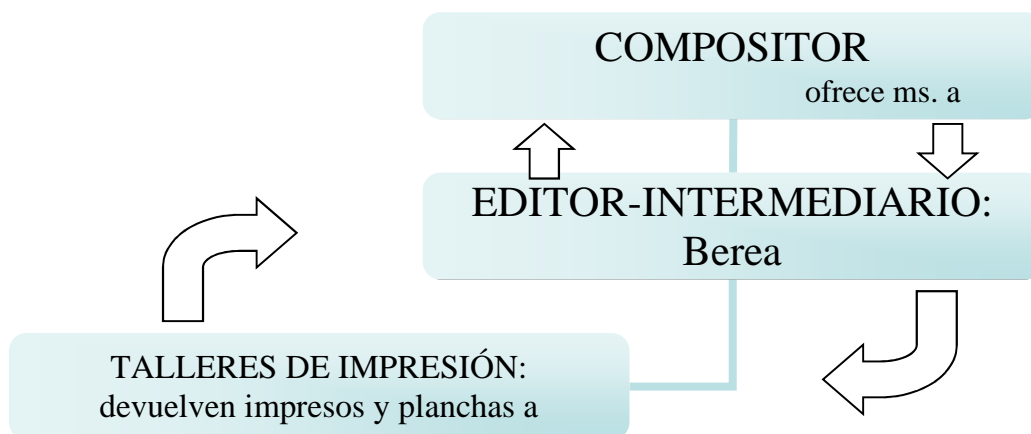


Fig. 4.17. Esquema de relaciones entre compositor-editor-talleres de impresión. Elaboración propia.

Berea protagonizaba un proceso de intermediación en el cual no solo contactaba con los talleres especializados de las grandes capitales, sino que también actuaba de bisagra entre las imprentas y los compositores (véase fig. 4.17). Normalmente el comerciante tomaba la iniciativa para comunicarse con los autores, aunque en muchas ocasiones ellos mismos peticionaban las ediciones de sus propias obras. Cuando el almacenista se interesaba en la impresión de una obra concreta solía vender las piezas en tienda o distribuir las a las sucursales; mientras que cuando la solicitud era externa, retornaba con frecuencia los ejemplares íntegros al peticionario. A veces, ofertaba las piezas en la tienda hasta comprobar si tenían demanda y en caso negativo las reenviaba a los creadores.³¹³ No obstante, no siempre sucedía esto e incluso, en ocasiones, recibía encargos exteriores de composiciones gallegas.³¹⁴ Por ejemplo, el almacén de Bernabé Carrafa se interesó varias veces en este tipo de repertorio, según se observa en la siguiente carta remitida a Berea cuando su establecimiento daba los primeros pasos en 1858:

[...] necesito una gallegada ó muñeira, la que en ese país se usa en la parte llamada Rías Bajas. Si Vd. [sic] puede proporcionármela o su canto es el mismo de que Vd.

³¹³ Este fue el caso de un himno compuesto por Pedro Suárez, a quien le reintegró las partituras por falta de ventas [AB, C. 2, vol. 5, 18-I-1878: f. 116, carta remitida a Pedro Suárez (Ferrol)].

³¹⁴ Manuel Gil y Rodrigo, familiar directo de la mujer de Canuto Berea (Ana Rodrigo), recibe partituras de Canuto Berea en Irún en 1878 [AB, C. 2, vol. 5, 11-X-1878: f. 469].

publicó durante la estancia de V. en esta, estimaré me la envíe diciéndome lo que debo abonarle en cuenta por ella [...].³¹⁵

Entre los compositores con los que contaba Berea se encontraba Juan Montes Capón (1840-1899), con quien mantuvo una animada correspondencia a lo largo de su vida, que delata una afectuosa y larga relación (Alén 2001a), en la cual se abunda en el sexto capítulo.³¹⁶ Como producto de esta amistad, Berea se ocupó de imprimir algunas de sus composiciones, incluidas *Alborada* y *Muiñeira* en 1889.³¹⁷ Con motivo de esta operación el comerciante escribía a Montes explicándole el proceso de estampación aplicado a las dos obras, que corrobora lo expuesto más arriba:

[...] La *Muiñeira* y *Alborada* se están imprimiendo, encargué una tirada de 50 ejemplares de cada obra para que V. pueda corregir y despues [sic] 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 [...].³¹⁸

Con las misivas conservadas, se puede reconstruir parcialmente la intrahistoria de la edición de estas dos composiciones. Berea había remitido los ejemplares manuscritos de Montes a Madrid en octubre de 1889, transportándolos en persona Ricardo Castro Chané, quien contactó con José María García Ducazcal, empleado de la empresa Romero.³¹⁹ Tras la recepción desde Madrid de las primeras impresiones para su revisión, Berea reenvió a principios de noviembre las correcciones.³²⁰ En diciembre comenzó la distribución de los ejemplares, quedándose él con treinta y ocho de cada

³¹⁵ AB, C. 22, L. 2, 23-XII-1858, carta remitida desde el almacén de Bernabé Carrafa, firmada por José Darío, a Canuto Berea.

³¹⁶ Apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores», en concreto páginas 621-623.

³¹⁷ Es probable que se trate, en primer lugar, de la *Alborada Gallega* –premiada en el certamen de Vigo de 1888–, editada por Antonio Romero en una reducción para canto y piano, luego reeditada por Canuto Berea y Compañía en los años noventa (número de plancha: C.B. y C^a 111). En segundo lugar, en cuanto a la *Muiñeira*, se conserva una partitura coral manuscrita en el Archivo Berea [BDPC, sign. Mga-7/24]. También Antonio Romero editó una *Muiñeira* para canto y piano con letra del médico lucense Jesús Rodríguez López, denominada *Maruxiña* y más tarde *O bico*, luego reeditada sucesivamente por Canuto Berea y Compañía por medio de la calcografía de F. Echevarría (número de plancha: C.B. y C^a 108) y por Puig y Ramos años después (Varela de Vega 1990, 308-21).

³¹⁸ AB, C. 7, vol. 20, 17-X-1889: f. 65, carta a Juan Montes (Lugo).

³¹⁹ AB, C. 7, v. 20, 2-X-1889: f. 20. García Ducazcal trabajó durante muchos años al servicio de Antonio Romero (Gosálvez 1995a, 147), por lo que es de suponer que el trámite de la edición se haría a través de esta empresa.

³²⁰ AB, C. 7, vol. 20, 9-XI-1889: f. 87, carta enviada a José María García Ducazcal (Madrid).

pieza y remitiendo doce a Montes.³²¹ En enero de 1890, Berea solicitó una nueva tirada a García Ducazcal³²² y estableció los precios de venta de cada obra.

En la correspondencia expedida a Montes comentaba el costo de estampación de 2 reales de vellón por cada ejemplar (8 pesetas), pero la venta al público de la *Alborada* saldría a 12 reales (48 pesetas) y de la *Muiñeira* lo haría a 10 reales de vellón (40 pesetas).³²³ Sin duda, el beneficio monetario constituía un hito para un empresario capitalista, y Berea no sería ajeno a ello, según se ha observado en varios escritos referentes a temas pecuniarios derivados de la edición.³²⁴ No obstante, la edición musical española del siglo XIX no obtenía gran rentabilidad en general, dada la gran cantidad de obras impresas y el pequeño número de ejemplares de cada tirada –según explica Gosálvez– y mucho menos obtendría ganancias Berea con esta leve incursión en este terreno:

Aunque la edición musical española del siglo XIX es genéricamente «abundante» las tiradas solían ser pequeñas, de apenas unos pocos centenares de ejemplares de cada pieza, hecho que ha motivado la pérdida total de numerosas ediciones. Todo parece indicar que el negocio editorial se basaba más en producir una gran variedad de ediciones modestas de las que obtener muchos pequeños beneficios, que en la búsqueda del gran éxito editorial, sin duda posible de vez en cuando en el género lírico, pero que no podía ser la base del negocio (Gosálvez 1995b, 241).

Berea no solo se interesaba por la impresión de obras propias o de autores de prestigio como Montes, sino que también se implicó en el proceso de publicación de otros compositores menos conocidos, en algunos casos amigos suyos.³²⁵ A pesar de las vinculaciones con otros autores, entre ellos Óscar de la Cinna o Enrique Lens Viera, no se ha constatado la edición directa de sus obras. En el caso de Lens, se ha documentado el trabajo ejercido para Berea en Santiago al menos desde 1880 hasta 1890, ya que

³²¹ AB, C. 7, vol. 20, 15-XII-1889: f. 124, carta remitida a Juan Montes (Lugo).

³²² AB, C. 7, vol. 20, 2-I-1890: f. 143, carta a José María García Ducazcal (Madrid).

³²³ AB, C. 7, vol. 20, 2-I-1890: f. 147. Según el testimonio de Antonio Romero el margen de beneficio que haría rentable una edición sería como mínimo del veinte por ciento de la cantidad invertida (Gosálvez 1995b, 238).

³²⁴ Ya en 1877 indicaba que la impresión de cien ejemplares de unos vales de Carlos Salaregui costaba 240 reales (60 pesetas) en Madrid [AB, C. 2, vol. 4, 4-IV-1877: f. 44, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol)].

³²⁵ A este respecto, actuó en calidad de intermediario en la edición de una habanera de Manuel Teijeiro de Azcutia, director del Liceo Artístico y Literario de A Coruña (Rey 2000, 78)[AB, C. 1, vol. 1, 24-XI-1874: f. 384, carta a Manuel Teijeiro (Ribadeo, Lugo)]. Lo mismo había hecho en el caso de otros músicos, como Salaregui (Ferrol), a quien le imprimía unos vales en 1877 [AB, C. 4, vol. 4, 4-IV-1877: f. 44. La transacción se efectuó a través del gerente ferrolano Adolfo Rodríguez], o al hijo de Joaquina Prieto, Agustín Dorda Prieto (Losada 2015, 160), a quien le intentaría intermediar en la estampación de una mazorca en 1879 [AB, C. 2, vol. 6, 16-I-1879: f. 122, carta a Joaquina Prieto (Vigo)].

facilitaba transacciones de venta de pianos y partituras a clientes de la urbe (Liaño 2012, 441).³²⁶ Su obra *¡A nenita!* fue una de las primeras obras impresas por los sucesores de Berea, junto a otros ejemplares de Juan Montes y José Baldomir. Por ello se deduce que las comunicaciones musicales del patriarca determinaron las primeras operaciones editoriales emprendidas por Canuto Berea y Compañía.

El hecho de que Berea no desarrollase esta faceta editorial más allá de la intermediación puede fundamentarse en que no disponía de la infraestructura precisa por suponer una importante inversión monetaria, previsiblemente irrecuperable; y que no le reportaba grandes beneficios empresariales. En efecto, la difusión de partituras se realizaba, en la mayoría de los casos, mediante copistas manuales, como Eliseo, en nómina de Berea al menos entre 1878 y 1879.³²⁷ Con todo, ante composiciones de éxito era consciente de las potenciales ganancias en juego, por lo que accionaba mecanismos de optimización específicos. En este sentido, adquirió los derechos de propiedad sobre algunas obras musicales, entre ellas el arreglo para piano de la *Alborada Gallega* de Pascual Veiga Iglesias (1842-1906).³²⁸

Veiga vendió todos los derechos de propiedad de *Alborada Gallega* arreglada para piano, las planchas de impresión y ochenta y cuatro ejemplares a Berea en 1890. De lo conocida que era la obra en sus diferentes versiones,³²⁹ gozaba del suficiente prestigio como para ser vendida también en la versión pianística, formato de mayor proyección para los consumidores decimonónicos, que Berea distribuyó por toda

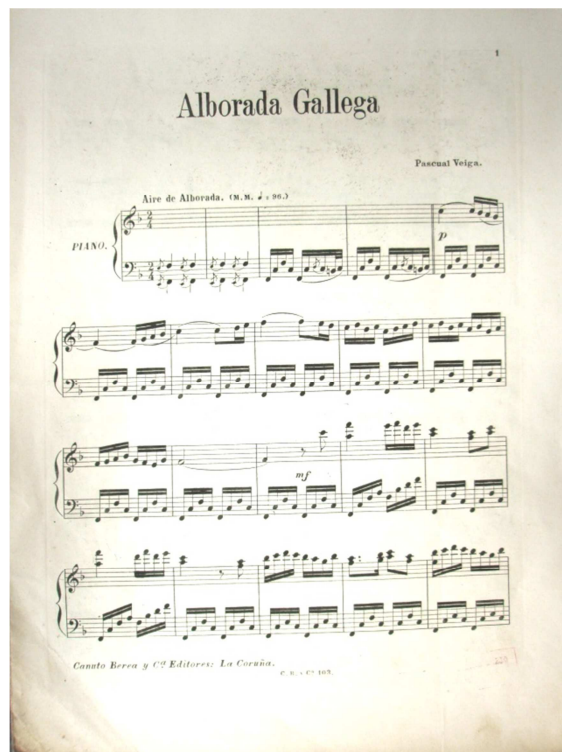
³²⁶ Véase cuarto capítulo, apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto página 271; y sexto capítulo, apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores», en concreto página 621.

³²⁷ AB, C. 2, vol. 6, 11-XII-1878: f. 74; C. 2, vol. 6, 21-I-1879: f. 135, cartas a Mariano Miguel Alonso (Vigo). En estas misivas Berea especifica que a causa de la enfermedad de su copista Eliseo no había podido reproducir unas sinfonías que el cliente, Mariano Miguel, le había pedido, ante lo que pide disculpas y paciencia.

³²⁸ Es relevante tener presente que tanto Pascual Veiga como Canuto Berea vivieron en la ciudad de A Coruña, por lo que sus comunicaciones se realizarían en persona o a través de mensajeros, sin que hoy existan documentos tangibles que las confirmen.

³²⁹ Esta obra, con letra de Francisco María de la Iglesia, fue estrenada en Pontevedra por el Orfeón Brigantino con motivo de los Juegos Florales de 1880. Desde entonces, se difundió poco a poco hasta obtener el favor del público, sobre todo en su versión coral. En efecto, ya estaba en plena circulación en 1883 [AB, C. 4, vol. 12, 6-XII-1883: f. 347, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña)]. Se interpretó en el certamen coral de la Exposición Universal de París en 1889 con gran éxito por parte del Orfeón Coruñés número cuatro, dirigido por el propio Veiga. Francisco María de la Iglesia, el autor de la letra, fue un colaborador asiduo de Veiga, poniéndole texto a sus obras *Gallegos, A nosa terra!, Os Ártabros y A estrela cruñesa*, llamada finalmente *Alborada Gallega*.

Galicia desde 1887.³³⁰ El notable éxito de la composición –en especial tras el éxito alcanzado con la interpretación del orfeón «El Eco» en el concurso «El Gran Pensamiento» en Madrid el 1 de junio de 1887 (Soto Viso 2015, 396)– probablemente provocase el interés de Berea por la compra de sus derechos tres años más tarde, aunque solo en versión pianística. No se puede obviar que el piano se había convertido en el instrumento por excelencia, punto de apoyo tanto en grandes salas de conciertos como para las *soirées* en todo tipo de salones, incluidos los de viviendas de clase media, con lo que contribuiría a la difusión musical y sería objeto de muchas de las ediciones musicales de la época, dada su garantía de éxito (Salas 2012, 408).³³¹



II. 4.18. Primera página de la partitura de *Alborada Gallega* de Veiga en reducción para piano. BDPC.

³³⁰ Envió ejemplares a sus distribuidores habituales como Josefa Penela (Santiago), Juan Montes (Lugo), Ramón Modesto Valencia (Ourense) o Andrés Gaos (Vigo) [AB, C. 6, vol. 17, 21-VII-1887: f.245, carta a Josefa Penela (Santiago) C. 6, vol. 17, 26-VII-1887: f. 252, carta remitida a Juan Montes (Lugo); C. 6, vol. 17, 26-VII-1887: f. 253, carta remitida a R. Modesto Valencia (Ourense); C.6, vol. 17, 28-VII-1887: f. 260, carta remitida a Andrés Gaos (Vigo)]. En carta remitida a José García Gallego el 8 de abril de 1889 le ofertaba esta pieza para piano por 24 reales de vellón (6 pesetas) [AB, C.7, vol. 19, 8-IV-1889: f. 240].

³³¹ Aspecto ya abordado en el segundo capítulo, apartado 2.3, titulado «El fenómeno musical en Galicia», a partir de la página 92.

El documento de cesión de los derechos indicaba que la venta de la pieza de Veiga se hizo efectiva por 200 pesetas (800 reales) y contemplaba que Berea sería propietario de dicho arreglo durante la vida del compositor, a lo cual se sumaban ochenta años en caso de dejar herederos voluntarios, o veinticinco, en caso de forzosos. Esto supuso para el comerciante la posibilidad de cobrar derechos de alquiler, venta y representación de la obra durante este período de tiempo. Con esta compra se transfirieron también las planchas de impresión, lo que posibilitaba la reedición de la pieza, particularidad constatada en los sucesores de Berea.³³² La transcripción parcial de este contrato se presenta a continuación:

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 [...].

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 presentación 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 edicion.

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 convenido 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 alquile copia alguna del mencionado arreglo, que se ejecute en teatro ni sitio público alguno a todo ni en parte sin su permiso, que se cambie su titulo, que se supriman, alteren ó adicionen pasajes para desfigurarlos, y la de ejercitar cuantos derechos reconoce la ley a propietarios; obligandose además el compareciente á no hacer ningún otro arreglo para piano de dicha composición [...].

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 gallega [...].³³³

³³² Esta partitura fue una de las primeras que reeditó Canuto Berea y Compañía con el número de plancha C.B y C^a 103 [BDPC, sign. Mga-7/18].

³³³ ANC, vol. 10.197, notario José Pérez Porto, 15-10-1890. Este documento también se ha localizado en el ARAG, sign. 227/62. Se transcribe completo en el anexo 5.6.4.

Los mecanismos de impresión barajados por Berea marcaron el pulso de la dinámica editorial de sus herederos, sobre todo en las primeras actuaciones. De hecho, las primeras partituras editadas por Canuto Berea y Compañía se estamparon en la citada calcografía de Echevarría. Otro ejemplo lo constituye la trayectoria de Montes, cuya obra también pasó a manos de los sucesores de Berea en el ámbito editorial.³³⁴ Por medio de este caso se ilustra que la dinámica de impresión adoptada por Berea pervivió durante los primeros pasos de la empresa sucesora, aunque esta fue mucho más prolífica y poseyó posteriormente sus propias prensas de estampación (Liaño 1999, 1: XVII).

A modo de resumen, a través de los datos expuestos en este apartado, se pueden colegir varias lecturas en relación al comercio musical y a los procesos de edición en los cuales se implicó Berea. La labor editorial de Berea se conformó solo como incipiente, sobre todo por la baja rentabilidad, por la falta de medios técnicos propios y por la constante dependencia de los talleres de impresión de las capitales. Aun así, se preocupó por facilitar el camino a varios compositores gallegos que requerían la edición de sus creaciones, por medio del servicio de intermediación, a pesar de los modestos beneficios económicos. Además, este mecanismo de actuación supuso un peldaño básico para el desarrollo de la futura actividad editorial de Canuto Berea y Compañía.

En definitiva, en este capítulo, se ha demostrado la versatilidad de Berea, debida en parte al amplio marco de actuación y a su peculiar perfil vital. Si los empresarios musicales españoles y europeos coetáneos debían operar poliédricamente en el terreno musical, Berea añadía además el polifacetismo en otras áreas sociales, políticas y económicas, solo presente en contados casos. A través del seguimiento efectuado se ha demostrado la íntima relación existente entre la prosperidad de su negocio y la consolidación de su estatus social en A Coruña. Así, una vez alcanzada la madurez personal y profesional ahondó en varias áreas de la industria musical, compatibilizando y complementando la labor como almacenista, con la de agente teatral e incipiente editor musical. Con todo ello, demostró un férreo control del consumo musical gallego desde varias vías, con lo que contribuyó a la solidificación de la firma Berea y a la diversificación del mercado musical coetáneo.

³³⁴ Montes remitió las partituras de su *Oficio y Misa de Difuntos* a Romero –que en ese momento estaba en manos de su viuda Fernanda Conde– para ser estampadas bajo la supervisión de Canuto Berea y Compañía, según una carta remitida por Juan Montes a Canuto Berea y Compañía el 18 de noviembre de 1891. Al final la edición fue costeada por Antonio Rodríguez Franco, y parece que se hizo una tirada inicial de cien ejemplares por sugerencia del propio compositor [AB, C.45, 18-XI-1891: doc. 309]. La pieza estaba dedicada a Rosa Ventosinos Reboredo, fallecida esposa de Antonio Rodríguez Franco (Liaño 1999, 2:948), y fue (re)publicada con el número de plancha C.B. y C^a 131 [AB, C. 45, 29-XI-1891: doc. 311].

PARTE III

ASPECTOS EMPRESARIALES: EL ALMACÉN DE MÚSICA

CAPÍTULO 5

LA OFERTA DE PRODUCTOS: EL MENSAJE DIRIGIDO AL CONSUMO

Un almacén de música como el de Berea amparó su viabilidad en los cambios operados en el mercado musical desde finales del siglo XVIII. Dejando al margen las discusiones terminológicas sobre si existió o no una «revolución», en el estricto sentido de la palabra, o si más bien se trató de una «evolución», es evidente que lo conocido históricamente como Revolución Industrial marcó un antes y un después en el mundo de la música (Ashton 1996), ya que su estructura económica mudó tras la revolución del consumo (McKendrick, Brewer y Plumb 1982). Las innovaciones tecnológicas aplicadas a los instrumentos musicales y las mejoras en los sistemas de edición, sumadas al incremento de las conexiones viarias y la aplicación de estrategias de *marketing* específicas, facilitaron el acceso a los productos musicales, y con ellos al de la música en sí. De ahí, que este capítulo se dedique en exclusiva al análisis de los materiales a disposición de los clientes bereanos con el fin de ofrecer una panorámica del consumo musical gallego del momento.

Durante mucho tiempo, la música «culta» se erigió en un producto de lujo, solo al alcance de ciertos estamentos. La necesidad de contar con varios profesionales para su disfrute –compositores, copistas, intérpretes– conllevaba un coste, en general solo asequible para los mejor posicionados socialmente. Sin embargo, las transformaciones derivadas de la «revolución industrial» posibilitaron que la música, en cuanto que producto de mercado, abaratase costes, con lo que se generaba accesibilidad y, al mismo tiempo, un imperativo de consumo en la sociedad. En este entorno interactuaban los productores (compositores, editores, fabricantes, intérpretes) y los consumidores, que en conjunto estimulaban otras vías de producción y de demanda musical:

The market for printed music and the evolution of musical instruments –one must take into account, for example, the growing distribution of the piano, albeit in different ways in each country– to the point of transforming both the role of the composer and the image of the interpreting musician. The composer, no longer

bound by service to a court or a patron, was fully integrated into the musical market. New work categories created new types of professional, like the theatre manager and the artistic agent: the musician gradually developed into an element of the market, and all these changes deeply influenced the social dynamics, stimulating new categories of musical public and modes of music making (Illiano y Sala 2010, xiii).¹

La red de comercio sustentante del hecho musical en el siglo XIX garantizó la difusión de determinadas premisas de orden artístico, sujetas a variables que afectaban a diferentes elementos interconectados en ella. En consecuencia, cualquier cambio aplicado en algún factor de esta trama condicionaba una modificación en la música en sí misma (Attali 1978, 63). De ahí que, la música, en cuanto proceso social, dependiese de un denso entramado de elementos, donde la industrialización condicionó su creación y consumo a través de dinámicas específicas que sostenían el mercado (McVeigh 2010, 17-31). La interacción entre creadores, intérpretes, fabricantes de instrumentos, editores, productos musicales y audiencia ejerció, por tanto, de motor de dicho mercado, que, por otra parte, respondía a las querencias imperantes:

Prácticamente toda la música occidental depende de una interacción entre los creadores, los intérpretes y el público. Además, cada uno de estos tres participantes desempeña un papel activo y crucial. Las notas pasan de la abstracción a la forma sólo cuando los músicos las convierten en sonido y los oyentes las perciben. Cuando el compositor elige las notas que escribe en la partitura, tiene en cuenta los instrumentos que pueden utilizarse, el tipo de espacio en el que se interpretará la obra y la clase de público que tal vez acuda a oírla. Hacer música es un proceso social (Blanning 2011, 118).

Aún se puede ir más allá, al considerar que este proceso social es respaldado, a la vez, por una compleja red de intermediarios o «suministradores», donde se integraría Barea como regente de una tienda en plena era industrial. Así pues, en este negocio se ratifica la acción recíproca de los agentes del referido proceso, en el cual coexisten productores, productos y consumidores. El análisis del rol interactivo entre ellos pasa en este trabajo por la aplicación de metodologías inclusivas, del tipo de la polisistémica, ya convenientemente explicada en la introducción, que en esta parte de la tesis se extrapola al funcionamiento del proceso comunicativo, donde los productos o materiales musicales se interpretan dentro del mensaje musical transferido. Aquí se podrían aplicar

¹ Traducción de la autora: «El mercado de la música impresa y la evolución de los instrumentos musicales –teniendo en cuenta, por ejemplo, la creciente distribución del piano, si bien de diferentes formas en cada país– transformó a la vez el papel del compositor y la imagen del músico intérprete. El compositor estuvo completamente integrado en el mercado musical, ya que no se limitaba a estar al servicio de una corte o de un patrón. Las nuevas categorías del trabajo crearon nuevos tipos de profesionales, como los gerentes teatrales o los agentes artísticos: el músico se convirtió gradualmente en un producto de mercado y todos estos cambios influyeron profundamente en las dinámicas sociales, estimulando nuevas categorías de público musical y de formas de hacer música».

varios niveles o paradigmas derivados de la Revolución Industrial: el técnico, el económico, el social y el ideológico (De Keyser 2003, 233). Desde esta óptica, cada producto constituye un mensaje transmitido a los consumidores por los productores, en especial las editoriales y las fábricas –a través de los distribuidores–, que apostaban por una alta variedad de mercancías –nivel técnico–, procedencias y estrategias –nivel social e ideológico–, destinadas al fomento del consumo –nivel económico–.

El concepto de mensaje aplicado a la música de forma genérica –no solo en cuanto obra de arte, sino como hecho musical– implica el manejo de una visión amplia, de tipo procesual, en la cual el arte vive gracias a redes de difusión. En ellas, no solo interviene el propio mensaje artístico, sino también otro mensaje material (producto), que actúa a la vez de canal de transmisión para los emisores primarios (compositores) y como medio de transferencia de contenidos para los emisores secundarios (editores, fábricas, almacenistas).

En el proceso de interrelación entre emisores, sobre todo secundarios (proveedores), y receptores (clientes), el mensaje abarca todos aquellos productos susceptibles de intercambio, en principio materiales, pero también conceptuales (estilo, gusto, modas, etc.). Por consiguiente, el mensaje se convierte en un eje de doble dirección: por un lado, el emisor lo transmite y el receptor lo percibe, pero a su vez este es capaz de modificarlo e interactuar, en esencia desde la acción de la demanda. Por otro lado, esta interacción realiza un viaje de regreso hacia los emisores primarios –vía creativa– y los secundarios –vía comercial–, modificando las opciones de consumo a tenor de las preferencias del receptor y generando predisposiciones artísticas y tecnológicas hacia la creación de determinados productos, planteamiento ya anticipado en el tercer capítulo.² Este movimiento de ida y vuelta, en el cual el mensaje sufre constantes modificaciones, confluyó en una clara tendencia a la globalización del gusto en el ámbito artístico durante el siglo XIX en Europa:

All'alba del XIX secolo il ruolo delle case editrici nel processo di sviluppo della civiltà musicale europea è complesso e articolato. A fronte del delinearsi di nuove tendenze estetiche e culturali, il loro atteggiamento potrebbe definirsi «attivo» e «passivo» allo stesso tempo: da una parte gli editori seguono i modelli a seguire, valorizzando alcuni punti specifici della tradizione compositiva; dall'altra,

² Apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», a partir de la página 209.

recepiscono gli impulsi «attuali» dei musicisti e assecondano il gusto del pubblico per la modernità stilistica (Aversano 2010, 321).³

La oferta final de productos musicales, convertidos en bienes de consumo, respondía a una serie de condicionantes a medida de los emisores secundarios (sobre todo los almacenistas) y de los receptores finales (clientes, en especial músicos profesionales y aficionados). El almacenista supeditaba las existencias a sus propias posibilidades económicas, a la capacidad espacial para almacenaje disponible y, principalmente, a la presión de la clientela. Por su parte, estos consumidores influían en las mercancías a través de demandas particulares que, en general, dependían de modas, de gustos personales y de sus propias habilidades. Analizar el producto musical, entendido como mensaje material en el sistema del comercio musical e inserto, a la vez, dentro de un polisistema más amplio concerniente al hecho musical en sí mismo, no solo clarifica el funcionamiento del negocio sino que contribuye al entendimiento de algunos conceptos estéticos derivados del consumo decimonónico gallego.

En este capítulo se focaliza, pues, la atención en el mensaje material transferido, para lo cual se efectúa un análisis cuantitativo y cualitativo de los productos disponibles en el establecimiento bereano, por medio de una lectura de las fuentes documentales inéditas, en especial catálogos, cuentas y correspondencia.⁴ A través de este examen se extraen conclusiones referentes a la heterogeneidad de las mercancías, presentadas a continuación en dos tipologías diferentes: la organológica, relativa a los instrumentos musicales, y la concerniente a la música escrita, que aglutina literatura didáctica y partituras de diversa índole. En última instancia, a través de este estudio se alude en un sentido más amplio a los hábitos de consumo de la segunda mitad del siglo XIX en Galicia.

³ Traducción de la autora: «En los albores del siglo XIX el papel de las editoriales en el proceso del desarrollo de la cultura musical europea es complejo y articulado. Dada la aparición de una nueva corriente estética y cultural, su actitud podría definirse como «activa» y «pasiva» al mismo tiempo: por un lado, los editores marcan los modelos a seguir, valorizando algunos puntos específicos de la tradición compositiva; y, por el otro, se incorporaba el impulso «actual» de los músicos y se nutría el gusto del público por la modernidad estilística».

⁴ Se conservan varios catálogos manuscritos en el Archivo Berea: dos de instrumentos [AB, C. 13, vol. 42; C. 19, vol. 85, catálogos de instrumentos] y nueve de partituras y métodos [AB, C. 9, vol. 27; C. 10, vol. 32; C. 11, vol. 35; C. 15, vol. 65; C. 16, vol. 66, vol. 67; C. 17, vol. 68; C. 17, vol. 69; C. 19, vol. 86]. No obstante, la información acopiada allí ha de ser tomada con cierta precaución, dado que, a falta de dataciones definitivas, algunas de las ofertas pudieron haber sido añadidas con posterioridad a la tenencia de la tienda por parte de Berea, lo cual requiere de la complementación con la correspondencia y los libros y hojas de cuentas datados específicamente en la franja cronológica que interesa aquí. Los anuncios hemerográficos apenas ofrecen información concreta sobre determinados productos, por lo cual en este apartado solo se han empleado a modo de referencia complementaria.

5.1. Los instrumentos musicales: de la variedad a la especificidad

Las fuentes documentales conservadas evidencian la heterogeneidad de materiales organológicos disponibles en el almacén bereano. La mayor parte del espacio físico del local se destinaba al depósito de pianos y a la custodia de las grandes remesas de instrumentos, adquiridas en lotes amplios para la obtención de mejores rebajas. El resto de ejemplares, por limitaciones de superficie, casi siempre se solicitaban previo requerimiento del comprador. La cantidad y pluralidad de instrumentos musicales era vasta, sobre todo en cuanto a aerófonos y cordófonos. Por ello, en esta sección de la tesis se emplea un procedimiento de estudio descriptivo y analítico, que parte de los dos catálogos organológicos conservados en el Archivo Berea, los cuales incluyen más de setecientos treinta ítems entre instrumentos y accesorios que Berea ponía a disposición de sus clientes en la tienda, así como de otras fuentes documentales de diversa naturaleza, incluidas cartas, libros de cuentas o facturas, que se han procurado sintetizar a continuación.

En este epígrafe se detallan, de entrada, los catálogos de instrumentos y algunos aspectos generales desprendidos de ellos, para seguidamente, repasar con mayor detalle los principales instrumentos musicales disponibles en el establecimiento según los mencionados catálogos y el resto de fuentes documentales coetáneas a Berea. Este segundo subapartado se presenta estructurado conforme a la taxonomía organológica de Erich von Hornbostel y Curt Sachs (Sachs 1940; Cámara 2003, 103-14) y, dentro de ella, se sigue un orden expositivo alfabético, con alguna salvedad justificada. En cada caso se presenta una breve descripción –solo si se considera necesaria, por tratarse de un instrumento poco habitual en la actualidad–, un resumen de los modelos ofertados (materiales, características, precios, alturas) y aquellas peculiaridades propias del instrumento que contribuyan a una mejor comprensión de su papel en el comercio musical gallego.

5.1.1. Aspectos generales sobre la oferta de instrumentos: fuentes y rasgos básicos

La reconstrucción aproximada del listado de instrumentos disponibles en el establecimiento coruñés deriva del análisis de dos de sus catálogos manuscritos, complementados a través de la correspondencia y un libro de cuentas, fuentes todas ellas conservadas en el Archivo Berea y presentadas en la introducción. La insuficiencia de observar únicamente los catálogos radica en que allí no se recolecta la totalidad de géneros o de modelos comercializados por Berea. En realidad, además de las existencias inventariadas en ellos se efectuaban transacciones de venta previo encargo, lo cual solo se constata por medio de otras fuentes documentales, volcadas en las tablas y gráficos ofrecidos en las páginas siguientes.⁵

El Archivo Berea custodia dos catálogos manuscritos de instrumentos musicales, cuya designación aquí como libros 42 y 85 se corresponde con la denominación catalográfica del actual inventario del archivo, por tanto no se nominaban así en época de Berea.⁶ El 85, fechado en 1887, se refiere de forma expresa en las primeras páginas a que el anterior existente databa de 1882. Aun desconociendo si el designado como libro 42 es el inmediatamente anterior a este, y, por tanto, de la fecha señalada, su datación corresponde con toda probabilidad a un punto indeterminado entre los años setenta y ochenta del siglo XIX, puesto que sus números de registro de productos coinciden con los empleados por Berea desde 1879,⁷ si bien este dato resulta insuficiente para la datación exacta. Lo que sí se ha evidenciado a través de la correspondencia es que buena parte de los registros de ambos catálogos permanecieron vigentes en el período de tenencia del almacén por parte de Canuto Berea. Por tanto, ambos constituyen fuentes fundamentales para la franja cronológica estudiada.

⁵ Por ejemplo, en catálogo no figuraba ningún modelo de fagot y, sin embargo, Berea vendió varios ítems procedentes de la firma Péliison Frères a lo largo de su periplo en cuanto comerciante [AB, C. 5, vol. 13, 25-VI-1884: f. 314, carta a Félix Chevalier (París); C. 5, vol. 14, 25-IV-1885: f. 360-361, carta a Péliison Frères et fils (París); C. 5, vol. 14, 25-II-1885: f. 237, carta a Félix Chevalier (París)].

⁶ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos; C. 19, vol. 85, catálogo de instrumentos. Véase el anexo 1 en el apéndice en CD, donde se enumeran los contenidos del AB (1.1) y se relacionan los contenidos de dichos catálogos (1.2) con mayor detalle. Recuérdese también que en la introducción se ha efectuado una breve descripción de los contenidos del AB que conciernen a la franja cronológica estudiada en este trabajo, en concreto páginas 20-22.

⁷ Una factura emitida a Mariano Miguel Alonso el 29 de agosto de 1879 presenta los mismos números de catálogo empleados por Berea en el volumen 42 de instrumentos musicales [AB, C. 1, vol. 2, libro de cuentas, 29-VIII-1879: p. 194, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

El libro hoy identificado con el número 42 se trata de un tomo en formato vertical (32 cm de alto, 14'5 cm de ancho y 1 cm de grosor), encuadernado en tapas granates, en buen estado de conservación.⁸ Aunque la cantidad de páginas numeradas asciende a doscientas, se han apreciado varias anomalías: faltan hojas entre las páginas 65 y 68, aparentemente seccionadas a propósito por la perfección de la línea de corte; y, en medio del volumen, se conserva un pliego sin numeración, con los precios de algunos instrumentos de viento madera, metal y percusión, donde, en comparación, se observa un ligero aumento de tarifas, que sugiere posterioridad con respecto al catálogo encuadernado.

Los campos de este libro incorporan: el número de registro de catálogo, la marca del instrumento, a veces las claves musicales para la escritura específica de música para cada uno, el precio y la relación de existencias. Los amplios contenidos comprenden más de setecientas entradas entre instrumentos y accesorios,⁹ incluidos algunos de segunda mano, sobre todo pianos (véase fig. 5.1).¹⁰ Los precios, sin unidad monetaria especificada, probablemente se indiquen en pesetas,¹¹ ya que al comparar las tarifas con otros documentos que emplean la unidad del real de vellón,

⁸ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos.

⁹ La relación de instrumentos según los criterios taxonómicos y de nomenclatura de este catálogo manuscrito se resume a continuación. Entre los instrumentos de viento madera se citan once modelos de ocarina, trece modelos de flauta, nueve de tercerola, diez de flautín, uno de oboe, veinticuatro de clarinete, ocho de requinto, tres de flageolet, dos de pito, uno de clarinete bajo, doce de saxofón y siete de gaita. En el grupo de instrumentos de viento metal se refieren: veinte modelos de cornetín, dos de fliscorno, doce de trombón, cinco de barítono, tres de bombardino, tres de trombino, cuatro de tromba, siete de «bastuba», dos de trompa, diez de corneta, uno de onovene y dos de sarrusófono. Entre los instrumentos de cuerda frotada se inventarian: sesenta modelos de violín de diferentes tamaños y calidades, trece de viola, uno de violonchelo y dos de contrabajo. Dentro de los instrumentos de cuerda punteada se mencionan: siete modelos de mandolino, doce de guitarra, seis de bandurria, dos de tenor y tres de mandolón. En los instrumentos de cuerda percutida solo se relacionan sesenta y cinco de piano de fabricantes diferentes. Los instrumentos de percusión aglutinan en catálogo: cinco modelos de castañuelas, cuatro de bombo, seis de tambor, cinco de triángulo, seis de pandereta, uno de timbal, uno de campanas y ocho de platillos. Además, en categorías independientes se citan dieciocho tipos de acordeón, uno de concertina, diez de armonio, cuatro de armonifrase, dos modelos de arístón y numerosos cartones de arístones.

¹⁰ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 130-132.

¹¹ Véase un listado completo en el anexo 1.2.1.

se percibe una relación aproximada de 1:4, equivalencia entre el real y la peseta a finales de la centuria.¹²

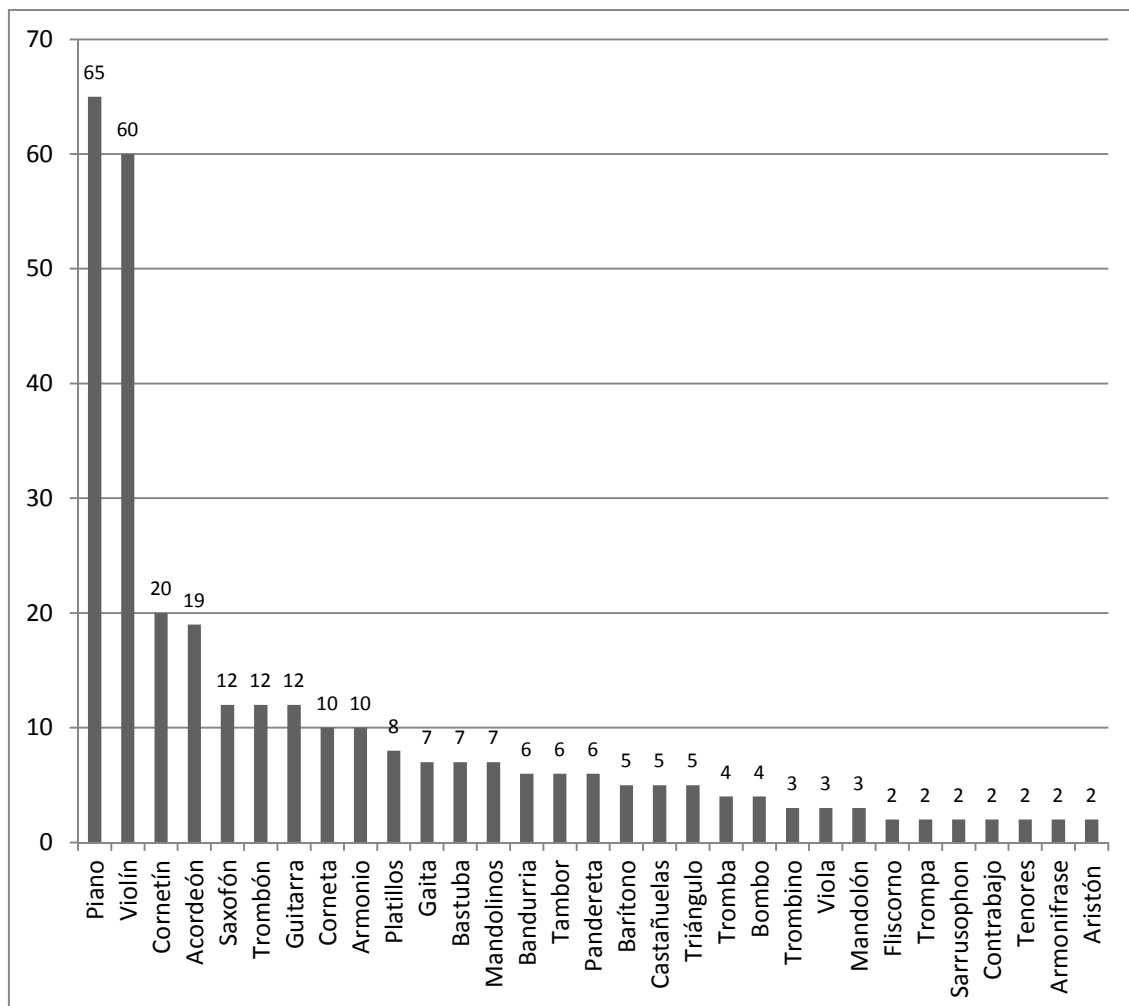


Fig. 5.1. Gráfico del número de modelos por instrumento según catálogo 42. Elaboración propia.

El libro nominado como 85 se fecha en la primera hoja a día 1 de enero de 1887 e indica que el anterior listado de instrumentos databa del mismo día del año 1882.¹³ Se

¹² En una factura remitida a Mariano Miguel Alonso de 1878 se indicaba que una guitarra de palosanto valía 120 reales (30 pesetas) [AB, C.1, vol. 2, 18-X-1878: p. 137, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)]. En otra cuenta, remitida a Víctor Saenz en 1879 le indicaba que dos «guitarras charol» costaban 88 reales (22 pesetas) y dos blancas 80 reales (20 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 28-X-1879: p. 201-202, cuenta de Víctor Sáez (Oviedo)]. Mientras en el catálogo referido se incluía una de palosanto por 25, se supone pesetas, y una guitarra básica –quizás del tipo charol o blanca especificada en la segunda cuenta– por 8, se entiende que pesetas (32 reales). Se verifica, pues, una correlación aproximada según la proporción antes referida, si bien en el caso de la guitarra de palosanto se aprecia un ligero descenso del precio en pesetas [AB, C. 12, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 36].

trata de un catálogo manuscrito en tapas duras de color marrón oscuro en formato apaisado (28 cm de alto, 40 cm de ancho y 2'5 cm de grosor), que consta de doscientas páginas, de las cuales solo ciento veintisiete están cubiertas. Los campos específicos para cada instrumento son: el número de registro, la marca, la compañía de adquisición, el precio y las marcas distribuidoras. Los productos referenciados no difieren demasiado de los recogidos en el 42, aunque se aprecian algunas variaciones en las clasificaciones, que confieren mayor relevancia a las novedades instrumentales.¹⁴

La numeración de los registros de cada producto de este tomo no coincide con la del 42, por lo cual se entorpece la reconstrucción de un catálogo completo por orden correlativo. A este inconveniente se suman ciertas discordancias respecto a importes y marcas. Quizás este particular se deba al uso prolongado de estos listados de instrumentos, que con los años es posible que variasen, según testimonian la diversidad de amanuenses, los tachados intencionados y los cambios de numeraciones, precios e incluso proveedores. Con todo, se ha verificado que ambos catálogos se emplearon en tiempos de Berea, y se sospecha su continuidad de empleo con los sucesores.

Con respecto a las características básicas de las ventas concernientes a instrumentos musicales, se considera fundamental la aclaración en las siguientes líneas de varias cuestiones comunes a todas las familias: una aproximación a los instrumentos más demandados a través de su oferta; una relación general sobre las franjas de tarifas de los productos; y, por último, una explicación sobre la coexistencia de varios patrones de afinación.

El principal condicionante para la provisión de existencias en el negocio bereano procedía de la demanda. Ante esta premisa, sería previsible considerar que aquellos instrumentos más solicitados prevalecerían también en los mencionados catálogos. No obstante, a través de la documentación preservada, se ha constatado que no siempre se cumplía esta hipótesis, aspecto analizado más adelante. Que el piano gozase de un amplio surtido de modelos, debido a las elevadas solicitudes, no sorprendería por su proximidad con las preferencias de la sociedad burguesa en otros

¹³ AB, C. 19, vol. 85, catálogo de instrumentos.

¹⁴ Por orden de aparición son: instrumentos de cuerda, de viento madera, de viento metal, de percusión, accesorios de piano, cuerdas y bordones, armonios, acordeones, «melofones», aristonos y cartones, papel, cajas de música y *harmoniflûtes*, cuya descripción se aborda más adelante.

puntos del país (Bordas 2004). Tras el piano, los instrumentos con mayor número de modelos en el *stock* bereano fueron los violines y los cornetines, quizás por la emergencia de agrupaciones de cuerda y, en especial, de viento. Si en otras ubicaciones, como Madrid, la guitarra y el arpa ganaban adeptos, en Galicia, la emergente creación de bandas de música condicionó la alta solicitud de aerófonos. Aquí, las novedades tecnológicas, sobre todo en los instrumentos de viento metal, adquirieron cierta presencia, quizás en relación con la influencia ejercida por esferas políticas y económicas relacionadas con el sector comercial (Tarr 1993, 234).

El almacenista disponía, además, de una sección de novedades comerciales con instrumentos de reciente creación, incluidos el *harmoniflûte*, el *melodium*, el *melophon* o el *horophon*. La introducción de estas invenciones en el mercado musical gallego delata la atención bereana hacia las innovaciones organológicas comercializadas en el resto de Europa, si bien la reticente apertura de los profesionales y aficionados gallegos hacia estas primicias frenaba la oferta.¹⁵

En lo referente a los precios, conviven dos unidades monetarias al mismo tiempo: la peseta –oficial desde 1868– y el real de vellón (Santiago 2008), cuestión ya apuntada. Berea empleaba ambas medidas de forma indistinta, por lo cual en esta tesis se ha optado por indicar las dos: la que figura en las fuentes documentales dentro del cuerpo textual y la equivalencia en la moneda alternativa entre paréntesis o en nota a pie, según se ha especificado ya en la introducción. A continuación, se ofrece un gráfico con las tarifas máximas y mínimas en pesetas para cada instrumento, por orden alfabético (véase fig. 5.2). Para su elaboración se han usado los catálogos y las fuentes documentales complementarias citadas, cuyos datos se brindan pormenorizadamente en la explicación individualizada de cada producto en subapartados posteriores.

¹⁵ En este sentido, destaca que Juan Montes fuese uno de los clientes que más instrumentos de estas características adquirió –bien para él o para otros músicos de su entorno–, ya que entre sus facturas se contaba con menciones a armonifrases y «melophones» [AB, C. 4, vol. 10, 15-III-1882: f. 35-36; C. 5, vol. 14, 19-XII-1884: f. 115; C. 5, vol. 15, 12-X-1885: f. 79, cartas a Juan Montes (Lugo)].

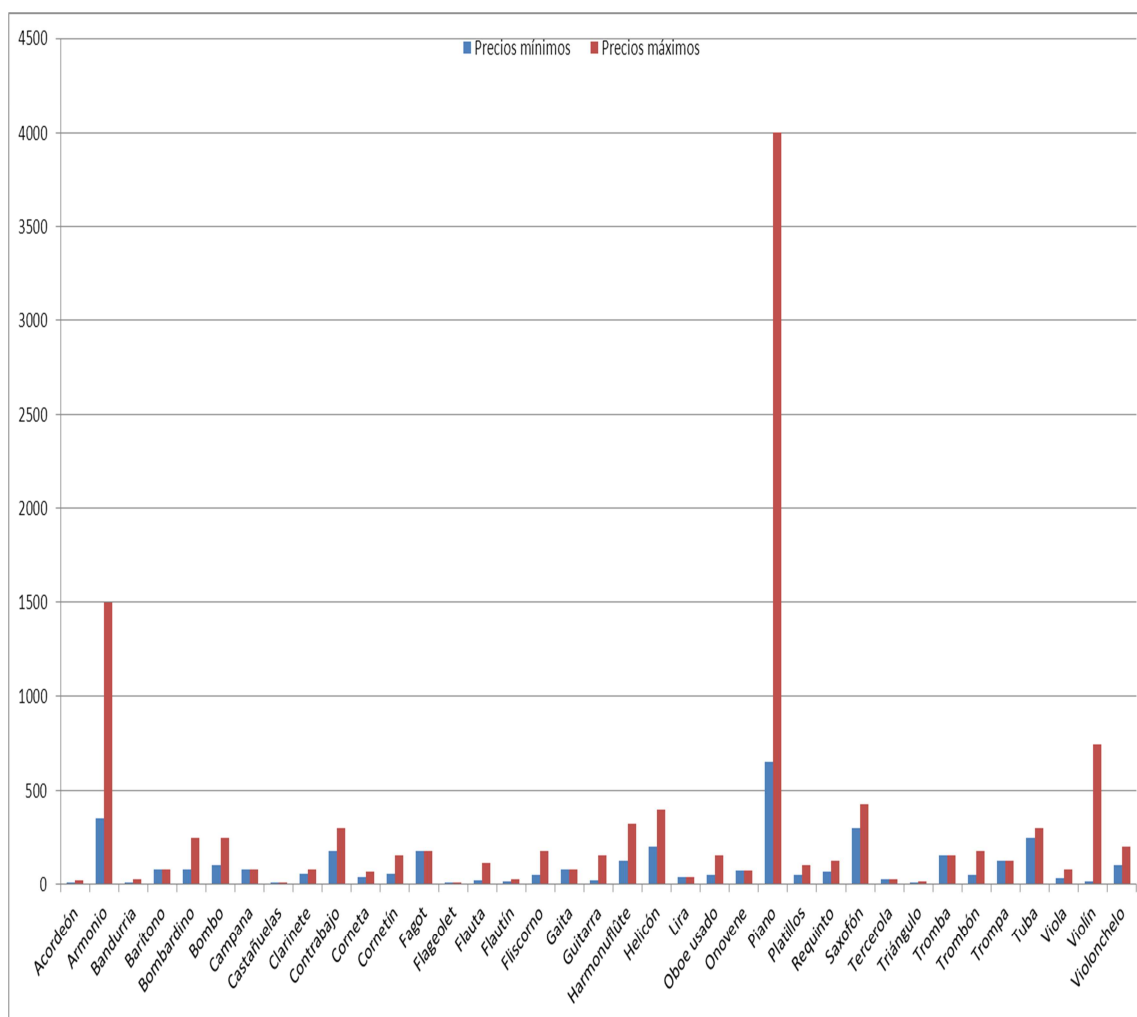


Fig. 5.2. Gráfico de horquillas de precios de instrumentos musicales en pesetas. Elaboración propia.

De este gráfico se infieren varias cuestiones. Los instrumentos más costosos eran los pianos, seguidos de lejos por los armonios, violines, saxofones, helicones, *harmoniflûtes* y contrabajos. El margen entre las tarifas máximas y mínimas aumentaba en el caso de los pianos, armonios y violines, puesto que atendían variadas a cuestiones constructivas y de calidad, detalladas más adelante. En el extremo de los instrumentos más económicos se hallaban los modelos más humildes de acordeones, bandurrias, castañuelas, tercerolas o violas, entre otros. Mientras que en una franja de precios intermedia se situaban algunos instrumentos de viento madera y algunos de los más demandados de viento metal, como las cornetas o los cornetines.

En la tienda de Berea convivieron patrones de afinación diferentes, destacando tres variables: la más común se denominaba «antiguo diapasón de París» –o también referida por Berea como *ancien diapason*–, la siguiente en número de pedidos se conocía con la denominación de «diapasón normal» –adoptado en Francia desde 1859– y, de forma puntual, se solicitaban ejemplares con una frecuencia en hercios aún más baja. Los instrumentos demandados en España respondían en su mayoría al diapasón antiguo parisino, un poco más alto que el diapasón normal o moderno.¹⁶ Este último no fue aceptado de manera oficial en Europa, a excepción de Gran Bretaña, hasta el Congreso Internacional de Viena de 1885. En consecuencia, la oferta de instrumentos en dos diapasones diferentes, el normal y el brillante (más alto), convivió en España hasta bien entrado el siglo XX, de ahí que aun cuando ya se había legalizado el «diapasón normal», los pedidos de aerófonos continuaron apelando predominantemente al tipo antiguo.¹⁷ De hecho, las discusiones decimonónicas en torno a la adopción de esta entonación alcanzaron cierta popularidad, participando en ellas personalidades de peso en la música nacional (*Crónica de la música*, 23 de enero de 1879, 3, citado en Gándara 2013a, 1758).

En Galicia, la admisión legal del estándar parisino no tuvo una aplicación práctica generalizada y, en consecuencia, la compraventa de instrumentos musicales, en especial aerófonos, discurrió en medio de una clara polaridad. El uso habitual del «antiguo diapasón», todavía entonces en pleno funcionamiento en las bandas de música generó malentendidos en reiterados pedidos de Berea a las casas francesas, con ciertos

¹⁶ La afinación del diapasón normal de París, a la cual se refería Berea en muchas de sus cartas, se registró legalmente en Francia el 16 de febrero de 1859. En esta afinación el La₄ equivalía a 870 vibraciones por segundo, lo cual correspondía con 435 Hz para un La₃. En España la adopción legal de esta entonación no tuvo lugar hasta el Real Decreto del 21 de febrero de 1879, aunque las óperas y otros espectáculos continuaron empleando una afinación más alta, por conceder mayor brillantez al sonido (Gallego 1991, 9-11).

¹⁷ A pesar de que la adopción del diapasón normal parisino se produjo en España a partir de 1879, el propio Berea indicaba en una carta de 1886 a Péliisson Frères que los instrumentos de su pedido debían estar afinados en el «diapasón español, que es un poco más alto que el diapason normal de París» [AB, C. 5, vol. 15, 26-I-1886: f. 279, carta a Péliisson Frères et Cie (Lyon)].

perjuicios para las transacciones.¹⁸ La preponderancia de esta entonación adquirió tanto empuje que solo se han localizado algunos pedidos con el nuevo diapasón sobre todo aplicado a instrumentos de viento madera a partir de 1885, momento del mentado congreso vienés.¹⁹ A esas dos entonaciones se le sumaba, según se ha apuntado, una tercera más baja para algunos ejemplares concretos, previsiblemente destinados a capillas de música catedralicias.²⁰ Por su parte, los pianos y armonios no revistieron grandes problemas, ya que empleaban el diapasón normal, si bien a veces mostraban problemas de afinación en notas concretas.²¹

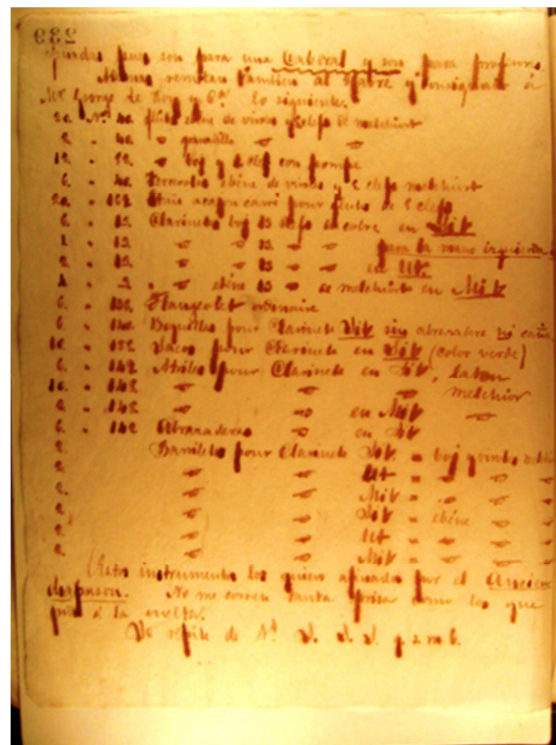
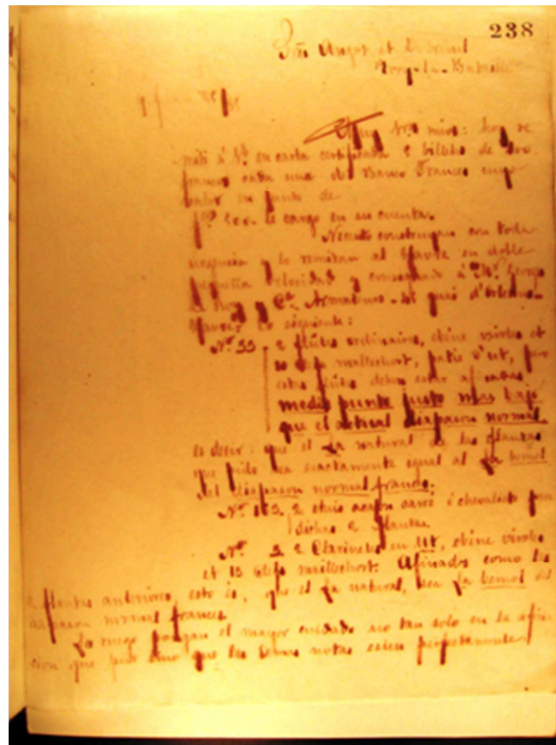
En resumen, en este breve apartado se han constatado varias cuestiones cruciales para entender lo que se analiza a continuación. De entrada, la dificultad de reconstrucción de un catálogo completo de instrumentos en época de Berea revierte en la consideración de los datos expuestos como una aproximación a sus existencias, con las desviaciones lógicas derivadas de las propias carencias documentales. Por otro lado, la variedad de modelos responde sobre todo a condicionantes derivados de la demanda, con toda probabilidad relacionada también con la amplia horquilla de precios. Por último, la constante problemática concerniente a la afinación, en especial de los aerófonos, aun siendo característica del momento histórico estudiado, coartó muchas de las transacciones tuteladas por Berea.

¹⁸ En 1882 Berea protestaba con vehemencia ante Péliſson Frères por el envío de diez «bajos demasiado bajos», situación ante la cual tomó la drástica resolución de recortarlos [AB, C. 4, vol. 10, 5-VI-1882: f. 227-228, carta a Péliſson Frères (Lyon)]. Sin embargo, en 1883 escribía a Rott a Praga para denunciar que unos «bajos en Do y Si bemol» estaban un poco altos y que un barítono y un trombón estaban desafinados [AB, C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 171-172, carta a August Heinrich Rott (Praga)]. Ante esta misma empresa Berea dio un ultimátum en diciembre de ese mismo año para que todos los instrumentos se afinasen de forma correcta en el antiguo diapasón [AB, C. 4, vol. 12, 12-XII-1883: f. 369-370, carta a Rott (Praga)].

¹⁹ AB, C. 5, vol. 14, 28-V-1885: f. 416, carta a Péliſson Frères (Lyon); C. 5, vol. 14, 12-VII-1885: f. 474, carta a Pepita Penela (Santiago).

²⁰ En 1885 Berea solicitó a Péliſson Frères dos flautas de ébano y un fagot afinados «medio punto bajo del diapasón normal» [AB, C. 5, vol. 14, 25-IV-1885: f. 360-361, carta a Péliſson Frères et fils (París)] y a Angot et Dubreuil dos flautas de ébano y dos clarinetes en do de las mismas características (véase il. 5.1) [AB, C. 5, vol. 14, 25-II-1885: f. 238-239, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)].

²¹ AB, C. 6, vol. 16, 10-VII-1886: f. 128, carta a Félix Chevalier (París).



II. 5.1. Carta remitida por Berea a Angot et Dubreuil para solicitar instrumentos con afinaciones específicas (1885). AB.

5.1.2. Descripción por familias instrumentales

5.1.2.1. Aerófonos: entre el conservadurismo y la innovación

Los aerófonos se clasifican tradicionalmente según el sistema por el cual se pone en vibración la columna de aire dentro de un tubo. Atendiendo a este criterio se presentan en las siguientes líneas: los de soplo humano, dentro de los que se encuentran los de tipo filo, los de lengüetas, –denominados comúnmente, y a veces en esta tesis, como instrumentos de viento madera–, y los de boquilla, –también nominados instrumentos de viento metal–; y, por último, los aerófonos libres de acción mecánica.

En cuanto a los aerófonos de tipo filo, la variedad a disposición de los usuarios gallegos incluía flageolets, flautas, flautines, ocarinas, pitos y tercerolas (véase fig. 5.3).

Instrumento	Materiales	Número de llaves	Alturas	Precios (Rv.)	Proveedores
Flageolet	Madera (ébano, boj)	5	[No se especifican]	14-36	Angot et Dubreuil
Flauta	- Madera (ébano, boj, granadillo) con llaves de metal (<i>maillechort</i> , cobre) - Plata	Entre 5 y 10	do* re bemol si	70-440 (sistema Böhm más caro, entre 2.500-2.700)	Angot et Dubreuil Pélisson Frères Clair Godfroy Louis Lot Debonnettebean
Flautín	Madera (boj, ébano) con llaves de <i>maillechort</i>	[No se especifican]	re bemol* do	50-100	Angot et Dubreuil
Ocarina	[No se especifican]			8-24	[No se especifican]
Pito	[No se especifican]			2-4	[No se especifican]
Tercerola	Madera (ébano, boj) con llaves de <i>maillechort</i>	Entre 1 y 5, a veces 9	mi bemol	32-100	Angot et Dubreuil

Fig. 5.3. Tabla de aerófonos de soplo tipo filo comercializados. Elaboración propia.

El flageolet, asociado al ámbito tradicional, poseía un solo conducto interno con pocos orificios de digitación (Ford 2000, 68). Su nomenclatura se afiliaba a veces a un instrumento similar a la flauta dulce (Pedrell [1897] 2003, 180). Berea ofertaba modelos de ébano y boj con cinco llaves, que corregían la afinación de los agujeros al natural. Sus moderados precios, entre 14 y 36 reales de vellón (3'5 y 9 pesetas respectivamente),

favorecían el uso popular.²² Pero, aun así, se ha constatado solo un consumo comedido a través del almacén coruñés desde al menos 1877.²³

La oferta de flautas revelaba cierto conservadurismo en varios niveles. Las materias primas en que se construían variaban según modelos y cronologías, ya que convivían modelos de madera (ébano, granadillo y boj) y de metal (*maillechort*²⁴ –aleación también denominada «melchor» o alpaca–, cobre y, de forma puntual, plata).²⁵ No obstante, pese a esta heterogeneidad, prevalecían las opciones de madera de boj y de ébano, aun cuando este último material presentaba un elevado coste. La pluralidad afectaba también a la construcción, puesto que coexistían modelos de entre cinco y diez llaves, fabricadas en cobre o en *maillechort*.²⁶ En caso de esta última aleación, la modalidad en color blanco triunfaba frente al amarillo debido al mayor aprecio de los consumidores hacia los materiales con apariencia plateada.²⁷

No se había asumido aún, por tanto, el sistema Böhm de 1832, lo cual no era extraño en España, ya que su implantación no se produjo en el conservatorio de Madrid hasta 1882, momento de las oposiciones para cubrir la vacante del profesor Pedro Sarmiento. Teniendo en cuenta que la institución matritense servía como referencia al comerciante gallego –amén

²² AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 54.

²³ En este año el comerciante solicitaba a Angot et Dubreuil diecinueve ejemplares en una sola remesa, supuestamente del modelo francés [AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 397-398, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)]. De este envío, al menos nueve ejemplares fueron expedidos a Ramón Modesto Valencia al precio de 24 reales (6 pesetas) cada uno [AB, C. 1, vol. 2, 19-XII-1877: p. 90, cuenta de Ramón Modesto Valencia (Ourense)].

²⁴ Se trata de una aleación de metal conocida también con el nombre de «alpaca» o «plata alemana», que contiene cobre, níquel, zinc y, en ocasiones, hierro. Dependiendo de la zona geográfica se fabrica con diferentes proporciones. En París solía contener un 65% de cobre, un 16'8% de níquel, un 13% de zinc y un 3'4% de hierro; en Alemania se aplicaba el porcentaje de 50% de cobre, 18'7% de níquel y 31'3% de zinc; mientras que en China la proporción era del 50% de cobre, 25% de níquel y 25% de zinc (Fesquet 1872, 226).

²⁵ Barea solicitaba una flauta de plata a Louis Lot a París en 1883 –que podría ser similar a la conservada en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, aunque en este caso sin embocadura de oro (Bordas 2001b, 44)– y otra de las mismas características a Devonnettebean en 1884 [AB, C. 5, vol. 13, 11-VII-1884: f. 352, carta a Devonnettebean (París)]. Es probable que el destino de este ejemplar fuese el cuarto Batallón de Artillería [AB, C. 1, vol. 2, 15-IX-1884: p. 329, cuenta del cuarto Batallón de Artillería].

²⁶ Las flautas del siglo XIX respondían de forma habitual a este modelo de pocas llaves de metal, con lo que no se observan novedades con respecto al consumo operado en otros puntos de Europa (*Grove Dictionary of Musical Instruments*, s. v. «flute»).

²⁷ AB, C. 2, vol. 5, 27-IV-1878: f. 269-270, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia).

de varios intereses específicos en otros puntos de la geografía española²⁸–, se justifica que este no asumiese la oferta de ejemplares con el nuevo sistema hasta precisamente 1883.²⁹

Las flautas, con independencia del diapasón empleado para determinar la altura en hercios, solían estar en do, aunque, en ocasiones, se proponían ejemplares de cinco llaves en re bemol,³⁰ afinación más frecuente en los flautines.³¹ Como excepción se ha localizado un pedido de flautas afinadas en el diapasón normal en si natural a la fábrica Pélisson Frères en 1885.³² Un ejemplo de las ofertas de flautas comercializadas figura en una carta de 1874:

[...] Flauta de boj y 5 llaves de cobre: 80 Rv.
 Flauta de boj y 5 llaves de melchor [sic]: 90 Rv.
 Flauta de ébano y 5 llaves melchor: 120 Rv.
 Flauta de ébano y 5 llaves cobre: 320 Rv.
 Tercerolas de ébano, 5 llaves melchor: 120 Rv.
 Flautines de boj y 5 llaves cobre: 54 Rv [...].³³

Esta misiva delata la pluralidad de precios, observada también en otras fuentes. Si los modelos más económicos, de cobre, partían de unos 70 reales de vellón (sobre 17'5 pesetas), la mayor parte de ventas alcanzaba como mínimo los 90 reales de vellón (22'5 pesetas).³⁴ Pero los costes se elevaban ligeramente en los catálogos, donde las variedades de boj o granadillo se marcaban a 120 reales de vellón (30 pesetas), de ébano

²⁸ En 1883 se documenta la petición de Berea para conocer el precio y la marca de la flauta primera de la Orquesta del Liceu de Barcelona [AB, C. 4, vol. 12, 10-VII-1883: f. 29, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)].

²⁹ AB, C. 1, vol. 2, VII-1883: p. 310, relación de precios de flautas. Las ventas de estas flautas de sistema Böhm se han documentado al menos en el caso de una transacción con el cuarto Batallón de Artillería, al cual se le vendió un modelo de plata con este sistema [AB, C. 1, vol. 2, 15-IX-1884: p. 329, cuenta del cuarto Batallón de Artillería].

³⁰ Este modelo fue presentado a Montes en 1883 [AB, C. 4, vol. 11, 4-IV-1883: f. 306, carta a Juan Montes Capón (Lugo)] y solicitado a Angot et Dubreuil en re bemol de ébano con cinco llaves blancas y con bomba [AB, C. 4, vol. 12, 26-IX-1883: f. 149, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)]. Se puede estar refiriendo a que lleve al lado de la embocadura una esponja destinada a absorber la saliva producida por la insuflación del ejecutante (Pedrell [1897] 2003, 180). Este pedido tan específico fue para un cliente de Ortigueira (A Coruña) llamado Florentino Castiñeiras [AB, C. 5, vol. 13, 14-III-1884: f. 49].

³¹ AB, C. 3, vol. 9, 16-VII-1881: f. 139, carta a Antonio Suárez Casas (Ribadeo, Lugo).

³² AB, C. 5, vol. 14, 28-V-1885: f. 416, carta a Pélisson Frères (Lyon).

³³ AB, C. 1, vol. 1, 17-XI-1874: f. 362-363, carta a Lorenzo de Castro (Viveiro, Lugo).

³⁴ En 1876 se vendía una flauta rebajada a Juan Montes por 93'50 reales de vellón (23'3 pesetas) [AB, C. 1, vol. 3, 16-XI-1876: f. 263, carta a Juan Montes Capón (Lugo)] o en 1879 se ratificaba la venta de un ejemplar de 90 reales de vellón (22'5 pesetas) a otro cliente [AB, C. 3, vol. 7, 23-X-1879: f. 53, carta a Inocente Tomé Martínez (Pontevedra)]. En torno a esta misma tarifa de 95 reales se brindaba el modelo 444 a otros clientes como Mariano Miguel Alonso [AB, C. 1, vol. 2, 6-II-1878: p. 103, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

a 320 reales (80 pesetas) e incluso alguno de metal, sin especificar, sobre 440 reales (110 pesetas).³⁵ La presencia de flautas de mayor importe responde a modelos del sistema Böhm, de lenta asimilación en España, citados puntualmente en una cuenta de 1883, donde se liquidaban dos flautas de este sistema con anillos, una con pata de do por 2.500 reales (625 pesetas) y otra con pata de si por 2.700 reales (675 pesetas).³⁶

Algunos de estos costes eran considerados por algunos clientes elevados, ante lo cual Berea barajaba alternativas para su abaratamiento: remitía flautas sin estuche³⁷ o revendía partes de algunos instrumentos antiguos a fin de obtener algún beneficio.³⁸ Las peticiones especiales concernientes a las flautas atañían a los materiales empleados y a alteraciones constructivas, cursadas de forma específica a las distribuidoras habituales de este tipo de material, Angot et Dubreuil y Péliisson Frères.³⁹

Con respecto al flautín, los principales modelos, procedentes de la casa Angot et Dubreuil, estaban contruidos en madera de boj o de ébano. Aunque la variedad en re bemol se vendía mejor, los ejemplares en do irrumpieron sobre todo a partir de 1886,⁴⁰ según corrobora la siguiente carta remitida por Berea:

Muy Sr. mio: es en mi poder su favorecida de anteayer con una libranza de 18 ptas y un sello de 50 cts. de pesetas, importe de un flautín ébano el cual no le remito hasta que V. me diga en que tono lo desea pues los hay en Do y Reb.

El flautín en tono de Do al tocar resultan [sic] las mismas notas y el flautín de Reb resultan medio punto mas alto. Los de Do los usan las orquestas de cuerda y los de Reb las orquestas de metal [...].⁴¹

³⁵ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 41. Aunque el precio de los ejemplares de ébano se marcara en 320 reales (80 pesetas) eran frecuentes las rebajas, con lo que a Mariano Miguel Alonso se le expedía un ejemplar por solo 300 reales (75 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 28-X-1877: p. 85, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

³⁶ AB, C. 1, vol. 2, VII-1883: p. 310, relación de precios de flautas.

³⁷ En 1888 le ofrecía a un cliente la compra de una flauta de diez llaves sin estuche para controlar los costes [AB, C. 6, vol. 18, 20-IX-1888: f. 343, carta a Manuel Fernández (Monforte, Lugo)].

³⁸ En 1882 le sugería a otro comprador la venta de las llaves de plata de su anterior flauta, ya que no servirían para un ejemplar nuevo [AB, C. 4, vol. 10, 12-IV-1882: f. 88, carta a Vicente González Redondo (Mondoñedo, Lugo)].

³⁹ Berea solicitaba a Angot et Dubreuil la alteración de la posición de las manos de una flauta en do con cinco llaves en 1888 [AB, C. 7, vol. 19, 12-XII-1888: f. 63, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)]. Es probable que este pedido específico estuviese destinado a un cliente de Cabanas (A Coruña) llamado Secundino Vispo [AB, C. 7, vol. 19, 29-XII-1888: f. 79].

⁴⁰ Este fue el caso de los procurados a Francisco Otero o a José López da Viña [AB, C. 6, vol. 16, 2-XII-1886: f. 340-341, carta a Francisco Otero (O Grove, Pontevedra); C. 6, vol. 16, 12-VI-1886: f. 52, carta a José López da Viña (San Vitorio, Ourense)].

⁴¹ AB, C. 6, vol. 16, 12-VI-1886: f. 52, carta a José López da Viña (San Vitorio, Ourense).

De este texto se desprende la coexistencia de modelos en re bemol y en do, empleados para agrupaciones diferentes: el de afinación más grave para las orquestas de cuerda y el de la más aguda para agrupaciones de viento, como bandas de música, denominadas aquí «orquestas de metal». Los importes no eran pautados por estas, sino sobre todo por sus materiales, a tenor de los cuales oscilaban entre 50 reales de vellón (12'5 pesetas) para las opciones más baratas y, como máximo, 100 reales de vellón (25 pesetas).⁴² Dada la alta presencia de esta familia instrumental en el almacén coruñés, se disponía además de una amplia gama de accesorios, que incluían estuches para flautas y flautines, además de los limpiadores de flautas y zapatillas.⁴³

En el extremo opuesto se encontraban algunos aerófonos de filo sobre los que a penas se han hallado operaciones de venta: las ocarinas y los pitos. A pesar de que en los catálogos se incluyen varios modelos de ocarinas, Berea no mostraba demasiado interés por despacharlas, ya que, según confesaba a un cliente en 1880, solían salir defectuosas.⁴⁴ Con todo, en catálogo se referenciaban hasta once variedades de entre 2 y 6 pesetas (8 y 24 reales).⁴⁵ Por otro lado, la nomenclatura de «pito» mencionada en catálogo puede aludir a silbatos, dado el bajo precio de venta, entre media y una peseta, es decir, el equivalente a dos y cuatro reales de vellón respectivamente.⁴⁶ Otra acepción de pito corresponde al instrumento denominado pífano, pero dado que los flautines, las flautas y las tercerolas no se vendían por menos de 12 pesetas (en torno a 50 reales de vellón) no es probable que se trate de un instrumento afín.

La tercerola, por su parte, compartía características a medio camino entre flautas y flautines, al menos en cuanto a tamaño, si bien en el siglo XIX operaba en una entonación diferente, mi bemol (Pérez Gutiérrez 2000, 2:35). El inventario bereano

⁴² AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 41. Los precios oscilaban dependiendo de los materiales y de las cronologías. En 1874 ofrecía un ejemplar de boj con cinco llaves de cobre por 54 reales de vellón (13'5 pesetas). En 1877 presentaba a Prudencio Piñeiro un ejemplar por 63 reales de vellón (15'75 pesetas). En 1886 brindaba un flautín de ébano por 74 reales de vellón (18'5 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 17-XI-1874: f. 362-363, carta a Lorenzo de Castro (Viveiro, Lugo); C. 1, vol. 3, 11-I-1877: f. 367, carta a Prudencio Piñeiro (Pontevedra); C. 6, vol. 16, 12-VI-1886: f. 52, carta a José López da Viña (San Vitorio, Ourense)].

⁴³ AB, C. 2, vol. 6, 10-IX-1879: f. 485, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

⁴⁴ AB, C. 3, vol. 8, 15-X-1880: f. 134, carta a Lucio F. Argüelles (Valle, quizás se refiere a Val Miñor en Pontevedra).

⁴⁵ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 104.

⁴⁶ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 54.

incluía variedades económicas, de una llave, cuyo valor monetario pivotaba entre 32 reales (8 pesetas) y más de 100 reales de vellón (25 pesetas), correspondientes a modelos más caros de ébano y de boj, con cinco llaves de *maillechort*, cuyos precios superaban en catálogo a algunas variedades de flautas y flautines.⁴⁷ Se infiere que a mayor complejidad –casi siempre supeditada al número de llaves y materiales–, mayor coste; afirmación ratificada con la puntual mención de una opción más compleja de nueve llaves con guarnición de *maillechort*, liquidada por un coste superior al antes referido, 120 reales (30 pesetas).⁴⁸

En lo concerniente a los aerófonos de soplo humano de lengüeta, se explican a continuación: primero, los de lengüeta simple, incluidas las familias de los clarinetes y los saxofones (véase fig. 5.4), y después, los de lengüeta doble, dentro de los cuales se incluyen la gaita, el fagot, el oboe o el sarrusófono (véase fig. 5.5, página 391). Aunque este último es agrupado por Berea entre los instrumentos de viento metal, la columna de aire que lo hace sonar parte de una doble lengüeta, por lo cual se inserta aquí.

Instrumento	Materiales	Número de llaves	Alturas	Precios (Rv.)	Proveedores
Clarinete	Madera (ébano, boj) con llaves de <i>maillechort</i> o cobre	13 (sistema Müller) A veces 7 o 10	si bemol do si (a veces)	220-300	Lefèvre Angot et Dubreuil Martin Gabart
Requinto		13 (sistema Müller)	mi bemol fa (a veces)	272-500	Dubreuil Gautrot Lefèvre
Clarinete bajo	[No se especifica]			1.600	Goumas
Saxofón	[No se especifica]		-Alto en mi bemol -Tenor en si bemol -Barítono en mi bemol -Soprano en si bemol (a veces)	1.200-2.000	Pélisson Frères Buffet Lefèvre

Fig. 5.4. Tabla de aerófonos de soplo de lengüeta simple. Elaboración propia.

⁴⁷ AB, C. 7, vol. 19, 3-VIII-1889: f. 413, carta a Juan Latorre (Viveiro, Lugo).

⁴⁸ Esta venta, realizada en 1880, se destinada a Puerto Rico [AB, C. 1, vol. 2, 1880: p. 224-225, cuenta de Balbino Cristóbal].

Los clarinetes formaban parte estable de las bandas de música, de ahí la elevada presencia en el establecimiento bereano. La convivencia simultánea de modelos sencillos con otros de mejor calidad, provenientes de las casas Lefèvre, Angot et Dubreuil y Martin,⁴⁹ revelaba heterogeneidad de opciones, quizás en consonancia con los compradores. Las maderas en que estaban contruidos, con preferencia ébano y boj, eran aptas para su conservación durarera en el clima gallego. Las opciones de ébano resultaban más caras que las de boj, al igual que se ha constatado en el caso de las flautas y tercerolas. Así, por ejemplo, en 1882 el precio de los clarinetes de boj rondaba los 240 reales de vellón (60 pesetas), mientras que los mismos modelos en ébano ascendían en torno a 300 reales de vellón (75 pesetas).⁵⁰

Las entonaciones habituales en si bemol y do coexistieron excepcionalmente con algunos ejemplares en si natural⁵¹ y con clarinetes en mi bemol, es decir, requintos, afinados una cuarta superior con respecto al clarinete en si bemol.⁵² En todas estas alturas prevalece el sistema de Müller, de trece llaves en *maillechort* o en cobre (*Grove Dictionary of Musical Instruments*, s. v. «clarinet»),⁵³ anterior a la estandarización del sistema Böhm, que constaba de dieciséis (Meloni 2004, 46-51). Al ser el tipo de clarinete más usado en la época, no es extraño que el madrileño Antonio Romero hubiese publicado *Método completo para clarinete de trece llaves* (1845-1846) (Rubio 2012-13). Con todo, las ofertas bereanas apostaban también por opciones más sencillas de diez y de siete llaves,⁵⁴ en la línea del prototipo patentado por Adolf Sax en torno a 1843 (Bordas 2001a, 80), lo cual denota una lejana homogeneización de modelos para este instrumento en Galicia.

⁴⁹ En un pliego independiente del catálogo manuscrito se ofertan también modelos de la marca Gabart [AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos].

⁵⁰ AB, C. 3, vol. 9, 6-XII-1881: f. 355, carta a Manuel Pertega Sanjurjo (Santa María Mayor, Pontevedra); C. 4, vol. 11, 10-XII-1882: f. 67, carta a Serafín Domínguez (San Paio de Abades, Ourense).

⁵¹ Estos modelos concretos se solicitaban con trece llaves, es decir, modelo anterior al sistema Böhm, y afinados en el diapasón normal francés, tampoco demasiado común, según se ha argumentado [AB, C. 5, vol. 14, 28-V-1885: f. 417, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)].

⁵² Como ejemplo de la convivencia de los modelos en si bemol, do y mi bemol se puede mencionar un pedido realizado por Berea a la casa Angot et Dubreuil en enero de 1877, en el cual solicitó en una única remesa nueve clarinetes en si bemol, diecisiete en do y doce en mi bemol [AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 397-398, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia)].

⁵³ Un modelo similar es el que se encuentra en el Real Conservatorio de Música de Madrid con número de inventario CI10 (Bordas 2001a, 78).

⁵⁴ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 52, clarinete número 561.

Las peculiaridades de los pedidos de clarinetes estribaban en las variedades diseñadas para zurdos, que aunque Berea confesaba no entender bien,⁵⁵ adquirieron cierta presencia entre los encargos recibidos.⁵⁶ En este caso, al igual que en el de otras rarezas vinculadas a otros instrumentos, los requerimientos externos puntuales resultaban categóricos para abultar la pluralidad de opciones en el establecimiento musical. Con toda probabilidad el interés de Berea por estas mercancías devenía directamente del beneficio económico que tales peticiones específicas le reportaban. Por ello, no se puede insinuar la normalización del uso de tales modelos, sino más bien reafirmar la idea de que se trata de excepciones en un mar de opciones de uso común. Incluso, pese a la fama adquirida por el clarinete en los ámbitos bandísticos, la documentación ha demostrado que ciertos clientes aún se veían envueltos en confusiones de nomenclatura, quizás derivadas de la emergente cantidad de aerófonos que irrumpieron por entonces en el panorama musical gallego.⁵⁷

Los requintos comparten la mayoría de características con los clarinetes, ambos se vendían en color madera, aunque en convivencia con los de color negro –más habituales a día de hoy–.⁵⁸ La demanda de requintos se concentraba en los modelos de trece llaves, en mi bemol, y excepcionalmente en fa.⁵⁹ La simultaneidad de diversas marcas, Angot et Dubreuil, Gautrot y Lefèvre, implica cierta variedad de tarifas, en consonancia con los requerimientos de los clientes. Por ejemplo, en 1875 Berea ofreció a Montes un requinto de boj de Gautrot por 320 reales de vellón (80 pesetas) y otro de Lefèvre por 500 (125 pesetas).⁶⁰ En cuanto a las calidades, se reproduce de nuevo el patrón de venta

⁵⁵ En una carta escrita en 1879 manifestaba que no entendía el número de llaves de estos ejemplares para zurdos [AB, C. 2, vol. 6, 17-V-1879: f. 369, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁵⁶ En 1881 solicitó a Angot et Dubreuil un clarinete de boj con «diez llaves maillechort en Sib [sic], mano derecha en parte superior e izquierda en la inferior». En 1884 ofreció a José Ramón Gacio «clarinetes de 13 llaves y virolas de cobre en Do y Sib [sic] para zurdos» al precio de 220 reales de vellón (55 pesetas) [AB, C. 3, vol. 8, 8-I-1881: f. 273, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille, Francia); C. 5, vol. 14, 29-XI-1884: f. 70, carta a José Ramón Gacio (Mondoñedo, Lugo)].

⁵⁷ Domingo Martínez había solicitado unos «clarinetes de metal», a lo cual Berea respondía que probablemente se tratase de saxofones y no de clarinetes, ya que estos se comercializaban en madera [AB, C. 2, vol. 4, 28-V-1877: f. 200, carta a Domingo Martínez (Villafranca, León)].

⁵⁸ AB, C. 2, vol. 4, 20-VII-1877: f. 284, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵⁹ Una solicitud procedía, por ejemplo, de Ourense, del comisionado Ramón Modesto Valencia [AB, C. 2, vol. 5, 3-V-1878: f. 281, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense)].

⁶⁰ AB, C. 1, vol. 1, 13-I-1875: f. 467, carta a Juan Montes Capón (Lugo).

de modelos modestos al lado de clases superiores, casi siempre en ébano.⁶¹ De nuevo los ejemplares de esta madera resultaban más costosos que los de boj –al igual que en las flautas, tercerolas y clarinetes– y los de llaves de alpaca blanca más que los de llaves doradas, en línea con lo explicado para el caso de las flautas.⁶² Con todo, las tarifas oscilaban según el cliente a criterio del almacenista, aspecto en el que se ahonda en el sexto capítulo.⁶³

Del clarinete bajo, afinado en si bemol, Berea comercializaba solo un modelo,⁶⁴ quizás en respuesta a la falta de demanda.⁶⁵ No obstante, al margen de este modelo concreto, la familia de los clarinetes alcanzó cierta popularidad, de ahí la variedad de accesorios disponibles: abrazaderas, atriles, barriletes, boquillas, boquilleros, cañas, estuches y zapatillas.

Los saxofones del almacén bereano abarcaban toda la familia: el alto en mi bemol, el tenor en si bemol hasta el barítono en mi bemol⁶⁶ y, aun de forma puntual, el saxo soprano en si bemol.⁶⁷ El mercado francés de Péliisson, Buffet y Lefèvre copaba las ofertas, si bien la marca Buffet, más costosa, actuaba como referente de calidad.⁶⁸

⁶¹ En 1885 se había remitido un ejemplar de estas características al ayuntamiento de Lugo [AB, C. 5, vol. 15, 11-I-1886: f. 242, carta a José Cerdeira Álvarez (Lugo)].

⁶² Este aspecto concreto se apreciaba en la oferta cursada a Juan Vázquez Rigueiro en 1883. En ella un requinto en mi bemol de trece llaves de ébano costaba 300 reales (75 pesetas), otro de boj y llaves blancas 240 reales (60 pesetas) y uno de boj de llaves doradas 200 reales de vellón (50 pesetas) [AB, C. 4, vol. 11, 17-I-1883: f. 155, carta a Juan Vázquez Rigueiro (Portomarín, Lugo)].

⁶³ Así en 1885 el mismo clarinete que en la anterior nota al pie valía 300 reales fue vendido a Manuel N. Fernández de Presa por solo 273'60 reales (68'4 pesetas) [AB, C. 5, vol. 15, 23-XII-1885: f. 213, carta a Manuel N. Fernández de Presa (San Adrián, A Coruña)]. Este tipo de adaptaciones de tarifas según la proximidad del almacenista al cliente responde a un tipo de estrategia de mercado, relatada más adelante, en el sexto capítulo, apartado 6.3.2.1, titulado «Las estrategias de mercado», páginas 679-684.

⁶⁴ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 56, registro 610.

⁶⁵ En enero de 1883 había adquirido uno a Goumas a través de Chevalier y aún en septiembre de ese mismo año no lo había podido liquidar [AB, C. 4, vol. 11, 23-I-1883: f. 164-165, carta a Félix Chevalier (París); C. 4, vol. 12, 23-IX-1883: f. 145].

⁶⁶ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 72.

⁶⁷ Se realizó un encargo específico a Péliisson Frères en febrero de 1889 [AB, C. 7, vol. 19, 25-II-1889: f. 187, carta a Péliisson Frères et Cie (Lyon)].

⁶⁸ Berea informaba a Baldomero Latorre de que el saxo tenor Buffet de 425 pesetas (1.700 reales de vellón) era superior al Lefèvre de 300 pesetas (1.200 reales) en 1889. Ya en 1887 Juan Latorre había adquirido un ejemplar más caro de 2.000 reales (500 pesetas) [AB, C. 7, vol. 19, 28-V-1889: f. 324-325, carta a Baldomero Latorre (Lugo); C. 1, vol. 2, 14-IV-1887: p. 370, cuenta de Juan Latorre].

Quizás el encarecimiento de ciertas firmas favoreció la comercialización desde Madrid de posibles falsificaciones en aquel momento, según se deduce de la siguiente carta:

[...] Respecto á los saxofonos [sic] en Mib alto puedo proporcionarlos á 300 pesetas uno, mas no del fabricante Lefebre [sic] y los que V. me dice que en Madrid ofrecen á 325 pesetas, desde luego le aseguro á V. que son falsificados, pues cuestan en fábrica algo mas [sic] que dicha cantidad. Le advierto que los saxofonos de Lefebre no son los mas superiores. Yo he traído [sic] unos para Artillería y no me dieron gran resultado, los mejores son los del fabricante Buffet á 425 pesetas uno.

Los saxofones que le ofrezco por 300 pesetas son muy buenos y confio [sic] en que han de llenar completamente sus deseos [...].⁶⁹

Esta familia instrumental fue introduciéndose en Galicia de forma paulatina hacia finales de la década de los setenta, sin llegar a consumirse de forma masiva por varias razones. La reciente invención de la familia de los saxofones por parte de Adolphe Sax en la década de los cuarenta conllevó cierta lentitud en su implantación en las agrupaciones instrumentales gallegas. De hecho, las bandas de música militares –modélicas para las populares– habían tardado en incorporarlos.⁷⁰ En los regimientos de batallones se había incluido el saxofón en mi bemol en disposiciones de 1852 y 1864 (Mena 2013, 145), si bien es probable que la normalización de su uso se retardase ligeramente. Esto explica el desconocimiento por parte de algunos clientes gallegos en la década de los años setenta, que lo apodaban como «clarinete de metal», por lo cual Berea aleccionaba a veces sobre el uso.⁷¹ Esta relativa ignorancia sumada a los altos precios, entre 1.200 y 2.000 reales (300 y 500 pesetas), conllevó cierta dilación en la regularidad de las ventas.⁷²

La comercialización de saxofones se ha confirmado desde finales de la década de los setenta, expedidos a instituciones públicas, sobre todo a ayuntamientos o a estamentos militares, entre ellas el Cuarto Regimiento de Artillería, el Regimiento de

⁶⁹ AB, C. 7, vol. 19, 28-V-1889: f. 324-325, carta a Baldomero Latorre (Lugo).

⁷⁰ El propio Berea le confesaba este pormenor a Francisco Otero en 1886 [AB, C. 6, vol. 16, 2-XII-1886: f. 340-341, carta a Francisco Otero (O Grove, Pontevedra)]. Se sabe que comenzaron a emplearlo en las bandas de música de Valencia en torno a 1850 (Fernández de Latorre 1999, 209).

⁷¹ En 1887 le indicaba a un cliente a que la música para el saxofón se escribía sobre clave de sol [AB, C. 2, vol. 4, 5-IV-1877: f. 39, carta a Matías Aliaga López (Monforte, Lugo)].

⁷² Los precios se ajustaban a veces a la baja, como por ejemplo en 1883 a Jesús Álvarez Carballido, a quien se le facilitaba un saxo tenor en si bemol por 1.000 reales de vellón (250 pesetas) [AB, C. 4, vol. 11, 5-VI-1883: f. 457, carta a a Jesús Álvarez Carballido (Castañosín, Lugo)].

Zamora o el Batallón de Cazadores de Reus.⁷³ Con todo, la mayor parte de ventas a particulares se produjo en la década de los ochenta, y, con frecuencia, previo pedido.⁷⁴ Los accesorios disponibles para saxofones contenían boquillas, cañas, zapatillas y, a veces, muelles de reparación.⁷⁵

Los instrumentos de lengüeta doble no alcanzaron tanta popularidad en las bandas de música como los de lengüeta simple, por lo cual se adquirieron con mayor moderación que en casos anteriores. La lista de ejemplares de esta tipología manejados por Berea contenía, por orden alfabético, fagot, gaita, oboe y sarrusófono (véase fig. 5.5).

Instrumento	Materiales	Número de llaves	Alturas	Precios (Rv.)	Proveedores
Fagot	[No se especifica]			700-1.600	Gautrot Pélisson Frères
Gaita	[No se especifica]			320	Artisanos gallegos
Oboe	Madera (granadillo o palisandro) con llaves de <i>maillechort</i>	12/15	[No se especifica]	200-500	Goumas
Sarrusófono	[No se especifica]		-Soprano si bemol -Tenor si bemol -Contrabajo mi bemol	[No se especifica]	Gautrot Thibouville

Fig. 5.5. Tabla de aerófonos de soplo de lengüeta doble. Elaboración propia.

⁷³ Berea remitió ejemplares a los ayuntamientos de Lugo o Santiago. La mayor cantidad de saxofones fueron expedidos a las milicias: al Cuarto Regimiento de Artillería, a la corbeta Villa de Bilbao, al Regimiento de Zamora y al Batallón de Cazadores de Reus [AB, C. 1, vol. 2, 1892: p. 470, cuenta del Ayuntamiento de Santiago; C. 1, vol. 2, 28-XI-1878: p. 150; C. 1, vol. 2, 1-X-1889: p. 410, cuentas del Ayuntamiento de Lugo; C. 1, vol. 2, 7-IX-1882: p. 297-298; C. 1, vol. 2, 24-X-1883: p. 316; C. 1, vol. 2, 14-IV-1884: p. 320, cuentas del Cuarto Regimiento de Artillería; C. 1, vol. 2, 20-XII-1878: p. 155; C. 1, vol. 2, 28-III-1879: p. 170, cuentas de la corbeta Villa de Bilbao; C. 1, vol. 2, 30-IX-1889: p. 416, cuenta del Regimiento de Zamora; C. 1, vol. 2, 5-IV-1893: p. 475-476, cuenta del Batallón de Cazadores de Reus].

⁷⁴ En 1889, Berea realizó varios requerimientos a Pélisson por solicitud previa de clientes concretos. Por ejemplo, a José Cerdeira le vendió un saxo soprano y un saxo alto o a Manuel Quintana le remitió dos saxos altos afinados en el antiguo diapasón [AB, C. 7, vol. 19, 29-III-1889: f. 226, carta a José Cerdeira (Tui, Pontevedra); C. 7, vol. 19, 7-VI-1889: 349-350, carta a Manuel Quintana (Lugo); C. 1, vol. 2, 31-VIII-1889: p. 370, cuenta de Juan Latorre].

⁷⁵ A Eduardo de Arana le remitió varios muelles en 1881 [AB, C. 3, vol. 9, 9-XII-1881: f. 362, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

El fagot no figuró en lo alto de las listas de ventas, aunque se comercializó al menos desde 1874.⁷⁶ El elevado coste y la comedita demanda provocó que Berea cursase los pedidos a fábrica solo previa petición de los clientes. En 1889 le indicaba a Andrés Gaos que el precio aproximado del fagot ascendía a treinta y cinco duros, lo que equivalía a 175 pesetas o en torno a 700 reales de vellón,⁷⁷ si bien algunas cuentas revelan que a veces alcanzaban los 1.600 reales (400 pesetas) cada unidad, tal vez por introducir un sistema de llaves más modernizado.⁷⁸ Quizás por este elevado precio solo ciertas instituciones consideraban su uso, como las bandas militares, por ejemplo la del Regimiento de Infantería de Marina de Ferrol –la cual contaba en 1882 con al menos un ejemplar (véase il. 5.2)–, algunas bandas civiles⁷⁹ y ciertas capillas catedralicias.⁸⁰



Il. 5.2. Fotografía de la Banda de Infantería de Marina (ca. 1882).

⁷⁶ AB, C. 1, vol. 1, 7-V-1874: f. 15, carta a Joaquín Martí y Roca (Betanzos, A Coruña).

⁷⁷ AB, C. 7, vol. 19, 28-II-1889: f. 197, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁷⁸ En 1879 se venden dos ejemplares de este precio a la corbeta Villa de Bilbao [AB, C. 1, vol. 2, 28-X-1879: p. 200, cuenta de la corbeta Villa de Bilbao].

⁷⁹ Se han constatado ventas al ayuntamiento de Santiago, al cual se expide un ejemplar de la marca Gautrot, al Regimiento de Infantería de Zamora, al Cuarto Regimiento de Artillería o al Batallón de Cazadores de Reus [AB, C. 1, vol. 2, 1892: p. 470, cuenta del Ayuntamiento de Santiago; C.1, vol. 2, 1891: p. 454, cuenta del Regimiento de Infantería; C. 1, vol. 2, 12-V-1883: p. 308, cuenta del Cuarto Regimiento de Artillería; C. 1, vol. 2, 5-IV-1893: p. 475-476; C. 1, vol. 2, 7-IV-1893: p. 477, cuentas del Batallón de Cazadores de Reus].

⁸⁰ En 1885, Berea efectuó un pedido específico a Péliссon de un fagot afinado por debajo del diapasón normal, destinado a la catedral de Santiago [AB, C. 5, vol. 14, 25-IV-1885: f. 360-361, carta a Péliссon Frères et fils (París); C. 5, vol. 14, 11-V-1885: f. 380, carta a Gregorio Barcia (Santiago)].

La gaita gozó a finales de la centuria de una escalada de popularidad. No obstante, la tienda de Berea solo servía algunos modelos previo encargo, se supone que a un artesano gallego, probablemente próximo a Santiago, que no se ha podido identificar.⁸¹ Quizás el mayor volumen de gaitas fuese adquirido en persona a la tienda coruñesa o a las sucursales, por lo cual no ha quedado constancia escrita de dichas compras. Solo se ha podido verificar el interés de personas foráneas por los modelos de gaita gallega⁸² y la venta de contados ejemplares en Galicia.⁸³ El precio barajado para estas peticiones suponía en torno a 320 reales de vellón (80 pesetas) por unidad, aunque podía oscilar según el lujo de la ornamentación.⁸⁴

La limitada oferta de oboes, al igual que en caso del fagot, respondía solo a peticiones específicas.⁸⁵ La tardanza en su recepción pudo causar que muchos clientes apostasen por otro tipo de instrumentos,⁸⁶ aunque permaneció en uso en las milicias.⁸⁷ A veces, el comerciante coruñés ofrecía el producto informando en concreto de sus materiales, a menudo en madera (granadillo o palisandro) con un número variable de llaves (entre doce y quince) de alpaca.⁸⁸ La escasa circulación de este instrumento condujo a la minimización de adquisiciones a fábrica y a la mercantilización de

⁸¹ AB, C. 2, vol. 5, 6-XII-1877: f. 20, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁸² Federico Conde solicitaba información al respecto al almacén coruñés desde Badajoz o Juan Ayné lo hacía desde Barcelona. Este fabricante de acordeones, cuya ubicación estaba en la calle Fernando VII, número 53, había contactado con Berea en 1888 a fin de conocer el funcionamiento y posibilidades de adquisición de la gaita gallega. Por su parte, Conde ya lo había hecho en 1879 [AB, C. 2, vol. 6, 28-VIII-1879: f. 468, carta a Federico Conde (Badajoz); C. 6, vol. 18, 17-IX-1888: f. 338, carta a Juan Ayné (Barcelona)].

⁸³ Se venden, por ejemplo, tres ejemplares al Regimiento de Infantería de Zamora [AB, C. 1, vol. 2, 1891: p. 454; C. 1, vol. 2, 15-VII-1893: p. 484-485, cuentas del Regimiento de Infantería de Zamora].

⁸⁴ AB, C. 7, vol. 19, 11-III-1889: f. 210, carta a Javier Armesto Quiroga (lugar sin especificar).

⁸⁵ En 1879 Francisco G. Oliva solicitaba un oboe para Ferrol, encargado a Buffet [AB, C. 2, vol. 6, 4-II-1879: f. 168; C. 2, vol. 6, 2-V-1879: f. 341, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol)].

⁸⁶ Se ha documentado que un pedido de un oboe afinado en el antiguo diapason efectuado a Goumas et Compagnie en mayo de 1879 no llegó a manos de Berea hasta finales del mes de agosto [AB, C. 2, vol. 6, 29-V-1879: f. 387-388, carta a Goumas et Cie (París); C. 2, vol. 6, 26-VIII-1879: f. 463, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

⁸⁷ Ya que se ha documentado la venta de un oboe de granadillo de quince llaves al Cuarto Batallón de Artillería en 1884 o varios ejemplares al Batallón de Cazadores de Reus [AB, C. 1, vol. 2, 15-IX-1884: p. 329, cuenta del cuarto Batallón de Artillería; C. 1, vol. 2, 5-IV-1893: p. 475-476; C. 1, vol. 2, 7-IV-1893: p. 477, cuentas del Batallón de Cazadores de Reus].

⁸⁸ Un modelo de palisandro de doce llaves de alpaca fue brindado a Eugenio Rivera en 1884, quien lo compró en febrero de 1885 [AB, C. 5, vol. 14, 11-XI-1884: f. 26; C. 5, vol. 14, 12-II-1885: f. 215, cartas a Eugenio Rivera (Mondoñedo, Lugo)].

ejemplares ya usados,⁸⁹ con lo que la posibilidad de selección de características constructivas se desvanecía.

El sarrusófono, diseñado en 1856 por Pierre-Auguste Sarrus –director de banda de la armada francesa–, se conformaba por un tubo cónico con boquilla de lengüeta doble. Al principio fue manufacturado por Gautrot en diferentes registros, desde soprano a contrabajo, aunque esta última sonoridad ya había sido anticipada por Stehle en Viena en 1835. La comercialización en Galicia se ha verificado desde 1880, de especial interés para bandas militares y, a veces, para las populares.⁹⁰ El instrumento, en las variantes de soprano en si bemol, tenor en si bemol y barítono en mi bemol, se importaba de Francia, sobre todo de las casas Gautrot y Thibouville, en cambio, las cañas provenían a veces de Madrid, de Enrique Marzo.⁹¹ Esto denota de nuevo que las principales innovaciones organológicas procedían de la zona centroeuropea, aunque su asimilación en España pasaba en última instancia por manos de almacenistas y comerciantes autóctonos, que filtraban las mercancías a los usuarios.

Los aerófonos con boquilla, citados en este trabajo también como instrumentos de viento metal, constituían una familia clave para la tienda de Berea. La invención de nuevos instrumentos de viento metal, junto a la mecanización de su manufactura y el incremento de la producción en masa generó un pujante mercado (Myers 1997, 115). Las nomenclaturas de estos instrumentos, e incluso las características, variaban, debido, en parte, a la efervescencia creativa de las fábricas, sobre todo francesas, belgas y alemanas (De Keyser 2003, 245-49). Estos cambios tecnológicos fomentaron la fabricación manufacturada, con el consecuente incremento de disponibilidad:

The valve-action brass band instruments in particular were genuine products of the industrial revolution, mass-produced in factories rather than built by hand. They

⁸⁹ Se endosaba uno de segunda mano por 500 reales de vellón (125 pesetas) en 1887 y se anunciaba otro en el catálogo de instrumentos al precio de 200 reales de vellón (50 pesetas) [AB, C. 6, vol. 17, 10-XI-1887: f. 416, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 41].

⁹⁰ Berea ofertó varios modelos al teniente coronel de Reus [AB, C. 3, vol. 7, 9-I-1880: f. 196, carta a Salvador Jordán (Ferrol)]. El Cuarto Regimiento de Infantería adquirió un sarrusófono contrabajo en 1882 [AB, C. 1, vol. 2, 7-IX-1882: p. 297-298, cuenta del Cuarto Regimiento de Artillería]. Se ha constatado la venta de un sarrusófono soprano al ayuntamiento de Lugo [AB, C. 1, vol. 2, 15-VII-1892: p. 469, cuenta del Ayuntamiento de Lugo].

⁹¹ AB, C. 4, vol. 14, 11-IV-1885: f. 332, carta a Félix Chevalier (París); C. 7, vol. 19, 4-I-1889: f. 93, carta a Enrique Marzo (Madrid).

were therefore cheaper and available to more people than craftsman-produced stringed instruments (Blake 1992, 47).⁹²

Esta mudanza en la fabricación de instrumentos de viento metal se acompañó con una popularización de su uso, materializado en España, sobre todo, en las bandas de música. El almacén coruñés disponía, por orden alfabético, de: barítonos, bombardinos, cornetas, cornetines, fliscornos, helicones, onovenes, trombas, trombinos, trombones, trompas y tubas (véase fig. 5.6).

Instrumento	Mecanismo	Altura	Precio (Rv.)	Proveedores
Barítono	- 3 pistones (delgados o gruesos) - 3 cilindros	si bemol	320	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn
Bombardino	- 3/4 pistones (gruesos o delgados) - 3/4 cilindros	si bemol do y si bemol mi bemol (a veces)	320-1.000	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn Červený & Söhn Gautrot Ainé & C ^a Hüttl Stowasser Thibouville
Contrabajo	3 pistones 4 cilindros	do y si bemol	1.200	Péllisson Frères Stowasser
Corneta	- 3 pistones - sin pistones con rosca	re bemol do mi bemol fa do y si bemol	140-270	Péllisson Frères Červený & Söhn Besson Romero y Marzo
Cornetín de órdenes	[No se especifica]	mi bemol	[No se especifica]	Péllisson Frères Červený & Söhn Besson Enrique Marzo
Cornetín	- pistones - cilindros	do y si bemol	220-600	Besson Péllisson Frères Marquier August Jindřich Rott syn
Fliscorno	- 3 pistones (gruesos o delgados) - 3 cilindros	[no se especifica]	200-700	Gautrot Ainé & C ^a Péllisson Iiguez Hornbacher
Helicones	3/4 pistones	do y si bemol fa y mi bemol	800-1.600	[No se especifica]
Onovene	- 3 pistones - 3 cilindros	fa y mi bemol mi bemol y re	1.000	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn
Tromba	[No se especifica]	sol fa	600	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn
Trombino	[No se especifica]	fa y mi bemol	[menor que onovene]	Péllisson Frères
Trombón	- cilindros - pistones	do y si bemol	200-700	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn Besson
Trompa	- 3 cilindros con tonos - 3 pistones - 2 pistones	[no está claro]	500	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn Thibouville
Tuba	3/4 cilindros o pistones	fa y mi bemol do y si bemol	500-1.200	Rott Goumas Péllisson

Fig. 5.6. Tabla de aerófonos de soplo con boquilla. Elaboración propia.

⁹² Traducción de la autora: «Los instrumentos de viento metal con válvulas fueron productos genuinos de la revolución industrial al ser producidos en masa en fábricas más que a mano. Se hicieron más baratos y accesibles para más gente que los artesanales instrumentos de cuerda».

El barítono era una especie de bombardino, aunque más pequeño. En el catálogo de Bernabé Carrafa de 1857 se indicaba que «el Barítono es de moderna invención y ha reemplazado á los Búlsenes», también bajo la denominación de «corno tenor».⁹³ Berea describía este ejemplar como «bombardino tenor» con tres pistones, con un precio de en torno a 320 reales con fluctuaciones.⁹⁴ Este modelo, afinado en si bemol, empleaba los sistemas de pistones (delgados o gruesos)⁹⁵ o de cilindros, al igual que los bombardinos.⁹⁶ En el caso de los barítonos, los modelos de pistones procedían de la casa Péliisson, mientras que los de cilindros lo hacían de la firma Rott.⁹⁷ Además de las características constructivas, las calidades también mudaban, según indicaba Berea a un cliente en una misiva de 1883:

Muy Sr. mio: Contesto á su favorecida del 10 del presente participándole que la diferencia entre dos barítonos del nº 20 y los de nº 21 es que los de este último son de clase superior y respecto a los Bombardinos los de nº 22 estan [sic] los alambres de los pistones á la vista y los del nº 25 los tienen internamente, siendo por consiguiente mas superiores [...].⁹⁸

Los pedidos de barítonos convivían a menudo con bombardinos, «bastubas» o fliscornos, destinados a las bandas de música de los regimientos y, sobre todo, a las bandas populares diseminadas por toda Galicia, incluidas las de Escairón,⁹⁹ Lugo,¹⁰⁰ Mondoñedo,¹⁰¹ Ortigueira,¹⁰² e incluso por Asturias, como la de Avilés, entre otras.¹⁰³

⁹³ BN, Mss 14025, «Gran almacén de música e instrumentos músicos de Bernabé Carrafa», 1-V-1857, 3.

⁹⁴ En una carta a Germán Morenza especificaba que el instrumento constaba de tres pistones y se vendía a un precio de 320 reales de vellón (80 pesetas). En el catálogo de instrumentos se ofertaba un modelo de 80 pesetas (320 reales) y otro más caro de 120 pesetas (480 reales). No obstante, en los libros de cuentas se han documentado ejemplares más económicos de 288 y 240 reales (72 y 60 pesetas). Los barítonos se vendían a un precio mucho más elevado en 1857 en el almacén de Bernabé Carrafa, ya que cada uno costaba 840 reales (210 pesetas) [AB, C. 3, vol. 7, 3-III-1880: f. 301, carta a Germán Morenza (Xinzo de Limia, Ourense); C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 72; C. 1, vol. 2, 12-X-1877: p. 83, cuenta de Inocente Tomé Martínez; C. 1, vol. 2, 5-I-1878: p. 92, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)]

⁹⁵ AB, C. 1, vol. 2, 12-X-1877: p. 83, cuenta de Inocente Tomé Martínez; C. 1, vol. 2, 20-X-1879: p. 199, cuenta de Mariano Miguel Alonso; C. 1, vol. 2, 3-I-1880: p. 215-216, cuenta de Ramón Modesto Valencia; C. 1, vol. 2, 1880: p. 224-225, cuenta de Balbino Cristóbal; C. 1, vol. 2, 8-VIII-1884: p. 324, cuenta del Ayuntamiento de Ponferrada.

⁹⁶ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 72.

⁹⁷ AB, C. 4, vol. 12, 7-VII-1883: f. 24. De la firma Rott se ha verificado la venta de dos barítonos de cilindros con pabellón al aire al Regimiento de Infantería de Murcia [AB, C. 1, vol. 2, X-1884: p. 325, cuenta del Regimiento de Infantería de Murcia número 37].

⁹⁸ AB, C. 4, vol. 12, 12-VII-1883: f. 37, carta a Hermenegildo Mancebo (Mondoñedo, Lugo).

⁹⁹ La venta de instrumentos a esta localidad se producía a través de Baldomero Losada, quien en 1887 adquirió un bombardino, un requinto, un barítono y una «bastuba» [AB, C. 2, vol. 4, 15-VI-1877: f. 223, carta a Baldomero Losada (Escairón, Lugo)].

La heterogeneidad de bombardinos provenía de la coexistencia de rasgos constructivos y de marcas. Durante la década de los setenta la mayor parte de tráfico de este instrumento se centró en modelos de tres o cuatro pistones (gruesos o delgados), mas en los ochenta estas opciones se complementaron con mecanismos de tres o cuatro cilindros, de coste un poco más elevado.¹⁰⁴ Las marcas recurrentes, Péliesson y Rott, cohabitaban con opciones de Červený, Gautrot, Hüttl, Stowasser, Thibouville y Wenzel,¹⁰⁵ aspecto explicado con detalle en el sexto capítulo.¹⁰⁶ Esta pluralidad redundaba en una variación de cuantías mucho más evidente que en otras especialidades, puesto que se podían adquirir ejemplares desde los trescientos reales hasta modelos que rondaban los mil (entre 80 y 250 pesetas),¹⁰⁷ tarifas solo reducidas en caso de instrumentos de segunda mano.¹⁰⁸

Berea conocía los rasgos técnicos de los bombardinos, ya que, además de venderlos, los reparaba con ayuda de su hermano Nicasio. Esta competencia lo condujo a informar por escrito a los clientes sobre cuestiones relacionadas con la altura, con la

¹⁰⁰ En este emplazamiento las ventas de instrumentos de este tipo se se remitieron sobre todo a Juan Montes y a su sobrino Baldomero Latorre [AB, C. 2, vol. 6, 3-V-1879: f. 344, carta a Juan Montes Capón (Lugo)].

¹⁰¹ En Mondoñedo Berea contactaba con diversos músicos, entre ellos Atanasio Leibas, Eusebio Mancebo o José María Gacio [AB, C. 3, vol. 7, 28-XI-1879: f. 141, carta a Atanasio Leibas (Mondoñedo, Lugo)].

¹⁰² A Ortigueira remitió varios con un descuento del 6% [AB, C. 2, vol. 4, 13-X-1877: f. 421, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña)].

¹⁰³ AB, C. 1, vol. 1, 15-X-1874: f. 262, carta a Aquiles Marese (Avilés).

¹⁰⁴ En 1887 Berea brindaba varios modelos de tres pistones delgados a 320 reales (80 pesetas), de tres pistones gruesos a 360 reales (90 pesetas), de cuatro pistones a 440 reales (110 pesetas) y de cuatro cilindros a 1.000 reales de vellón (250 pesetas) [AB, C. 6, vol. 17, 15-III-1887: f. 54, carta a Amador Baamonde (Ortigueira, A Coruña)].

¹⁰⁵ El comerciante coruñés ofrecía en 1879 a Luis Puente un modelo Thibouville de cuatro pistones por 700 reales (175 pesetas), uno Wenzel de cuatro cilindros por 900 (225 pesetas) y otro Červený de cuatro cilindros por 1.000 reales (250 pesetas) [AB, C. 3, vol. 7, 25-IX-1879: f. 7, carta a Luis Puente (Santiago)].

¹⁰⁶ Apartado 6.1.1, titulado «Los proveedores de instrumentos», a partir de la página 543.

¹⁰⁷ En 1878 Berea ofertó un bombardino por 360 reales a un comprador de Pontedeume; mientras que ese mismo año brindaba a otro cliente de Ferrol similares ejemplares por 440 reales. A otro cliente de Pontevedra le proponía algún ejemplar a 840 reales, lo cual duplicaba los precios anteriores [AB, C. 2, vol. 5, 9-IV-1878: f. 227, carta a Manuel Vidal (Pontedeume, A Coruña); C. 2, vol. 5, 25-IV-1878: f. 266, carta a Francisco G. Oliva (Ferrol); C. 2, vol. 5, 8-II-1878: f. 149, carta a José Manuel Cortés (Redondela, Pontevedra)].

¹⁰⁸ Un bombardino fue endosado por 240 reales (60 pesetas) en 1879, después de haber estado en posesión de Juan Montes [AB, C. 2, vol. 6, 10-VI-1879: f. 403-404, carta a Juan Montes (Lugo)].

tesitura e incluso con la escritura.¹⁰⁹ Los frecuentes problemas de afinación derivados de la convivencia de varios diapasones, según se ha explicado, se agravaron en estos instrumentos a causa de la entonación incorrecta de algunos de ellos.¹¹⁰ Con todo, en algunas ocasiones los clientes protestaban sin razón, como uno de Ponferrada, cuyo bombardino estaba en perfectas condiciones según los profesores que lo habían revisado bajo supervisión de Berea:

Muy Sr. mio y amigo: He recibido el Bombardino [...] resulta que el Re natural con tranquila ó sea con 1º y 3º piston [sic] está bien. El Mib, bajando el 2º y 3º piston, queda también afinado.

Las demás notas de posicion [sic] al aire es cuestión de embocadura que aqui [sic] 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.

Cualquiera Bombardino que le remita ha de adolecer de los mismos defectos que el de V. me envió y al igual le falta la cabecera del 3º piston, la que le pondré al recibir su contestación respecto á la resolución que V. adopte [...].¹¹¹

Otro instrumento emparentado con el bombardino es aquel al que Berea se refiere como «contrabajo», cuya distinción sobre papel con el cordófono homónimo solo era posible a través del contexto de uso. En 1878 pedía a Ignaz Stowasser (Viena) «un helicón ó gran contrabajo militar en Ut y Si bemol con 4 cilindros», por lo cual se deduce un empleo castrense emparentado con el helicón.¹¹² Aunque algunos autores lo asocian a un instrumento de doble lengüeta (Remnant 2002, 134), se considera improbable en este caso. El comerciante coruñés lo describía en los siguientes términos al dirigirse a Baldomero Latorre, a quien le ofrecía modelos desde 400 a 450 pesetas (de 1.600 a 1800 reales):

[...] si V. quiere un contrabajo de gran sonoridad y de condiciones exactamente iguales á las que me tienen comprado el insigne músico mayor Sr. Lago para la Artillería y como los que me tomó el Sr. Braña y Muiños p^a [sic] Cazadores de Reus y hoy para el Regto. [sic] de Zamora (hace dos meses me compró uno y tengo encargo de otro para el mismo Regto) tienen que ser del fabricante alemán Rott por

¹⁰⁹ Por ejemplo, en 1879 le indicó a Adriano Gante que el bombardino «baja al Sib [sic] grave de clave de fa en cuarta». Incluso en 1883 remitió instrucciones precisas a la firma Rott para la construcción de un bombardino en mi bemol de cuatro cilindros, que por lo novedoso de su afinación suscitó una misiva específica del coruñés [AB, C. 2, vol. 6, 17-VII-1879: f. 432, carta a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo); C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 171-172, carta a August Heinrich Rott (Praga)].

¹¹⁰ Berea reclamaba ante Péllisson Frères cuestiones de afinación a raíz de un envío de diez bombardinos «completamente semitonados» en 1882 [AB, C. 3, vol. 9, 16-II-1882: f. 489-490, carta a Péllisson Frères (Lyon)].

¹¹¹ AB, C. 5, vol. 14, 21-I-1885: f. 165, carta a Pablo Gutiérrez (Ponferrada, León).

¹¹² AB, C. 1, vol. 2, 31-X-1878: p. 142, cuenta de Ignaz Stowasser (Viena).

reunir a su sonido redondo y pastoso las condiciones de confundirse con el contrabajo de cuerdas, no hay nada mas superior y creo un disparate que estando dispuestos á gastar una cantidad crecida, y teniendo conocimientos de estos instrumentos, se comprase de otro fabricante; ésta no es sola mi opinión y si la de los músicos mentores citados, el precio de cada uno es el de 450 pesetas.

Ahora bien, si Vs. no quieren gastar tanta cantidad, yo puedo proporcionarles un contrabajo de cilindros en el tono de Do y Sib y en el diapason en que están afinados los instrumentos de esa por 300 pesetas y le advierto que estos instrumentos siempre han de ser mejores que los que ofrecen en Madrid por 400 pesetas [...].¹¹³

Las instituciones militares solicitaban con frecuencia cornetas y cornetines, bien para las bandas de cornetas de cada compañía o bien para las bandas de música de los regimientos. De este modo, Berea publicitaba su establecimiento refiriendo, entre otras cuestiones, la venta de «toda clase de cornetines»,¹¹⁴ lo cual atraía la atención de milicias y bandas civiles. No puede obviarse la frecuente presencia de bandas militares en la ciudad de A Coruña y el asentamiento del Regimiento de Infantería de Marina en la ciudad de Ferrol, lo cual generó bastantes transacciones mercantiles.¹¹⁵ No obstante, el uso de este tipo de instrumentos se extendió a otras agrupaciones musicales como las orquestas y las bandas populares, lo cual explica el elevado índice de pedidos externos a las milicias.¹¹⁶

Las cornetas respondieron, en la franja cronológica estudiada, a diferentes rasgos técnicos. Las entonaciones heterogéneas (re bemol, do, mi bemol y fa) con tres pistones convivían con las que únicamente presentaban rosca, sobre todo en do. Otra opción formal fue el uso de tubos alternativos (tonos) para variar la afinación de las cornetas¹¹⁷ e incluso se ha documentado la comercialización de un modelo de corneta baja para Ferrol en 1877.¹¹⁸

¹¹³ AB, C. 7, vol. 19, 28-V-1889: f. 324-325, carta a Baldomero Latorre (Lugo).

¹¹⁴ AB, C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 324, carta a Felipe Paz (Vilagarcía, Pontevedra).

¹¹⁵ En 1884 pedía encarecidamente a Eduardo de Arana que intentase convencer al coronel Albacete para que acudiese a su tienda para el abastecimiento de la banda de música del regimiento [AB, C. 5, vol. 13, 21-V-1884: f. 230, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)]. Esta circunstancia se debía a que las atribuciones del coronel del regimiento y de su ayudante a partir del reglamento de 1879 le permitían ejercer control sobre el instrumental. Tras este reglamento el músico mayor solo se ocupaba de cuestiones artísticas, no logísticas (Fernández de Latorre 1999, 299).

¹¹⁶ La orquesta del teatro de A Coruña disponía de al menos dos cornetines a finales de la década de los setenta, según explicaba Berea a Maximino Fernández [AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 391].

¹¹⁷ AB, C. 2, vol. 6, 7-VIII-1879: f. 448; C. 4, vol. 10, 5-III-1882: f. 162, cartas a Pélisson Frères (Lyon).

¹¹⁸ AB, C. 2, vol. 4, 17-IV-1877: f. 88, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol).

Los reglamentos militares indicaban los diferentes modelos aptos para las bandas de cornetas, lo cual influía de forma directa en la oferta bereana. En principio era el instrumento propio de las tropas a pie, si bien, desde finales del siglo XVIII, ya formaba parte de las unidades de Cazadores de Infantería (Mena 2013, 140). Desde la primera inclusión oficial en el Ejército español, dictada por una Orden del Consejo de Regencia el 19 de octubre de 1811, las cornetas transmitían órdenes a través de diversos toques (Fernández de Latorre 1999, 152, 166 y 182). A partir de entonces, los modelos variaron en función de sus usos y presencia en las diversas unidades militares.

Desde al menos 1873, Berea despachaba cornetas reglamentarias.¹¹⁹ Aunque estos modelos probablemente incluyesen pistones tras la Real Ordenanza del 9 de julio de 1869, sus características constructivas se alteraron más adelante;¹²⁰ en efecto, el «modelo español» –tal y como lo denominaba el comerciante coruñés–, dispuso a partir de 1882 solo de una rosca para variar de do a re bemol.¹²¹ Quizás por esta razón se expidieron numerosas cornetas de guerra de estas características a los diferentes batallones del Regimiento de Artillería ese mismo año.¹²² Dada la variabilidad de los rasgos constructivos de las cornetas reglamentarias en España, el almacenista describía con detalle el modelo de esta última corneta, en 1884, a Chevalier, a fin de solicitar una remesa a París y, en 1887, a Péliesson Frères, le resaltaba que se trataba de «cornetas sin pistones en Do y Re, afinadas en el antiguo diapason».¹²³ En 1888 se instruyó un nuevo cambio de modelo hacia cornetas lisas, sin pistones, en do, con rosca y cambio para si

¹¹⁹ AB, C. 1, vol. 1, 27-X-1874: f. 300, carta sin destinatario identificado.

¹²⁰ Las patentes en torno a las cornetas estuvieron casi siempre relacionadas con los usos militares. En 1856 ya se había concedido un privilegio a José Ramís para la construcción de una «corneta para uso del arma de infantería» [AHOEPM, 15 de agosto de 1856, privilegio 1465, registro 1448]. Lahera había patentado el modelo de corneta de guerra de tres pistones en agosto de 1869 [AHOEPM, 4 de agosto de 1869, privilegio 4648, registro 3728]. Unos años después, en 1876, también Enrique Marzo y Feo patentaba un «Instrumento para ejecutar los toques de ordenanza y de guerrilla» [AHOEPM, 3 de febrero de 1876, privilegio 5403, registro 4492]. Lahera patentaba de nuevo otro modelo de «trompeta clarín para uso de infantería y caballería» en 1883, aunque la vigencia de este invento fue corta, ya que la concesión de la patente se realizó el 25 de junio de 1883 y caducó el 21 de septiembre de ese mismo año [AHOEPM, patente 3163, registro 3987].

¹²¹ A partir de este momento los cuerpos de seguridad de España habían dispuesto la sustitución de las cornetas por un instrumento más sencillo, que los documentos denominan «pito», creado por Hipólito Lahera desde abril de 1876 (*Reales órdenes y circulares de interés general para la Guardia Civil* 1882, 122). La patente de este modelo de «pito de mando» se concedió el 5 de enero de 1883 [AHOEPM, patente 2767, registro 3517].

¹²² AB, C. 1, vol. 2, 7-IX-1882: p. 296, cuentas del Cuarto Regimiento de Artillería.

¹²³ AB, C. 5, vol. 13, 25-VI-1884: f. 314, carta a Félix Chevalier (París); C. 6, vol. 17, 20-X-1887: f. 381, carta a Péliesson Frères (Lyon).

bemol, lo cual generó solicitudes ese mismo año por parte del Regimiento de Infantería de Marina, que requirió al menos veintinueve ejemplares.¹²⁴

Las cornetas reglamentarias tenían un precio estándar fijado en 200 reales (50 pesetas), si bien a veces se reducía hasta 140 reales de vellón (35 pesetas).¹²⁵ Las cornetas de pistones sufrían mayores variaciones, oscilando entre 170 y 270 reales de vellón (42'5 y 67'5 pesetas), según las marcas y los clientes a los cuales estuviesen destinadas.¹²⁶ De ahí que los contados ejemplares de Besson de mayor calidad costasen más que los habituales de Péliisson y Červený.¹²⁷

Un dato curioso referente a las cornetas atañe a la falta de existencias sufrida por el comerciante en 1876 y en 1877,¹²⁸ consecuencia de una elevada solicitud y de la lentitud de las distribuidoras, sobre todo de las madrileñas. Este problema de abastecimiento por parte de almacenistas de la capital, en especial de Romero y Marzo, posiblemente generase un desvío, a partir de entonces, hacia fábricas francesas y prusianas, según se detalla en el sexto capítulo.¹²⁹

Muchas de las cornetas portaban grabados que denotaban su procedencia o que intentaban conferir a la tienda de Berea la condición de fábrica de instrumentos (véase il. 5.3). En 1880 solicitó a Péliisson una remesa impresa con las letras «CB» y en 1888 discutió con los clientes –en este caso, las milicias ferrolanas– la inscripción de otro lote. En esta ocasión el estampado propuesto era: «Canuto Berea. Fábrica de

¹²⁴ La correspondencia referente a este asunto se extiende desde agosto de 1888 hasta diciembre de ese mismo año, ya que el pedido realizado desde Ferrol por Miguel Cuervo tardó en llegar desde la fábrica de Péliisson debido a que habían afinado mal los instrumentos [AB, C. 6, vol. 18, 7-VIII-1888: f. 299, carta a Miguel Cuervo (Ferrol); C. 6, vol. 18, 15-VIII-1888: f. 303, carta a Péliisson Frères et Cie (Lyon); C. 6, vol. 18, 20-IX-1888: f. 346; C. 6, vol. 18, 15-X-1888: f. 402; C. 7, vol. 19, 7-XII-1888: f. 51, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol)].

¹²⁵ Un caso fue la oferta cursada en 1884 por Berea a Francisco G. Oliva, a quien le abonaría además el 25% del precio final en concepto de comisión por su intercesión en la transacción. No obstante, a este mismo cliente le cobraba 50 pesetas (200 reales de vellón) por otras cornetas expedidas en 1889, lo cual delata la inconstancia de sus prerrogativas [AB, C. 4, vol. 12, 19-II-1884: f. 486; C. 5, vol. 13, 15-III-1884: f. 51-52, cartas a Francisco G. Oliva (San Fernando, Cádiz); C. 1, vol. 2, 15-IV-1884: p. 318, cuenta de Francisco G. Oliva; C. 7, vol. 19, 6-XI-1889: f. 473, carta a Francisco G. Oliva (Ferrol)].

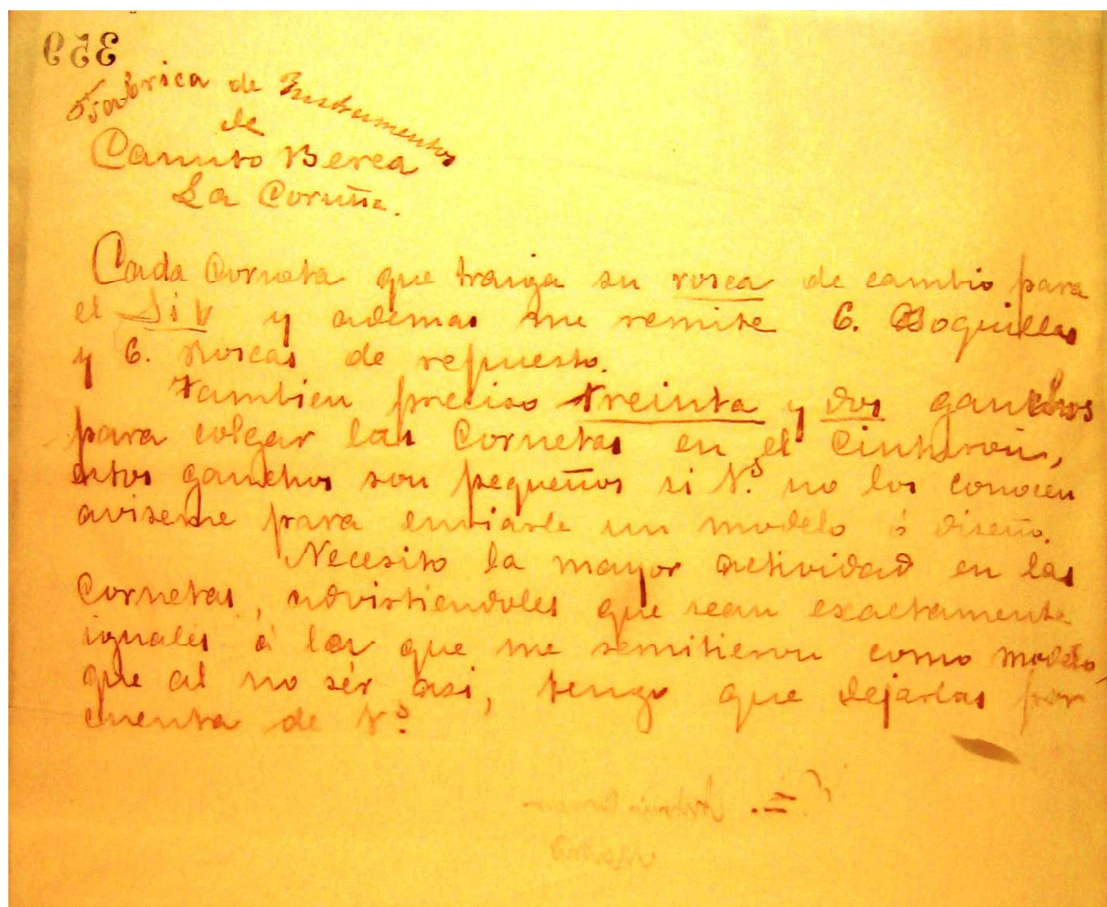
¹²⁶ AB, C. 1, vol. 3, 18-IX-1876: f. 130, carta a Luis Merios (Ferrol); C. 2, vol. 4, 17-VII-1877: f. 273, carta a Severiano Feijóo (Ourense).

¹²⁷ AB, C. 4, vol. 12, 23-IX-1883: f. 141, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

¹²⁸ AB, C. 2, vol. 4, 23-IV-1877: f. 98, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol).

¹²⁹ Apartado 6.1.1.1, titulado «Los fabricantes y distribuidores de aerófonos», a partir de la página 545.

instrumentos. La Coruña», particular estrategia –también presente en otros aerófonos de boquilla– en la que se abunda en el sexto capítulo.¹³⁰



II. 5.3. Fragmento de carta con especificaciones para construcción de cornetas a Pélisson Frères et C^{ie} (1888). AB.

Los cornetines de órdenes, circunscritos en exclusiva al ámbito militar, se empleaban para las señales de mando. Los jefes militares disponían a menudo de un muchacho a su servicio que tocaba el cornetín «de órdenes», como habían hecho Antonio Romero o Enrique Marzo en la mocedad. De ahí que ofertase varios modelos en su catálogo, destinados a ir «al lado de los gefes» (Gándara 2013).¹³¹ Las posibles confusiones entre estos ejemplares más pequeños y los cornetines más grandes forzaron al comerciante a

¹³⁰ AB, C. 3, vol. 8, 16-XII-1880: f. 251, carta a Pélisson Frères (Lyon); C. 6, vol. 18, X-1888: f. 356v, carta a Pélisson Frères et C^{ie} (Lyon). Véase apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», en concreto páginas 676-677.

¹³¹ AB, C. 4, vol. 11, 26-II-1883: f. 230, carta a Enrique Marzo (Madrid).

detallar descripciones a los proveedores a fin de evitar equívocos al respecto. Así, en 1879 le pedía a Enrique Marzo seis cornetines reducidos de tamaño: « [...] Remítame por la Diligencia Ferro Carrilana 6 cornetines de órdenes afinados precisamente por el diapason antiguo. Son pequeñitos y creo están afinados en Mib [...]».¹³²

A pesar de la proximidad geográfica del constructor madrileño Enrique Marzo, unido a Romero, Berea solo recurrió a él en contados momentos, despuntando en su lugar las peticiones a Péliссon, Červený y Besson. Las compras a Madrid se produjeron sobre todo en los años setenta, cuando incluso, en 1879, el propio Eduardo de Arana se personaba en la ciudad para efectuar pedidos *in situ*.¹³³ No obstante, los grandes encargos se cursaban a Francia, bien a través de los intermediarios (Anteroche o Chevalier) o de forma directa a las fábricas.¹³⁴ La primera razón de esta circunstancia se asentaba en la mayor capacidad de las empresas centroeuropeas, que ya habían industrializado el proceso de producción desde mediados de la centuria, por lo cual disponían de instrumentos económicos con celeridad. Otro de los motivos de recurrir solo a veces a Madrid pudo ser la competencia directa que para el negocio coruñés suponían los almacenes de la capital.¹³⁵

Al margen de los cornetines de órdenes, se comercializó otra variedad de cornetín, en do y si bemol, que podía ser de tamaño grande o pequeño, distribuido por Besson, Péliссon, Marquier y Rott, casa que servía un ejemplar especial de cilindros, cuyo mecanismo difería de los anteriores. Las ofertas de cornetines de pistones se destinaban sobre todo a particulares, quienes los adquirirían por los precios variables entre 220 y 600

¹³² AB, C. 2, vol. 6, 14-IV-1879: f. 313, carta a Romero y Marzo (Madrid). Dichos ejemplares estarían destinados a Ferrol, según confirmaba a Eduardo de Arana y a su hermano Nicasio, quien por entonces recalaba en la ciudad departamental [AB, C. 2, vol. 6, 15-V-1879: f. 363, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 2, vol. 6, 14-V-1879: f. 356, carta a Nicasio Berea (Ferrol)].

¹³³ AB, C. 2, vol. 6, 17-II-1879: f. 198, carta a Eduardo de Arana (Madrid).

¹³⁴ Por ejemplo, a Péliссon Frères le solicitaba varias remesas numerosas en respuesta a las solicitudes del Regimiento de Infantería de Marina, establecido en Ferrol. En 1879 le pidió cincuenta y cuatro cornetas de guerra de tres pistones de sistema español y en 1884 le requirió cuarenta ejemplares [AB, C. 2, vol. 6, 10-III-1879: f. 186-187; C. 5, vol. 13, 22-III-1884: f. 72, cartas a Péliссon Frères (Lyon)].

¹³⁵ Berea incitaba a Antonio Licer a que comparase las calidades superiores de sus instrumentos con las de otros procedentes de establecimientos madrileños en estos términos: « [...] En mis instrumentos no puedo rebajar sino el 10 por % [sic] y desearía me comprasen un clarinete de Lefebre [sic] y un cornetín de Besson para que vieran la gran diferencia que hay entre los instrumentos que yo vendí y los que venden en Madrid [...]» [AB, C. 4, vol. 10, 6-X-1882: f. 437, carta a Antonio Licer (Pontevedra)].

reales de vellón (55 y 150 pesetas),¹³⁶ según sus peticiones específicas.¹³⁷ Las cornetas se despachaban casi siempre a las bandas de cornetas de las milicias, mientras que los cornetines, al margen del cornetín de órdenes, disfrutaban de mayor salida en el mercado civil.¹³⁸

El bugle, emparentado con las cornetas – razón por la cual se explica en este punto, tras ese instrumento–, presentaba ciertas similitudes con la corneta de válvulas, parecida a la empleada en Inglaterra (Baines 1980, 426), si bien la línea diferencial con respecto a otros aerófonos de boquilla afines era más bien difusa (Dudgeon 2004). Esto explica la versatilidad de algunos términos que Berea consideraba a veces análogos a este instrumento, como «fliscorno»¹³⁹ o «contralto», quizás por la tesitura empleada.¹⁴⁰ La comercialización bajo la nomenclatura específica «bugle» se operó en A Coruña desde al menos 1877 hasta 1889, bajo la distribución de Péliisson Frères, aunque no figura en el catálogo de instrumentos y pocas características constructivas se han podido confirmar de forma fehaciente a través de la documentación.¹⁴¹

El fliscorno compartió protagonismo con las trompetas y trombas en las bandas de música, e incluso, de cuando en cuando, se intercambiaban.¹⁴² Las ventas de este

¹³⁶ A José María Gacio (Mondoñedo, Lugo) le ofreció cornetines a 220 reales de vellón (55 pesetas) en 1878, mientras que a Salvador Jordán (Ferrol) le facilitó uno de 600 reales de vellón (150 pesetas) en 1880 [AB, C. 2, vol. 5, 20-II-1878: f. 174; C. 3, vol. 7, 9-I-1880: f. 196].

¹³⁷ En 1884 ofrecía a Manuel Reimunde (Foz) cornetines para mano derecha e izquierda [AB, C. 5, vol. 14, 6-I-1884: f. 145].

¹³⁸ De hecho, los particulares y los intermediarios de Berea solían pedir cornetines para Cangas, Lugo, Ourense, Ortigueira, Pontevedra, Samos, etc. Algunos de los clientes que habían solicitado cornetines eran Severino Feijóo (Ourense) [AB, C. 1, vol. 1, 21-XII-1874: f. 435-436], Pedro de Gándara (Cangas, Pontevedra) [AB, C. 1, vol. 1, 26-XII-1874: f. 445], Baldomero Losada (Escairón, Lugo) [AB, C. 2, vol. 4, 22-VI-1877: f. 234]. También algunos comisionados de Berea –Montes (Lugo), Valencia (Ourense) o Licer (Pontevedra)– solicitaban este tipo de instrumentos con frecuencia. Véase información sobre los comisionados en el sexto capítulo, apartado 6.2, titulado «Los clientes como receptores», a partir de página 613.

¹³⁹ Un pedido cursado por Berea a Stowasser (Viena) indicaba que «el fliscorno se llama bugle» [AB, C. 1, vol. 2, 31-X-1878: p. 142, cuenta a la fábrica Ignaz Stowasser (Viena)].

¹⁴⁰ AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 399-400, carta a Péliisson Frères (Lyon).

¹⁴¹ AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 399-400, carta a Péliisson Frères (Lyon); C. 7, vol. 20, 17-XI-1889: f. 99, carta a Péliisson Frères et C^{ie} (Lyon).

¹⁴² Berea confirmaba esta capacidad de permuta a Balbino Cristóbal, de quien se servía para exportar a América [AB, C. 1, vol. 3, 26-X-1876: f. 220, carta a Balbino Cristóbal (Pasaje, A Guarda, Pontevedra)].

producto se han documentado desde 1874 hasta 1888¹⁴³ con modelos de casas francesas (Gautrot, Péliison) y alemanas (Iguez Honrbacher).¹⁴⁴ Estas últimas suscitaban mayor interés por la calidad, según demostraba, por ejemplo, el empeño de Antonio Licer – director de la banda de la Beneficencia de Pontevedra– por hacerse con un ejemplar de la firma germana, pedido expresamente a Hannover.¹⁴⁵

En cuanto a las opciones constructivas disponibles de fliscornos prevalecía la variedad de tres pistones de perfil grueso o delgado, aunque también se han documentado transacciones con ejemplares de tres cilindros,¹⁴⁶ por lo cual se evidencia de nuevo la coexistencia y compatibilidad de innovaciones técnicas plurales. Muchas de ellas condicionaban a la postre los costes, que oscilaban entre 200 y 700 reales de vellón (50 y 175 pesetas), por lo que a la vista de que los precios más elevados correspondían a los de cilindros, frente a los de pistones, la lógica monetaria imponía la inclinación hacia estos últimos.¹⁴⁷ La diversidad constructiva se conjugaba con la heterogeneidad de usuarios, ubicados en emplazamientos dispersos por todo el noroeste peninsular –como Lugo, Mondoñedo, Ortigueira, Portomarín, Ribadeo, Vigo o Villafranca–, que se interesaban por ejemplares nuevos y por la reparación de algunos usados.¹⁴⁸

Algunos de los instrumentos a disposición de los usuarios gallegos menguaron su uso en la franja cronológica estudiada, entre ellos el helicón y el onovene. Los helicones no figuraban en los catálogos de Berea, pero aun así se ha acreditado cierta presencia desde 1876 hasta 1887 en modelos en do y si bemol o en fa y mi bemol, con tres o cuatro pistones.¹⁴⁹ Quizás el elevado precio, en torno a 1.000 reales

¹⁴³ AB, C. 1, vol. 1, 7-V-1874: f. 15, carta a Joaquín Martí Roca (Betanzos, A Coruña); C. 6, vol. 18, 20-II-1888: f. 54, carta a Baldomero Latorre (Lugo).

¹⁴⁴ En un pliego conservado dentro de un catálogo se ofertan varios modelos Péliison y una boquilla Rott [AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 80].

¹⁴⁵ AB, C. 4, vol. 10, 6-X-1882: f. 437; vol. 11, 11-III-1883: f. 262, cartas a Antonio Licer (Pontevedra).

¹⁴⁶ AB, C. 1, vol. 2, 12-X-1877: p. 83, cuenta de Inocente Tomé Martínez; C. 1, vol. 2, 31-X-1878: p. 142, cuenta a Ignaz Stowasser (Viena).

¹⁴⁷ AB, C. 2, vol. 5, 10-X-1878: f. 466, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo); C. 6, vol. 17, 26-X-1887: f. 389, carta a Gumersindo Linares (Ordes, A Coruña).

¹⁴⁸ Se ha documentado el arreglo de fliscornos para Montes en 1877 y en 1884 [AB, C. 2, vol. 5, 10-XII-1877: f. 30; C. 5, vol. 13, 25-VI-1884: f. 313, cartas a Juan Montes (Lugo)].

¹⁴⁹ AB, C. 1, vol. 3, 14-IX-1876: f. 120-122, carta a Tomás Gómez (Pasaje, A Guarda, Pontevedra); C. 6, vol. 16, 18-I-1887: f. 460, carta a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia).

de vellón,¹⁵⁰ condicionase el consumo y este, a su vez, la limitación de existencias en tienda.¹⁵¹ No obstante, los helicones fueron sustituidos por las tubas en do y si bemol a finales de la década de los ochenta, según confirmaba Berea en alguna carta.¹⁵²

El onovene –también identificado como *hoenoven*, *onnovene*, *omnobe*, *omnoben*, *honnobe* u *honoben*– es una especie de trompa tenor en mi bemol o fa, aunque en ocasiones el término se refiere a una trompa alto (Kenyon 1992). Esta filiación con la trompa motivó que, en las bandas militares, la sustituyera a menudo,¹⁵³ si bien a partir de mediados de los ochenta el relevo del onovene fue asumido por los trombinos en fa y mi bemol, más económicos.¹⁵⁴ Los modelos de onovene ofertados por Berea, entonados en fa y mi bemol o en mi bemol y re, podían presentar tres pistones de la marca Péliisson o tres cilindros de la firma Rott.¹⁵⁵ En ambos casos los importes rondaban los 1.000 reales de vellón (250 pesetas), mientras que los trombinos apenas alcanzaban los 300 (75 pesetas), lo cual provocó, según Berea, su desaparición.¹⁵⁶ Con todo, el almacenista dispuso de onovenes hasta al menos 1888, aunque se sospecha que se trataba en realidad de trombinos, ya que el coste indicado para estos últimos se cifraba tan solo en 280 reales de vellón (70 pesetas).¹⁵⁷

¹⁵⁰ En una oferta remitida por el almacenista coruñés a Domingo Martínez se especificaban los siguientes modelos: en do y si bemol de tres pistones por un precio que oscilaba entre 800 y 1.200 reales (200 y 300 pesetas), en do y si bemol de cuatro pistones entre 1.000 y 1.300 reales (250 y 325 pesetas), en fa y mi bemol de tres pistones entre 1.000 y 1.400 reales (250 y 350 pesetas) y en fa y mi bemol de cuatro pistones entre 1.200 y 1.600 reales de vellón (300 y 400 pesetas) [AB, C. 2, vol. 4, 17-V-1877: f. 159, carta a Domingo Martínez (Villafranca, León)].

¹⁵¹ Se ha probado la venta de un ejemplar a Caldas de Reis en 1877 y de varios para las milicias, como los dos remitidos a Francisco G. Oliva, uno al Regimiento de Infantería de Marina y otro a la corbeta Villa de Bilbao. Incluso se ha documentado en 1880 el envío de un «helicón para niños, 3 cilindros en Do y Sib [sic]» por 1.200 reales (300 pesetas) [AB, C. 4, vol. 10, 26-V-1882: f. 207, carta a Francisco G. Oliva (San Fernando, Cádiz); C. 1, vol. 2, 7-II-1884: p. 317, cuenta del Regimiento de Infantería de Marina; C. 1, vol. 2, 30-V-1879: p. 179, cuenta de la corbeta Villa de Bilbao; C. 1, vol. 2, 1880: p. 224-225, cuenta de Balbino Cristóbal].

¹⁵² AB, C. 6, vol. 16, 18-I-1887: f. 460, carta a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia).

¹⁵³ AB, C. 3, vol. 8, 22-IX-1880: f. 95, carta a Atanasio Leibas (Mondoñedo, Lugo).

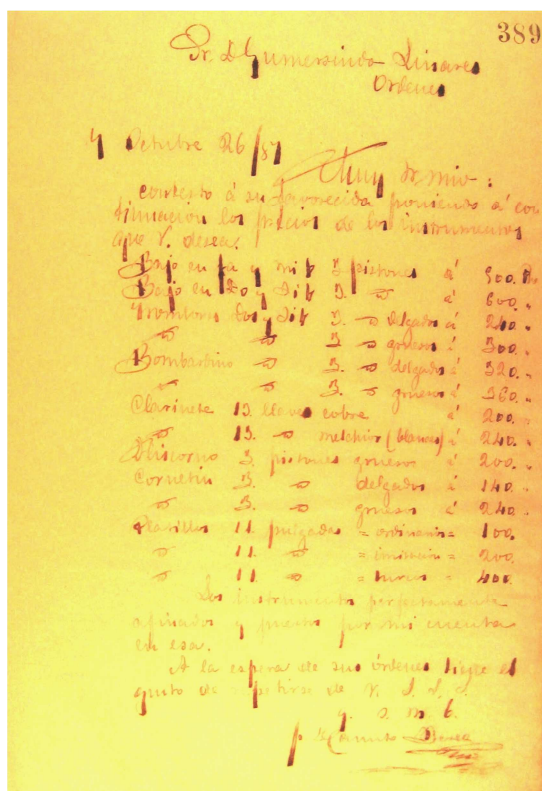
¹⁵⁴ AB, C. 5, vol. 14, 6-XI-1884: f. 13, carta a José María Ramos (Vega de Ribadeo, Asturias).

¹⁵⁵ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 74.

¹⁵⁶ AB, C. 5, vol. 14, 6-XI-1884: f. 13, carta a José María Ramos (Vega de Ribadeo, Asturias).

¹⁵⁷ AB, C. 6, vol. 18, 1-X-1888: f. 360, carta a José García Solís (Vilagarcía, Pontevedra).

A una cantidad también elevada se ofrecían las trombas, que rondaban los 600 reales de vellón (150 pesetas).¹⁵⁸ En cuanto a la identificación, probablemente equivaliese a la trompeta actual, ya que Berea en sus catálogos no empleaba este último término y en italiano ambos son homólogos (Andrés 2001, 382).¹⁵⁹ De nuevo las casas centroeuropeas Rott y Péliisson conquistaron el mercado con modelos en sol y fa y, alguna vez que otra, Romero actuó de mediador en estas ventas.¹⁶⁰ Esta modalidad de instrumento también admitía los intercambios de tonos (tubos de longitud variable de repuesto), con el fin de alterar la afinación, por lo cual se supone la convivencia de modelos naturales, más conservadores, con otros de llaves o válvulas más modernos.¹⁶¹



II. 5.4. Carta remitida a un cliente con ofertas de instrumentos de metal (1887). AB.

¹⁵⁸ AB, C. 3, vol. 7, 9-II-1880: f. 249, carta a Salvador Jordán (Ferrol).

¹⁵⁹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 74. En el catálogo de Bernabé Carrafa de 1857 las trombas también se denominaban «clarines», con lo cual es probable que se refieran a modelos de trompetas [BN, MSS 14025, «Gran almacén de música e instrumentos músicos de Bernabé Carrafa», 1-V-1857, 2].

¹⁶⁰ Berea le pidió, por ejemplo, cuatro trombas en 1877 [AB, C. 2, vol. 4, 22-III-1877: f. 21, carta a Antonio Romero (Madrid)].

¹⁶¹ AB, C. 5, vol. 15, 7-IV-1886: f. 416, carta a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia); C. 1, vol. 2, 5-I-1885: p. 332, cuenta del Ayuntamiento de Ponferrada.

Aunque la nomenclatura trombino puede asociarse a la trompeta *piccolo* en si bemol, en la tienda de Berea se liquidaban sobre todo ejemplares en fa y mi bemol, suministrados por Péliſson Frères, que a veces equivalían a los onovenes, cuestión ya apuntada más arriba.¹⁶² Aunque el trombino no era un instrumento habitual en el establecimiento, se aprecia un leve repunte de consumo a partir de la década de los ochenta, provocado quizás por su emergente uso en las bandas militares en sustitución de las trompas.¹⁶³

Frente a la limitación de modelos de estos últimos instrumentos, la oferta de trombones se abría a mayor pluralidad. Los preponderantes modelos en do y si bemol coexistían con trombones bajos en fa y mi bemol, cuya distribución provenía nuevamente de Europa, en especial de Péliſson, Rott y Besson,¹⁶⁴ aunque de manera excepcional se solicitaron algunos ejemplares a Gotscher et Compagnie («Gotscher et C^{ie}») en 1879.¹⁶⁵ Las innovaciones incorporadas por estas casas se suministraban de forma selectiva, puesto que si en los años setenta los ejemplares con cilindros acaparaban el mercado,¹⁶⁶ a partir de los ochenta, irrumpían los de pistones, más económicos.¹⁶⁷ Los costes oscilaban entre los 200 reales (50 pesetas) para estos últimos y los 720 reales (180 pesetas) para los primeros,¹⁶⁸ por lo que la motivación económica pudo haber fomentado la prevalencia de ciertas variedades constructivas sobre otras.

¹⁶² AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 74.

¹⁶³ AB, C. 4, vol. 11, 8-IV-1883: f. 316, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña).

¹⁶⁴ Los modelos de Rott y Péliſson figuran en el catálogo, mientras que los modelos de Besson solo se ofrecen en misivas a clientes concretos [AB, C. 13, vol. 42, catálogo de partituras: p. 42; C. 5, vol. 13, 20-III-1884: f. 64, carta a Manuel Penela (Santiago)].

¹⁶⁵ AB, C. 2, vol. 6, 13-I-1879: f. 110, carta a Gotscher et C^{ie} (Bilbao).

¹⁶⁶ Algunos de estos modelos con cilindros fueron enviados a directores de bandas de música populares, como Juan Montes [AB, C. 2, vol. 5, 12-X-1878: f. 474, carta a Juan Montes (Lugo)] o militares, por ejemplo Francisco G. Oliva [AB, C. 2, vol. 6, 13-II-1879: f. 194, carta a Francisco G. Oliva].

¹⁶⁷ AB, C. 5, vol. 15, 15-III-1886: f. 381, carta a Felipe López Paramo (Sarria, Lugo).

¹⁶⁸ En 1880 ofertaba un modelo por 238 reales (59'5 pesetas) [AB, C. 3, vol. 7, 3-I-1880: f. 190, carta a Deogracias Serantes (Caldas, Pontevedra)] y otro por 640 reales (160 pesetas) [AB, C. 3, vol. 7, 9-II-1880: f. 249, carta a Salvador Jordán (Celanova, Ourense)]. En 1884 ofrecía a Manuel Penela un modelo de Besson en do y si bemol por 720 reales de vellón (180 pesetas) [AB, C. 5, vol. 13, 20-III-1884: f. 64, carta a Manuel Penela (Santiago)].

Con todo, el consumo de trombones por parte de bandas militares y orquestas de cuerda y viento¹⁶⁹ garantizaba su constante presencia en la tienda,¹⁷⁰ por lo cual no extraña que, al igual que en otros aerófonos, se estampasen a veces con las ya referidas iniciales «CB»,¹⁷¹ particularidad analizada en el sexto capítulo.¹⁷² Quizás por ello el almacenista demandaba máxima vigilancia en las condiciones de los instrumentos, de ahí que ante algunos defectos de entonación retornase los instrumentos a fábrica.¹⁷³

Otro instrumento que respondía a la demanda imperante fue la trompa, predominando las procedentes de Péllisson, Rott y, rara vez, Thibouville.¹⁷⁴ Las opciones del catálogo revelaban de nuevo la convivencia del conservadurismo con la innovación al coexistir ejemplares de tres cilindros y de tres pistones¹⁷⁵ con otros que incluían tubos, denominados tonos, para variar las alturas en ausencia de pistones o cilindros.¹⁷⁶ Sorprende, en este sentido, que el empleo de tonos de trompa suscitase algunas dudas que requiriesen de especificaciones sobre su uso, como las remitidas a la filial compostelana

¹⁶⁹ La orquesta de A Coruña ofrecida por Berea a la compañía de Maximino Fernández contaba con tres trombones en agosto de 1878 [AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 391, carta a Maximino Fernández (Madrid)].

¹⁷⁰ AB, C. 3, vol. 7, 7-V-1880: f. 400, carta a Víctor Saenz (Oviedo).

¹⁷¹ Algunos de los pedidos realizados a Péllisson en 1878 presentaban este tipo de grabado específico [AB, C. 2, vol. 5, 30-IV-1878: f. 275, carta a Péllisson Frères (Lyon)].

¹⁷² Apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», a partir de la página 662.

¹⁷³ Berea devolvió una partida de ocho trombones emitida por Péllisson Frères, que llegaron más altos de lo requerido, a diferencia de lo sucedido habitualmente. Con la devolución Berea envió un diapasón para que le construyesen nuevos ejemplares afinados de forma correcta [AB, C. 6, vol. 17, 18-VI-1887: f. 208; 1C. 6, vol. 17, 9-VIII-1887: f. 281, cartas a Péllisson Frères (Lyon)].

¹⁷⁴ Solo se ha documentado la adquisición de una remesa de trompas a Thibouville a través de Félix Chevalier en 1883 [AB, C. 4, vol. 11, 8-II-1883: f. 186, carta a Félix Chevalier (París)]. Los modelos de catálogo incluían tipos de tres cilindros de Rott, así como otro ejemplar sin especificar de la marca Péllisson [AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 76].

¹⁷⁵ Se han documentado ventas de modelos plurales de tres pistones al ayuntamiento de Ponferrada, de dos pistones al ayuntamiento de Santiago o de cilindros al Batallón de Cazadores de Reus [AB, C. 1, vol. 2, 5-I-1885: p. 332, cuenta del Ayuntamiento de Ponferrada; 1892: p. 470, cuenta del Ayuntamiento de Santiago; 7-IV-1893: p. 477, cuenta del Batallón de Cazadores de Reus].

¹⁷⁶ En 1882 había vendido a un cliente, Balbino Cristóbal (Carrión de los Condes, Palencia), dos trompas con cinco tonos [AB, C. 1, vol. 2, 25-V-1882: p. 289, cuenta de Balbino Cristóbal].

en 1885.¹⁷⁷ A pesar de la variedad de modelos solo se ha podido verificar la tasación de una trompa Péliisson, que ascendía a 125 pesetas (500 reales de vellón).¹⁷⁸

El amplio ámbito de uso de las trompas pivotó desde entornos profanos, en bandas y orquestas,¹⁷⁹ hasta ámbitos religiosos, sobre todo en capillas catedralicias. De este modo se justifica la pervivencia de trompas naturales con tonillos al menos hasta finales de la centuria.¹⁸⁰ La pérdida de terreno de la trompa en el consumo gallego quizás se acusó tras las estrategias empleadas por Berea a fin de darle salida a otros instrumentos de mayor disponibilidad en el almacén.¹⁸¹ Esta circunstancia sobrevino a causa de varias situaciones concretas: la dificultad para la obtención de algunos modelos de la firma Péliisson entre 1881 y 1882¹⁸² o los inconvenientes derivados de la afinación incorrecta de algunos lotes, por otro lado, problemática común a otros muchos instrumentos de esta familia.¹⁸³ Todo ello frenó la oferta de trompas nuevas.¹⁸⁴

Las tubas aparecen referidas en los documentos bereanos como «bajo» o «bastuba», quizás castellanizando el término alemán *baßtuba*. Su desconocimiento por aquel entonces acarreó sendas descripciones en catálogos de almacenistas coetáneos, incluido el del madrileño Ventura Navas:

¹⁷⁷ AB, C. 5, vol. 14, 14-VII-1885: f. 482, carta a Josefa Penela (Santiago).

¹⁷⁸ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 76.

¹⁷⁹ Berea las expendió a bandas militares, incluidas la de Infantería de Marina de Ferrol o la del Batallón de Cazadores de Reus y populares, como la de Carrión de los Condes, la del Hospicio de Pontevedra o la de Lugo. Además proveyó puntualmente a la escuela de música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago o a la capilla de la catedral compostelana [AB, C. 2, vol. 6, 8-IV-1879: f. 288, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 4, vol. 10, 20-V-1882: f. 194, carta a Balbino Cristóbal (Carrión de los Condes); C. 1, vol. 2, 17-III-1883: p. 307, cuenta de Antonio Licer (Pontevedra); C. 4, vol. 10, 25-V-1882: f. 126, carta a Balbino Cristóbal (Carrión de los Condes, Palencia); C. 5, vol. 14, 11-V-1885: f. 380, carta a Gregorio Barcia (Santiago); C. 5, vol. 14, 14-VII-1885: f. 482, carta a Josefa Penela (Santiago)].

¹⁸⁰ En Ourense se ha documentado esta circunstancia concreta (Máñez 2011, 195-200).

¹⁸¹ En 1880 transmitía a un cliente que el onovene sustituía a las trompas en las bandas militares. Mientras que en 1883 indicaba que lo hacían los trombinos, puesto que eran más fáciles de ejecutar [AB, C. 3, vol. 8, 22-IX-1880: f. 95, carta a Atanasio Leibas (Mondoñedo); C. 4, vol. 11, 8-IV-1883: f. 316, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira)].

¹⁸² AB, C. 3, vol. 9, 23-X-1881: f. 270; C. 4, vol. 10, 22-IV-1882: f. 124, cartas a Péliisson Frères (Lyon).

¹⁸³ AB, C. 4, vol. 12, 11-VII-1883: f. 33-34, carta a Péliisson Frères (Lyon); C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 171-172, carta a August Heinrich Rott (Praga).

¹⁸⁴ De hecho, en 1889 Berea estaba dispuesto a quedarse con varios ejemplares usados entregados por el director de banda Ricardo Courtier [AB, C. 7, vol. 19, 16-II-1889: f. 174, carta a Ricardo Courtier (A Pobra de Trives, Ourense)].

Es una especie de bombardón, cuyo mecanismo ha sido perfeccionado por el Sr. Wieprecht, director de las músicas militares del rey de Prusia. El Bass Tuba [sic], bastante generalizado en la Alemania Septentrional, principalmente en Berlín, presenta grandes ventajas sobre cualquier otro instrumento grave de viento. Su sonido, incomparablemente más noble que el de los figles, bombardones y serpentones, semeja un poco la vibración del sonido del trombón... Es indescriptible el efecto producido en las grandes armonías militares por una masa de Bass Tubas. Parece una mezcla de trombones y órganos.¹⁸⁵

Las primeras ofertas halladas datan de 1874,¹⁸⁶ cuando probablemente este instrumento se estandarizase en el ámbito bandístico, lo cual justifica la elevada demanda. Además, Berea obraba a su favor al expresar que esta sonoridad no podía ser sustituida por la del trombón¹⁸⁷ y al recomendar a algunos clientes el reemplazo de los helicones por estos nuevos ejemplares.¹⁸⁸ Este particular interés por cooperar en la distribución de la tuba se plasmaba en las plurales opciones de compra. El catálogo general contemplaba solo «bastubas» de la marca Rott en fa y mi bemol de tres cilindros por 250 pesetas (1.000 reales) y otras en do y si bemol de cuatro cilindros por 300 pesetas (1.200 reales).¹⁸⁹ Sin embargo, la correspondencia añade que tanto unas como otras podían presentar también de tres o cuatro pistones, según demanda.¹⁹⁰

A esta pluralidad de propuestas constructivas se sumaba la diversidad de precios, que oscilaban según los modelos y la cronología concreta, ya que las tubas que en algunas facturas descendían respecto a los importes indicados anteriormente en torno a 500 reales (125 pesetas),¹⁹¹ si bien solo unos años después se comercializaban de nuevo por costes superiores, entre 600 y 700 reales (150 y 175 pesetas), aunque más

¹⁸⁵ BN, M. Foll/325/9, «Folleto de Ventura Navas: Gran depósito de pianos y armóniums del profesor de piano V. Navas (1881)», 5.

¹⁸⁶ AB, C. 1, vol. 1, 15-X-1874: f. 262, carta a Aquiles Marese (Avilés).

¹⁸⁷ AB, C. 1, vol. 1, 19-XI-1874: f. 365, carta a Severino Feijóo (Trasmirás, Ourense).

¹⁸⁸ En 1887, Berea recomendó a Ambrosio Villaverde que sustituyese los helicones por «bastubas» [AB, C. 6, vol. 16, 18-I-1887: f. 460, carta a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia)].

¹⁸⁹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 76.

¹⁹⁰ A Ramón Modesto Valencia le vendió en 1878 dos en do y si bemol de cuatro y de tres pistones por 960 reales (240 pesetas) cada modelo y dos en fa y mi bemol de tres pistones por 800 reales (200 pesetas) y de cuatro por 912 reales (228 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 25-I-1878: p. 101, cuenta de Ramón Modesto Valencia (Ourense)].

¹⁹¹ Berea le vendía a Balbino Cristóbal ese mismo año una de 520 reales (130 pesetas); a Mariano Miguel Alonso le endosaba una en fa y mi bemol por 500 reales (125 pesetas) en 1878 e incluso otras, más tarde, por 400 reales (100 pesetas) y 300 reales (75 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 1878: p. 115, cuenta de Balbino Cristóbal (Brañuelas, León); C. 1, vol. 2, 18-X-1878: p. 137, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo); C. 1, vol. 2, 26-VI-1879: p. 184-185; C. 1, vol. 2, 20-X-1879: p. 199, cuentas de Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

moderados con respecto al catálogo antes referido.¹⁹² Las firmas constructoras Rott, Goumas y Péllisson¹⁹³ pujaban en este sector desde Europa, y al igual que en los casos anteriores brindaban un imbatible mercado de primera mano, que, no obstante, convivía con ofertas de segunda mano, dado el elevado coste de cada unidad.¹⁹⁴ Una curiosidad localizada –y hasta el momento inexplicada– ha sido la descripción empleada por Berea en una carta a Andrés Gaos, en la cual tildaba una variedad de tuba como «luminosa», ya que, según indicaba, podía verse en la oscuridad.¹⁹⁵

La mayoría de operaciones de venta concernientes a este instrumento se vinculaba con agrupaciones instrumentales de viento, en concreto bandas de música. La reconstrucción del consumo de la tuba permite la valoración del panorama bandístico gallego del último tercio del siglo, ya que se circunscribía en esencia a este ámbito. Así Berea facilitaba tubas a directores de bandas populares de toda Galicia desde 1876 y a instituciones militares, en plena operatividad por aquel entonces en A Coruña.¹⁹⁶

En lo referente a los aerófonos de lengüeta libre, la tienda bereana incluyó varios ítems entre sus existencias, con un especial incremento de novedades y de demanda en los años ochenta, sobre todo de: acordeón, concertina, *harmoniflûte*, armonio, organillo

¹⁹² Por 700 reales (175 pesetas) ofrecía tubas en do y si bemol de tres pistones [AB, C. 5, vol. 15, 14-V-1886: f. 490, carta a Florentino Castiñeiras (Santa Marta de Ortigueira, A Coruña)] o de cuatro pistones [AB, C. 6, vol. 16, 3-VI-1886: f. 36, carta a Baldomero Latorre (Lugo)]. A Gaos le brindaba una tuba en do y si bemol por 600 reales (150 pesetas) y a Penela varias en do y si bemol por 600 y por 700 reales [AB, C. 6, vol. 16, 24-XI-1886: f. 326, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 6, vol. 17, 20-V-1887: f. 168, carta a Josefa Penela (Santiago)].

¹⁹³ AB, C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 171-172, carta a August Heinrich Rott (Praga); C. 4, vol. 11, 13-I-1883: f. 141, carta a Félix Chevalier (París); C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 399-400, carta a Péllisson Frères (Lyon).

¹⁹⁴ En enero de 1887 se procuraba una segunda mano de cuatro pistones a Ambrosio Villaverde por valor de 440 reales de vellón (110 pesetas) [AB, C. 6, vol. 16, 18-I-1887: f. 460, carta a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia)].

¹⁹⁵ AB, C. 4, vol. 11, 21-IV-1883: f. 359, carta a Andrés Gaos (Vigo).

¹⁹⁶ La primera venta se documenta en 1876, efectuada a Lugo. Se realizaron también envíos a Pontevedra, a Brañuelas, a Viveiro o al propio ayuntamiento de Lugo [AB, C. 1, vol. 3, 20-VII-1876: f. 30, carta a Juan Montes (Lugo); C. 1, vol. 2, 31-I-1883: p. 306, cuenta de Antonio Licer (Pontevedra); C. 1, vol. 2, 1880: p. 224-225, carta a Balbino Cristóbal (Brañuelas, León); C. 1, vol. 2, 8-III-1886: p. 344, cuenta del ayuntamiento de Viveiro (Lugo); C. 1, vol. 2, 1886: p. 362, cuenta del ayuntamiento de Lugo]. La banda del Regimiento de Murcia disponía de dos «bastubas» de la marca Rott en 1883. La banda del Regimiento de Infantería de Zamora ya contaba con una desde al menos 1889. La banda de Artillería de A Coruña poseía también dos en fa y mi bemol al menos desde 1884. La banda de Cazadores de Reus tenía en sus filas, al menos desde 1893, dos de cuatro cilindros y otra en mi bemol, probablemente de la marca Rott [AB, C. 1, vol. 2, 18-VIII-1883: p. 313, cuenta del Regimiento de Murcia número 37; C. 1, vol. 2, 30-IX-1889: p. 416, cuenta del Regimiento de Zamora; C. 1, vol. 2, 15-IX-1884: p. 319, cuenta del Regimiento de Infantería de Marina; C. 1, vol. 2, 5-IV-1893: p. 475-476, cuenta del Batallón de Cazadores de Reus].

y arístón (véase fig. 5.7).¹⁹⁷ En las siguientes líneas se omite parcialmente la ordenación alfabética, vigente en anteriores explicaciones, para presentar los instrumentos afines en proximidad, como el acordeón y la concertina.

Instrumento	Características	Precios (Rv.)	Proveedores
Acordeón	- Con o sin doble registro - Con teclas	44-80	Spaethe
Concertina	- Con pistones	[No se especifica]	
Aristón	- Con fuelles accionados por manivela para hacer sonar lengüetas - Uso de cartón perforado	[No se especifica]	Heinrich C. Stolle German Lange
Armonio	- Entre un juego de lengüetas con un registro hasta seis juegos con dieciocho registros - Con o sin fuelle	1.400-6.000	Christophe et Etienne Conty-Liné et Klein Debain Planas Bernareggi Alexandre Mustel Volder
Armonifrase	[No se especifica]		Debain Thibouville Dumont
Harmoniflûte	- Entre dos y cuatro octavas	500-1.300	Busson Thibouville
Organillo	[No se especifica]		

Fig. 5.7. Tabla de aerófonos de acción mecánica. Elaboración propia.

Los acordeones gozaron de cierta popularidad a partir de los años setenta en España, sobre todo circunscritos al ámbito rural y a los estratos sociales más modestos (Algora 2001). Los abultados lotes requeridos por Berea a los proveedores entre los años setenta y ochenta acreditan este acusado consumo,¹⁹⁸ por otra parte, quizás conectado con los precios relativamente económicos, desde 44 reales (11 pesetas), si no

¹⁹⁷ AB, C. 4, vol. 12, 2-X-1883: f. 164, carta a Manuel Penela (Santiago).

¹⁹⁸ En diciembre de 1879 solicitaba a Spaethe un total de treinta y seis ejemplares o en noviembre de 1880 pedía setenta y cinco [AB, C. 3, vol. 7, 22-XII-1879: f. 180r; C. 3, vol. 8, 29-XI-1880: f. 218r, cartas a Wilhelm Späthe (Gera, Alemania)].

disponían de sonido doble, hasta 80 reales de vellón (20 pesetas), en caso positivo.¹⁹⁹ Aunque se desconoce con certeza la morfología concreta de los modelos vendidos por Berea, la descripción de algunos de ellos explicitaba que disponían de «diez teclas a pistones, dos bajos y un registro para doble sonido».²⁰⁰ Aun con las asequibles ofertas de instrumentos nuevos, Berea se ocupaba de repararlos y de reponer las lengüetas estropeadas,²⁰¹ acciones frecuentes quizás ligadas a la delicadeza del instrumento y a la vinculación a sectores sociales reticentes a su renovación.

El modelo de concertina presentaba un sistema muy similar al del acordeón, aunque de menor tamaño. Quizás la mayor extensión y la posibilidad de emplear todas las notas –naturales y alteradas– lo convertían en un instrumento más manejable y efectivo, lo cual le abrió un hueco en el mercado gallego. En realidad, Berea aducía la facilidad de ejecución y el empleo de pistones en vez de teclas a ambos lados del instrumento para propiciar las ventas.²⁰²

El arístón consistía en un organillo neumático con lengüetas libres, creado en los años setenta por Paul Ehrlich,²⁰³ dotado de fuelles, los cuales insuflaban aire a una caja que hacía sonar las lengüetas con el accionamiento de una manivela. Esta sencilla ejecución, basada en un disco de cartón con perforaciones donde se codificaban las notas de las melodías, le confirió notoriedad, lo cual favoreció su suministro en el almacén bereano desde al menos 1885.²⁰⁴ A pesar del notable consumo, la distribución recayó solo en la firma alemana Heinrich C. Stolle de 1885 a 1886 y el intermediario Germán Lange desde 1888.²⁰⁵

¹⁹⁹ A Francisco Latorre se le sugería la compra de uno simple, sin sonido doble, en 1881 por 44 reales de vellón (11 pesetas), si bien su precio en catálogo ascendía a 70 reales (17'5 pesetas) [AB, C. 3, vol. 9, 5-V-1881: f. 22, carta a Francisco Latorre (Lugo)].

²⁰⁰ AB, C. 4, vol. 12, 21-XI-1883: f. 308, carta a Domingo Fernández Aenlle (Meira, Lugo).

²⁰¹ AB, C. 5, vol. 15, 16-IX-1885: f. 47, carta a Francisco R. Bande (Quiroga, Lugo).

²⁰² Este argumento fue esgrimido por Berea en la correspondencia dirigida a varios clientes [AB, C. 2, vol. 6, 5-II-1879: f. 223, carta a Manuel N. Fernández (San Adrián, A Coruña); C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 457, carta a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo)].

²⁰³ Se puede observar un ejemplar en la página web «Instrumentos Musicales en los Museos de Uruña», consultada el 18 de agosto, 2015, [http:// www.fundjdiaz.net/museo](http://www.fundjdiaz.net/museo).

²⁰⁴ AB, C. 5, vol. 15, 9-XI-1885: f. 148, carta a Juan Antonio Peñamaría (San Martín de Oscos, Asturias).

²⁰⁵ AB, C. 6, vol. 18, 15-VI-1888: f. 241-242, carta a Lange (sin lugar de consignación).

Dentro del grupo de instrumentos mecánicos, además de aristonos y organinas, se ofertaban nuevos modelos de menor impacto en el consumo, entre ellos el «melophon»²⁰⁶ o el «melodium», que Berea definía del siguiente modo en una carta remitida a Andrés Gaos Espiro en 1881:

[...] Te envío en la referida caja unos instrumentos nuevos, que se tocan por medio de manubrio y se llaman Melodiums [...] con unas tiras largas de papel unidas por sus dos extremos, la cual se coloca quitando la tapa que está sujeta por dos clavijas y se mete el melodium dentro del redondel que forma cada pieza. Tengase [sic] en cuenta las observaciones que se hacen en un aviso que he encontrado al principio de cada pieza [...].²⁰⁷

En el extremo opuesto de estas puntuales novedades de leve aceptación entre los usuarios gallegos, se encontraba el armonio, que a pesar del elevado coste, se erigió en un instrumento de uso frecuente. En respuesta a esa demanda las posibilidades se perfilaron heterogéneas: desde modelos sencillos, con un solo juego de lengüetas y un registro, hasta ejemplares de seis juegos de lengüetas con dieciocho registros, cuyos precios oscilaban entre 1.400 y 6.000 reales de vellón (350 y 1.500 pesetas). En general, Berea huía de los armonios con fuelle por sus malos resultados,²⁰⁸ pero aun así despachaba modelos plurales según las peticiones.²⁰⁹ Las compras nacionales e internacionales convivieron en este mercado, si bien Berea tendió a la importación en caso de modelos más complejos. Por ejemplo, en 1884 Berea encargó un ejemplar de seis juegos de lengüetas y de dieciocho registros, que según le confesaba a Manuel Penela sería «el mejor de Galicia» o en 1885 remitía a Lugo otro instrumento «de roble

²⁰⁶ El *mélophone* es un instrumento portátil con forma de guitarra, arpa o violonchelo con un teclado y fuelles. Tiene entre 80 y 130 centímetros de alto y entre 32 y 65 centímetros de ancho, y es tocado sobre la rodilla derecha. La mano derecha toca los fuelles en el mástil produciendo un vibrato en todas las notas. La mano izquierda toca las llaves (entre 40 y 84), que abarcan entre tres y cinco octavas. Fue inventado por Leclerc (París) en 1837 y construido por A. Brown (París). En 1842 A. Pellerin y François Durbain obtuvieron la licencia para construirlo (*New Grove Dictionary*, s. v. «*mélophone*»).

²⁰⁷ AB, C. 3, vol. 9, 15-XI-1881: f. 323, carta a Andrés Gaos (Vigo).

²⁰⁸ AB, C. 1, vol. 1, 9-V-1874: f. 17, carta a Bruno García (Santiago).

²⁰⁹ En una oferta a Agustín Salvador le indicaba que disponía de modelos de cinco octavas, dos fuelles, dos juegos de lengüetas, diez registros («trémolo fuerte de agudos, clarinete, flauta, expresión, gran juego, corno inglés, bordón fuerte de bajos y sordina»), de madera de roble barnizado de la fábrica francesa de Debain por 3.200 reales (800 pesetas). Un modelo similar a este se vendía por 2.200 reales (550 pesetas) en la tienda de Ventura Navas [BN, M. Foll/325/9, «Folleto de Ventura Navas: Gran depósito de pianos y armoniums» (1881), 8]. Otro modelo era de cinco octavas, dos fuelles, juego y medio de lengüetas, ocho registros («trémolo, fuertes de agudos, flauta, celeste, expresión, corno inglés, fuelle de los bajos, sordina») de la misma fábrica y madera por 2.800 reales (700 pesetas); y otro igual a este último en madera de palosanto y de la fábrica española de Planas por 2.400 reales de vellón (600 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 25-IX-1874: f. 222, carta a Agustín Salvador (Lugo)].

de cinco octavas, rodilleras, percusión transpositor y siete juegos de lengüetas con veinte registros».²¹⁰

El volumen de armonios custodiados en tienda condicionaba los costes, más reducidos para instrumentos ya almacenados²¹¹ y de segunda mano, aunque estos generaban ciertas reticencias en Berea.²¹² A pesar de que la media de importes superaba con creces los mil reales de vellón, en la década de los ochenta las tarifas se rebajaron por varias razones. La adquisición de las existencias de Mariano Miguel Alonso tras el cierre de su tienda de Vigo en 1880 incrementó la disponibilidad de armonios, lo cual desencadenó descuentos significativos.²¹³ Además, ante la subida de precios provocada por los nuevos derechos de aduanas en 1878 y la huelga de obreros en las fábricas francesas en 1882,²¹⁴ el comerciante coruñés activó una estrategia de venta alternativa, consistente en la promoción de modelos más pequeños a precios más asequibles: 1.000 reales (250 pesetas) los de cuatro octavas y 1.300 reales de vellón (325 pesetas) los de cinco.²¹⁵

Los proveedores variaban según las preferencias de Berea, quien se postulaba a favor de uno u otro a tenor de la conveniencia mercantil. La fábrica de Debain superaba en calidad, según el almacenista, a la de Alexandre, a la cual, sin embargo, recurría con mayor frecuencia.²¹⁶ Aun así, en 1889 comunicaba a Montes que los armonios Mustel eran «los mejores del mundo»,²¹⁷ aunque no se abasteció con asiduidad de esta casa.

²¹⁰ AB, C. 4, vol. 12, 28-I-1884: f. 445, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 5, vol. 13, 11-V-1884: f. 203, carta a Juan Montes (Lugo); C. 5, vol. 15, 4-IX-1885: f. 24, carta a Manuel María Iglesias Ferradás (Lugo).

²¹¹ Entre los instrumentos de difícil endose se encontraban un armonio de Bernareggi de cuatro octavas «un poco usado», brindado a José María Parracia por solo 900 reales (225 pesetas) y otro ejemplar inglés de marca indeterminada ofrecido a Montes por 1.000 reales (250 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 19-I-1875: f. 477, carta a José María Parracia Vázquez (Ribadavia, Ourense); C. 3, vol. 7, 16-II-1880: f. 259-260, carta a Juan Montes (Lugo)].

²¹² AB, C. 1, vol. 1, 8-X-1874: f. 240, carta a Jorge Yáñez (Betanzos, A Coruña); C. 1, vol. 1, 9-XII-1877: f. 414, carta a Lorenzo de Castro (Viveiro, Lugo).

²¹³ AB, C. 3, vol. 8, 20-IX-1880: f. 90, carta a Ortega y Vázquez (Vigo) y carta a Andrés Gaos (Vigo).

²¹⁴ AB, C. 2, vol. 5, 9-I-1878: f. 89, carta a Joaquín Martí (Betanzos, A Coruña); C. 4, vol. 10, 4-V-1882: f. 160, carta a Enrique Aller (Lalín, Pontevedra).

²¹⁵ AB, C. 4, vol. 11, 8-III-1883: f. 259, carta a Antonio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia); C. 4, vol. 12, 19-XI-1883: f. 298, carta a Ramón M. Varela (Carballo, A Coruña).

²¹⁶ AB, C. 1, vol. 1, 19-I-1875: f. 477, carta a José María Parracia Vázquez (Ribadavia, Ourense).

²¹⁷ AB, C. 7, vol. 19, 5-V-1889: f. 293, carta a Juan Montes (Lugo).

Esto delata, en última instancia, la preocupación bereana por los costes y por la solvencia del producto, más que por la propia calidad del mismo.

La delicadeza y longevidad de estos instrumentos originó frecuentes reparaciones. Nicasio Berea se trasladaba a donde se ubicaban los ejemplares dañados en calidad de operario a fin de buscar soluciones factibles para los clientes y el almacenista.²¹⁸ De ahí que los accesorios para armonio más habituales en las listas de venta fuesen los juegos de lengüetas para los diferentes modelos.²¹⁹ Con todo, el propio Berea proporcionaba recomendaciones de mantenimiento y reparación a los compradores, quizás por ser una opción más rentable. Por ejemplo, en 1881 instruía a un cliente sobre cómo arreglar su armonio en los siguientes términos:

[...] Contesto a su favorecida del 28 de Abril para decirle que evitara V. lo que me indica en el Armonium, destornillando los 3 grandes tornillos que tiene al frente donde están los 2 letreros se lebanta [sic] una tapa, en seguida [sic] se coge el boton que está al frente y se levanta el teclado y verá V. una linea [sic] seguida de palillos, que son los que debe V. procurar anden flojos pues con la humedad hinchan y son los que hacen sonar las notas que V. dice y en seguida vuelve V. á colocar todo como estaba [...].²²⁰

La diversidad de destinatarios para los armonios justifica la variedad de modelos comercializados: desde burgueses, que demandaban instrumentos más pequeños y de fácil manejo, hasta sociedades, entidades educativas o instituciones religiosas, que reclamaban modelos intermedios con las suficientes capacidades sonoras para la realización de conciertos públicos o la impartición de clases de música.²²¹ Los ejemplares más completos casi siempre estaban destinados a iglesias, que podían contar con personal especializado en música o con *amateurs*, por lo cual se procuraban opciones para estas necesidades concretas, según se lee en la siguiente misiva dirigida a la localidad asturiana de San Martín de Oscos:

²¹⁸ En 1888 consta que Nicasio se trasladó a un colegio de Cee (A Coruña) para reparar un armonio [AB, C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 451, carta a Antonio Vázquez Queipo (Madrid)].

²¹⁹ AB, C. 1, vol. 3, 26-II-1877: f. 485, carta a Félix Barés (Vigo).

²²⁰ AB, C. 3, vol. 9, 3-V-1881: f. 18, carta a Tomás Boo Araújo (Chantada, Lugo).

²²¹ Berea vendió uno al Liceo de Artesanos de Ferrol [AB, C. 4, vol. 12, 18-VII-1883: f. 60, carta a Constantino Vadel (Ferrol)] y otro al Circo de Artesanos de A Coruña [AB, C. 6, vol. 18, 20-VII-1888: f. 280, carta a Andrés Gaos (Vigo)]. Se ha documentado la existencia de un armonio en un colegio de Cee [AB, C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 451, carta a Antonio Vázquez Queipo (Madrid)] y otro en el Seminario de Mondoñedo, para el que había recurrido a varias estrategias e intermediarios ante la competencia del almacén coruñés de Jorge Bono [AB, C. 3, vol. 9, 25-II-1882: f. 507, carta a Juan Montes (Lugo)]. También se había vendido uno a la iglesia de Pontedeume [AB, C. 5, vol. 15, 28-VIII-1885: f. 19, carta a «cura párroco de Puentedeume» (Pontedeume, A Coruña)].

[...] las organinas son de 4 octavas con un cilindro de 6 piezas que pueden ser a su elección su precio, 2600 Rv. Tengo unos armonifrases que son muy apropiados para Iglesias, puede tocarlo cualquiera persona aun cuando no sepa música, es un armónium que como tal puede utilizarse, y está provisto de un mecanismo interior por medio del cual se convierte, á voluntad, en acompañador mecánico [sic]; un botón pone en acción este aparato, seis indicadores señalan la octava en que debe tocarse según el tono en que esté escrita la frase que se desea armonizar y ejecutada ésta con un solo dedo resuena perfectamente acompañada, sin la menor incorrección en la armonía. Precio de estos instrumentos con embalage es de Rv 2500. También tengo unos instrumentos pequeños llamados aristonos [...] son solamente mecánicos, tienen manubrio y la música se compone de cartones, el precio con 6 cartones es de 320 Rv [...].²²²

En 1882 Berea había introducido una nueva modalidad de instrumento en el mercado, denominado armonifrase, citado en la anterior carta, cuyo mecanismo, similar al armonio, permitía, a través de un mismo teclado, tocar en diferentes alturas y armonías pulsando una sola tecla. En los catálogos coetáneos de Antonio Romero este instrumento se asimilaba a «un harmonium del sistema ordinario, que como tal puede utilizar, provisto de un mecanismo interior por medio del cual se convierte, á voluntad, en acompañador mecánico».²²³ Su lanzamiento al mercado gallego sucedió entre 1882 y 1886,²²⁴ a través de la provisión de Debain y Thibouville,²²⁵ destinada sobre todo a algunas iglesias y clientes particulares, incluido Juan Montes.²²⁶ Al tratarse de novedades organológicas, la transmisión de los pormenores del mecanismo a los potenciales compradores se convertía en una estrategia publicitaria, como demuestra la siguiente explicación detallada:

[...] hoy remití á Rabade á nombre del carretero Manuel Salgueiro el armonifrase Dumont que se sirvió encargarme del precio de 2500. Como V. podrá observar despues [sic] de desempaquetado y abierta la tapa verá 2 botones negros y encima uno blanco con el letrero armonifrase. Los 2 botones negros son para correr á derecha ó izquierda levantando hacia arriba dichos botones y se obtiene el transporte al tono que se quiera, por lo que se llama traspositor.

El boton [sic] blanco levantando y tirando hacia delante todo el teclado hace que con un dedo solo se siga la armonia [sic] completa como si tocasen las 2 manos á la vez y levantando y tirando hacia atrás dicho teclado queda entonces como un armonium cualquiera. Los 2 registros que tiene sobre los fuelles son, tirando por ellos, para dar dobles sonidos del armonium.

²²² AB, C. 5, vol. 15, 9-XI-1885: f. 148, carta a Juan Antonio Peñamaría (San Martín de Oscos, Asturias).

²²³ BN, M. Foll/92/6, «Catálogo general de música de Antonio Romero y Andía (ca. 1880)», 52.

²²⁴ AB, C. 3, vol. 9, 1-II-1882: f. 465, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 6, vol. 16, 21-VII-1886: f. 145, carta a Antonio Barrera (Lugo).

²²⁵ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 122.

²²⁶ AB, C. 4, vol. 10, 15-III-1882: f. 35-36, carta a Juan Montes (Lugo).

Creo que estas explicaciones seran [sic] bastantes para entender el mecanismo de dicho instrumento, pero ademas para llegar á la perfección remito una explicacion [sic] en francés [...].²²⁷

La comercialización del órgano no ejerció ningún efecto en las cuentas de Berea, salvo la venta de métodos y partituras para su interpretación.²²⁸ De hecho, el establecimiento ofertaba en su lugar sobre todo armonios –también llamados «órganos expresivos»–, organillos y aristonos.²²⁹ Los organillos, por otra parte, alcanzaron una representación exigua en las existencias de Berea con algunos modelos pequeños, fruto de contadas maniobras mercantiles.²³⁰

El *harmoniflûte* ofrecido por Berea fue inventado –según él– por el francés Mayer Marix (1805-1872) y se parecía en cuanto a sonido a la «flauta armónica», aunque en lugar de recibir aire por medio de insuflación bucal lo recibía a través de un fuelle.²³¹ Esta complejidad constructiva medró con el tiempo, por lo que en 1874 el comerciante disponía de un modelo sencillo de dos octavas, mientras que en 1877 ya presentaba otro de cuatro octavas y seis registros.²³² El limitado grado de conocimiento de los clientes sobre este instrumento se paliaba a través de explicaciones detalladas en ciertas cartas respecto al funcionamiento y características

²²⁷ AB, C. 4, vol. 10, 30-III-1882: f. 60-61, carta a Pascual Basanta (Mondoñedo, Lugo).

²²⁸ Aun así, se constata la intención de construir un ejemplar en 1880 por el valor de unos 65.000 reales de vellón (16.250 pesetas), según discutió Berea con Andrés Gaos [AB, C. 3, vol. 8, 11-XI-1880: f. 186-187, carta a Andrés Gaos (Vigo)]. Al final el proyecto no llegó a buen puerto según la documentación conservada.

²²⁹ A un cliente pontevedrés le indicaba que no tenía órganos como había pedido, solo «organinas» (organillos) con «manubrio con un cilindro de seis bailes diferentes de 2.000 reales y un instrumento más pequeño que se llamaba “ariston”, para tocar una sola persona con seis cartones que costarían 320 reales» [AB, C. 5, vol. 15, 26-I-1886: f. 280, carta a Manuel Vega Pérez (Pontevedra)].

²³⁰ Berea pidió a Frati & Compagnie («Frati & C^{ie}») y a Heinrich C. Stolle (Dahlinger 2009) los precios de «pianos de manubrio» [AB, C. 6, vol. 18, 11-IX-1888: f. 335, carta a Heinrich C. Stoll (Dresde); C. 6, vol. 18, 20-IX-1888: f. 343, carta a Frati & Cía (Berlín)].

²³¹ AB, C. 3, vol. 8, 11-IX-1880: f. 70, carta a Atanasio Leibas (Mondoñedo, Lugo). El *harmoniflûte* –con esta variante ortográfica– es considerado en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* como un tipo de acordeón híbrido construido por M. Busson (París) en 1852, que presenta un pequeño teclado de cuatro octavas. También se hace referencia a otro aparato parecido a un organillo ideado por Corvi en 1853. Es posible que por la descripción aportada por Berea se trate de un modelo similar al primer tipo, pero perfeccionado por el inventor de instrumentos Mayer Marix en 1856 (Sadie 1984, 2:131; www.ismez.org/suonosud/stamparticoliarchiv.asp, consultado el 20 de junio, 2015). El *harmoniflûte* también recibía el nombre de acordeón-órgano –patentado bajo esta denominación por Auguste Alexandre Titeux y Auguste Théophile Rousseau en 1853–, *clavierharmonika*, *flute-harmonium* o melodina, alcanzando éxito a partir de los años sesenta compitiendo con el acordeón (Algora 2001).

²³² AB, C. 1, vol. 1, 7-XI-1874: f. 329, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 2, vol. 4, 16-IV-1877: f. 78, carta a Manuel García Cobas (Pontevedra).

morfológicas. En 1877 le especificaba a un cliente: «[...] los Armoniflautas no son de tijera pues son de figura de libro, pero se le puede poner un tirante desde el fuelle al pie y hace el mismo efecto, lo cual le será fácil hacer en esa».²³³

Los pedidos de este aparato, efectuados a París por medio de Anteroche y Chevalier, recayeron en Busson y Thibouville, aunque se habían solicitado también algunos catálogos a Alemania, en concreto a Kotembach (Hamburgo), sin que se hayan confirmado envíos desde allí. Por tanto, se evidencia de nuevo la dependencia de las innovaciones procedentes de Europa, al igual que se ha constatado en el caso de otros aerófonos.²³⁴ La heterogeneidad morfológica justificaba la oscilación de costes, cifrados entre 500 y 1.300 reales de vellón (125 y 325 pesetas), que dependían de la extensión de los registros de cada modelo,²³⁵ del tipo de teclado (para una mano de tres octavas o para dos de cuatro octavas) y del sistema de accionamiento del fuelle (manual o con pedal, más caro).²³⁶ Ante esta evidente pluralidad, sobresalían, por el contrario, únicamente los requerimientos de variedades con cuatro octavas y fuelle accionado con pedal, quizás en respuesta a una clientela selecta, inclinada hacia modalidades de mayores posibilidades sonoras.²³⁷

Berea asociaba la flauta armónica a un instrumento parecido al *harmoniflûte*, pero que no recibía el aire a través de un fuelle, sino por medio de insuflación directa de aire, por lo cual consistiría en un instrumento de sopro humano en vez de acción mecánica. Pese a esta peculiaridad se incluye en este apartado por la filiación con el anterior.²³⁸

²³³ AB, C. 1, vol. 3, 3-II-1877: f. 420, carta a José María Barreira (Tui, Pontevedra).

²³⁴ AB, C. 1, vol. 3, 12-XII-1876: f. 307, carta a Anteroche (París); C. 1, vol. 1, VI-1874: f. 86-87, carta a Busson (París); C. 3, vol. 9, 16-II-1882: f. 491-492, carta a Félix Chevalier (París); C. 3, vol. 9, 9-XII-1881: f. 361, carta a Kotembach (Hamburgo).

²³⁵ Así en 1881 ofrecía un ejemplar de tres octavas por 500 reales (125 pesetas), de tres octavas y media por 640 reales (160 pesetas) y de cuatro octavas por 900 reales de vellón (225 pesetas) [AB, C. 3, vol. 9, 6-VII-1881: f. 109, carta a Mariano Cedrón (Chantada)]. No obstante, al año siguiente pedía 660 reales (165 pesetas) por un modelo de tres octavas y 1.360 reales (340 pesetas) por otro de tres octavas y media [AB, C. 4, vol. 10, 19-X-1882: f. 465, carta a Ángel Baltar (Padrón, A Coruña)].

²³⁶ AB, C. 4, vol. 12, 29-X-1883: f. 236, carta a David Ledo (O Incio, Lugo).

²³⁷ Entre estos instrumentos se encuentran el remitido a Manuel García Cobas en 1877 o a Enrique Aller en 1883 [AB, C. 2, vol. 4, 28-IV-1877: f. 106, carta a Manuel García Cobas (Pontevedra); C. 3, vol. 13, 29-IV-1883: f. 177, carta a Enrique Aller (Lalín, Pontevedra)].

²³⁸ AB, C. 4, vol. 10, 19-IV-1882: f. 114, carta a Santiago Mato (Vilalba, Lugo).

Aun con la baja incidencia de peticiones de flauta armónica se ha documentado entre las existencias de la tienda entre 1880 y 1888, aunque fuera de catálogo.²³⁹

En este apartado sobre los aerófonos en venta, se ha corroborado la coexistencia de modelos sencillos, algunos de índole popular, junto a otros más complejos, y consecuentemente, de mayor precio. Los aerófonos de soplo humano estaban destinados sobre todo a agrupaciones bandísticas, si bien ciertas sencillez de modelos superiores delataban otros usos profesionales. Con todo, la principal estrategia de Berea consistía en fomentar la asequibilidad de los productos, por lo cual potenciaba la venta masiva de los más económicos. Quizás, como consecuencia de este particular, las ofertas de aerófonos de soplo humano de filo o de lengüeta se perfilaban conservadoras. Por el contrario, en el caso de los aerófonos de boquilla se ha observado una mayor predisposición hacia inventos técnicos, absorbidos en especial por las bandas militares coetáneas, impulsoras a su vez de las civiles. Los aerófonos de acción mecánica introdujeron las innovaciones tecnológicas de forma más evidente a través de la comercialización de modelos punteros de armonios, *harmoniflûte* o armonifrase, quizás para cubrir necesidades particulares de clientes abiertos a novedades que facilitasen su ejecución. Con ello se ha constatado que el espectro de demanda condicionaba las existencias bereanas de primicias organológicas o de modelos más conservadores.

²³⁹ AB, C. 3, vol. 8, 11-IX-1880: f. 70, carta a Atanasio Leibas (Mondoñedo, Lugo); C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 457, carta a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo).

5.1.2.2. Cordófonos: pluralidad a medida del consumidor

En este apartado se explican los instrumentos en los que la sonoridad depende de la puesta en vibración de una o más cuerdas, cuyo modo de entrar en movimiento determina la clasificación en cordófonos percutidos, punteados y, por último, frotados. A continuación se efectúa un seguimiento según este orden por concordancia con la colocación empleada en el catálogo de Berea.

La poderosa aparición del piano, instrumento estrella en el consumo gallego, conllevó cierta monopolización de las ofertas referentes a cordófonos percutidos en el almacén bereano. La gran diversidad en cuanto a forma y mecanismos había sido una constante en el mercado europeo desde el primer tercio de la centuria (Haine 1987, 370). La preeminencia de modelos rectos y de cola se combinaba con algunos más antiguos como los de mesa,²⁴⁰ tipo que poco a poco había caído en desuso a finales de la centuria (Bordas 2004, 353). Tras el abandono de los pianos de mesa, los modelos rectos acapararon la atención en la franja geográfica y cronológica estudiada, si bien a partir de la década de los ochenta se agregaron de forma selectiva los de cola (véase fig. 5.8).

Instrumento	Modelos según mención de Berea	Precios (Rv.)	Proveedores
Piano	Rectos	2.600- 5.000	Aguirre Auger, Poncio Bernareggi y Cía Bernareggi, Gassó y Cía Boisselot y Cía Boisselot y Bernareggi Boisselot et fils Bord
	De cola	11.000-16.000	Brusco, Bartolomé Collard y Collard Croisaz Chassaigne Érard Förster, August Guarro, Mariano Herz Kaps Krause, Ernst Lavigne, Francisco Montano, Vicente Mörs, L. Navarro y Julia Raynard y Maseras René Rönisch Stolle, Heinrich C. Velasco, Francisco

Fig. 5.8. Tabla de cordófonos percutidos. Elaboración propia.

²⁴⁰ Los modelos de mesa de que disponía Berea englobaba las marcas Montano y Collard & Collard [AB, C. 1, vol. 1, 14-VII-1874: f. 112, carta a Salvador Jordán (Celanova, Ourense)].

Los pianos rectos presentaban las cuerdas verticales formando un ángulo de noventa grados con respecto al teclado, o bien incluían cuerdas ladeadas oblicuamente, lo cual le confería mayor solidez. De ahí que, con frecuencia, Berea se refiriese a veces de forma indistinta a pianos «verticales» u «oblicuos».²⁴¹ La amplia presencia de pianos con cuerdas oblicuas devenía de su mayor extensión y robustez, más evidente en los modelos que Berea calificaba de «medio oblicuos» y «gran oblicuos», con coste algo más elevado. Estas características, más acordes con demandas profesionales, propiciaban la distribución a sociedades o a músicos de profesión. A la hora de vender estos modelos, el comerciante coruñés alababa sus capacidades frente a modelos más modestos, según se lee en la carta escrita a una clienta en 1876, a propósito del cambio de un piano por otro de mayor envergadura:

Yo le doy á V. un magnífico piano de palo santo, gran forma oblicuo de la fábrica francesa de Martín Herarde [sic] con adornos y candelabros dobles imitando plata que es la ultima [sic] novedad y que lo vendo á 7500 Rv y V. me da su piano empacuetado y puesto en el muelle de esa y además 5000 Rv.

Si V. se decide al cambio, yo respondo mandarle un magnífico piano que satisfaga los deseos de las personas mas [sic] esigentes.²⁴²

Las marcas surtidoras de pianos para Berea fueron, en un primer momento, Bernareggi y Compañía («Bernareggi y C^a»), así como de manera puntual Collard & Collard y Pleyel, sobre todo para modelos de cola.²⁴³ Pese a la larga relación establecida con la primera marca, afincada en Cataluña, ciertos inconvenientes acaecidos hacia finales de los setenta –por la tardanza en la remisión de las mercancías y, en ocasiones, por no llegar en buenas condiciones– condujeron al comerciante a apostar en lo sucesivo por firmas extranjeras, cuya competitividad iba en aumento.²⁴⁴ A este respecto,

²⁴¹ Antonio Romero designaba los modelos que Berea calificaba de rectos como «pianos derechos á cuerdas verticales», los de cuerdas en ángulo recto con respecto al teclado, y «pianos derechos á cuerdas cruzadas», los de cuerdas situadas de forma oblicua [BN, M.Foll/ 92/6, «Catálogo general de música de Antonio Romero y Andía (ca. 1884)», 7-12].

²⁴² AB, C. 1, vol. 3, 13-X-1876: f. 172, carta a Juana Samper de Chao (Ferrol).

²⁴³ AB, C. 1, vol. 1, 14-VII-1874: f. 112, carta a Salvador Jordán (Celanova, Ourense); C. 1, vol. 1, 21-X-1874: f. 204, carta a Juan Montes Capón (Lugo).

²⁴⁴ Por ejemplo, en 1874 pidió un piano de cola a Bernareggi y Compañía («Bernareggi y C^a») para el Circo Recreo de Lugo, cuya tardanza de varios meses derivó en la solicitud de otro ejemplar a París, quizás a Érard. Berea ofertó dos pianos de cola de Bernareggi en septiembre [AB, C. 1, vol. 1, 21-IX-1874: f. 206, carta a Antonio Villamarín (Lugo)]. La sociedad aceptó uno de los modelos en octubre [AB, C. 1, vol. 1, 10-X-1874: f. 251, carta a Antonio Villamarín (Lugo)]. Sin embargo, ante la tardanza en la llegada del producto y la premura que la sociedad infligía en Berea, este recurrió al final a una empresa parisina [AB, C. 1, vol. 1, 8-I-1875: f. 459, carta a Bernareggi y Cía (Barcelona)]. También en ese mismo año el comerciante protestaba por la mala calidad de las cuerdas agudas de otro piano ya recibido [AB, C. 1, vol. 1, 9-X-1874: f. 248-249, carta a Bernareggi y Cía (Barcelona)].

Berea confesó a Joaquín Zuazagotía, representante de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, que los pianos de cola no se conseguían en menos de dos o tres meses en 1878, plazo no tan distendido la década siguiente bajo distribución foránea:

[...] No tengo pianos de cola, pues solo se venden por encargo y aun en la fábrica hay que encargarlos con dos ó tres meses de anticipación. A continuación verá los precios de ellos.

Piano de cola 3 cuerdas, 7 octavas, barras cobre y hierro y madera de palisandro 11500 Rv al contado.

Piano de cola gran forma 3 cuerdas, 7 1/4 [sic] octavas, sistema americano, 4 cuerdas cruzadas de palisandro 13000 Rv.²⁴⁵

A finales de los años setenta la principal marca proveedora de pianos de cola era la francesa Érard, dato documentado en el caso de las liquidaciones al Recreo de Artesanos o al Liceo Casino de Pontevedra.²⁴⁶ A partir de los ochenta, se incrementó la oferta de modelos de cola de Rönisch,²⁴⁷ entre los cuales destacaron tres tipos: de cola pequeña (de 1'90 metros de lado), cuyo coste ascendía a 11.000 reales de vellón (2.750 pesetas); de

²⁴⁵ Al indicar que el segundo modelo llevaba un «sistema americano» puede referirse al armazón de una sola pieza de acero que Steinway había patentado en 1859 [AB, C. 2, vol. 6, 28-XI-1878: f. 53, carta a Joaquín Zuazagotía (Santiago)].

²⁴⁶ En 1876 realizó la venta a la primera sociedad a través de su presidente, José María Guerra, quien adquirió un ejemplar de 7.500 reales (1.875 pesetas) [AB, C. 1, vol. 3, 7-VIII-1876: f. 50; C. 1, vol. 3, 25-VIII-1876: f. 87, cartas a José María Guerra (Pontevedra)]. Al Liceo Casino, cuyo presidente era José Quiroga, le vendió otro de mayor envergadura en 1879 por 11.000 reales (2.750 pesetas) [AB, C. 3, vol. 7, 7-X-1879: f. 17, carta a José Quiroga (Pontevedra)]. Es probable que el intermediario de esta venta fuese Manuel Chaves, a quien le describía el piano como «un piano de cola de concierto de 7 octavas, de 2 metros y 10 centímetros de largo por 1'40 de ancho de palisandro de una de las más acreditadas fábricas de Francia» [AB, C. 2, vol. 6, 3-IX-1879: f. 483, carta a Manuel Chaves (Pontevedra)]. Aunque en una misiva anterior Berea refería que el mentado piano era de la marca Érard, es probable que viniese a través de la compañía Boisselot et C^{ie}, ya que Berea les había hecho un pedido a Marsella en octubre de 1879 de un piano de estas características [AB, C. 3, vol. 7, 21-X-1879: f. 41, carta a Boisselot et C^{ie} (Marsella)]. Este piano recalaría en Barcelona y posteriormente se dirigiría a Galicia por vía marítima al puerto de A Coruña y luego hacia Vigo en el vapor Duro, llegando a su destino a mediados de diciembre de 1879 [AB, C. 3, vol. 7, 6-XII-1879: f. 152, carta a José Quiroga (Pontevedra)].

²⁴⁷ Esta marca se brindó al Casino de Vigo en 1882, al Círculo de Recreo de Mondoñedo en 1884 o al propio Juan Montes en 1885 y 1886 [AB, C. 5, vol. 14, 9-XI-1884: f. 21, carta a Eugenio Rivera (Mondoñedo, Lugo); C. 4, vol. 10, 8-III-1882: f. 19, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 5, vol. 14, 23-II-1885: f. 235, carta a Juan Montes (Lugo); C. 5, vol. 15, 2-III-1886: f. 360, carta a Eugenio Rivera (Mondoñedo, Lugo)].

cola media (de 2'12 metros) por 13.000 reales de vellón (3.250 pesetas); y de gran cola (de 2'47 metros) por 16.000 reales de vellón (4.000 pesetas).²⁴⁸

La baza empleada para su liquidación, pese al considerable coste, se basaba en que eran pianos «como los que se usan en los conciertos del Conservatorio».²⁴⁹ Se supone que se refería a la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, siempre en el punto de mira de Berea, en especial a finales de los ochenta, debido a que entonces su hijo Canuto estudiaba allí, al igual que su sobrino Andrés Gaos Berea. Esta particular mirada hacia los principales conservatorios españoles y europeos, como el de París, no era extraña, pues ya se ha constatado en otras investigaciones sobre el comercio musical europeo (Haine 1987, 373), y se reitera más adelante en otros puntos de este estudio.

Dados los elevados importes de los pianos, la venta de modelos rectos –más baratos– superaba con creces a la de los de cola. El abanico de precios de los pianos rectos más económicos iba desde aproximadamente 2.600 a 5.000 reales de vellón (650-1.250 pesetas),²⁵⁰ cifras suscritas a diversas variables. Por un lado, la disponibilidad de pianos condicionaba las tarifas, principio básico de la ley de la oferta y de la demanda; y por otro, las calidades y cualidades constructivas, además de su procedencia, comportaban tasas plurales.²⁵¹

²⁴⁸ Estas tarifas concuerdan con las de otros almacenes, según se ha podido constatar a través de un folleto de pianos del almacén de Ventura Nava, en el cual los pianos Rönisch de estos importes eran, por orden, el número 6 («modelo de salón, forma americana, de lujo, consolas talladas, 1'90 m de largo»), el número 8 («media cola, forma americana, de lujo, con tallados, 2'12 m largo») y el número 10 («gran modelo de concertistas, ornamentación rica, con tallados, forma americana, extraordinaria sonoridad, 2'47 m largo») [BN, M.Foll/325/9, «Folleto de Ventura Navas: Gran depósito de pianos y armóniums» (1881), 2].

²⁴⁹ AB, C. 5, vol. 15, 2-III-1886: f. 360-361, carta a Eugenio Rivera (Mondoñedo, Lugo).

²⁵⁰ AB, C. 1, vol. 3, 25-IX-1876: f. 149-150, carta a Joaquina Prieto de Dorda (Vigo); C. 3, vol. 7, 9-III-1880: f. 309, carta a Carmen de Alziga (Lugo).

²⁵¹ Un ejemplo de ello fueron las ofertas efectuadas a Francisco Curbera en 1877 de: un piano vertical de siete octavas, tres cuerdas, dos pedales, madera de palisandro de la fábrica Ketterer por 3.600 reales (900 pesetas); un piano vertical de siete octavas, tres cuerdas, dos pedales, de madera de palisandro, pedal celeste de Ketterer de 4.200 reales (1.050 pesetas); un piano vertical de siete octavas con tres cuerdas, dos pedales, madera de palisandro con máquina perfeccionada de Bernareggi por 4.800 reales (1.200 pesetas); un piano vertical de siete octavas, tres cuerdas, dos pedales, de madera de palisandro con pedal celeste de Bernareggi por 5.500 reales (1.375 pesetas); un piano medio oblicuo, de siete octavas, tres cuerdas, dos pedales, madera de palisandro con máquina perfeccionada y pedal celeste de «Herarde» por 6.500 reales (1.625 pesetas) y un gran oblicuo de gran forma y gran concierto de la misma marca por 7.500 reales (1.875 pesetas) [AB, C. 1, vol. 3, 10-I-1877: f. 362, carta a Francisco Curbera (Vigo)]. El catálogo de pianos de Antonio Romero incluye varios modelos de la marca Érard, cuya posible correspondencia se establecería en los dos últimos casos con el modelo número 6 de dicho catálogo, de 1.600 pesetas (6.400 reales), y el modelo número 8, de 1.900 pesetas (7.600 pesetas) [BN, M. Foll/92/6, «Catálogo general de música de Antonio Romero y Andía (ca. 1884)», 9].

Ante estos considerables importes, el mercado de segunda mano constituyó una alternativa habitual para la rebaja de costes,²⁵² aplicable en especial a las modalidades medias y bajas, puesto que los de mayor formato ya usados no gozaban de buena acogida.²⁵³ Los precios se abarataban asimismo con la comercialización de muestras arrendadas con anterioridad²⁵⁴ o que no estaban en perfecto estado, sobre todo en lo concerniente a la afinación. En tales circunstancias Berea procuraba retornar los ejemplares deteriorados a las respectivas fábricas, si bien no siempre conseguía tramitar la devolución, por lo que algún piano de difícil endose permanecía en el almacén en contra de su voluntad. Mas el prestigio del comerciante podría verse dañado por despachar instrumentos de afinación incorrecta o con características constructivas deficientes, por ello solo los entregaba a clientes de confianza por un precio reducido y relatando sus inconvenientes.²⁵⁵

La localización de los instrumentos vendidos por Berea durante el último tercio del siglo XIX no es tarea sencilla, puesto que muchos de ellos se encuentran en paradero desconocido o han desaparecido. En otros casos es indemostrable que ciertos ejemplares pasasen por la tienda a pesar una datación próxima, exceptuando algunos pianos. Estos disponen de un número de identificación, cuyo cotejo con los datos de las facturas, cartas, libros de cuentas y recibos de embarque conservados aclara ciertas informaciones sobre su arribada a Galicia. Siguiendo este procedimiento, se han logrado

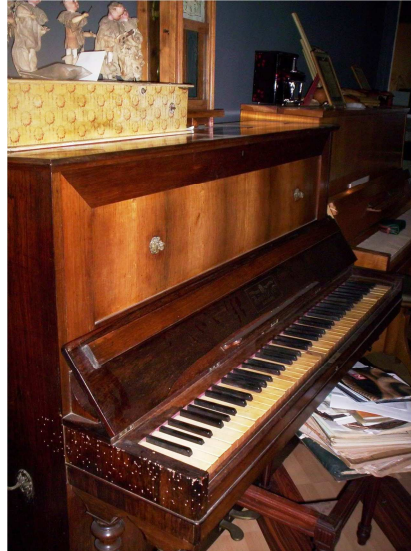
²⁵² Así, en 1884, el almacenista coruñés transfirió un piano vertical de siete octavas de palisandro, con candelabros dobles y teclado de marfil y ébano por 2.800 reales (700 pesetas) y otro oblicuo de Bord por 3.500 reales (875 pesetas) [AB, C. 5, vol. 13, 2-III-1884: f. 10, carta a Marcos González (Ribadeo, Lugo)].

²⁵³ Berea se había resistido a la adquisición de un piano de cola que le ofertaba el Casino de Lugo, aduciendo que los pianos grandes únicamente gozaban de aceptación en las sociedades y estas casi siempre solicitaban ejemplares nuevos [AB, C. 5, vol. 14, 19-III-1885: f. 293, carta a Juan Montes (Lugo)].

²⁵⁴ En el diario de cuentas de alquileres de pianos se detalla que había vendido pianos previamente alquilados a diferentes destinos. Por ejemplo, remitió varios ejemplares arrendados con anterioridad: a Betanzos un Bernareggi (números 16.360, 15.899, 16.493, 17.350, 15.476) o a Santiago un Montano (número 2.232). Otros pianos habían sido comprados por clientes de confianza como Carmucho, quien adquirió el piano Auger 1.101, José Rey (Lugo), que compró un Collard & Collard, Manuel Cristóbal un Bernareggi (número 16.377) o Montes otro Bernareggi (número 12.502) [AB, C. 11, vol. 33, diario de cuentas 1878-82].

²⁵⁵ En 1885 brindaba a Montes un piano «regular vertical de siete octavas, que está un poco alto» y en 1886 otro de características «regulares» con el precio rebajado hasta 1.200 reales de vellón (300 pesetas) [AB, C. 5, vol. 14, 7-II-1885: f. 207; C. 5, vol. 15, 15-III-1886: f. 386, cartas a Juan Montes (Lugo)].

identificar dos pianos –uno en A Coruña²⁵⁶ y otro en Silleda (Pontevedra)²⁵⁷ (véase il. 5.5 y 5.6)–, adquiridos por Berea y más adelante vendidos a diferentes clientes gallegos.



Il. 5.5. Piano Boisselot y Compañía número 9.795.

²⁵⁶ Este ejemplar, localizado en 2006 en la Boutique del Piano de Luis de los Reyes Ares (C/ Ramón de la Sagra, 9, A Coruña), es un piano vertical de estudio de la empresa Boisselot y Compañía (número 9.795), que responde al primer modelo de su catálogo, de madera de palosanto a dos y tres cuerdas por tecla, cuyo precio de fábrica ascendía en 1867 a 4.700 reales (en torno a 1.175 pesetas) [AB, C. 21, L. 1, carp. 12, doc.1, 1867, listado de precios de pianos]. Fue embarcado –junto a otros seis ejemplares con los números 9.796, 9.798, 9.799, 9.800 y 9.820– en Barcelona el 28 de junio de 1861 en el vapor homónimo a esta ciudad en dirección al puerto de A Coruña. La factura de la empresa Boisselot y Compañía para Berea está fechada el 26 de junio de 1861 [AB, C. 21, L. 1, carp. 6, doc. 16 b, 26-VI-1861, factura expedida por Boisselot y Compañía a Canuto Berea Rodríguez]. Se deduce su construcción en 1861 y su traslado a Galicia a finales de junio de ese mismo año.

²⁵⁷ Este instrumento fue localizado en 2007 en la Casa Grande de Fuentemayor, una vivienda rural situada en la comarca del Deza, en el número 2 de lugar de Cobas, en la parroquia de Cortegada (Silleda, Pontevedra). Se trata de un modelo vertical de la empresa Bernareggi y Compañía (número 16.668), que corresponde al modelo número dos de la firma, construido en madera de palosanto de tres cuerdas por tecla, cuyo precio de fábrica ascendía en 1867 a 5.500 reales (1.375 pesetas). Fue embarcado en Barcelona el 3 de marzo de 1879 en el vapor Barambio en dirección al puerto de A Coruña [AB, C. 21, L. 1, carp. 23, doc. 8c, 3-IV-1879, recibo de embarque]. La factura emitida por la empresa Bernareggi y Compañía para Berea está fechada el 27 de marzo de 1879 [AB, C. 21, L. 1, carp. 23, doc. 8, 27-III-1879, factura]. Se deduce que fue construido en 1879, tomando rumbo a Galicia a principios de abril. Berea pagó por él la cantidad de 3.125 reales (781 pesetas) en marzo de 1879, aunque no llegó a su poder hasta abril de 1879. Su coste de venta, según el catálogo de la empresa Bernareggi y Compañía, era de 5.500 reales de vellón (1.375 pesetas), por lo que la transacción dejaría un margen de beneficios al almacenista. No se conoce la fecha exacta en la que el piano tomó tierra, pero se sabe que no fue vendido hasta el 8 de julio de 1879, cuando Ramón Modesto Valencia lo adquirió por 4.100 reales de vellón (1.025 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 8-VII-1879: p. 189, cuenta de Ramón Modesto Valencia (Ourense)]. Este empresario orensano le compró en la misma partida otro piano Bernareggi y Compañía, uno Pleiffer y otro Chassaingne, además de numerosas partituras. A partir de entonces, es muy probable que el piano Bernareggi y Compañía número 16.668 fuese comprado directamente por un particular. Se desconocen hasta el momento fuentes documentales que atestigüen el tránsito del piano desde la tienda orensana hasta su actual ubicación.



II. 5.6. Piano Bernareggi y Compañía número 16.668.

En resumen, el piano acaparó buena parte del mercado gallego, por lo que se ofrecieron una alta diversidad de modelos para la venta y para el alquiler, mecanismo reservado casi en exclusiva en todo el *stock* bereano para este instrumento musical. La demanda de ejemplares rectos –verticales u oblicuos– y de cola correspondió a una clientela selectiva: el consumo burgués se centró sobre todo en los primeros, asignándose los modelos oblicuos, por la mayor robustez, a profesionales de la música que solían emplearlos para la docencia; mientras que los de cola respondían a las querencias de sociedades recreativas y liceos. Ante el elevado coste de ciertas marcas y modelos, Berea manejó estrategias de venta destinadas a potenciar la salida a los de gran formato. A diferencia del contado mercado de segunda mano para los aerófonos, la reventa despuntó en modelos pianísticos medios y bajos, en especial en transacciones de sustitución de instrumentos viejos por otros nuevos, donde Berea intercedía en primera persona en favor de sus propios intereses. En suma, se ha corroborado un alto consumo del piano en el noroeste peninsular, delatando cierta mirada a ciertos comportamientos

análogos de la capital madrileña. No obstante, resulta curioso el casi nulo impacto de marcas matritenses, frente a firmas afincadas en Cataluña, perfilándose así cierta singularidad en el mercado gallego.

A diferencia de lo acontecido en los instrumentos señalados más arriba, la mayoría de cordófonos punteados disponibles en el establecimiento bereano procedía de talleres españoles, entre ellos bandurrias, guitarras, mandolinos, mandolones y tenores, cuya oferta se explica a continuación por orden alfabético (véase fig. 5.9).

Instrumento	Características	Precio (Rv.)	Proveedores
Arpa	- Simple o doble - Con o sin pedales	3.500-16.000	Érard José Goy Vega
Bandurria	- Colores (dorado o blanco) - Madera (nogal, palisandro y doradillo) - Tamaño (grande o pequeño)	28-100	Francisco Pau Agustín Almonecil
Guitarra	- Madera (doradillo o palisandro) - Acabado (charol o blanco) - Tamaño (grandes, medianas o pequeñas) - Tipos alternativos (flor, sevillanas, flamencas)	70-600	
Mandolinas	[No se especifica]		Thibouville Marín

Fig. 5.9. Tabla de cordófonos punteados. Elaboración propia.

En el caso del arpa, al encontrarse fuera de catálogo, solo se han confirmado ciertos movimientos dependientes de demandas concretas. Quizás el poco uso y el elevado coste, desde 3.500 reales (875 pesetas) en modelos simples hasta otros de doble movimiento mucho más costosos, acarrearón una mermada presencia de estos

instrumentos en las existencias bereanas.²⁵⁸ En 1879 se ha documentado la preocupación de Berea por las construidas por un «carpintero de arpas» asturiano, probablemente llamado José Goy Vega (Pola de Siero), al cual le solicitaba sus tarifas.²⁵⁹ No se ha verificado ninguna compra a este lutier, si bien, en 1880, el comerciante coruñés disponía de un arpa de marca desconocida por 2.000 reales (500 pesetas), precio bastante más reducido que el marcado por firmas industrializadas como Érard.²⁶⁰ Ante esta crecida franja de costes, las arpas de segunda mano podrían constituir una óptima opción. De ahí que Berea negociase, por ejemplo, en 1881 la adquisición de un arpa a un particular en Vigo, por 1.200 reales (300 pesetas).²⁶¹ Con todo, las arpas no formaron parte de los productos habituales del almacén, lo cual es corroborado por la carencia de repuestos y cuerdas para ellas.²⁶²

Las bandurrias, de notable consumo durante la década de los setenta y ochenta, fueron adquiridas presumiblemente por músicos aficionados integrados en agrupaciones de plectro. La pluralidad de modelos disponibles provenía de la variedad de colores (dorado o blanco), materiales (nogal, palisandro –a veces denominado «palosanto» en los documentos– o doradillo) y dimensiones (grandes o pequeñas).²⁶³ Los tamaños calificados de «pequeños» quizás se refiriesen a las bandurrias soprano, mientras que

²⁵⁸ En 1874 Salvador Jordán solicitó información sobre este instrumento a Berea. Ante esta petición el almacenista contactó ex profeso con Antonio Romero, el cual le transmitió que no disponía de arpas en ese momento y que los precios de las de marca Érard rondarían los 16.000 reales (4.000 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 7-XI-1874: f. 333, carta a Salvador Jordán (Celanova, Ourense); C. 1, vol. 1, 31-X-1874: f. 310, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 1, vol. 1, 11-XI-1874: f. 343, carta a Salvador Jordán (Celanova)]. Al menos esta tarifa era la especificada a Jordán en respuesta a su demanda, quizás exagerándola ya que al comerciante le costaba conseguir ejemplares rentables. De hecho, diez años después barajaba precios mucho más bajos ante una nueva solicitud de Manuel Penela, al cual le proponía dos arpas usadas de Érard, una simple por 3.500 reales (875 pesetas) y otra de doble movimiento por 6.500 reales (1.625 pesetas), una casi nueva por 8.000 reales (2.000 pesetas) y otra nueva de siete pedales con doble movimiento por 6.500 reales (1.625 pesetas) [AB, C. 5, vol. 13, 14-V-1884: f. 216, carta a Manuel Penela (Santiago)]. Para ofrecer estos precios solicitó antes información a Fisorre (París) y Agustín Lerate (Cádiz) [AB, C. 5, vol. 13, 2-V-1884: f. 178].

²⁵⁹ AB, C. 3, vol. 7, 29-X-1879: f. 75, carta a «carpintero de arpas» (Pola de Siero, Asturias); C. 3, vol. 7, 15-XI-1879: f. 108, carta a José Goy Vega (Pola de Siero, Asturias).

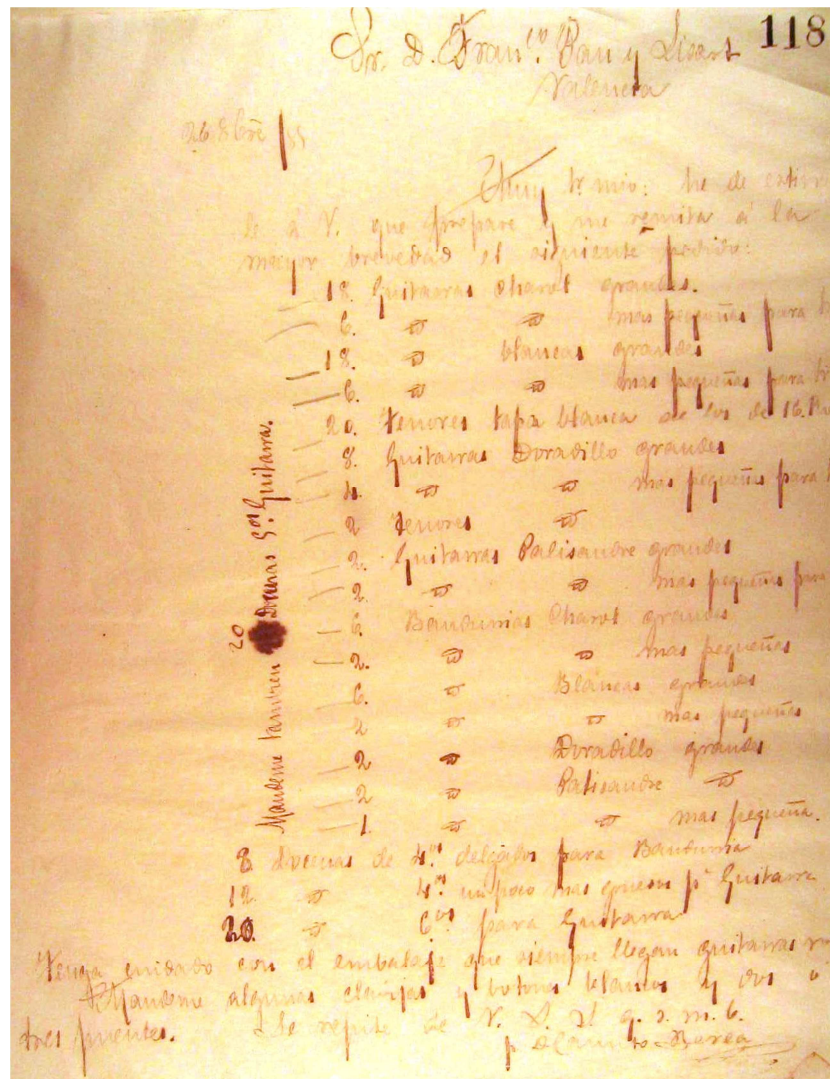
²⁶⁰ AB, C. 3, vol. 8, 18-X-1880: f. 138, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 3, vol. 8, 20-X-1880: f. 143, carta a Magín S. Bidarte Couto (Cervo, Lugo).

²⁶¹ Este asunto particular fue gestionado por Andrés Gaos Espiro, quien trató personalmente con el propietario, domiciliado en la calle Príncipe número 32-2º en Vigo [AB, C. 3, vol. 9, 12-XI-1881: f. 317; C. 3, vol. 9, 1-XII-1881: f. 352, cartas a Andrés Gaos (Vigo)].

²⁶² AB, C. 2, vol. 4, 15-V-1877: f. 142, carta a Pedro Blanco Quintana (Ponferrada, León); C. 7, vol. 20, 24-XI-1889: f. 105, carta a Josefa Penela (Santiago).

²⁶³ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 38; C. 6, vol. 16, 19-XI-1886: f. 313, carta a Francisco Pau (Valencia).

los «grandes» al modelo contralto, reservando la denominación «tenor» para las bandurrias de siguiente tamaño creciente. Las tarifas oscilaban de forma considerable, entre 7 y 25 pesetas (28 y 100 reales), según las características constructivas: en particular, la dispendiosa construcción en nogal y palisandro contrastaba con la asequibilidad de los acabados en dorado o en blanco.²⁶⁴ Tal heterogeneidad revelaba la dispersión de predilecciones de los consumidores, quizás en ocasiones limitados por las propias agrupaciones de plectro en las cuales colaboraban.



II. 5.7. Pedido de instrumentos de cuerda punteada a Francisco Pau (1885). AB.

²⁶⁴ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 38. En una cuenta de Mariano Miguel Alonso figuraban en 1880 los siguientes precios: bandurria de charol por 32 reales (8 pesetas), bandurria de palosanto por 88 reales (22 pesetas) y una bandurria de doradillo por 51'2 reales (12'8 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 3-VI-1880: p. 240, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

La diversidad de modelos de guitarra discurría paralela a la de las bandurrias, ya que de nuevo mudaban según materiales y tamaños, sumándose en este caso concreto también las calidades divergentes, quizás a causa de un espectro de demanda más amplio. Las materias primas de más salida eran el doradillo y el palisandro, cuyo acabado solía ofrecerse en charol o en blanco, casi siempre sin barniz en la tapa. En cuanto a los tamaños, el surtido bereano incluía modelos grandes, otros más pequeños y, esporádicamente, algunos aún de menores dimensiones. Las demandas se concentraban, no obstante, en los de tamaño extremo: o bien grande, o bien el más reducido, destinado «para señoras» según el almacenista,²⁶⁵ quien algunas veces se refería incluso a «guitarras muy pequeñas», calificadas también de «tenores», tal vez más próximas a las bandurrias que a las propias guitarras,²⁶⁶ cuyo uso es posible que recayese en infantes.²⁶⁷ Al margen de las envergaduras, Berea presentaba otras modalidades de guitarras calificadas como «flor»,²⁶⁸ «sevillanas» o «flamencas». Estas dos últimas responden a modelos concretos de la casa de Agustín Almonecil (el 77'5 y el 78'5), con la cual el coruñés trató desde 1887, cuestión detallada en el sexto capítulo.²⁶⁹

La mayor parte de guitarras se despachaba con clavijero de metal y el número de cuerdas oscilaba entre seis y doce, en dos órdenes de seis,²⁷⁰ cuyos costes de construcción diferían de forma evidente de los solicitados por Berea al público gallego en última instancia. Las de menos cuerdas resultaban más baratas, sobre unos 16 reales (4 pesetas) en precios de fábrica, mientras que los ejemplares con mayor número podían

²⁶⁵ Esta nomenclatura era muy habitual en los pedidos que Berea realizaba a Francisco Pau [AB, C. 3, vol. 9, 14-VI-1881: f. 80r; C. 5, vol. 15, 26-X-1885: f. 118, cartas a Francisco Pau y Lisart (Valencia)].

²⁶⁶ AB, C. 4, vol. 11, 22-I-1883: f. 163, carta a Francisco Pau (Valencia). En otras cartas se ha constatado que el uso de la bandurria se ligaba al de la guitarra, de forma que muchos clientes las solicitaban conjuntamente e incluso algunos consideraban que disponían de elementos constructivos intercambiables, según confesó Berea a su proveedor Francisco Pau en una carta de 1878: «Chané, bandurrista de Coruña dice que los clavijeros de guitarra sirven para bandurria» [AB, C. 2, vol. 5, 16-I-1878: f. 102, carta a Francisco Pau (Valencia)]

²⁶⁷ Tal y como el almacenista reflejaba en un pedido especial realizado a Francisco Pau, en el cual solicitaba «guitarras blancas muy pequeñas a propósito para niños» [AB, C. 4, vol. 10, 2-X-1882: f. 416, carta a Francisco Pau (Valencia)].

²⁶⁸ Esta tipología ya está presente en los pedidos de Berea desde 1879 [AB, C. 2, vol. 6, 14-IV-1879: f. 306, carta a Francisco Pau (Valencia)].

²⁶⁹ AB, C. 6, vol. 18, 17-IV-1888: f. 150-151, carta a Agustín Almonecil (Valencia). Véase apartado 6.1.1.2, titulado «Los fabricantes y distribuidores de cordófonos», en concreto página 584-585.

²⁷⁰ Berea explica esta diferencia en una carta remitida a Andrés Gaos en 1886 [AB, C. 6, vol. 16, 20-XI-1886: f. 318, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

salirle al comerciante coruñés a 21 reales de vellón (en torno a 5'25 pesetas).²⁷¹ Sin embargo, las tarifas al público se encarecían, ya que las vendía desde unos 70 reales (17'5 pesetas) hasta casi 600 reales (150 pesetas), según modelos. Esta amplitud en la franja de precios respondía a diversas calidades, puesto que entre las ofertas se contemplaban modelos especiales «de concierto»,²⁷² tipologías específicas²⁷³ o ejemplares calificados por el propio almacenista de «guitarras superiores», con importes en consonancia.²⁷⁴ Berea los describía de forma precisa, evidenciando el cuidado constructivo y el carácter decorativo de los acabados:

[...] Guitarras superiores de palo santo, tapa pulimento blanco, boca con tres dibujos nácar y afiletes, contorneada de mosaico, nacar filetes por el borde de la tapa, faros pisados y filetes, fondo con masiulla [sic] filetes por el centro y por el borde, puente de ébano chapado de nacar, diapason [sic] ébano entablatura media caña plaque marfil cedro, clavijero mecánico de metal blanco y filetes de nacar a 400 reales. Y mas superior con la construccion [sic] interior de cenefas 600 Rv.²⁷⁵

Aunque no ha quedado registrada con exhaustividad la lista de compradores de guitarras de la tienda coruñesa, la llegada de remesas amplias de instrumentos delata un evidente volumen de pedidos desde la tienda matriz y las sucursales,²⁷⁶ sobre todo la de Santiago, donde el auge de las estudiantinas impulsó su compra. En cuanto a las estrategias de mercado aplicadas, Berea no proponía la venta a plazos y solo lanzaba lotes de instrumentos con precios más asequibles de forma ocasional, lo cual revela un consumo estable que permitía al comerciante actuar con solvencia sobre estos productos sin asumir ningún riesgo en la compraventa.²⁷⁷ Dicho consumo se verifica también en

²⁷¹ AB, C. 4, vol. 11, 13-V-1883: f. 415, carta a Pau (Valencia).

²⁷² AB, C. 2, vol. 4, 29-VIII-1877: f. 340, carta a Francisco Pau (Valencia).

²⁷³ Dentro de estos modelos especiales, Berea ofertaba una «guitarra imperial francesa con clavijero de metal de 300 reales de vellón» (sobre 75 pesetas) [AB, C. 3, vol. 8, 26-III-1881: f. 447, carta a Juan Montes (Lugo)].

²⁷⁴ Los costes para el público en estos casos oscilaban entre 400 y 600 reales de vellón (entre 100 y 150 pesetas).

²⁷⁵ Esta oferta la realiza a los hermanos Salgado (Ribadeo) [AB, C. 7, vol. 20, 20-IX-1889: f. 3-4].

²⁷⁶ Las amplias remesas de instrumentos eran frecuentes, por lo que no extraña que en 1887 se solicitasen a Agustín Almonecil (Valencia) treinta y seis guitarras para Vigo y noventa para la tienda coruñesa [AB, C. 6, vol. 17, 10-V-1887: f. 153-154].

²⁷⁷ AB, C. 6, vol. 17, 3-VIII-1887: f. 264, carta a Ángel Rivas (Ferrol); C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 322, carta a Josefa Penela (Santiago).

las transacciones referentes a accesorios, incluidas las cuerdas, procedentes sobre todo de Valencia y París.²⁷⁸

El surtido de cuerda punteada se completaba con varios tipos de mandolinas, a las cuales el comerciante se refería con los términos «mandolinos» (nomenclatura italiana) y «mandolones».²⁷⁹ A pesar de que figuran en catálogo, no han quedado registradas ventas en los documentos manejados y solo se conserva una petición de métodos para mandolina a la casa Ricordi.²⁸⁰

En lo referente a los cordófonos frotados, los violines triunfaron en las listas de ventas, si bien se han registrado algunas transacciones relacionadas con violas, violonchelos y, contadas veces, contrabajos, que se exponen a continuación en este orden, alterando puntualmente la organización alfabética (véase fig. 5.10).

Instrumento	Características	Precios (Rv.)	Proveedores
Violín	Tamaños diferentes (1/4, 1/2, y 3/4)	60-3.000	Thibouville Pélisson Frères Laberte Humbert Frères
Viola	[No se especifica]	120-300	Breton Thibouville
Violonchelo	[No se especifica]	400-800	Pélisson Frères Thibouville Laberte Humbert Frères
Contrabajo	3 cuerdas	700-1.200	Bauer Thibouville Pélisson Frères

Fig. 5.10. Tabla de cordófonos frotados. Elaboración propia.

A diferencia de las bandurrias y guitarras, procedentes de casas españolas, los violines provenían de firmas extranjeras, en especial francesas, sobre todo

²⁷⁸ AB, C. 5, vol. 13, 11-X-1884: f. 462, carta a Eug. Laurent (París); C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 110.

²⁷⁹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 34, 40. Los mandolinos provenían de la firma Thibouville y los mandolones de Marín.

²⁸⁰ AB, C. 6, vol. 16, 21-XII-1886: f. 382, carta a Ricordi (Milán).

Thibouville, Péliisson Frères y Laberte Humbert Frères.²⁸¹ Estas facilitaban instrumentos y accesorios plurales (cuerdas, clavijas, puentes, arcos y estuches), lo cual confirma su uso habitual en Galicia. Berea presumía de disponer de cuerdas de la mejor calidad, hasta el punto de aprovisionar al violinista Antonio Fernández Arbós desde 1883, cuando realizó una gira por Galicia, hasta al menos 1888:²⁸²

[...] efectivamente tengo cuerdas superiores para violín (especialmente primas) que difícilmente [sic] encontrará en otra parte; tanto es así que el celebre [sic] violinista Fernandez Arbos [sic], que acaba de estar en esta, se hubiera visto comprometido con las cuerdas de mas fama que trata. Los precios son cada paquete de 15 primas 20 Rv, 15 2ª 20 [sic], 15 terceras 24 y 12 bordones de 2 tiros 20 Rv [...].²⁸³

Las tarifas de los violines oscilaban en relación con las marcas y tamaños. En este sentido, la longitud estandarizada correspondía a 25 centímetros en los violines de un cuarto, la de los de un medio a 30 centímetros –a ellos se refiere como «violines medios»²⁸⁴– y la de los tres cuartos a 36 centímetros.²⁸⁵ No obstante, no solo los modelos más pequeños se destinaban a los jóvenes, puesto que desde 1874 ofertaba ejemplares de tres cuartos para niños.²⁸⁶ Incluso en alguna circunstancia requería la medición del brazo del niño en cuestión para remitir el violín adecuado en tamaño, lo cual evidencia una clara pluralidad de opciones a disposición de los usuarios, en este caso con toda probabilidad reservadas a la instrucción musical infantil.²⁸⁷

La multiplicidad de modelos respondía con toda probabilidad a la diversa naturaleza de consumidores: desde aprendices de corta edad y músicos aficionados hasta profesionales, de ahí que los precios se ajustasen a diversas características, fluctuando entre 60 y 3.000 reales de vellón (entre 15 y 750 pesetas). La mayor parte de ventas se operaba con «violines medios», de importe entre 100 y 200 reales (entre

²⁸¹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 6; C. 1, vol. 3, 14-II-1877: f. 453, carta a Péliisson Frères (Lyon); C. 4, vol. 12, 15-X-1883: f. 203, carta a Laberte Humbert Frères (Mirecourt, Francia).

²⁸² Se conserva una carta en la que se constata que Fernández Arbós aún continuaba comprando cuerdas de violín a Berea en 1888 [AB, C. 6, vol. 18, 24-III-1888: f. 100, carta a E. Fernández Arbós (Madrid)].

²⁸³ Fragmento de carta remitida a Octavio Belmont (Gijón) [AB, C. 4, vol. 12, 20-X-1883: f. 215].

²⁸⁴ AB, C. 2, vol. 5, 31-XII-1877: f. 73, carta a Manuel Penela (Santiago).

²⁸⁵ AB, C. 5, vol. 15, 1-IV-1886: f. 407, carta a Pedro Lliteras (Sarria, Lugo).

²⁸⁶ Estos modelos se vendían por precios entre 60 y 120 reales de vellón (15 y 30 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 10-IX-1874: f. 187, carta a Antonio Viaño (Ferrol)].

²⁸⁷ Sobre este particular Berea se pronuncia con Joaquín Carballo Otero (Baiona, Pontevedra) [AB, C. 1, vol. 3, 22-IX-1876: f. 146].

25 y 50 pesetas),²⁸⁸ si bien las tarifas aumentaban en proporción a la calidad aducida por Berea,²⁸⁹ muchas veces en relación directa con las marcas.²⁹⁰ En 1882 incluso comercializó un violín de 3.000 reales de vellón (750 pesetas), probablemente imitación de otra reputada firma, no especificada en las fuentes.²⁹¹ En lo referente a estas imitaciones –abordadas de nuevo en el sexto capítulo²⁹²–, se manejaron nombres de primer orden en la lutería del violín como Stradivarius o Guarnerius. Queda en el aire la veracidad de la disponibilidad de estas marcas a falta de más fuentes que corroboren su uso en Galicia, aunque su existencia se prueba en la siguiente carta de Berea:

Muy Sr. mio: contesto á su favorecida del 27 p^a [sic] decirle que los violines que tengo en ésta su casa son relativamente baratos teniendo en cuenta sus clases, sin embargo creo no son los que V. desea, el precio máximo es de 400 y 600 Rv [sic], baratisimos [sic] si se tiene presente la bondad de los instrumentos.

Yo puedo encargarle un violin superior=extra=imitacion perfecta [sic] de Stradivarius ó Guarnerius, á voluntad, que no dejará nada que desear y su costo no escedera de 70 duros con estuche [en torno a 1.400 reales]. Si no fueran de su agrado las imitaciones encargaré á mi corresponsal artístico de París, un violín excelente para concertista, escojido y que reuna [sic] todas las condiciones necesarias de un violin de primera, para esto es necesario me diga [...] lo que V. desea gastar. [...]

Dando á V. gracias por las frases lisonjeras que dedica á esta su casa y en la esperanza de no defraudar el buen concepto que tiene formado de ella, se repite como siempre de V.²⁹³

El reducido almacenaje de violines en la tienda derivaba de que, la mayor parte de las veces, el comerciante operaba previo encargo, sobre todo con los ejemplares de

²⁸⁸ Ejemplares de estas características acabaron en manos de clientes como Ramón Alonso (Lugo) [AB, C. 4, vol. 10, 28-VII-1882: f. 328] o Pilar Sánchez (Lugo) [AB, C. 4, vol. 12, 20-VII-1883: f. 62].

²⁸⁹ En 1881 le remitió un violín de buena calidad a Juan Montes para el Círculo de las Artes de Lugo por 600 reales de vellón (150 pesetas) [AB, C. 3, vol. 8, 9-III-1881: f. 414; C. 3, vol. 8, 7-IV-1881: f. 460, cartas a Juan Montes (Lugo)].

²⁹⁰ Por ejemplo, un «Guarini» de 1.000 reales (250 pesetas) se vendió a Benigno F. Benavente (Pontevedra) en 1880 [AB, C. 3, vol. 7, 30-IV-1880: f. 388] y a Victoriano Sanmartín (Santiago) [AB, C. 3, vol. 9, 21-VI-1881: f. 94].

²⁹¹ Esta venta se realiza a Benigno F. Benavente (Marín, Pontevedra) [AB, C. 4, vol. 10, 29-VIII-1882: f. 369] por intercesión de músico pontevedrés Eduardo Dorado (Pontevedra) [AB, C. 4, vol. 10, 29-VIII-1882: f. 370].

²⁹² Apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», en concreto páginas 674-677.

²⁹³ AB, C. 6, vol. 16, 30-VIII-1886: f. 211-212, carta a Octavio Bellmunt (Gijón).

mayor coste.²⁹⁴ En alguna ocasión, ante instrumentos insatisfactorios se cursó la devolución a los proveedores, aunque no siempre se consiguieron vadear los desperfectos. Debido a esto, para salvaguardar el buen nombre de su casa, Berea culpaba de estas anomalías a las condiciones de humedad, que afectaban, según él, «a instrumentos de todas clases y precios».²⁹⁵ Por otra parte, el abaratamiento derivado del mercado de segunda mano generó un número reseñable de transacciones, aunque de menor calado que en el caso de los pianos.²⁹⁶

Los principales compradores de las escasas ventas de viola documentadas eran sobre todo violinistas profesionales, a diferencia de lo constatado para el caso del violín.²⁹⁷ En consecuencia, las existencias de violas se constreñían, sobre todo, a propuestas de Breton y Thibouville. La movilización de ejemplares de calidad baja y media, en línea con los violines más usados, se reflejaba en los importes, fluctuantes entre 30 y 75 pesetas (entre 120 y 300 reales).²⁹⁸

El violonchelo –referido también «violincello» y, rara vez, «violón», en las cartas de Berea– provenía al igual que sus otros familiares de casas francesas, sobre todo Pélisson Frères, Thibouville y Labert Humbert Frères.²⁹⁹ Su reducida disponibilidad en el establecimiento quizá respondiese directamente a la demanda, poco destacada en el contexto gallego. De hecho, el almacenista ratificaba la ausencia de violonchelistas en una carta dirigida a un cliente interesado en instrumentistas de cuerda, aduciendo que «no hay violoncellos en Galicia, aunque para los dos violines se puede dirigir a Hilario Courtier».³⁰⁰ Esta circunstancia

²⁹⁴ Por ejemplo, en marzo de 1880 Benigno F. Benavente había encargado un ejemplar «Guarini» [acaso Guernierius] de tres cuartos de 1.000 reales (en torno a 250 pesetas). Berea lo solicitaba a París en mayo de ese año y llegaba a manos del cliente en julio, lo cual revela cierta ralentización en el tráfico de mercancías de este tipo [AB, C. 3, vol. 7, 30-IV-1880: f. 388, carta a Benigno Fernández Benavente (Pontevedra); C. 3, vol. 7, 12-V-1880: f. 407, carta a Guenantin fils (París); C. 3, vol. 8, 7-VII-1880: f. 6, carta a Benigno Fernández Benavente (Pontevedra)].

²⁹⁵ AB, C. 1, vol. 3, 8-I-1877: f. 357, carta a Balbino Cristóbal (Pasaje, A Guarda, Pontevedra).

²⁹⁶ AB, C. 1, vol. 3, 4-VIII-1876: f. 40, carta a Lucio P. Argüelles (Ribadeo, Lugo).

²⁹⁷ Se documenta el envío de una viola y un violonchelo a José Courtier a Málaga en 1882 [AB, C. 4, vol. 10, X-1882: f. 473, carta a Juan Molina (Málaga)] o la venta de una viola al músico Eduardo Dorado en 1885 [AB, C. 5, vol. 14, 14-II-1885: f. 220, carta a Joaquín María Castaños (Padrón, A Coruña)].

²⁹⁸ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 28.

²⁹⁹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 30.

³⁰⁰ AB, C. 3, vol. 9, 12-X-1881: f. 251, carta a Pedro Díaz de Herrera (Ferrol).

revierte de forma directa en el negocio, al cursarse el transporte desde las fábricas de aquellos ejemplares solo con previa solicitud,³⁰¹ mercancías completadas con algunos instrumentos de segunda mano, más económicos y disponibles.³⁰²

La horquilla de precios de los violonchelos nuevos variaba entre los 400 y los 800 reales de vellón (entre 100 y 200 pesetas), muchas veces supeditada no tanto a la calidad de los productos sino al tipo de solicitante.³⁰³ Los principales compradores de los violonchelos eran particulares, en especial profesionales de la música, si bien alguna entidad los adquirió a título colectivo, como la Sociedad Bretón de Ferrol.³⁰⁴ No obstante, el mercado para violonchelos se ensanchaba en el caso de los accesorios, de demanda más habitual, por lo que Berea disponía de existencias permanentes de cordales, arcos, puentes y clavijas.³⁰⁵

La nomenclatura de contrabajo se usa en la correspondencia bereana para designar dos instrumentos diferentes: por un lado, un cordófono de arco de gran tamaño y, por otro, un aerófono de metal de tres pistones o cilindros, posible pariente del bombardino, ya explicado más arriba. El surtido de contrabajos cordófonos se decantaba hacia modelos de tres cuerdas, ya que por entonces los de cuatro no estaban en uso en Galicia, según le confirmaba el almacenista a Johan Schmidt en 1889.³⁰⁶ En una misiva de 1887 describía un modelo «de tres cuerdas, con clavijero metálico de tornillos sin fin y la tapa de pinavet [sic]». ³⁰⁷ El contrabajo compartía con los

³⁰¹ AB, C. 4, vol. 12, 29-IX-1883: f. 156, carta a Enrique Bruquetas (Ferrol).

³⁰² Dentro de estos modelos de mayor accesibilidad se encuentran los ofertados a Manuel Penela o a Eduardo Braña [AB, C. 2, vol. 5, 15-X-1878: f. 479, C. 2, vol. 5, 15-X-1878: f. 479, cartas a Manuel Penela (Santiago); C. 4, vol. 11, 25-V-1883: f. 444, carta a Eduardo Braña (Ferrol)].

³⁰³ En 1887 Berea prometió a su corresponsal de la sucursal compostelana, Josefa Penela, un ejemplar por «veinticinco duros» (equivalente a 125 pesetas o 500 reales de vellón), mientras que tan solo unos meses después ofreció a un cliente menos frecuente, Eusebio Mancebo, uno por 800 reales de vellón (en torno a 200 pesetas). En catálogo se ha hallado también un ejemplar de Thibouville por 125 pesetas (equivalente a 500 reales de vellón) [AB, C. 6, vol. 17, 21-X-1887: f. 383, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 6, vol. 18, 3-III-1888: f. 68, carta a Eusebio Mancebo (Mondoñedo); C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 30].

³⁰⁴ AB, C. 7, vol. 19, 22-VII-1889: f. 396, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 7, vol. 19, 29-VII-1889: f. 404, carta a Ricardo Aneiro (Ferrol). En estas cartas se constata también el interés de la asociación por otros instrumentos musicales, por lo cual se deduce la existencia de una sección de música.

³⁰⁵ AB, C. 3, vol. 7, 17-X-1879: f. 35, carta a Manuel Pradenhes (Ferrol).

³⁰⁶ AB, C. 7, vol. 19, 28-VIII-1889: f. 460, carta a Johan Schmidt (Graslitz, República Checa).

³⁰⁷ AB, C. 6, vol. 17, 10-XI-1887: f. 414, carta a José Rodríguez Santos (Ourense). En esta misiva se ofertaba un ejemplar por 800 reales de vellón (200 pesetas).

familiares cordófonos el origen francés, de marcas como Bauer, Thibouville y Péliſson Frères.³⁰⁸ Al igual que en el caso de las violas, las cuerdas suscitaban mayor demanda, siendo la principal distribuidora la firma parisina Laurent.³⁰⁹

La franja de tarifas oscilaba según tamaño y calidad, entre los 700 reales (175 pesetas) y los 1.200 reales (300 pesetas),³¹⁰ incluyéndose entre los más baratos –como siempre– los ejemplares usados.³¹¹ A algún cliente se le brindaron modelos de segunda mano de hasta 1.600 reales (400 pesetas), precio bastante crecido para un instrumento viejo, aunque al final se abarataban en torno a 1.000 reales (250 pesetas),³¹² cuantía atenuada alguna vez a las sucursales o a clientes puntuales.³¹³ Quizás estos abultados costes supondrían que solo los profesionales se inclinaban hacia su empleo, en especial extendido en orquestas, sobre todo las que acompañaban a las compañías de zarzuela, entre ellas la de Maximino Fernández, que constaba al menos de tres contrabajos en 1878.³¹⁴ Esta circunstancia justifica la tramitación de transacciones de arriendo de contrabajos, casi siempre por medio de las sucursales de Santiago o Vigo,³¹⁵ cuyas devoluciones suscitaron ciertas complicaciones.³¹⁶

³⁰⁸ AB, C. 4, vol. 11, 25-XII-1882: f. 107, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 32; C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 399-400, carta a Péliſson Frères (Lyon).

³⁰⁹ AB, C. 1, vol. 3, 6-II-1877: f. 426, carta a Eug. Laurent (París).

³¹⁰ AB, C. 6, vol. 18, 3-III-1888: f. 68, carta a Eusebio Mancebo (Mondoñedo, Lugo).

³¹¹ AB, C. 7, vol. 19, 16-XI-1888: f. 11, carta a José Rodríguez Santos (Ourense).

³¹² Según le concedió a Salvador Jordán (Ferrol) en 1880. En esta venta estuvo también intermediando Eduardo Arana, quien probablemente intercediese en la rebaja final del producto [AB, C. 3, vol. 7, 9-II-1880: f. 249, carta a Salvador Jordán (Ferrol); C. 3, vol. 7, 9-II-1880: f. 170, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

³¹³ A Penela le permitía en 1878 venderlos por 900 reales (225 pesetas) o en 1879 por 700 reales (175 pesetas) y a Luisa San Juan le remitía uno para el «señor Lusao» por 800 reales (200 pesetas) [AB, C. 2, vol. 5, 15-X-1878: f. 479; C. 3, vol. 7, 18-XI-1879: f. 116, cartas a Manuel Penela (Santiago); C. 4, vol. 11, 25-XII-1883: f. 405, carta a Luisa San Juan (Ferrol)].

³¹⁴ AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 391, carta a Maximino Fernández (Madrid).

³¹⁵ Por ejemplo, en 1874 Berea prestó a la compañía de zarzuela de Molina uno por medio de Manuel Penela [AB, C. 1, vol. 1, 8-VI-1874: f. 69, carta a Juan Molina (Santiago)].

En resumen, el alto consumo de cordófonos en el almacén bereano, en especial los percutidos (piano) y los punteados (bandurrias y guitarras), generó posibilidades heterogéneas, con horquillas de precios amplias, adaptadas a las solicitudes. Estas no siempre se acoplaban a modelos modestos, abriendo un tenue mercado de ejemplares de mayor calidad, especialmente pianos y violines. En ambos casos, se ha constatado la oportunidad de optar a falsificaciones y a la venta de segunda mano para el abaratamiento de costes. Los pianos, junto con los contrabajos, eran instrumentos también susceptibles de arriendo, debido, en el primer caso, a los elevados precios y, en el segundo, además a sus contados usos. En definitiva, se ha confirmado que la demanda condicionaba las mercancías, con lo cual muchas de sus características constructivas respondían a requerimientos particulares. Esta circunstancia, sumada a la existencia de modelos, tamaños, materiales y precios plurales generó una amplia selección a medida del consumidor gallego decimonónico.

³¹⁶ De hecho, en el caso mencionado en la nota superior, Molina no devolvió el instrumento hasta finales de año en otra de las ciudades de su gira, Vigo, después de haber sido objeto de diversas presiones. Aquí el encargado de hacer efectiva la devolución fue Félix Barés, quien tras mucho insistir logró enviar de vuelta el contrabajo a la tienda matriz en noviembre [AB, C. 1, vol. 1, 7-XI-1874: f. 332, carta a Félix Barés (Vigo); C. 1, vol. 1, 14-XI-1874: f. 352-353, carta a Juan Molina (Braga)]. No obstante, Berea le permitió nuevos préstamos en años venideros a través de la sucursal viguesa, lo cual delata su plena confianza en el empresario y la normalidad con la cual se asumía el retraso en la devolución de materiales, quizás común por entonces [AB, C. 4, vol. 10, 5-IV-1882: f. 72-73; C. 4, vol. 11, 31-I-1883: f. 175-176, cartas a Andrés Gaos (Vigo)].

5.1.2.3. Idiófonos y membranófonos: opciones limitadas para colectivos concretos

Los instrumentos idiófonos, demandados sobre todo para las bandas de música, englobaban castañuelas, campanas, platillos y triángulos (véase fig. 5.11).³¹⁷

Instrumento	Características	Precio (Rv.)	Proveedores
Castañuelas	- Madera de boj - Con mango	10-32	Thibouville
Campanas	[No se especifica]	300	[No se especifica]
Platillos	- Diferentes longitudes (11, 13, 14, 14'5 y 15 pulgadas)	200-400	Péllisson Frères August Jindřich Rott syn
Triángulo	- Color (amarillo o blanco)	6-56	Péllisson Frères Červený & Söhn
Bombo	- De varillas o cuerdas - Material (latón o hierro)	300-1.000	Péllisson Frères
Pandereta	[No se especifican]		
Tambor	- Material variable	[No se especifica]	Péllisson Frères
Caja viva	- Tamaño variable	[No se especifica]	Thibouville
Timbales	- Tamaño variable	[No se especifica]	

Fig. 5.11. Tabla de idiófonos y membranófonos. Elaboración propia.

Las castañuelas, casi siempre de madera de boj, predominaban en su variedad con mango procedente de la casa Thibouville,³¹⁸ cuyo coste ascendía a 8 pesetas (32 reales). Si bien en catálogo se contemplaban ejemplares más baratos desde 2'5 hasta 5 pesetas (desde 10 a 20 reales), sin características constructivas explicitadas.³¹⁹ No obstante, parecía imperar el uso de un modelo con mango, según una carta de Berea a

³¹⁷ Por ejemplo, a Juan Montes en calidad de director de la banda de Lugo se le remitieron castañuelas, a Felipe Paz como el de la de Vilagarcía se le enviaron pares de platillos, al igual que a Francisco G. Oliva [AB, C. 2, vol. 5, 12-X-1878: f. 474, carta a Juan Montes (Lugo); C. 5, vol. 15, 14-V-1886: f. 491, carta a Felipe Paz (Vilagarcía, Pontevedra); C. 4, vol. 11, 15-II-1883: f. 209, carta a Francisco G. Oliva (San Fernando, Cádiz)].

³¹⁸ AB, C. 3, vol. 8, 18-XII-1880: f. 255, carta a Manuel Pradenhes (Ferrol); C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 86.

³¹⁹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 86.

Juan Latorre de 1886 en la que especificaba que solo disponía de «castañuelas sobre un palo, que son más fáciles de tocar y son las que se usan en las Bandas Militares».³²⁰

Las variadas procedencias y tipologías de los platillos revelaban en su caso una mayor circulación en el mercado gallego que otros instrumentos afines. Si en un principio los distribuidores franceses, Péliison Frères y Thibouville, coparon el mercado, hacia 1889 irrumpió la casa Rott de Praga, por lo que se apostaba por una apertura geográfica en beneficio de la heterogeneidad de productos.³²¹ Los modelos más demandados de once y trece pulgadas convivían con otros de mayor envergadura, de catorce, catorce y media y quince pulgadas. Los precios oscilaban dentro de una franja de asequibilidad media, entre 200 y 400 reales (50 y 100 pesetas),³²² correspondiendo estos últimos costes a los considerados «superiores»,³²³ también denominados «irrompibles»,³²⁴ y los de tipo «turco».³²⁵ No obstante, estas tarifas dependían al mismo tiempo de otras variables más allá de sus propias características morfológicas, hecho constatado con la subida de costes tras la guerra de 1877, con probabilidad la contienda ruso-turca.³²⁶

A diferencia de los platillos, los requerimientos referentes a campanas y triángulos no resaltaron en las transacciones tuteladas por Berea. Las campanas no generaron demasiadas peticiones, si bien figuraban en el inventario habitual del establecimiento coruñés, con un coste de 75 pesetas (300 reales).³²⁷ Por su parte, los triángulos, de procedencia europea (Péliison Frères, Červený & Söhn), se liquidaban a precios más reducidos, tanto en color amarillo como en blanco, de entre 1'5 hasta 6 pesetas (6 y 24 reales) e incluso uno más costoso por 14 pesetas (56 reales).³²⁸

³²⁰ AB, C. 6, vol. 16, 27-XII-1886: f. 394, carta a Juan Latorre (Lugo).

³²¹ AB, C. 7, vol. 20, 12-XII-1889: f. 122-123, carta a Henri Rott Sohn [sic] (Praga).

³²² AB, C. 3, vol. 8, 18-X-1880: f. 138, carta a Manuel Sobrido (Ferrol); C. 3, vol. 9, 22-VI-1881: f. 95, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

³²³ AB, C. 2, vol. 5, 22-VII-1878: f. 373, carta a Juan Montes (Lugo).

³²⁴ AB, C. 3, vol. 9, 22-VI-1881: f. 95, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

³²⁵ AB, C. 6, vol. 17, 26-X-1887: f. 389, carta a Gumersindo Linares (Ordes, A Coruña).

³²⁶ AB, C. 2, vol. 4, 28-VII-1877: f. 289, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol).

³²⁷ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 88.

³²⁸ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 86 y 88; C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 455, carta a Josefa Penela (Santiago).

En cuanto a los membranófonos comercializados en la tienda herculina, se han constatado ventas de bombos, panderetas, tambores, cajas y timbales (véase fig. 5.11). Los bombos, procedentes sobre todo de la casa Péliison Frères, presentaban modelos heterogéneos según tamaños y características constructivas (de varillas o de cuerdas, de latón o de hierro, etc.).³²⁹ Por tanto, las tarifas fluctuaban desde los 400 hasta los 1.000 reales (de 100 hasta 250 pesetas), en el caso de bombos de latón.³³⁰ Aunque la media de costes imperantes se cifraba en torno a 600 reales de vellón (150 pesetas), correspondientes a los modelos de varillas,³³¹ se ajustaba con frecuencia el montante final a beneficio de los clientes.³³² La venta de uno por tan solo 300 reales (75 pesetas) «con aro de hierro y cuerdas para ejercer tensión» revela que Berea pudo moderar aún más el gasto en contadas ocasiones.³³³ Del mismo modo, a veces se comercializaban de segunda mano a través de cuantías aún más reservadas.³³⁴

El transporte de los bombos se efectuaba en piezas desmontadas, dado su gran tamaño. Por ello, en algunas misivas el comerciante detallaba las instrucciones para el posterior montaje, como a Balbino Cristóbal en 1878: «[...] El Bombo va desarmado para armarlo fijese en las cajas vivas que es el mismo sistema y moje con agua los aros de los parches, cuando lo arme para que tengan elasticidad [...]».³³⁵ En algunos ejemplares se ponía en práctica la estampación de escudos específicos, tal y como se ha descrito para el caso de ciertos instrumentos de viento metal, destinados sobre todo a las bandas militares.³³⁶

Otros instrumentos solicitados por las bandas, aunque en menor medida, fueron las panderetas, los tambores y los timbales. De las panderetas se han conservado pocos pedidos, con destinatarios habituales ya conocidos (Eduardo de Arana, Francisco G. Oliva o Josefa Penela), síntoma de una clara centralización en

³²⁹ AB, C. 13, vol. 42, pliego independiente.

³³⁰ AB, C. 4, vol. 11, 23-V-1883: f. 439, carta a Francisco G. Oliva (San Fernando, Cádiz).

³³¹ AB, C. 3, vol. 7, 9-III-1880: f. 312, carta a Manuel Penela (Santiago).

³³² Por ejemplo, en 1886 Berea entregó a Eusebio Mancebo (Mondoñedo) un ejemplar por 561 reales de vellón (140 pesetas) [AB, C. 6, vol. 16, 30-V-1886: f. 27, carta a Eusebio Mancebo (Mondoñedo, Lugo)].

³³³ AB, C. 6, vol. 16, 1-I-1887: f. 408, carta a Manuel Carril (Quiroga, Lugo).

³³⁴ AB, C. 4, vol. 11, 8-IV-1883: f. 316, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña).

³³⁵ AB, C. 2, vol. 5, 11-V-1878: f. 294, carta a Balbino Cristóbal (Carrión de los Condes, Palencia).

³³⁶ AB, C. 2, vol. 6, 15-IV-1879: f. 308, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

las ventas.³³⁷ De los tambores, se sabe que Berea ofrecía ejemplares de Péliçon³³⁸ y, de cuando en cuando, de Thibouville,³³⁹ tanto nuevos como usados y de materiales plurales, incluido el aluminio. Una parte de estos tambores, destinados a bandas de las milicias, se denominaban «tambores de reglamento» en las cartas bereanas. De igual forma, se brindaban «cajas vivas» o «redoblantes» de diversos tamaños, incluso algunas reservadas para niños.³⁴⁰ Por su parte, los timbales, primordialmente de origen parisino, se consumieron también de forma moderada,³⁴¹ sobre todo en orquestas y bandas.³⁴² Los importes mudaban según el diámetro, conforme Berea especificaba a Josefa Penela en una carta de 1889: «[...] Dígale á Curros que los timbales uno de 45 centímetros de diámetro y el otro de 54 centímetros cuestan puestos en esa 1300 Rv [...]».³⁴³

En definitiva, las peticiones de las bandas de música coetáneas supusieron un auténtico revulsivo para la comercialización de idiófonos y membranófonos, si bien el consumo moderado delataba la escueta plantilla de percusión empleada en dichas agrupaciones. Las peticiones cursadas a fábricas centroeuropeas, punto de referencia para los colectivos bandísticos, mostraban el uso habitual de platillos y bombos, además de cajas. No obstante, la falta de variedad de modelos de cada instrumento delata conformidad por parte de los clientes con respecto al limitado surtido del establecimiento musical, a excepción de los platillos. A la par de opciones a estrenar, se abrió un tenue mercado de segunda mano, que, con toda probabilidad, excedía los límites de control del comerciante coruñés al producirse sin intermediación. No obstante, es posible que una buena parte de estos ejemplares en circulación hubiesen sido importados por Berea.

³³⁷ AB, C. 2, vol. 6, 14-VIII-1879: f. 257, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 7, vol. 19, 16-XI-1888: f. 10, carta a Francisco G. Oliva (Ferrol); C. 6, vol. 18, 22-V-1888: f. 216, carta a Josefa Penela (Santiago).

³³⁸ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 86.

³³⁹ AB, C. 6, vol. 18, 7-X-1888: f. 387, carta a Félix Chevalier (París).

³⁴⁰ AB, C. 2, vol. 5, 15-IV-1878: f. 240, carta a Balbino Cristóbal (Carrión de los Condes, Palencia).

³⁴¹ AB, C. 3, vol. 9, 23-v-1881: f. 54, carta a Félix Chevalier (París).

³⁴² Recuérdese que la orquesta que ofreció Berea a Maximino Fernández en 1878 contenía timbales [AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 391, carta a Maximino Fernández (Madrid)].

³⁴³ AB, C. 7, vol. 19, 12-II-1889: f. 156, carta a Josefa Penela (Santiago). Se supone que el destino de estos timbales era la Banda Municipal de Santiago, que en 1889 estaba bajo la batuta de Andrés Gómez Cidre. Probablemente el «Curros» al que se refiere en la misiva sea Gerardo Gómez Veiga «Curros», que más adelante sería subdirector de la agrupación (Cancela 2015, 90-98).

Como resumen general de los productos organológicos, el catálogo bereano constó de una alta pluralidad de modelos, materiales, tamaños y precios. Las exigencias de los compradores condicionaron la aplicación de estrategias de mercado heterogéneas a medida de cada especialidad instrumental: en los aerófonos se evidenció la convivencia de sistemas constructivos conservadores e innovadores; en los cordófonos se verificó la pluralidad de ofertas; y en los idiófonos y membranófonos se demostró la limitación de existencias. En todos los casos, la demanda actuó de tamiz para las mercancías bereanas, las cuales partían de una variedad general y se adaptaban de forma específica a los requerimientos individuales. Estos respondían a dos situaciones concretas: por un lado, los *amateurs* reclamaban productos más ajustados de precio; y por otro, los profesionales se inclinaban hacia ejemplares de mayor calidad o de menor presencia en el inventario bereano. A través de este apartado se ha atisbado, por tanto, la interacción real entre comerciante y clientes para la conformación del catálogo organológico, observándose la aplicación de tácticas de mercado de naturaleza plural –analizadas en detalle en el siguiente capítulo–, adaptadas a los hábitos de consumo de la clientela y a la conveniencia comercial para Berea.

5.2. Los libros y las partituras: de la instrucción a la interpretación

El elevado número de materiales escritos a disposición de los usuarios en el almacén bereano justifica la inclusión en esta tesis de un punto específico dedicado a su análisis. En las páginas precedentes se han ido anticipando preferencias de consumo con respecto al repertorio, condicionado por los espacios musicales, por los instrumentos empleados y por la naturaleza de los intérpretes individuales o colectivos.³⁴⁴ Por ello, en este apartado se efectúa un estudio descriptivo y analítico más profundo de las partituras y libros disponibles en la tienda coruñesa en íntima relación con las mentadas preferencias. El resultado es una aproximación al repertorio y métodos musicales en circulación y la reconstrucción parcial de su flujo de tráfico, lo cual ofrece una radiografía de los hábitos de consumo que afectaron a la música gallega decimonónica. A continuación se exponen, en primer término, algunos aspectos generales concernientes a estos materiales, incluyendo la presentación de las fuentes documentales empleadas; y, seguidamente, se describen los productos disponibles en dos categorías: la literatura pedagógica y las partituras.

5.2.1. Aspectos generales sobre la oferta de materiales escritos: fuentes y rasgos básicos

El almacén de Berea disponía de partituras y métodos pedagógicos heterogéneos – aspecto anticipado en el cuarto capítulo–, si bien calcular una cifra cerrada de tales productos resulta imposible. El comerciante presumía de la riqueza de sus fondos impresos, cuya cantidad oscilaba, dependiendo de las fuentes consultadas, entre los treinta mil y los cincuenta mil ítems, aunque la veracidad de tales números es a día de hoy de difícil demostración. Desde al menos 1874 alardeaba de poseer un total de treinta mil títulos de partituras.³⁴⁵ En efecto, las fuentes documentales, en especial los catálogos de partituras coetáneos conservados en el Archivo Berea, revelan la existencia de al menos treinta y un mil cuarenta y un registros abiertos con respecto a partituras y

³⁴⁴ Aspectos tratados en el segundo capítulo, apartado 2.3, titulado «El fenómeno musical en Galicia», páginas 92-132.

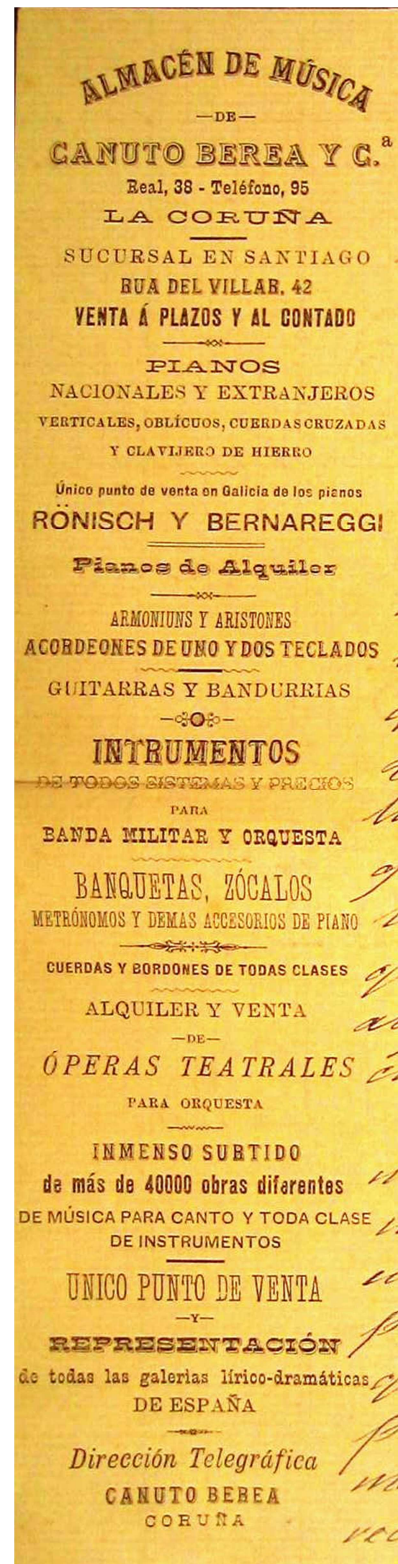
³⁴⁵ AB, C. 1, vol. 1, 14-X-1874: f. 258, carta a Ricardo Jubes (Bilbao); C. 1, vol. 1, 7-XII-1874: f. 407, carta a José Ricón (Santiago).

métodos de aprendizaje,³⁴⁶ según se detalla más adelante, pero muchos de ellos permanecieron vacíos, con lo que la cantidad total es bastante menor.

Esta pluralidad de artículos servía a Berea de excusa para evitar la remisión de un catálogo impreso de las existencias a la clientela, particularidad confirmada por numerosas cartas y por la carencia de inventarios impresos, comunes en los negocios de otros almacenistas coetáneos, como por ejemplo Romero. En sustitución de los mismos, era habitual el envío de un listado manuscrito de obras específicas, a petición de cada consumidor.³⁴⁷ En 1876 le especificaba, por ejemplo, a un cliente ocasional lo siguiente: «[...] Catálogo de Música no tengo, pero puede pedir la que guste pues tengo en mi establecimiento más de treinta mil obras diferentes [...]».³⁴⁸

II. 5.8. Membrete del almacén Canuto Berea y Compañía en una carta remitida a Josefa Penela (1891). AB.

La tendencia del comerciante a engrosar el número de partituras disponibles en el almacén posiblemente constituyese una estrategia comercial. De hecho, desde al menos 1883 hasta 1891 manejaba la cifra de cuarenta mil partituras, y así lo demuestra un membrete de noviembre de 1891 empleado por Canuto Berea y Compañía, sucesores del protagonista de esta tesis (véase il. 5.8). Pese a esto, Berea se jactaba de la suma de cincuenta mil



³⁴⁶ Esta cifra equivale a las entradas abiertas para estos productos en el catálogo, hoy designado en el Archivo Berea con el número 66 [AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 404].

³⁴⁷ En 1876 expedía a Manuel Pradenhes (Ferrol) una relación del repertorio religioso o en 1880 enviaba un catálogo de obras para coro a Domingo Martínez (Villafranca del Bierzo, León), entre otros muchos casos [AB, C.1, vol. 3, 18-VIII-1876: f. 75; C. 3, vol. 8, 22-VIII-1880: f. 51].

³⁴⁸ AB, C. 1, vol. 3, 23-XI-1876: f. 276, carta a Austin N. Cooper (Vigo).

obras de forma esporádica, quizás con el fin de embelesar a algunos de sus compradores, ya que la cantidad alegada parece bastante improbable.³⁴⁹ Aunque quizás no dispusiese de forma real y simultánea de esta elevada cuantía de partituras musicales, tal y como se colige de las fuentes, manejó con toda seguridad varios miles de productos, que se presentan en las siguientes páginas.

El Archivo Berea custodia, entre otros muchos documentos, nueve catálogos manuscritos de partituras del siglo XIX,³⁵⁰ fundamentales para el conocimiento de las mercancías a disposición de los usuarios gallegos coetáneos. Su estudio requiere de la lectura complementaria de otras fuentes, derivadas en esencia del movimiento epistolar mantenido por el empresario con los compradores, ya que algunas de las ofertas contempladas por este medio no han quedado registradas en dichos catálogos. Por su parte, las partituras y partichelas hoy conservadas en este archivo no son sintomáticas de la oferta brindada por Berea, puesto que solo se han conservado aquellas que no se lograron vender en la tienda durante su largo período de vida entre los siglos XIX y XX. Por tanto, ni son significativas del período estudiado ni muestran una relación fidedigna de todas las existencias disponibles entonces.

En las siguientes líneas se describen los catálogos manuscritos decimonónicos a fin de ofrecer una panorámica sobre los contenidos generales y la posible cronología de uso. Dada la dificultad de una datación concreta u otro tipo de secuenciación interna entre ellos, se presentan según el orden de clasificación actual del archivo, que no era el empleado en tiempos de Berea (véase fig. 5.12).³⁵¹ Solo dos catálogos aparecen datados de forma concreta: el que hoy se numera con el 69 sería el más antiguo de todos los conservados, fechado en 1870, seguido del número 27, firmado en 1872. La vigencia de uso del resto es de imposible concreción. No obstante, a la luz de los rasgos paleográficos se deduce que los libros 35, 65 y 66 podrían coincidir en el tiempo con los dos anteriores y, por tanto, estar en plena vigencia durante la vida de Canuto Berea. Si

³⁴⁹ Tales afirmaciones se han constatado en diversas cartas, incluida una a Francisco Prieto García en 1883 [AB, C. 4, vol. 12, 20-X-1883: f. 216, carta a Francisco Prieto García (O Barco de Valdeorras, Ourense)].

³⁵⁰ Véase descripción del Archivo Berea en el anexo 1.

³⁵¹ En la tabla de la figura 5.12 las dataciones aproximadas se sitúan entre corchetes, mientras que las escritas en el documento carecen de ellos. Para las dataciones aproximadas se han cotejado los datos de los productos con la correspondencia fechada.

bien los números 67 y 68 serían con toda probabilidad posteriores, incluso empleados quizás tras el óbito del comerciante.

Sign.	Título	Datación	Registros adjudicados por la tienda de Berea	Contenidos
27	Métodos y obras para canto y piano de ópera, zarzuelas y música religiosa	1872	1-6.277	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Listado de partituras y métodos de diversas especialidades ✓ Obras para canto y piano de piezas de ópera, obras de cámara, zarzuelas y música religiosa
32	Inventario de almacén, «Catálogo de obras para orquesta»	[ca. 1856-1900]	[No contiene]	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Géneros variados de tipoailable para orquesta, fantasías, sinfonías y otras piezas ✓ Obras para canto y orquesta
35	Catálogo de piano: estudios, fantasías y óperas	[ca. 1856-1891]	6.721-16.260	✓ Géneros reseñados en título por orden alfabético de sus compositores
65	Bailes y zarzuelas para piano a cuatro manos	[ca. 1856-1891]	20.641-23.219	✓ Presenta bailes y zarzuelas para piano a cuatro manos
66	Catálogo de partituras	[ca. 1856-1891]	23.362-31.401	✓ Partituras para agrupaciones variadas, incluida banda
67	Catálogo de partituras	[post. 1896]	16.640-20.599	✓ Piezas variadas, probablemente para orquesta, de tipo: zarzuelas, aires nacionales, marchas y colecciones de baile
68	Catálogo de partituras: fantasías	[post. 1896]	7.161-13.216	✓ Fantasías, probablemente para orquesta
69	Catálogo de partituras	1870	1-17.049	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Catálogo de partituras de géneros variados ✓ Cuatro separatas dedicadas al piano y a varios instrumentos
86	Catálogo de partituras, métodos y canto	[ca. 1856-1900]	482-6.704	✓ Vocalizaciones, piezas para canto y piano, dúos, piezas de ópera, óperas completas, obras en español, obras en italiano, zarzuela, música religiosa

Fig. 5.12. Tabla de los catálogos de partituras coetáneos a Berea conservados en el AB. Elaboración propia.

La secuenciación de contenidos de estos catálogos, no coincidente con la actual signatura numérica ni con sus posibles dataciones, se establece en este párrafo tomando como referencia los números de registro de cada producto. Aunque las cifras de

comienzo y final de cada tomo no concuerdan con exactitud con el inmediatamente anterior y posterior en la actual organización archivística, sí que se observa cierta continuidad siguiendo el orden detallado a continuación (véase fig. 5.13). El libro designado hoy como 69 (registros 1 al 17.049) recoge en un solo ejemplar los materiales que más tarde se desglosan en los libros 27 (registros del 1 al 6.277) y 35 (registros del 6.721 al 16.260), el cual se sobrepone en parte, a su vez, al número 68 (registros 7.161 al 13.216), quizás de cronología más tardía. Una sección del tomo 27 se incluye en el 86 (registros del 482 al 6.704), aunque este último es un poco más completo que el anterior al contener mayor número de obras. A continuación se sitúan los volúmenes 67 (registros del 16.640 al 20.599), fechado con toda probabilidad más adelante de la regencia de Berea, el 65 (registros del 20.641 al 23.219) y, por último, el 66 (registros del 23.362 al 31.401).

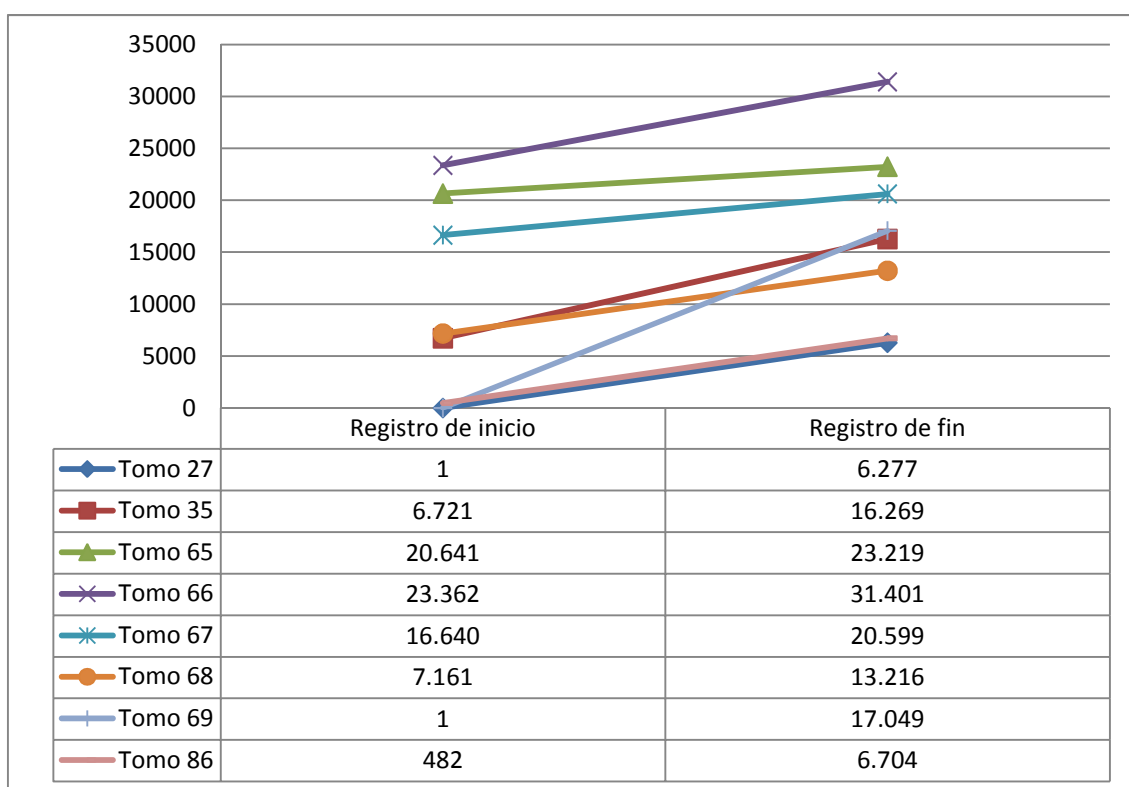


Fig. 5.13. Gráfico de secuenciación de catálogos de partituras. Elaboración propia.

El libro numerado hoy con la cifra 27 en el Archivo Berea, titulado «Métodos y obras para canto y piano de ópera, zarzuelas y música religiosa», data del 31 de julio de 1872.³⁵² Por estos contenidos constituye el principal catálogo con materiales pedagógicos conservado, complementado con el 69 y el 86. Este volumen manuscrito sobre papel pautado y encuadernado con tapas en formato vertical (33 cm de alto, 23 cm de ancho y 3'5 cm grosor) consta de trescientas treinta y seis páginas. Hoy se encuentra en malas condiciones por degradación biológica, aunque la mayor parte de contenidos es legible.

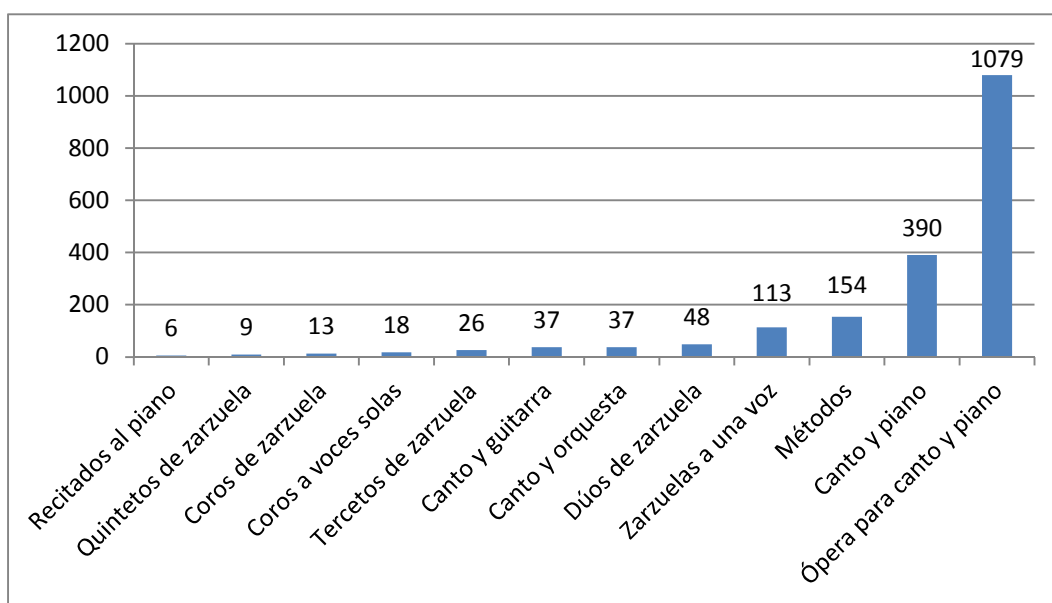


Fig. 5.14. Gráfico de contenidos del catálogo 27. Elaboración propia.

Los campos abiertos, supuestamente por Berea, para cada ítem en este primer catálogo son: el número de registro correspondiente en el almacén bereano, el autor, los precios, el título de la obra y la empresa proveedora. A veces, al lado de cada título apunta otros datos, incluidos los números de pedidos, e incluso se observa el tachado de algún registro específico, quizás por su posterior eliminación del almacén. Los costes figuran en reales de vellón, si bien se observa que algunas entradas con grafías divergentes quizás expresasen las cuantías en pesetas. En la mayor parte de los registros –el 68% (cuatro mil doscientos cuarenta y nueve)– el

³⁵² AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras.

almacenista no asigna material alguno, con lo que la entrada permanece en blanco. En cuanto a los contenidos, presenta los siguientes bloques por orden de aparición: 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 y canto y orquesta para celebraciones religiosas (véase fig. 5.14).

El siguiente libro con referencias al repertorio disponible en el siglo XIX figura numerado con la cifra 32, cuya datación puede ser ligeramente posterior a Canuto Berea.³⁵³ Aunque carece de título, en las primeras páginas se especifica que contiene un «catálogo de obras para orquesta», expuesto a modo de inventario de almacén. Este tomo, encuadrado en tapas verdes en formato vertical (32 cm de alto, 22'5 cm de ancho y 2 cm de grosor), reúne ciento cuarenta y seis páginas, que no se encuentran en un estado de conservación óptimo.

En la relación de obras para orquesta se especifica cada instrumentación, además de indicar si se trata de ejemplares impresos o manuscritos. Los campos detallan a veces el autor, el número de cajón –se supone que sería la ubicación de la partitura en el almacén–, el tipo de obra, la instrumentación concreta y si ha sido tocado o no. En el apartado de obras impresas, se incluyen géneros bailables, incluidos rigodones, polcas, mazurcas, valeses, schottisch o «redowas»; y en la sección de piezas manuscritas aparecen bailes, fantasías, sinfonías y otras piezas. Seguidamente, se enumeran las obras para canto y orquesta, que contienen según sus propios títulos: himnos, canciones, comedias, composiciones varias, zarzuelas, tonadillas, sinfonías, piezas sueltas de ópera y piezas religiosas, además de óperas completas, en especial italianas. En el listado de obras manuscritas para orquesta destacan autores españoles,³⁵⁴ contando también con una lista de algunas de las obras de Canuto Berea Rodríguez de tipoailable e himnos, ya citadas en el tercer capítulo.³⁵⁵ También incorpora óperas desglosadas en partichelas para orquesta y para banda.

³⁵³ AB, C. 10, vol. 32, inventario de almacén.

³⁵⁴ Entre los autores españoles se incluyen: Adalid, Allú, Arche, Arias, Ayala, Beltrán, Carnicer, Cabrero, Cascante, Coca, Frías, Hernández, Iradier, López, Mata, Moreno, Obejero [sic], Ortega, Ros, Sierra o Tapia, entre otros.

³⁵⁵ Apartado 3.2.1, titulado «La obra creativa: música al servicio de la demanda», a partir de la página 209.

El siguiente ejemplar, archivado hoy con el número 35, contiene un catálogo de partituras de piano, en formato vertical (32 cm de alto, 23 cm de ancho y 4'5 cm de grosor) y en mal estado de conservación.³⁵⁶ Sus quinientas cuatro páginas pertenecen a un cuaderno en pastas duras, adquirido en blanco a Mateo Arveras (Calle Luchana, número 4, A Coruña), en el cual se contempla un índice alfabético de compositores. Las obras de estos se clasifican, a la vez, en diferentes géneros (estudios para piano, fantasías y óperas). En cada unidad se contemplan campos referentes al título de la obra, el autor, el proveedor, el precio y el número de registro dentro de las existencias de Berea.

El libro con el número 65 es un tomo dedicado a bailes y zarzuelas para piano a cuatro manos, encuadernado en pastas duras de color marrón (28 cm de alto, 40 cm de ancho y 1'5 cm de grosor).³⁵⁷ Los campos enumeran el autor de cada pieza, el título, el número de catálogo de la tienda, el número de ejemplares –se supone que indica los disponibles–, el importe y la empresa distribuidora, que no siempre aparece especificada. A pesar de que el libro consta de sesenta y seis hojas, quizás existiese otro volumen previo a este que conformase con él una unidad conjunta, dado que su numeración se inicia directamente en la página ciento uno.

El libro 66 contiene partituras destinadas a diferentes agrupaciones e instrumentos.³⁵⁸ Este cuaderno de cuatrocientas cuatro páginas (32 cm de alto, 23 cm de ancho y 4 cm de grosor) en tapas en color marrón se halla en regular estado de conservación, ya que las cubiertas se encuentran bastante rotas y los insectos –posiblemente la carcoma– han estropeado muchas secciones interiores. Los campos acopiados incorporan datos sobre el número de registro en la tienda, el autor, el título, el coste y, a veces, la editorial. Los contenidos, agrupados por especialidades instrumentales, ofrecen partituras para diversos colectivos de cámara, cuyo listado puede servir de guía sobre los conjuntos instrumentales que adquirirían piezas al establecimiento bereano y, por ende, de su operatividad en el contexto musical gallego (véase fig. 5.15).

³⁵⁶ AB, C. 11, vol. 35, catálogo de partituras para piano.

³⁵⁷ AB, C. 15, vol. 65, catálogo de partituras.

³⁵⁸ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras.

Relación de agrupaciones instrumentales de las partituras del catálogo 66

violín	dos guitarras	piano a cuatro manos
dos violines	guitarra y bandurria	violín y viola
violín y piano	acordeón	piano, violín y violonchelo
violín y orquesta	dos mandolinos y guitarra	violín, violonchelo, órgano y piano
viola	clarinete	piano, violín, viola y violonchelo
flauta	ocarina	dos violines, piano y armonio
dos flautas	arpa	flauta, oboe, requinto y clarinete
flauta y violín	violonchelo y piano	dos mandolinos, dos flautas, dos guitarras y pandero
flauta y piano	contrabajo y piano	cuatro violines
armoniflute	oboe y piano	dos violonchelos
armoniflute y piano	dos pianos	dos violines, viola y violonchelo
armonio	tres pianos	dos violines, viola y dos violonchelos
armonio y piano	dos pianos y armonio	piano, violín, alto, violonchelo y bajo
mandolina y piano	flauta, violín y piano	dos violines, viola, violonchelo y piano
bandurria	flauta, clarinete y piano	dos violines, viola, violonchelo y contrabajo
bandurria y piano	flauta, armonio y piano	dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano
piano, violín y bandurria	dos flautas y piano	dos violines, viola, violonchelo y dos trompas
flauta, mandolina y piano	tres flautas	orquesta y piano
guitarra	piano, violín y órgano	orquesta
guitarra y mandolina	piano y dos violines	banda militar y banda sola

Fig. 5.15. Cuadro de especialidades a las que se destina el repertorio del catálogo 66. Elaboración propia.

El tomo número 67 contiene partituras de danzas y fragmentos de zarzuelas.³⁵⁹ El volumen, encuadernado en tapas de color marrón en formato apaisado (27 cm de alto, 38 cm de ancho y 3'5 cm de grosor) y en un estado de conservación regular, aún a quinientas páginas, de las cuales solo doscientas veintidós están escritas. La estampación de las columnas es impresa, así como los números de registro de cada unidad, por lo cual se trata de un libro de factura diferente a los anteriores (véase il. 5.9). Aun así, algunos de los tipos de letra de los amanuenses no difieren en apariencia de los empleados en los volúmenes precedentes, por lo que se deduce un uso relacionado con los presentados más arriba, aunque quizás algo posterior.

Los campos de cada ítem incluyen el número de registro de la tienda, el autor, el título de las obras y partes concretas dentro de ellas, el editor –en el cual se escribe a veces únicamente un número de referencia–, un apartado de observaciones, y tres casillas referentes a las sucursales de A Coruña, Santiago y Ferrol, además de dos espacios destinados al precio y a la empresa proveedora. Su empleo posiblemente date de después de 1896, cuando dejó de estar operativa la sucursal viguesa que no figura aquí; y, por tanto, no estuvo en vigencia durante el período de Berea.

³⁵⁹ AB, C. 16, vol. 67, catálogo de partituras.

NÚMERO	OBRAS	EDITOR	Observaciones	CORUÑA	SANTIAGO	FERROL
46.760	Buceca					
46.761	Habrucha de la Plaza	2				6
46.762	Cancion de la Plaza	4				6
46.763	Ellopin de la Plaza	5				6
46.764	Nota	5				7
46.765	Banyon de la Plaza	14				5
	Duro	2				6
46.766	El Batajo Garota	5				2
	Duro de la Plaza	24				3
46.767	Sembanzas	1				10
46.768	Cupla de la Plaza	24				10
	Alba	1				2
46.769	Big. de la Plaza	34				2
	Op. de la Plaza					2
46.770	Comia					2
46.771	de la Plaza					2
46.772	La Borracha	2				5
46.773						2
46.774						2

Il. 5.9. Imagen de una página de zarzuelas del catálogo 67. AB.

Las composiciones recogidas en este volumen responden a piezas ligeras extraídas de zarzuelas, obras de corta duración y danzas. Las categorías, por orden de aparición en el propio documento, son: zarzuelas, aires nacionales, marchas, extranjeros, valeses, polcas, schotisch, polcas-mazurcas, rigodones, habaneras, galops, bailes diferentes y colecciones de baile. En ningún caso se especifica la instrumentación concreta de cada ejemplar, aunque es probable que se tratase de piezas para orquesta.

El libro 68 coincide formalmente con el explicado antes, aunque contiene ítems diferentes al reunir títulos de fantasías.³⁶⁰ Este libro está encuadernado en tapas verdes en formato apaisado (25'5 cm de alto, 35'5 cm de ancho y 4 cm de grosor) y contiene quinientas páginas, de las cuales solo están escritas ciento veintinueve. Los campos para cada ítem son los mismos que en el caso precedente, por lo cual se deduce un uso y cronología parejos, pero complementa materiales que no aparecen en otros volúmenes datados con anterioridad (por ejemplo el 35).

El catálogo numerado con el 69 es el más antiguo de todos. Según se lee en la primera página, firmada por Canuto Berea el 27 de junio de 1870, la datación era

³⁶⁰ AB, C. 17, vol. 68, catálogo de partituras.

anterior a la del catálogo 27, explicado en primer lugar.³⁶¹ Se trata de un libro de cuatrocientas setenta páginas, encuadernado en tapas en color marrón en formato vertical (33 cm de alto, 23 cm de ancho, 4 cm de grosor). El mal estado de conservación dificulta su lectura, ya que además de la parcialidad de algunas hojas, los insectos han carcomido a la mayoría de ellas e incluso, en la parte central, aparecen varios folios roídos, tal vez por un ratón. Los campos informativos de cada ítem son menores que en anteriores casos, citándose solo el autor, la obra, la tipología y el precio.

Además de los métodos y obras para canto y piano, así como un largo listado de composiciones para piano solo, presentadas más adelante,³⁶² se conservan cuatro bloques independientes, que constituyen catálogos pequeños aglutinados por áreas numerados en el margen superior derecho. El bloque número cuatro se titula «Estudios y música fácil de piano», el número cinco se encabeza con «Varios autores de piano de la A a la J», el número seis con «Varios autores de piano de la L a la Z» y el número once se destina a instrumentos diversos (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). Los títulos delatan la posibilidad de que se empleasen a modo de catálogos temáticos a disposición directa de los clientes, aunque no se han localizado más ejemplares similares.

El último catálogo conservado en el Archivo Berea datado en el siglo XIX probablemente sea el número 86.³⁶³ Se trata de un volumen encuadernado en pastas de color marrón en formato apaisado (28 cm de alto, 40 cm de ancho y 4 cm de grosor) con ciento setenta y cinco páginas. Los campos que incluye son: el número de catálogo, el autor, el título de la pieza o el método, la parte concreta de la pieza, el número de encargos, el precio y la empresa proveedora. Los contenidos detallados en el índice abarcan vocalizaciones, piezas para canto y piano, dúos, piezas de ópera, óperas completas, obras en español, obras en italiano, zarzuela y música religiosa. Aunque la numeración de catálogo coincide con la vigente en tiempos de Berea, algunas de las piezas referidas pertenecen a la época inmediatamente posterior. Por ello, el análisis de

³⁶¹ AB, C. 17, vol. 69, catálogo de partituras.

³⁶² Apartado 5.2.3, titulado «Descripción de las partituras: de la esfera pública a la privada», a partir de la página 505.

³⁶³ AB, C. 20, vol. 86, catálogo de partituras: métodos y canto.

este ejemplar requiere de cierta cautela, debido a la convivencia de registros ya operativos en la etapa bereana con otros incorporados en la de sus sucesores.

En definitiva, el estudio de estos libros manuscritos conlleva varias dificultades derivadas de cuestiones cronológicas, numeraciones y vigencia de uso. Las cifras de registro de cada material ofrecen pistas sobre la correlación de contenidos entre estos catálogos, aunque algunas de ellas se asocian en diferentes volúmenes a materiales divergentes. Este hecho sugiere como probable que determinados números de registro variasen de ítem en diversos períodos de tiempo. A pesar de que estos registros alcanzasen más de treinta mil, en consonancia con algunos de los reclamos publicitarios de la tienda y con la numeración final del volumen 66, muchos de ellos se encuentran en blanco. Ciertas cifras no tenían asignado ningún material a la espera de la incorporación de nuevos productos, ya que resultaban más prácticas las numeraciones abiertas que copiar de nuevo todo el catálogo o añadir folios sueltos con las anexiones.

En cuanto al balance general sobre los productos disponibles, la presencia de métodos de enseñanza de diversas especialidades, en los tomos 27 y 86, revela una demanda enfocada al terreno pedagógico, para la esfera pública y privada. En efecto, la proliferación de escuelas de música y de profesores particulares se había incrementado en el noroeste peninsular en los últimos decenios del siglo XIX. Las piezas para piano y para canto y piano ocupaban parte de cuatro de los volúmenes (27, 35, 65 y 69), lo cual evidencia las preferencias de los clientes. Estos catálogos bereanos serían, por tanto, un abanico representativo de las piezas interpretadas en los salones burgueses y aristocráticos de la época, así como en esferas privadas de la élite aburguesada.

La oferta de obras para diversas especialidades concordaba de forma directa con las existencias de instrumentos musicales del establecimiento, según se observa en los libros 27, 66 y en parte del 69. Los instrumentos más repetidos, amén del piano, eran los violines, las flautas o las guitarras. En este sentido, destacan las asociaciones en pequeños grupos de cámara, destinados a la interpretación en diferentes escenarios de urbes y villas. Por último, se aprecia también una clara representatividad de repertorio para agrupaciones amplias, como orquestas –en el listado del volumen 32 o en algunas secciones del 69–, bandas –en el tomo 66 y en parte del 69–, u orfeones y coros –en el libro 27–. La nueva demanda derivada de la creación de estos colectivos musicales, pujantes en el último tercio de la centuria, provocó que Berea les diese cabida entre las existencias de su tienda, al igual que en el caso de los instrumentos.

5.2.2. Descripción de los materiales pedagógicos: «de Madrid á provincias» o el centralismo selectivo

La popularización de la música en el siglo XIX generó una creciente solicitud de enseñanza musical, aspecto ya explicado en el segundo capítulo.³⁶⁴ Una de las consecuencias de este incremento supuso un repunte en el tráfico comercial de literatura didáctica, destinada a diferentes parcelas de la instrucción musical, detallada a continuación. En este sentido, el análisis de los materiales pedagógicos disponibles en el establecimiento bereano arroja luz sobre las preferencias didácticas de los músicos aficionados y profesionales de Galicia.

El material pedagógico del almacén coruñés reunía métodos de aprendizaje básico de diversas especialidades, como solfeo, canto, armonía, composición y aquellos instrumentos de mayor demanda en la segunda mitad de la centuria, incluidos el piano, el violín o la flauta. Con todo, casi todos los instrumentos vendidos en la tienda coruñesa disponían de algún manual para su aprendizaje, por lo cual la oferta de libros educativos y de ejercicios pasaba de los dos centenares (véase fig. 5.16). A este respecto, la mayor parte de documentación recoge solo los autores y, rara vez, vagas menciones a las obras, por lo cual ha sido necesaria la utilización de fuentes complementarias, a fin de clarificar al máximo el abanico de obras didácticas disponibles.³⁶⁵

A continuación, se explican los principales ítems vendidos por Berea en el almacén de música. Primero, se presentan los métodos de tipo teórico-práctico, entre los cuales se cuentan los de lenguaje musical, canto, composición, armonía, instrumentación y teoría de la música; y, seguidamente, se abordan los manuales destinados a instrumentos musicales, siguiendo el orden empleado en los apartados precedentes.

³⁶⁴ Apartado 2.3.2, titulado «La profesión del músico», a partir de la página 106.

³⁶⁵ Datos extraídos del catálogo 27, de la correspondencia y de un libro de cuentas [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras; C. 1-8, copiadore de correspondencia; C. 1, vol. 2, libro de cuentas 1866-94].

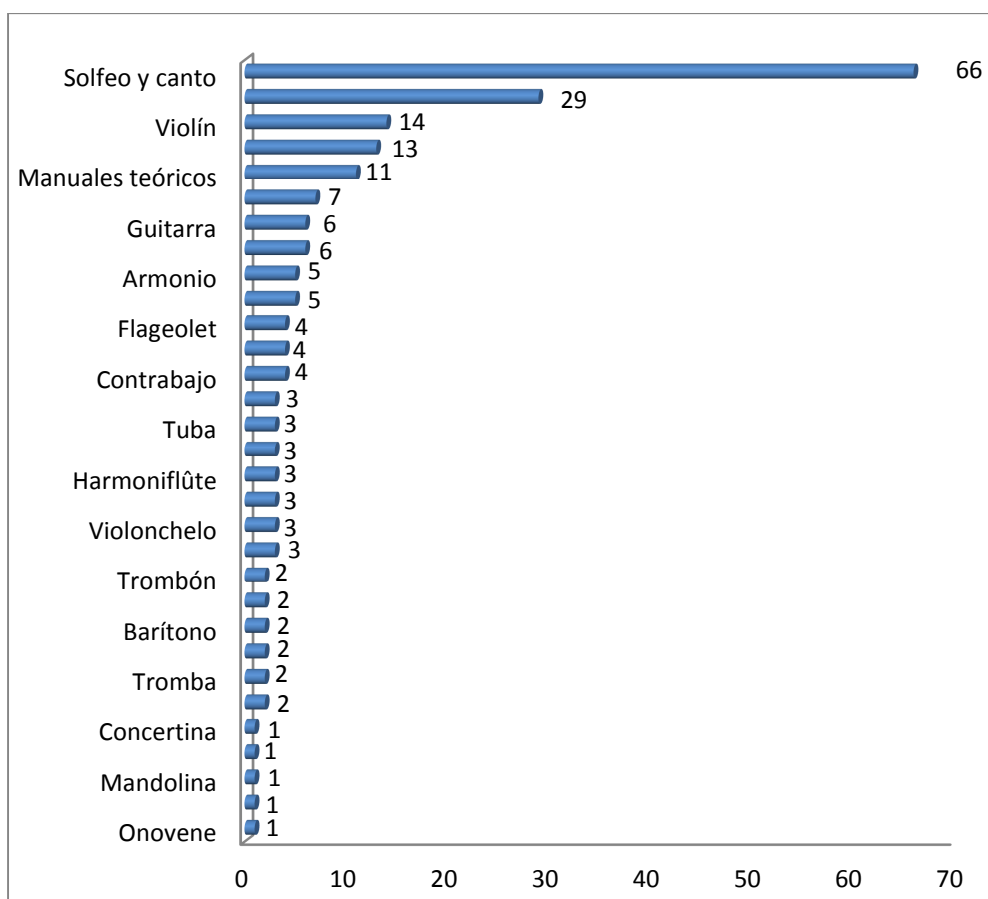


Fig. 5.16. Cantidad estimada de métodos disponibles en el establecimiento bereano por especialidades. Elaboración propia.

5.2.2.1. Los métodos teórico-prácticos: una mirada hacia los programas oficiales

En esta sección, se ha optado por una presentación conjunta de los métodos de tipo teórico, aparte de aquellos que conjugan cuestiones teórico-prácticas, referentes a composición y lenguaje musical. En este mismo grupo se han insertado los manuales de canto y las vocalizaciones, dada la existencia de puntos comunes entre estos dos bloques y el referente al lenguaje musical. De entrada, en los catálogos de Berea algunos títulos asociados a vocalizaciones se incluyen dentro del bloque de solfeo,³⁶⁶ pese a la existencia de un apartado específico para ellas, lo cual evidencia cierta

³⁶⁶ Al final de los métodos de solfeo se incluye, por ejemplo, *36 solfeos ó ejercicios de vocalización según el gusto moderno para tiple ó tenor* de Giulio Marco Bordogni (1789-1856) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 25]. Se conservan varios ejemplares editados por Eslava en la BDPC, sign. M-398/1, M-399/1, M-399/6, M-399/7, M-399/8, M-399/9 (Liaño 1999, 1:196).

continuidad entre ambos materiales.³⁶⁷ Además, los métodos de canto se complementan con algunos ítems de los otros dos bloques, que aluden en concreto a la tesitura vocal del destinatario,³⁶⁸ y, a su vez, otros incluidos en la sección de métodos de solfeo mencionan ejercicios de entonación (véase fig. 5.17).³⁶⁹

Número de catálogo	Autor	Título ofrecido en el catálogo	Distribuidora/editorial	Precios (Rv.)
Berea				
33	Abrantes Bello	Abreviado	Eslava	20
504	Aprile	35 ejercicios	Peters	10
84	Barrau	[Título sin especificar]	Vidal	40
25	Bona	De las Divisiones	Ricordi	30
482	Bordogni	36 solfeos 1º	Eslava	16
483	Bordogni	36 solfeos 2	Eslava	16
484	Bordogni	36 solfeos 3	Eslava	16
485	Bordogni	36 solfeos 4º	Eslava	16
486	Bordogni	36 solfeos 5º	Eslava	16
487	Bordogni	36 solfeos 6º	Eslava	16
488	Bordogni	Reunidos		
492a	Bordogni	12 nuevas por medio tiple	Eslava	16
493	Bordogni	12 nuevas por medio tiple, 2º		16
19	Camps y Soler	Completo	Eslava	36
83	Colla	[Título sin especificar]	Romero	50
510	Concone	50 lecciones 1	Richard	72
511	Concone	50 lecciones 2	Richard	72
510a	Concone	50 lecciones 1º	Litolf	18
512	Concone	25 lecciones	[Sin especificar]	72
513	Concone	15 vocalizaciones	[Sin especificar]	72
513a	Concone	15 vocalizaciones para soprano y mezzo	Richard	72
514	Concone	56 lecciones reunidas	Peters	10
515	Concone	30 ejercicios	[Sin especificar]	10
516	Concone	40 lecciones de bajo	[Sin especificar]	10
85	Concone	[Título sin especificar]	Martín	60
82	Cordero	[Título sin especificar]	Eslava	110
1-2-3	Eslava	Método de solfeo económico	Eslava	52
3	Eslava	Método de solfeo grande	Eslava	104
5	Eslava	Método de solfeo 1ª parte	Eslava	16
6	Eslava	Método de solfeo 2ª parte	Eslava	16
7	Eslava	Método de solfeo 3ª parte	Eslava	12
8-9	Eslava	Método de solfeo 4ª parte	Eslava	12
24	F.V.	Gramática	Vidal	80
29	Fétis	Solfeos progresivos	Ricordi	40
27	Forriani	Canto corale 1	Ricordi	8
28	Forriani	Canto corale, 2	Ricordi	8
502	Guercia	[Título sin especificar]	Ricordi	12
522	Jacques	3 vocalizaciones	Weiller	3
86	Lamperti	[Título sin especificar]	Romero	60

³⁶⁷ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 6, 7, 8, 25, 26.

³⁶⁸ Tal es el caso de *15 vocalizaciones para soprano y mezzosoprano* o *40 lecciones para bajo* de Paolo Giuseppe Concone, que Berea ubica en el apartado de vocalizaciones [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 7]. En el AB se conserva una partitura de *15 vocalizaciones* impresa por Unión Musical Española *a posteriori* de la tenencia de la tienda por Canuto Berea Rodríguez (Liaño 1999, 1:339).

³⁶⁹ Entre ellos se sitúa el libro rubricado por José Pinilla [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 1].

37	Leduc	Método de solfeo	Leduc	20
35	Moré y Gil	Completo	Vidal, Salazar	90
496	Nava	24 solfeos 1º	Ricordi	16
497	Nava	24 solfeos 2º	Ricordi	20
498	Nava	24 solfeos 3º	Ricordi	24
499	Nava	24 solfeos 4º	Ricordi	28
22	Obiols	Método de solfeo	Vidal	50
23	Obiols	Método de solfeo 1ª	[Sin especificar]	48
23	Obiols	Método de solfeo 2ª	[Sin especificar]	80
489	Obiols	18 solfeos, 1	Bernareggi	48
490	Obiols	18 solfeos, 2	[Sin especificar]	80
491	Obiols	18 solfeos, 3	[Sin especificar]	80
492	Obiols	18 solfeos, 4	[Sin especificar]	80
10	Panseron	Método de solfeo A.B.C. 1ª parte	Eslava	16
11	Panseron	A.B.C. 2ª parte	Eslava	16
12	Panseron	A.B.C. 3ª parte	Eslava	16
13	Panseron	36 ejercicios	Eslava	20
15	Pinilla	Ejercicios de entonación	Eslava	14
16	Pinilla	Ejercicios de entonación	Eslava	18
18	Rodolfo	Elemental	Vidal	36
39	Rollin	Gramática	Vidal	4
31	Romero	Completo	Romero	30
38	Romero	Gramática	Romero	6
506	Rossini	[Título sin especificar]	Peters	12
517	Schubert	16 vocalizaciones	Litolf	18
508	Taboada	12 frases melódicas	Zozaya	12
87	Unión Artístico-Musical	[Título sin especificar]	Romero	60

Fig. 5.17. Cuadro de títulos pedagógicos del catálogo de Berea referentes a lenguaje musical y canto. Elaboración propia.

Los manuales de solfeo más ofertados por parte de Berea fueron los de Eslava, Panseron, Romero y Valero.³⁷⁰ Los cuatro compartían dos características básicas: la accesibilidad económica y la vigencia en el conservatorio madrileño. Uno de los más demandados fue el *Método completo de solfeo* (2ª edición, 1845) de Hilarión Eslava (1807-1878), obligado en el conservatorio desde al menos 1861 (Loras 2008, 140) y cuya venta se efectuaba, sobre todo, por partes.³⁷¹ Su elevada demanda generó mucho

³⁷⁰ AB, C. 6, vol. 17, 8-VI-1887: f. 200, carta a Manuel Mediante (Abres, Asturias), en la cual solo ofrecía estos cuatro ejemplares.

³⁷¹ Este material estuvo en propiedad de Bonifacio Eslava, el editor, hasta la muerte de su tío Hilarión. Mas, en ese momento, los derechos de sus obras pasaron a Ramón Rufín, con quien Berea trató hasta 1887, cuando los derechos de Hilarión Eslava saltaron a la viuda de Hernando [AB, C. 3, vol. 7, 25-XI-1879: f. 130, carta a Ramón Rufín (Madrid); C. 6, vol. 17, 26-VIII-1887: f. 287, carta a Viuda de Hernando y Cía (Madrid)].

tráfico, de ahí el volumen de ejemplares manejados por Berea durante varios años (véase fig. 5.18).³⁷²

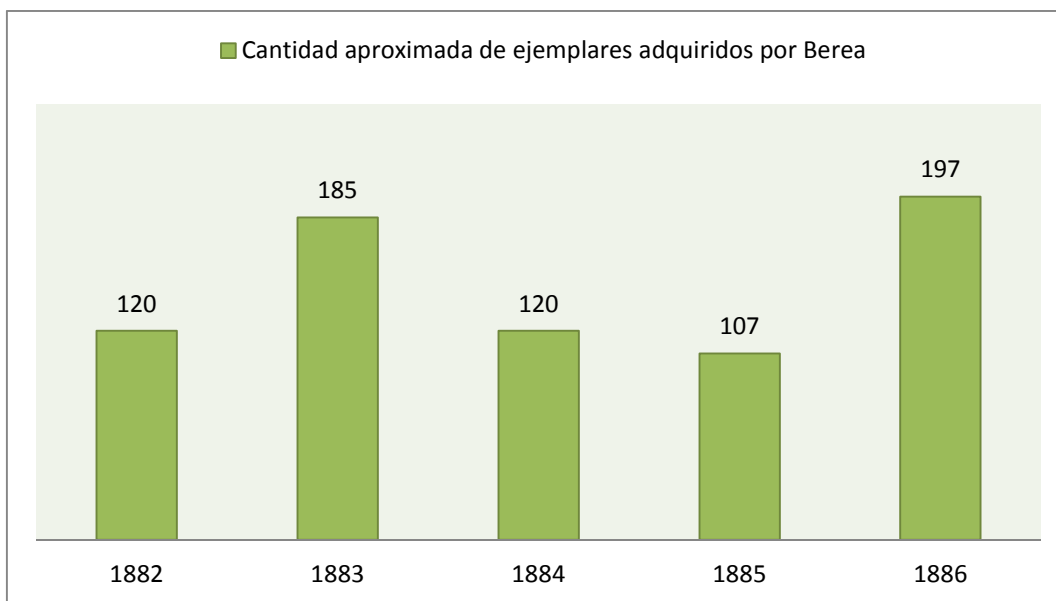


Fig. 5.18. Ejemplares estimados del *Método de solfeo* de Eslava adquiridos por Berea. Elaboración propia.

El método de Eslava se ofrecía con o sin acompañamiento de piano. De ahí que los precios oscilasen entre 104 reales (26 pesetas) para el método completo y 52 reales (13 pesetas) para la versión económica, sin acompañamiento. De igual modo, se brindaba dividido en cuatro partes, cuyos importes variaban entre 12 y 16 reales (3 y 4 pesetas).³⁷³ Aun cuando los costes estipulados por catálogo eran estos, se han observado fluctuaciones en diversas transacciones de venta.³⁷⁴

³⁷² A Ramón Rufín le pidió cincuenta y nueve ejemplares en octubre de 1880 y treinta y tres en enero de 1882 [AB, C. 3, vol. 8, 21-X-1880: f. 145; C. 3, vol. 9, 27-I-1882: f. 458, cartas a Ramón Rufín (Madrid)].

³⁷³ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 1.

³⁷⁴ Berea le brindaba, por ejemplo, a Penela uno por tan solo 2 reales (0'5 pesetas) en 1878, lo cual resultaba llamativo ante los precios referidos más arriba [AB, C. 2, vol. 5, 9-X-1878: f. 460, carta a Manuel Penela (Santiago)]. Al mismo tiempo, se han registrado tarifas del libro con acompañamiento mucho más elevadas que las marcadas en catálogo, llegando a 110 reales (27'5 pesetas). Este precio se ha registrado al menos en transacciones realizadas con Francisco Rial (Padrón, A Coruña) en 1874 [AB, C. 1, vol. 1, 9-XI-1874: f. 337] o con José Ventín Sampedro (Redondela, Pontevedra) en 1879 [AB, C. 3, vol. 7, 21-XI-1879: f. 122]. En la actualidad no se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:465-66).

Otro de los libros de solfeo de mayor comercialización fue *Gramática musical o sea, teoría general de la música, aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid* (1857) de Antonio Romero (1815-1886), así como *Nuevo método completo de solfeo* (1856) de Romero y José Valero. Berea los presentaba al menos desde 1876, moviéndolos con intensidad en su tienda coruñesa y en las sucursales de Ferrol y Santiago.³⁷⁵ El primero se despachaba al precio económico de 6 reales (1'5 pesetas), mientras el segundo ascendía a 30 reales (7'5 pesetas).³⁷⁶ Pese a la amplia diferencia de precios entre ellos, los numerosos lotes expedidos por Romero desde Madrid acreditaban la constante presencia de ambos en la tienda coruñesa,³⁷⁷ en consonancia con las propuestas del conservatorio madrileño. El uso habitual de los métodos de Romero y Valero en las clases de solfeo se explica en una carta remitida a Arana en los siguientes términos:

[...] en los Conservatorios la clase de solfeo es como cualquier otra, cada alumno lleva sus metodos [sic] y oyen las esplicaciones del profesor, el cual como comprenderas [sic] enseña cada uno á su modo. [...] El metodo que se adopta generalmente es el Romero y Valero y su gramática que cuestan 30 Rv y 6 respectivamente [...].³⁷⁸

Los métodos de Eslava y de Romero gozaron de un consumo considerable, lo cual pudo haber provocado las picardías y ventas no autorizadas. Tal fue el caso de las cursadas por el comerciante coruñés Jorge Bono, coetáneo a Berea, quien fue demandado por Ramón Rufín –depositario de los derechos de Hilarión Eslava desde 1878 hasta 1887– y por Antonio Romero debido a las comercializaciones no consentidas de los respectivos métodos de su propiedad. Las impresiones ilegales se efectuaban en Hamburgo y, a pesar de la interposición de demandas –con intermediación de Berea–, en el juzgado provincial de A Coruña y en la audiencia, los propietarios intelectuales de las obras no obtuvieron veredicto favorable hasta el

³⁷⁵ AB, C. 3, vol. 7, 17-XI-1879: f. 114, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 3, vol. 9, 26-X-1881: f. 277, carta a Antonio Romero (Madrid). Hoy en día no se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 2:1155).

³⁷⁶ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 2. En la edición de *Gramática musical* de Romero se especificaba en portada el precio de 6 reales para Madrid, mientras que en provincias ascendía a 7 reales, con lo que el importe barajado por Berea equivalía curiosamente al usado en la capital. Se encuentra en BN, sign. M/3527, se puede consultar en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081433&page=1>.

³⁷⁷ En octubre de 1877 Berea pedía veinte ejemplares de *Gramática*, en octubre de 1878 solicitaba cincuenta y cinco ejemplares de ambos métodos y continuó con pedidos constantes hasta al menos 1886 [AB, C. 2, vol. 4, 18-X-1877: f. 428; C. 2, vol. 5, X-1878: f. 488; C. 4, vol. 12, 12-X-1883: f. 191; C. 7, vol. 20, 8-X-1889: f. 43, cartas remitidas a Antonio Romero (Madrid)].

³⁷⁸ AB, C. 6, vol. 16, 13-X-1886: f. 252, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

Tribunal Supremo.³⁷⁹ Berea advertía a Andrés Gaos que no comprase materiales impresos en Hamburgo por su presunta ilicitud en estos términos:

[...] A Jorge Bono se le formaron 2 causas en este Juzgado por vender métodos de Eslava y gramáticas de Romero falsificadas impresas en Hamburgo, el delito es de prisión y depositar de 5 á 6 mil duros [...]. Como de esta jente [sic] hay que temer todo, no compres música alguna aun que te la dén casi de balde sobre todo en español impreso en Hamburgo, no vayan á hacer contigo lo que yo hice con ellos [...].³⁸⁰

A pesar de la publicidad efectuada por Berea sobre *ABC musical o Método de solfeo* de Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859) y aún a instancias de su bajo coste, solo se ha documentado cierto consumo en el año 1876.³⁸¹ Con todo, el interés por este autor pervivió enfocado hacia las vocalizaciones, de las cuales se efectuaron pedidos concretos a la casa milanesa Ricordi.³⁸² En el Archivo Berea se conserva hoy otro ejemplar de Panseron, *36 ejercicios de solfeo para el cambio de las 7 claves*, editado por Eslava, del que no se han hallado referencias en la documentación bereana.³⁸³

Aunque algunos otros métodos españoles de lenguaje musical se reeditaron en numerosas ocasiones, contra todo pronóstico su presencia en la tienda coruñesa se contuvo. El *Método de solfeo* de Mariá Obiols (1809-1888) se reimprimió veintitrés veces hasta una última versión revisada y corregida de 1870,³⁸⁴ que se despachó en A Coruña al menos desde 1874, si bien desde entonces la venta se redujo debido al elevado coste, entre 50 y 80 reales (12'5 y 20 pesetas).³⁸⁵ El *Método de solfeo abreviado* de Joaquín Abrantes Bello, por su parte, estuvo disponible desde al menos

³⁷⁹ AB, C. 4, vol. 10, 15-IV-1882: f. 91; C. 4, vol. 11, 4-V-1883: f. 383; C. 5, vol. 13, 2-IV-1884: f. 98; C. 5, vol. 14, 31-X-1884: f. 6; C. 5, vol. 14, 21-IV-1885: f. 355, cartas a Antonio Romero (Madrid).

³⁸⁰ AB, C. 4, vol. 10, 22-V-1882: f. 195, carta a Andrés Gaos (Vigo).

³⁸¹ AB, C. 1, vol. 3, 17-VIII-1876: f. 73-74; C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 183; C. 1, vol. 3, 6-XII-1876: f. 297-298. En estas cartas Berea solicitaba a Bonifacio Eslava (Madrid) por lo menos seis ejemplares del método, sobre todo su primera parte.

³⁸² El pedido había derivado de una petición concreta realizada por el cliente Manuel Torrente [AB, C. 4, vol. 12, 30-X-1883: f. 241, carta a Manuel Torrente (Ferrol); C. 4, vol. 12, 3-XI-1883: f. 251, carta a Tito di Gio Ricordi (Milán)].

³⁸³ BDPC, sign. M-461/14, M-195/17 (Liaño 1999, 2:1042-43).

³⁸⁴ En el AB se conservan en la actualidad los cuatro números de *Solfeos en cuatro libros*, editados por Bernareggi, probablemente usados después de la muerte de Canuto Berea Rodríguez [BDPC, sign. M-399/10, M-401/39, M-399/19, M-401/39 (Liaño 1999, 2:1001-02)].

³⁸⁵ AB, C. 1, vol. 1, 9-XI-1874: f. 337, carta a Francisco Rial (Padrón, A Coruña); C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 2.

1876 hasta 1878,³⁸⁶ lo cual revela la comercialización de impresiones anteriores a la conocida tercera edición de 1879.³⁸⁷ Del libro de José Pinilla (1837-1902)³⁸⁸ titulado *Ejercicios de entonación y medida aplicables a todos los métodos de solfeo* no se han constatado liquidaciones, solo de algunas otras piezas del mismo compositor.³⁸⁹ Tampoco el *Método completo de solfeo* (1870) de Justo Moré (†1887) y Juan Gil (siglo XIX) despuntó en las ventas,³⁹⁰ a pesar de haber sido premiado en la exposición de París de 1878 y declarado libro de texto del conservatorio madrileño desde 1870 (Sanhuesa 2000, 788), circunstancia que solía atraer la atención del comerciante coruñés.³⁹¹

Los cuantiosos métodos de solfeo distaban mucho de los seis de canto disponibles. De entre ellos la mitad correspondían a autores italianos, aunque en ediciones españolas. En la lista no se especifican los materiales concretos, por lo cual se especula aquí sobre sus posibles títulos. El de Vincenzo Colla (1790-post.1861) citado en catálogo con el número 83 corresponde quizás a la traducción del método original de 1843, titulado *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección* y editado en español por Romero, en torno a 1866 (Morales 2008, 823).³⁹² El libro de Paolo Giuseppe Concone (1801-1861) es posible que se correspondiese con la edición española de Casimiro Martín titulada *Introducción al arte*

³⁸⁶ En 1876 Berea realizó un pedido a Bonifacio Eslava [AB, C. 1, vol. 3, 6-XII-1876: f. 297-298]. En 1877 se documenta una posible venta a Juan Montes [AB, C. 2, vol. 4, 26-IV-1877: f. 104] y otra a Agustín Salvador (Pontevedra) [AB, C. 2, vol. 5, 5-II-1878: f. 141]. En el AB se conserva un ejemplar de este método editado por Eslava, sign. M-588/5 (Liaño 1999, 1:7).

³⁸⁷ Esta tercera edición de 1879 figura referenciada en diversos trabajos (Vega 1999, 11; Loras 2008, 102).

³⁸⁸ Pinilla compartió con Berea el honor del nombramiento de caballero de la Orden de Carlos III, en este caso en 1882 (Sanhuesa 2001, 812).

³⁸⁹ AB, C. 5, vol. 15, 10-IV-1886: f. 421, carta a Bonifacio Eslava (Madrid). Se conservan tres ejemplares en el AB, uno de edición decimonónica y dos de Faustino Fuentes, sign. M-462/16, M-461/2, M-461/15 (Liaño 1999, 2:1084).

³⁹⁰ Se conservan catorce ejemplares en el AB, en edición posterior de Casa Dotesio (Liaño 1999, 2:951-52). Berea efectuó al menos un pedido en 1877 a Andrés Vidal, pero ya en 1881 revelaba al regente de su sucursal santiaguesa su desinterés por comerciar con este libro, ya que solo lo vendía Zozaya, con quien tenía por entonces ciertos roces, según se explica en el sexto capítulo, apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», en concreto páginas 685-686. De hecho, el tachado proferido a este método en un catálogo delata su eliminación consciente del inventario mientras este aún estaba en vigencia [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 2; C. 1, vol. 3, 16-I-1877: f. 394, carta a Andrés Vidal (Madrid); C. 3, vol. 8, 6-III-1881: f. 406, carta a Manuel Penela (Santiago)]

³⁹¹ Los autores habían presentado una copia para ser evaluada al director del centro educativo el 26 de septiembre de 1870 [Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sign. L. 19.88].

³⁹² Ninguno de estos dos métodos se conservan hoy en el AB.

de cantar bien. Método elemental de canto (ca. 1859).³⁹³ Por su parte, el método de canto de Francisco Lamperti (1813-1892) podría ser *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto*, editada en castellano por Romero en 1865.³⁹⁴

En cuanto a los métodos de autoría española, el número 84 del catálogo quizás se refiera al *Método de canto para voz de soprano* (ca. 1862) de Juan Barrau (1820-¿?), cuya edición había recaído en Andrés Vidal (Casares 1999d, 253). En el caso de Antonio Cordero (1823-1882), Berea tampoco incorporó ningún título específico al lado del apellido de este autor, si bien es factible que se refiriese a *Tratado abreviado o Método elemental de canto* (1872), aunque no se ha podido constatar mediante documentos.³⁹⁵ Por último, el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (ca. 1860-1870), rubricado por varios autores, fue una obra editada por Martín Salazar, cuyo parecido con *L'Art du Chant* (1845) de Duprez hace sospechar que se tratase de una copia encubierta (Morales 2008, 856).³⁹⁶ La venta de este libro parece haber sido limitada, a diferencia del método para piano homónimo, presentado más adelante.

En el catálogo bereano se incluían al menos tres métodos específicos de canto gregoriano, cuya demanda se circunscribió a casos concretos. Del *Tratado de cantillano* (ca. 1878) de Ignacio Ovejero Ramos (1828-1889), profesor de órgano del

³⁹³ Los productos con mayor presencia de Concone eran las *15 vocalizaciones para soprano ó mezzosoprano* opus 12, de las que se conserva una edición posterior de Unión Musical en el AB –sign. M-308/3– (Liaño 1999, 1:339-40), y los estudios para piano opus 24, que puede tratarse del volumen que actualmente se encuentra en el AB con el título *24 preludios fáciles y brillantes en todos los tonos mayores y menores*, de edición de Romero de 1869, sign. M-377/15 (Liaño 1999, 1:340) o a la verdadera opus 24 que sería *Estudios melódicos para piano*, sign. M-415/21 (Liaño 1999, 1:342) [AB, C. 1, vol. 3, 2-XI-1876: f. 234, carta a Pablo Martín (Madrid); C. 6, vol. 16, 2-X-1886: f. 240, carta a Antonio Romero (Madrid)]. Los materiales de Concone eran comprados en Madrid a Romero y Martín y en Barcelona a Vidal y Compta, si bien Berea se mostraba insatisfecho ante algunas de estas ediciones debido al formato o a la mala paginación, por lo cual las devolvía a veces a su proveedor, en este caso a Romero [AB, C. 6, vol. 17, 9-X-1887: f. 361; C. 3, vol. 8, 29-IX-1880: f. 107; C. 3, vol. 9, 26-II-1882: f. 514, cartas a Antonio Romero (Madrid)].

³⁹⁴ AB, C. 1, vol. 3, 6-XII-1876: f. 299-300; C. 1, vol. 3, 14-I-1877: f. 385-386, cartas a Antonio Romero (Madrid).

³⁹⁵ Otro de los tratados de Cordero fue *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (1858). No obstante, dado que el mencionado en cuerpo textual constituía una opción más generalizada y que a día de hoy se conserva un ejemplar en el AB, en este caso editado por Unión Musical Española *a posteriori* de la regencia de Canuto Berea, sign. M-359/1 (Liaño 1999, 1:349), la probabilidad de que este último conformase la oferta de Berea sobre Cordero se hace más factible.

³⁹⁶ Penela le había solicitado en septiembre de 1879 un método de Duprez a Berea, quien a vuelta de correo le informaba de que no disponía en ese momento de él, lo cual conduce a la suposición de que este tratado francés sí formó parte de sus existencias puntualmente [AB, C. 3, vol. 7, 18-IX-1879: f. 3, carta Manuel Penela (Santiago)].

conservatorio de Madrid desde 1876, solo se ha comprobado la solicitud de un único ejemplar al almacén de Romero en 1885,³⁹⁷ lo cual resulta curioso ya que había sido editado por Andrés Vidal (Alonso González 2001a, 312), con quien Berea mantuvo también una fluida relación.

Método completo de canto-llano (1871) de Buenaventura Íñiguez (1840-1902) en edición de Romero costaba, según la portada, 30 reales (6 pesetas) en «Madrid y Provincias», cifra mantenida en el catálogo de Berea.³⁹⁸ En este caso se solicitaron al menos dos ejemplares al editor en 1882 y 1887 respectivamente, lo cual delata al igual que en el caso anterior un bajo índice de consumo.³⁹⁹ Íñiguez había estudiado en el conservatorio de Madrid y además de este método de canto llano escribió *Método para el estudio del órgano* (1871) y *El misal y el breviario del organista* (1882), de los cuales no se han detectado datos en las transacciones del almacén coruñés. Es probable que estuviesen destinados a seminarios conciliares y colegios de misioneros (Sagaseta y Ayarra 2000, 451-52), por lo cual las ventas se producirían de forma directa en ciudades con este tipo de instituciones, como Santiago, Mondoñedo u Ourense, sin que a día de hoy haya quedado rastro alguno en la documentación bereana.

El *Método teórico práctico de canto llano escrito por Gerónimo Romero de Ávila* (1872), arreglado por José Aranguren de Aviñarro (1821-1903), también figura entre los productos bereanos.⁴⁰⁰ Este libro, subtítulo «Nueva edición dedicada á los seminarios conciliares de España y arreglada de manera que sus teorías y prácticas se comprendan con suma facilidad», fue editado por Bonifacio Eslava, quien lo despachaba por 28 reales (7 pesetas) en América, 18 reales (4'5 pesetas) en Madrid y 20 reales (5 pesetas) en provincias, cuánta coincidente con la requerida por Berea.⁴⁰¹

³⁹⁷ AB, C. 5, vol. 15, 13-IX-1885: f. 42, carta a Antonio Romero (Madrid). No se conserva ningún ejemplar hoy en el AB (Liaño 1999, 2:1027).

³⁹⁸ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17. Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-526/1 (Liaño 1999, 1:719).

³⁹⁹ AB, C. 4, vol. 10, 10-IX-1882: f. 386; C. 6, vol. 17, 16-XI-1887: f. 421, cartas a Antonio Romero (Madrid).

⁴⁰⁰ En la voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* se fecha este tratado en 1875, sin embargo, la tercera edición del mismo indica en su portada que es de 1872. [BN, sign. M/2019, disponible también en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049074&page=1>].

⁴⁰¹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17. No se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:47).

Aranguren ejerció de profesor de armonía en el conservatorio de Madrid desde 1861 hasta 1881. No se dedicaba a la docencia del canto, pero, aun así, poseía conocimientos de esta materia, por lo cual editó varios tratados didácticos (Casares 1999a, 558). Además del citado de canto llano, realizó un *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860), que suscitaba cierto interés entre los clientes gallegos.⁴⁰² No obstante, los métodos más demandados de este compositor y pedagogo vasco fueron los de piano y armonía. En torno a la misma línea temática del anterior prontuario giraba *Guía musical o Instrucciones sobre los requisitos y cualidades necesarias para seguir con éxito las diferentes carreras de la música* (1866) de José Parada Barreto (Casares 2001a, 448), disponible en la tienda coruñesa por 12 reales (3 pesetas).⁴⁰³

En cuanto a los libros teórico-prácticos sobre composición, se han localizado menciones a tratados de armonía y de instrumentación, entre otros. Entre los de armonía, el único en catálogo es el de Francisco Andreví Castellá (1786-1853), titulado *Tratado teórico-práctico de armonía y composición* (1848). La primera edición de 1848, impresa en Barcelona a cargo de Pablo Riera, se tradujo al francés ese mismo año (Martínez Molés 2015, 628; Ordiñana 2016). El uso en A Coruña se ha documentado desde 1876,⁴⁰⁴ cuando Berea fijaba su precio en 30 reales (7'5 pesetas),⁴⁰⁵ si bien su circulación se intensificó a comienzos de la siguiente década, cuando incluso se agotó.⁴⁰⁶ Quizás por ello Andrés Vidal y Roger efectuase una reedición en torno a 1885, la cual también se pudo haber manejado en la tienda herculina, aunque no se ha podido verificar.

En el período de desabastecimiento del anterior tratado, Berea propuso en su lugar el método de armonía de Aranguren, ya presente en la correspondencia desde

⁴⁰² En 1879 Penela efectuaba un pedido de este libro, sin que Berea pudiese satisfacer su demanda de forma inmediata [AB, C. 3, vol. 7, 18-IX-1879: f. 3, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁴⁰³ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17. No se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 2:1048).

⁴⁰⁴ AB, C. 1, vol. 3, 18-VIII-1876: f. 23; C. 1, vol. 3, 17-XI-1876: f. 265-267, cartas a Antonio Romero (Madrid).

⁴⁰⁵ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17; C. 2, vol. 6, 24-I-1879: f. 146, carta a Gerónimo Figueroa (Corcubión, A Coruña).

⁴⁰⁶ AB, C. 3, vol. 9, 23-X-1881: f. 269; C. 4, vol. 11, 17-XI-1882: f. 25, cartas a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo). No se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:43).

1878.⁴⁰⁷ Aunque no se especifica el título en estas primeras misivas, es posible que se tratase de la *Guía práctica al tratado de armonía de Eslava* (1872), cuya edición había recaído en Antonio Romero (Morales 2008, 368). Los negocios referentes a este material se acentuaron a finales de la década de los ochenta, cuando Berea se refería a él como «Prontuario de armonía».⁴⁰⁸ Quizás lo nominaba de este modo en consonancia con otro de los ítems de Aranguren: el citado *Prontuario del cantante é instrumentista*.⁴⁰⁹ No obstante, en 1889 Berea lo denominaba «Guía práctica para facilitar el estudio de armonía», cuando lo solicitaba a la viuda de Romero para su hijo «Canutito», quien por aquel entonces estudiaba en el conservatorio madrileño.⁴¹⁰

A la par de los métodos de armonía de Andreví y Aranguren, se vendía el de Hilarión Eslava, aunque de forma puntual. A pesar de que no se especifica el título exacto en ninguna fuente, es posible que se tratase de *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*, publicado en primera edición en 1857 por la imprenta Beltrán y Viñas.⁴¹¹ Los requerimientos de ejemplares y fe de erratas a Bonifacio Eslava desde al menos 1876 hasta 1878 y, a partir de ahí, a Ramón Rufín hasta 1885,⁴¹² delatan una moderada aceptación.

Desde los años ochenta, se inició la venta del *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación* de Félix Bellido García († ca. 1874), dedicado a aspirantes a directores de música militar y orquesta. En el momento de su edición, Bellido ejercía de músico mayor del Regimiento de Infantería de Asturias número treinta y uno de Madrid (Pérez Gutiérrez 1999, 337), por lo que se supone que parte de los ejemplares se destinarían en primera instancia a las milicias. En esta coyuntura, el almacenista

⁴⁰⁷ En octubre de 1878 le remitió algunos ejemplares a Manuel Penela (Santiago) [AB, C. 2, vol. 6, 27-XI-1878: f. 56].

⁴⁰⁸ AB, C. 6, vol. 17, 9-X-1887: f. 361, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 6, vol. 17, 15-X-1887: f. 373, carta a Antonio Romero (Madrid).

⁴⁰⁹ BN, sign. M/1584. Este método recogía según manifestaba en su propio prólogo «todos los preceptos que el cantante e instrumentista deben observar en la ejecución de una pieza, considerada ésta en su parte mecánica, intelectual y expresiva» (Casares 1999a, 559).

⁴¹⁰ AB, C. 7, vol. 19, 17-VIII-1889: f. 443, carta a viuda de Romero (Madrid). Hoy solo se conserva en la BDPC un ejemplar de *Guía práctica a su «Tratado de armonía»*, sign. M-435/19 (Liaño 1999, 1:47).

⁴¹¹ BN, sign. M/259. En el AB no se conserva ningún ejemplar de este libro (Liaño 1999, 1:465).

⁴¹² AB, C. 1, vol. 3, 17-VIII-1876: f. 73-74; C. 1, vol. 3, 16-I-1877: f. 395; C. 2, vol. 5, 14-XII-1877: f. 48, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid); C. 3, vol. 7, 25-XI-1879: f. 130; C. 4, vol. 11, 5-V-1883: f. 390; C. 4, vol. 12, 25-X-1883: f. 229; C. 5, vol. 15, 27-XI-1885: f. 173, cartas a Ramón Rufín (Madrid).

coruñés trataba directamente con el compositor por carta a sus diversos destinos, en 1881 a Tolosa y en 1886 a Valladolid y Cádiz.⁴¹³

A estos tratados se sumaron otros, cuyos escasos movimientos mercantiles han quedado reflejados en la correspondencia. A este respecto se pueden señalar, el libro de armonía de Gil, quizás el *Tratado elemental de armonía* (1856) de Francisco de Asís Gil (1839-1861) (Sobrino 1999, 602), que fue requerido por Berea a Pablo Martín en 1880;⁴¹⁴ o el de José Parada Barreto, cuyo título *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental* (1856) acertaba Berea en «Marcha de los acordes».⁴¹⁵

Los tratados de instrumentación y composición más reiterados en las fuentes documentales entre 1879 y 1881 se focalizaban en los de Hilarión Eslava,⁴¹⁶ los cuales pese a indicarse con títulos abreviados es posible que se refiriesen a: *Escuela de composición. Tratado segundo. Del contrapunto y fuga* (1864, 2ª edición),⁴¹⁷ *Escuela de composición. Tratado tercero. De la melodía y discurso musical* (1861)⁴¹⁸ y *Escuela de composición. Tratado cuarto. De la instrumentación* (1870).⁴¹⁹

Bonifacio Eslava proveyó de otros manuales de instrumentación a Berea: uno de Martínez, sin identificar,⁴²⁰ y otro de Jean George Kastner (1810-1867), que quizás se refiriese a *Traité général d'instrumentation* (1837) en una edición en castellano, traducida por José Parada Barreto y editada por el propio Eslava bajo el título *Tratado general de instrumentación: que comprende las propiedades y el uso de cada*

⁴¹³ AB, C. 3, vol. 9, 12-XI-1881, f: 315, carta a Félix Bellido (Tolosa, Guipúzcoa); C. 6, vol. 16, 19-XI-1886: f. 316, carta a Félix Bellido (Valladolid); C. 6, vol. 16, 17-XII-1886: f. 369, carta a Félix Bellido (Cádiz). No se conserva hoy ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:140). Es probable su liquidación en torno a 24 reales (6 pesetas) [AB, C. 4, vol. 10, 5-III-1882: f. 10, carta a Enrique Bruquetas (Ferrol)].

⁴¹⁴ AB, C. 3, vol. 8, 22-X-1880: f. 153, carta a Pablo Martín (Madrid). No se conserva ningún ejemplar en la actualidad en el AB (Liaño 1999, 1:52-53).

⁴¹⁵ Se brindaba a 12 reales (3 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17]. No se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 2:1048).

⁴¹⁶ Solicitaba varios ejemplares a Ramón Rufín [AB, C. 3, vol. 7, telegrama de diciembre de 1879: f. 182; C. 3, vol. 8, 10-IV-1881: f. 475]. El precio de salida era de 110 reales (27'5 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17].

⁴¹⁷ BN, sign. M/5308.

⁴¹⁸ BN, sign. M/278.

⁴¹⁹ BN, sign. M/1680.

⁴²⁰ AB, C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 183, carta a Bonifacio Eslava (Madrid). No se conservan ejemplares en la actualidad en el AB ni de Eslava ni de Martínez.

instrumento precedido de una instrucción sobre el modo de escribir para las voces dedicado a los jóvenes compositores (Casares 2001a, 448). Este seguramente se editase en 1875 y ya en 1876 Berea reclamó ejemplares al editor madrileño hasta al menos 1884.⁴²¹

Otro libro teórico vendido en el almacén bereano fue *Estudios filosóficos sobre la música* de Óscar Camps Soler (1837-1899?), cuya segunda edición, realizada en Palencia en 1864, estampaba el mismo precio de venta empleado en la tienda coruñesa, 12 reales (3 pesetas).⁴²² La referencia en catálogo al libro titulado «Afinar pianos»,⁴²³ liquidado por 11 reales (2'75 pesetas) y vendido entre 1877 y 1882, es posible que aludiese al *Método infalible y muy fácil para afinar el piano y el órgano*, traducción de un texto italiano de Luigi Tagliavini y Filippo Schiassi (1763-1844), cometida por Antonio Romero en torno a 1866.⁴²⁴

A lo largo de este apartado, se han constatado dos realidades: la pujante presencia de la edición española y la mirada hacia centros educativos de referencia. De los sesenta y seis métodos de lenguaje musical, canto y vocalizaciones recogidos en catálogo, un 38% (veinticinco) son de autoría española. No obstante, el 71% de los ejemplares (cuarenta y siete) se obtenía de firmas españolas, las cuales no solo intervenían a modo

⁴²¹ AB, C. 1, vol. 3, 30-IX-1876: f. 162; C. 4, vol. 12, 18-II-1884: f. 489, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid).

⁴²² BN, sign. M.FOLL/101/13; AB, C. 9, vol. 27: p. 17. No se conservan ejemplares hoy en día en el AB (Liaño 1999, 1:256-57).

⁴²³ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17.

⁴²⁴ Se trataba de una traducción del documento titulado: «Lettera nella quale si da notizia della esperienza fatta in Bologna di un nuovo metodo di accordatura del gravicembalo e dell'organo coll'aggiunta di una tavoletta per l'applicazione pratica di tal metodo», cuya consulta es posible en BN, sign. M.FOLL/338/12. Las ventas de Berea de ese método se efectuaron al menos a Mariano Miguel Alonso en 1877 por 18 reales (4'5 pesetas) y a Ramón Modesto Valencia (Ourense) en 1882 [AB, C. 1, vol. 2, 27-X-1877: p. 84, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo); C. 1, vol. 2, 21-VI-1882: p. 283, cuenta de Ramón Modesto Valencia (Ourense)]. Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-295/13 (Liaño 1999, 2:922).

de distribuidoras, sino que también editaban algunos tratados españoles e incluso traducían al castellano los ítems extranjeros más demandados.⁴²⁵

La lista de manuales revela influencias de varias instituciones pedagógicas de prestigio nacional, en especial del conservatorio de Madrid –Escuela Nacional de Música y Declamación entre 1868 y 1900– y, de forma más anecdótica, del conservatorio del Liceu de Barcelona. El influjo de estos organismos estribaba en dos aspectos: sus programas de estudios y sus profesores. Así, los maestros Eslava, Gil, Moré, Pinilla, Romero o Taboada del conservatorio madrileño, o Barrau u Obiols del Liceu barcelonés, entre otros, rubricaban varios de los libros ofertados en la tienda coruñesa.

Los docentes de estas instituciones recomendaban muchos de los títulos extranjeros, entre ellos los de Bordogni, Concone o Lamperti (Morales 2008, 268 y 823); es más, algunos –por ejemplo los de Gaetano Nava (1802-1875) o Alfonso Guercia (1831-1890)– no figuraban en los programas oficiales, pero convertían igualmente en métodos de referencia para la enseñanza particular del canto, y, por tanto, también confluían en el almacén gallego (véase fig. 5.17, páginas 460-461). En este sentido, los métodos italianos se relacionaban sobre todo con el canto y el solfeo, ya que los autores itálicos se habían convertido en referentes para los profesionales españoles de la lírica.⁴²⁶

En cuanto a los precios, la amplia gama de importes en los tratados de solfeo y de canto se debía en parte a las modalidades de venta de los volúmenes (con o sin

⁴²⁵ Romero editó la traducción del método de Francisco Lamperti titulado *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) o *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección* (ca. 1866) de Vincenzo Colla, presentes en el inventario bereano. Ambos formaban parte del *stock* del comerciante coruñés con los números de catálogo 86 y 83, respectivamente, aunque a día de hoy no se conserven ejemplares en el AB [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 5]. Romero también disponía de la traducción de Casimiro Martín Bessièrs (1811-1888) de *Introducción al arte de cantar bien. Método elemental de canto* (ca. 1859) de Paolo Giuseppe Concone; sin embargo, el almacenista coruñés optó por comercializar versiones de editoriales extranjeras como Litofl, Peters o Richard. Sus registros en catálogo eran el 85 y del 510 al 516 [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 5, 7, 26]. Se conserva un ejemplar de este tratado traducido por Casimiro Martín Bessièrs en BDPC, sign. M-295/16 (Liaño 1999, 1:343). El catálogo de partituras de Martín Bessièrs había sido traspasado a Enrique Villegas en 1873 y este lo vendió a Antonio Romero en 1876, quien efectuó reimpresiones de algunos de sus trabajos, incluido este (García Mallo 2005, 140).

⁴²⁶ En el catálogo de Berea se leen nombres como Giuseppe Aprile (1732-1813), Pasquale Bona (1808-1878) –de estos dos autores no se conservan partituras en el AB– Bordogni o Concone, entre otros. También algún autor francés emergía, entre ellos Auguste-Mathieu Panseron con su *ABC musical o Método de solfeo*, cuyo uso se ha documentado en el conservatorio madrileño desde al menos 1861 (Loras 2008, 65). Este método se conserva en BDPC en la edición de Casa Dotesio, posterior a la vida comercial de Canuto Berea Rodríguez, sign. M-510/4 y M-510/6 (Liaño 1999, 2:1043).

acompañamiento de piano, completos o en partes) o a sus acabados, ya que los ejemplares encuadernados resultaban más caros.⁴²⁷ Las publicaciones más costosas, de alrededor de un centenar de reales de vellón, afectaban curiosamente sobre todo a las de autores españoles.⁴²⁸ En el extremo opuesto se encontraban ediciones económicas de *Gramática musical* (1857) de Romero, de 6 reales (1'5 pesetas), o los métodos de Bordogni, Forriani o Panseron, de entre 8 y 16 reales (2 y 4 pesetas).⁴²⁹ El método *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces* (ca. 1893) de Rafael Taboada (1837-1914), también resultaba económico (Morales 2008, 752-53); pero, dada la fecha de edición, se añadió *a posteriori* de la muerte de Berea.⁴³⁰

En resumen, el consumo no se sometía tanto a los costes como a las recomendaciones de las principales instituciones pedagógicas. La constante mirada a centros educativos de referencia generó una oferta y demanda supeditada a las propuestas de los currículos oficiales y las publicaciones de los claustros. En este sentido, los materiales de solfeo, armonía, composición e instrumentación disponibles en la tienda coruñesa revelaban una clara mirada hacia la capital, al depender de almacenistas como Eslava o Romero, implicados también en ediciones específicas vinculadas al conservatorio de Madrid. Por otro lado, los libros de canto de autoría italiana dominaban las existencias bereanas, si bien en la mayor parte de los casos por medio de ediciones españolas. La poca presencia de tratados teóricos y de ensayos musicales concordaba con las demandas imperantes, más pendientes del aprendizaje práctico de la música que de la elucubración teórica.

⁴²⁷ Esta cuestión en especial se entrevé en una carta del comerciante a una clienta en 1883 a propósito de la venta de un volumen de canto de Lamperti, cuyo precio sin encuadernar ascendía a 60 reales (15 pesetas) y encuadernado a 70 reales (17'5 pesetas) [AB, C. 4, vol. 11, 5-V-1883: f. 387, carta a María Dolores Pazos Payán (Noia, A Coruña)].

⁴²⁸ Entre estos métodos de mayor importe se encontraban el *Método completo de solfeo* (2ª edición 1845) de Hilarión Eslava, el *Método completo de solfeo* (1870) de Justo Moré y Juan Gil o las diferentes entregas del *Método de solfeo* (1870) de Mariá Obiols.

⁴²⁹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 2. Berea escribía una carta a un cliente indicándole que los métodos de solfeo más baratos eran precisamente los de Panseron y Romero [AB, C. 3, vol. 7, 15-XI-1879: f. 109, carta a Antonio Suárez Casas (Ribadeo, Lugo)].

⁴³⁰ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 7. Se conserva un ejemplar en BDPC editado por la casa Zozaya, en torno a 1895, sign. M-399/5 (Liaño 1999, 2:1298).

5.2.2.2. Los métodos para instrumentos musicales: entre autores nacionales e internacionales

En esta sección se presentan los principales manuales para el aprendizaje de instrumentos musicales, para lo cual se aplica la taxonomía empleada en los apartados precedentes según la familia instrumental a la que pertenecen, dentro de esta atendiendo al modo de producción del sonido y, a la vez, por orden alfabético, con algunas excepciones justificadas.

5.2.2.2.1. Los métodos para aerófonos

Instrumento	Autor	Título
Flageolet	Bousquet, Narcisse	«Método elemental» [probablemente <i>Méthode de flageolet divisée en trois parties élémentaires et progressives augmentée de huit tablatures</i> (1857)]
	Leroy (P.)	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode de Flageolet</i>]
	Roy, Eugène	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode complete pour le flageolet sans clef ou avec clefs</i> (ca. 1810)]
Flauta	Beltrán, José María	«Completo» [probablemente <i>Método de flauta ameno y progresivo</i> (1867)]
	Berbiguier, Antoine Benoît Tranquille	«1ª parte», «2ª parte» y «3ª parte» [Título sin especificar, probablemente la traducción al italiano de <i>Nouvelle méthode pour la flûte divisée e 3 parties</i> (1818-1838)]
	Böhm, Theobald	[Título sin especificar]
	González Val, Eusebio Mariano	[Título sin especificar, probablemente <i>Método elemental de flauta</i> (1870)]
	Kastner, Jean-Georges	«Elemental» [probablemente <i>Método elemental de flauta</i>]
	Rémusat, Jean	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode élémentaire pour flûte-boehm et flûte ordinaire</i>]
	Roy, Eugène	[Título sin especificar]
	[Sin especificar]	«Escalas de flauta»
	[Sin especificar]	«Escalas de flauta Boehm»

Fig. 5.19. Tabla de métodos para aerófonos de soplo humano tipo filo. Elaboración propia.

Los libros para aerófonos de soplo humano de tipo filo de los cuales se tiene noticia en el almacén coruñés conciernen solo al flageolet y a la flauta (véase fig. 5.19).

En el caso del flageolet, se despachaban manuales sin título específico adjudicados a autores extranjeros, entre ellos Bousquet, Leroy y Roy. El compositor y editor Narcisse Bousquet (ca. 1800-1869) había publicado repertorio variado para flageolet, incluyendo material pedagógico, cuya presencia en el catálogo bereano se

ampara bajo la nomenclatura de «método elemental»,⁴³¹ quizás una parte del *Méthode de flageolet divisée en trois parties élémentaires et progressives augmentée de huit tablatures* (1857).⁴³² En cuanto a los métodos de Leroy y Roy, sin título específico en las fuentes,⁴³³ resulta complicada la identificación, debido a la propia confusión historiográfica en torno a los autores.⁴³⁴ Además de estos tres métodos se han localizado referencias a unas escalas de flageolet de autor y edición indeterminados.⁴³⁵

Los libros de autores extranjeros dominaron buena parte de las publicaciones didácticas para flauta y flautín,⁴³⁶ aunque en este caso concreto, a diferencia del anterior, se ha verificado la entrada de opciones de sello nacional. Con todo, la preeminencia de títulos internacionales se blindó con ofertas de músicos como Antoine Benoît Tranquille Berbiguier (1782-1838) con *Nouvelle méthode pour la flûte divisée en 3 parties* (1818-1838).⁴³⁷ No se ha podido constatar qué edición exacta se vendía, pero quizás se tratase de una traducción al italiano de la versión original, editada por Janet et Cotelle en París.⁴³⁸ Al precio de 60 reales (15 pesetas) se entregaba un método sin título

⁴³¹ Su precio estaba marcado en 20 reales (5 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 8]. No se conserva ningún ejemplar en AB (Liaño 1999, 1:202).

⁴³² Información disponible en el blog «Le flageolet francais», consultado el 3 de abril, 2016, <http://www.leflageoletfrancais.com>.

⁴³³ Se vendía el primero por 18 reales (4'5 pesetas) y el segundo por un precio algo más elevado: 20 reales (5 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 9].

⁴³⁴ Se han hallado referencias externas a un *Méthode de Flageolet* de Leroy (P.) y un *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le Flageolet* de Roy (C. Eugène) (Becker 1836, 353-54). No obstante, Fétis identifica ambos nombres con la misma persona: C. Eugène Roy, quien tras las primeras publicaciones en París de los métodos de flageolet y flauta imprimió libros en Berlín bajo el nombre de P. Leroy (Fétis 1884, 5:280-81). En la Biblioteca Nacional se encuentra una traducción manuscrita del método de Roy (1771?-1816), cuyo título originario era *Méthode complete pour le flageolet sans clef ou avec clefs* probablemente de 1810 con posibles sucesivas reediciones (Rice 2006, 41) [BN, sign. M/2830. Copia manuscrita perteneciente a Isaac Nessi]. En caso de que Roy y Leroy se refieran a la misma persona, resulta chocante que Berea ofreciese sus materiales en dos ítems diferentes, cuyos precios eran también ligeramente distintos. En el AB no se conserva ninguna copia (Liaño 1999, 2:1177; Liaño 1999, 1:806).

⁴³⁵ Su precio estaba marcado en catálogo en 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

⁴³⁶ Los métodos para flauta eran extensivos al flautín, puesto que no se vendían manuales específicos debido a que, en propias palabras de Berea, «se usan los mismos de flauta», según le indicaba a Baldomero Latorre (Lugo) tras una petición de compra de un método de flautín [AB, C. 6, vol. 17, 5-V-1887: f. 141].

⁴³⁷ Berea lo comercializaba en una edición procedente de Lucca (Italia) a 48 reales (12 pesetas) la primera parte, a 20 reales (5 pesetas) la segunda y a 40 reales (10 pesetas) la tercera.

⁴³⁸ Visto en la web de la Bibliothèque Nationale de France, consultada el 3 de abril, 2016, http://data.bnf.fr/14822758/antoine-tranquille_berbiguier/. En el AB no se conserva ningún ejemplar de este material (Liaño 1999, 1:154-55).

específico de Jean Rémusat (1824-1880), quizás *Méthode élémentaire pour flûte-boehm et flûte ordinaire*, editado por Leduc (París),⁴³⁹ distribuidora también de un manual de Theobald Böhm (1794-1881). De otras casas parisinas provenía también el método de flauta de Eugène Roy, realizado quizás de forma coetánea al método de flageolet, en torno a 1810 (Rice 2006, 41). Otro método foráneo fue el *Método elemental de flauta* rubricado por Jean-Georges Kastner (1810-1867), que pese al origen extranjero la distribución recaía en Eslava.⁴⁴⁰

Los autores españoles se infiltraron en la literatura didáctica para flauta en la tienda herculina, según se ha podido constatar a través de la correspondencia. De la autoría de José María Beltrán (1827-1907)⁴⁴¹ probablemente se despachó el *Método de flauta ameno y progresivo* (1867), editado por Romero, quien lo incluía en *Instrucción Musical Completa* preparada para la Exposición Universal de 1867, aprobada y adoptada por el conservatorio madrileño (Veintimilla 2002, 447-48). El precio marcado para el manual de flauta en esta colección ascendía a 60 reales (15 pesetas), aunque la tarifa de salida en A Coruña se marcaba por debajo, en 50 reales (12'5 pesetas), lo cual delata un ajuste de costes a la baja.⁴⁴²

Otro manual nacional comercializado con frecuencia, al menos desde 1876 hasta 1889,⁴⁴³ fue el de Eusebio Mariano González Val (1826-1887), quizás el *Método elemental de flauta* (1870) (Gericó 2001). Aunque el coste habitual de este producto se cifraba en 24 reales (6 pesetas), a los clientes asiduos se les practicaban rebajas hasta los 18 reales (4'5 pesetas), con lo cual se aprecia, de nuevo, la adaptación de valores

⁴³⁹ En la BDPC se conserva el método referido con la sign. M-618/1. Es interesante que se vendiese este ejemplar, ya que la regularización del uso de la flauta con sistema Böhm en Galicia se efectuaría *a posteriori* de Canuto Berea [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 9].

⁴⁴⁰ Eslava lo vendía a través de la tienda coruñesa a 20 reales (5 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 9].

⁴⁴¹ Compositor, pedagogo y director de bandas militares había realizado varios libros didácticos destinados a otros instrumentos como el cornetín o el saxofón (Casares 1999e, 348).

⁴⁴² AB, C. 5, vol. 14, 22-II-1885: f. 230, carta a Isaac Arriandi (O Courel, Lugo); C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 9. No se conserva ningún ejemplar hoy en el AB (Liaño 1999, 1:149).

⁴⁴³ AB, C. 1, vol. 3, 6-XII-1876: f. 299-300, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 2, vol. 5, 18-X-1878: f. 491-492, carta a Romero y Marzo (Madrid); C. 3, vol. 9, 13-XI-1881: f. 320, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 5, vol. 14, 22-II-1885: f. 230, carta a Isaac Arriandi (O Courel, Lugo); C. 7, vol. 19, 20-V-1889: f. 315, carta a viuda de Romero (Madrid). Hoy no se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:605-06).

monetarios a la baja.⁴⁴⁴ Además de los métodos referidos, se han localizado alusiones a cuatro libros de escalas de flauta: dos de ellos de la casa Gérard y otros dos de la de Romero, dedicados de forma combinada a la flauta Böhm, sistema no implantado con plenitud en Galicia, como ya se ha apuntado,⁴⁴⁵ y a la flauta calificada de «ordinaria», nomenclatura empleada en el citado tratado de Rémusat.⁴⁴⁶

Dentro de los instrumentos de soplo humano por medio de lengüetas simples, los métodos expandidos se circunscribían a los clarinetes y a los saxofones (véase fig. 5.20).

Instrumento	Autor	Título
Clarinete	Herman	[Título sin especificar]
	Kastner, Jean-Georges	[Título sin especificar]
	Romero, Antonio	[Título sin especificar, probablemente <i>Método completo para clarinete de trece llaves</i> (1845-1846)]
	Roy, Eugène	[Título sin especificar]
	[Sin identificar]	«Escalas para clarinete» [procedente de casa Romero]
	[Sin identificar]	«Escalas para clarinete» [procedente de casa Gérard]
Saxofón	Klosé, Hyacinthe Eléonore	«Método de saxo bajo» [probablemente <i>Méthode complète de saxophone-baryton (mi bémol)</i> (1878)]
		«Método de saxo en Mi b alto» [probablemente <i>Méthode complète de saxophone-alto</i>]
		«Método de saxo tenor» [probablemente <i>Méthode élémentaire pour saxophone-ténor</i>]
	[Sin identificar]	«Escalas para saxófono» [se incluyen cuatro ítems con este título]
Fagot	Ozi, Étienne	«Método de fagot» [probablemente <i>Nouvelle méthode de basson</i> (1803)]
	[Sin especificar]	«Escalas de fagot» [procedente de la casa Gérard]
Oboe	Müller, Iwan	«Método para oboe» [probable adaptación de su método para clarinete]
	[Sin especificar]	«Escalas de oboe»
	[Sin especificar]	«Escalas de corno inglés»

Fig. 5.20. Tabla de métodos para aerófonos de soplo humano con lengüetas. Elaboración propia.

⁴⁴⁴ AB, C. 5, vol. 14, 22-II-1885: f. 230, carta a Isaac Arriandi (O Courel, Lugo); C. 1, vol. 2, 27-X-1877: p. 84, cuenta de Mariano Miguel Alonso.

⁴⁴⁵ Apartado 5.1.2.1, titulado «Aerófonos: entre el conservadurismo y la innovación», en concreto página 382.

⁴⁴⁶ Ambos se vendían a 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

La preponderancia de los métodos extranjeros para clarinete radicaba en la constante presencia de libros adjudicados, por ejemplo, a Herman, Kastner o Roy.⁴⁴⁷ Curiosamente el de Kastner, quizás *Método de clarinete*, se liquidaba en el almacén bereano más barato que en los madrileños, lo cual revela de nuevo un leve abaratamiento de las tarifas.⁴⁴⁸ No obstante, el liderazgo internacional se tambaleó frente a la aportación española de Antonio Romero con *Método completo para clarinete de trece llaves* (1845-1846) (Rubio 2012-13, 30),⁴⁴⁹ cuya venta en el local coruñés se ha documentado sobre todo en los años ochenta,⁴⁵⁰ aun cuando es probable su disponibilidad previa.⁴⁵¹ De la editorial Romero provenía también un tomo de escalas para clarinete, sin autor identificado, a la par que otro distribuido por la casa parisina Gérard,⁴⁵² que evidencia de nuevo esa polaridad imperante entre las provisiones nacionales e internacionales.

En cuanto a los métodos para saxofón, solo se ha verificado el uso de los manuales del compositor griego Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880). En catálogo se citan en concreto: «Método de saxo bajo», que se supone sería *Méthode complète de saxophone-baryton (mi bémol)* (1878), «Método de saxo en Mi b alto», que podría ser *Méthode complète de saxophone-alto*, y «Método de saxo tenor», que aludiría al *Méthode élémentaire pour saxophone-ténor*. Los tres provenían de la casa parisina Leduc, así que es factible el manejo de las ediciones en francés mencionadas.⁴⁵³ En el catálogo se incluían también dos ejemplares de escalas para «saxófono» de procedencia indeterminada.⁴⁵⁴

⁴⁴⁷ Los precios pivotaban entre 20 reales (5 pesetas) los dos primeros y 18 reales (4'5 pesetas) el último [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 10].

⁴⁴⁸ En A Coruña costaba 20 reales (5 pesetas), mientras en Madrid Casimiro Martín lo ofertaba ya desde 1855 por 23 reales (5'75 pesetas) (*Gaceta Musical de Madrid*, 6 de mayo de 1855).

⁴⁴⁹ BN, sign. M/492, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128086&page=1>. En Galicia su precio era bastante elevado, situado en torno a 100 reales (25 pesetas) [AB, C. 3, vol. 8, 17-VII-1880: f. 17, carta a Antonio Suárez Casas (Ribadeo, Lugo)].

⁴⁵⁰ AB, C. 6, vol. 16, agosto de 1886: f. 216, carta a Antonio Romero (Madrid). En esta misiva Berea pedía a Romero varios ejemplares de su método de clarinete. No se conservan ejemplares en el AB (Liaño 1999, 2:1155).

⁴⁵¹ En 1878 se despacharon dos métodos de clarinete sin especificar por 110 reales cada uno (27'5 pesetas) a la corbeta Villa de Bilbao, buque de la armada española; dado su precio quizás se tratase de métodos de Romero, ya que rondaban el centenar de reales de vellón. [AB, C. 1, vol. 2, 20-XII-1878: p. 155, cuenta de la corbeta Villa de Bilbao].

⁴⁵² Ambos expedidos por 4 reales (1 peseta) cada uno [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

⁴⁵³ Se vendían a 20 reales (5 pesetas) cada uno [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 14]. No se conservan ejemplares en el AB (Liaño 1999, 1:754).

⁴⁵⁴ Con un precio de 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

En lo referente a instrumentos de soplo humano por medio de lengüetas dobles, se han hallado noticias sobre libros didácticos destinados al fagot y al oboe (véase fig. 5.20, página 477). El manual para fagot empleado quizás fuese el *Nouvelle méthode de basson* (1803) de Étienne Ozi (1754-1813), adoptado por el conservatorio de París (Griswold 1980, 40). En catálogo se especifica solo el nombre del autor y el coste,⁴⁵⁵ marcado por la cifra 18, que se sospecha que correspondía en este caso a 18 pesetas (72 reales).⁴⁵⁶ En el mismo catálogo, se ha localizado la reseña a unas escalas de fagot de la casa Gérard.⁴⁵⁷

Ante el bajo consumo de oboes es lógico que tampoco se haya verificado la venta directa de sus métodos.⁴⁵⁸ Aun así, en catálogo se precisaba la liquidación de un ejemplar de «Muller», acaso una versión adaptada del método para clarinete de Iwan Müller (1876-1854).⁴⁵⁹ Es extraño que no se hayan encontrado referencias a métodos españoles como el *Método de oboe progresivo y completo con nociones de corno inglés* (1870), de Enrique Marzo y Feo, con quien Berea se comunicaba de forma directa por la vinculación con la casa Romero. Quizás esta peculiar circunstancia ratifique la tónica general que se ha ido argumentando hasta ahora, por la cual los tratados de autoría extranjera acaparaban más cantidad de registros entre las existencias de Berea para aerófonos de filo y de lengüeta. En la sección de escalas y digitaciones para instrumentos se referencia en catálogo un libro de escalas de oboe y otro de escalas de corno inglés, de nuevo de procedencia indeterminada.⁴⁶⁰

Con respecto a los instrumentos aerófonos de soplo humano con boquilla, Berea liquidaba materiales didácticos para: barítono, bombardino, corneta, tromba, trombón, trompa y tuba (véase fig. 5.21).

⁴⁵⁵ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 10. No se conservan ejemplares en el AB (Liaño 1999, 2:1027).

⁴⁵⁶ En una cuenta de 1879 se explicitaba su venta por 60 reales (15 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 28-X-1879: p. 200, cuenta de la corbeta Villa de Bilbao], precio compartido con otros almacenistas como Martín Salazar (*Gaceta Musical de Madrid*, 6 de mayo de 1855). Salvo estas transacciones no se han localizado más ventas, salvo unas ofertas en 1888 [AB, C. 6, vol. 18, 5-III-1888: f. 71, carta a Adriano Gante Verdes (Mondoñedo, Lugo)].

⁴⁵⁷ De 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

⁴⁵⁸ Solo una oferta de 1885 [AB, C. 5, vol. 14, 12-II-1885: f. 215, carta a Eugenio Rivera (Mondoñedo)].

⁴⁵⁹ AB, C.9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 10. No se conserva ningún ejemplar en el AB que pueda clarificar la naturaleza de este material didáctico (Liaño 1999, 2:973).

⁴⁶⁰ Su precio se marcaba en 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

Instrumento	Autor	Título
Barítono	Clodomir, Pierre François	«Método de barítono»
	Kuller	«Método de barítono»
Bombardino	Funoll Alpuente, Francisco	«Método para bombardino» [probablemente <i>Método completo de bombardino bajo, de bombardino barítono y de trombón tenor en do o sib, con tres o cuatro cilindros o pistones</i> (1862)]
	Milpagher, Álvaro	«Método de bombardino» [probablemente <i>Método elemental de bombardino bajo y bombardino barítono con 3 y 4 cilindros ó pistones</i> (1871)]
	[Sin especificar]	«Escalas de bombardino» [probablemente el volumen editado por Antonio Romero]
Cornetín	Arban, Jean Baptiste	[Título sin especificar, probablemente <i>Gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn para el conservatorio y el ejército</i> (1885)]
	Bellido, Félix	[Título sin especificar]
	Beltrán, José María	[Título sin especificar, probablemente <i>Método de cornetín y de fliscorno, con pistones ó cilindros adoptado en el ejército español</i>]
	Clodomir, Pierre François	«Método de cornetín» [probablemente <i>Méthode complète de cornet à pistons</i> (ca. 1860)]
	Lagard, Adrien	«Método de cornetín 1ª parte»
		«Método de cornetín 2ª parte»
		«Método de cornetín reunido» [probablemente <i>Méthode de cornet á pistons</i> (1875)]
	Milpagher, Álvaro	«Método de cornetín» [<i>Método de cornetín de tres pistones y de fliscorno en do o en si b</i> (1870)]
[Sin especificar]	«Escalas de cornetín»	
Fliscorno	Beltrán, José María	[Título sin especificar, probablemente <i>Método de cornetín y de fliscorno, con pistones ó cilindros adoptado en el ejército español</i>]
	Milpagher, Álvaro	«Método de cornetín» [<i>Método de cornetín de tres pistones y de fliscorno en do o en si b</i>]
	[Sin especificar]	«Escalas para fliscorno» [probablemente editadas por Romero]
Onovene	Ferrocchi, Cesare	«Método de onovene en mi bemol» [probablemente <i>Método elemental de onovene en mi b: con 3 pistones ó cilindros</i> (1870)]
Tromba	Clodomir, Pierre François	«Método de tromba» [probablemente <i>Méthode élémentaire pour trompette à cylindres ou à pistons</i>]
	Ferrocchi, Cesare	«Método de tromba» [probablemente <i>Método elemental para trombino soprano en mi b agudo con tres pistones ó cilindros</i>]
Trombón	Milpagher, Álvaro	[probablemente <i>Método elemental de trombón tenor</i> (1871)]
Trompa	Clodomir, Pierre François	«Método de trompa» [probablemente <i>Méthode élémentaire pour cor d'harmonie</i>]
	Dauprat, Louis François	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode de cor alto e cor base</i> (1824)]
	Homberger	«Método de trompa»
	Romero, Antonio	«Método de trompa» [<i>Método de trompa de pistones ó cilindros con nociones de la mano</i>] <i>Escalas de trompa de 2 pistones</i>
Tuba	Beltrán, José María	<i>Método de bajo profundo</i>
	[Sin especificar]	«Escalas para bastuba en Do y Si b» «Escalas para bastuba en Fa y Mi b»

Fig. 5.21. Tabla de métodos para aerófonos de soplo humano con boquilla. Elaboración propia.

En línea con lo explicado para las especialidades anteriores, los manuales para barítono (*saxhorn*) eran extranjeros, de Pierre François Clodomir (1815-1884)⁴⁶¹ y otro, sin identificar, de un autor que Berea denominaba «Kuller». Ambos estaban publicados en Francia, por Leduc y Gérard respectivamente, con un importe homogéneo de 20 reales de vellón (5 pesetas) en ambos casos.⁴⁶² No obstante, la superioridad de autores foráneos desaparece a partir de aquí en los aerófonos de boquilla, ya que los músicos autóctonos lideran las propuestas para el bombardino, el cornetín, el fliscorno, el trombón o la tuba.

Con respecto al bombardino se ofrece un método de Álvaro Milpagher (1840-1889), también escrito Milpaghéer o Milpager,⁴⁶³ que podría ser el *Método elemental de bombardino bajo y bombardino barítono con 3 y 4 cilindros ó pistones* (1871) editado por Antonio Romero.⁴⁶⁴ Según la portada de esta edición, el compositor ejercía por entonces de músico mayor del Batallón de Cazadores de Madrid y el método costaba 16 reales (4 pesetas), precio coincidente con el estipulado por Berea. Se sabe que, en cuanto músico militar, había pasado por varios regimientos e incluso se especula con su presencia en un concurso musical en A Coruña en 1878.⁴⁶⁵

Otro método de bombardino que figura en las facturas bereanas, no así en su catálogo, es el de Francisco Funoll Alpuente (1795-1859), editado por Romero con el título *Método completo de bombardino bajo, de bombardino barítono y de trombón tenor en do o sib, con tres o cuatro cilindros o pistones* (1862). Al ser un manual aceptado en el conservatorio de Madrid su venta en la tienda resulta razonable, si bien aquí se liquidaba por un importe más comedido que en la capital. En *Instrucción*

⁴⁶¹ Fechas ofrecidas por la web de la Bibliothèque Nationale de France, «Pierre François Clodomir (1815-1884), consultada el 4 de abril, 2016, http://data.bnf.fr/10234945/pierre_francois_clodomir/. En la BDPC se conserva un ejemplar del *Método elemental para saxhorn barítono: si bemol para bandas y colegios*, sign. M-440/2 (Liaño 1999, 1:335).

⁴⁶² AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 14.

⁴⁶³ Se han seguido las aportaciones del foro de la página *Patrimonio musical* sobre este compositor concreto. Se sabe que comenzó siendo músico en el primer batallón de Ingenieros en torno a 1866 y que en 1877 pasaría a servir como músico mayor del Regimiento de Infantería Lealtad número 30. Visto en «Álvaro Milpager Díaz (1840-1889)», *Patrimonio Musical*. Consultado el 4 de abril, 2016, <http://www.patrimoniomusical.com/foro/viewtopic.php?t=1019>.

⁴⁶⁴ BN, sign. M/1673.

⁴⁶⁵ Acaso el certamen del Liceo Brigantino, momento en que pudo contactar con Berea. Quizás por esta trayectoria también escribiese un método para cornetín, otro para corneta de guerra y otro para trombón, el cual figuraba en el *stock* bereano en edición de Romero. Este se vendía por 16 reales (4 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 14]. Se conserva un ejemplar del *Método elemental de trombón tenor* en la BDPC, sign. M-435/2 (Liaño 1999, 2:937).

Musical Completa de Romero de 1867 figuraba a 72 reales de vellón (18 pesetas) (Veintimilla 2002, 448), mientras que Berea lo saldó alguna que otra vez por menos de medio centenar de reales.⁴⁶⁶ En catálogo disponía también de un método de escalas de bombardino, de origen indeterminado, aunque es probable que se tratase de una edición de Antonio Romero (1886),⁴⁶⁷ confiriendo de nuevo predominio a las producciones nacionales en esta especialidad.

La lista de métodos de cornetín se configuraba más extensa que en casos anteriores, dada la creciente demanda por parte de las bandas del ejército y de las populares en ciernes,⁴⁶⁸ de ahí que se citasen ejemplares nacionales e internacionales por igual, aunque la demanda se concentró en los manuales españoles, sobre todo el de Beltrán y Milpagher, dato verificado entre 1877 y 1881.⁴⁶⁹ Las ofertas bereanas acogieron: un método de cornetín de Jean Baptiste Arban (1825-1889), probablemente *Gran método completo de cornetín de pistones y de saxhorn para el conservatorio y el ejército* (1885), editado por Leduc en una versión bilingüe en español y francés;⁴⁷⁰ el de José María Beltrán, quizás *Método de cornetín y de fliscorno, con pistones ó cilindros adoptado en el ejército español*, incluido en *Instrucción Musical Completa* de Romero; el de Félix Bellido; el de Clodomir, quizás el *Méthode complète de cornet à pistons* (ca. 1860); otro de Adrien Lagard (†1878), acaso el *Méthode de cornet á pistons* (1875) en diferentes partes; y el de Milpagher, *Método de cornetín de tres pistones y de fliscorno en do o en si b* (1870),

⁴⁶⁶ Ya que por ejemplo a su cliente asiduo Mariano Miguel Alonso se lo facilitaba por tan solo 49 reales (12'25 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 29-XI-1877: p. 87, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo). También se ha constatado la venta de otro ejemplar al ayuntamiento de Lugo en 1888 [AB, C. 1, vol. 2, 23-II-1888: p. 382, cuenta de la Comisión de Música del Ayuntamiento de Lugo; C. 1, vol. 2, 4-IV-1888: p. 385, cuenta del Ayuntamiento de Lugo]. No se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:544)].

⁴⁶⁷ Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-434/6 (Liaño 1999, 2:1155).

⁴⁶⁸ Algunos de los clientes que adquirían métodos para cornetín eran las comisiones de música encargadas de abastecer a las bandas de los ayuntamientos, como el de Viveiro o el de A Coruña a través de su Beneficencia [AB, C. 1, vol. 2, 8-III-1886: p. 344, cuenta del Ayuntamiento de Viveiro; C. 1, vol. 2, 19-VI-1889: p. 407, cuenta del Establecimiento de Beneficencia]. Sobre este tipo de clientes se abunda en el sexto capítulo, apartado 6.2.2, titulado «Los perfiles de consumo de los usuarios», a partir de la página 634.

⁴⁶⁹ AB, C. 2, vol. 4, 21-XI-1877: f. 488; C. 3, vol. 9, 13-XI-1881: f. 320, cartas a Antonio Romero (Madrid).

⁴⁷⁰ BN, sign. M/5310, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117037&page=1>.

editado por Romero.⁴⁷¹ Los importes de estos libros se revelaban bastante elevados, si bien los de Milpagher y Clodomir resultaban más asequibles, al igual que las escalas.⁴⁷²

Pese a la plena implicación de Milpagher en la enseñanza musical adscrita a las bandas militares, no se han detectado hasta el momento pistas sobre la comercialización en A Coruña de *Método para la enseñanza de la corneta de guerra* (1885) editado por Andrés Vidal.⁴⁷³ No obstante, la facturación de otros de sus manuales ha quedado acreditada por medio de varias fuentes documentales, que refuerzan la hipótesis de su uso circunscrito a las bandas de música.⁴⁷⁴

En cuanto a los métodos para fliscorno, es posible el empleo de los mencionados para el cornetín, ya que algunos de ellos incluso estaban destinados a ambos instrumentos, como el de Beltrán o el de Milpagher. Aun así, se ha demostrado la existencia de unas escalas ceñidas al fliscorno, acaso editadas por Antonio Romero (Veintimilla 2002, 311-13).⁴⁷⁵

Con respecto a los libros para onovene, en catálogo se evidencia la disponibilidad de un tratado de autoría italiana, *Método elemental de onovene en mi b: con 3 pistones ó cilindros* (1870) de Cesare Ferrocchi, profesor de la Academia de Santa Cecilia de Roma, editado por Romero.⁴⁷⁶ De este mismo autor se comercializaba un manual que, en catálogo, se circunscribía a la tromba, aunque probablemente fuese el *Método elemental para trombino soprano en mi b agudo con tres pistones ó cilindros* (1870), editado por Romero, a quien lo solicitaba Berea.⁴⁷⁷ Para tromba se ofertaba, además, un

⁴⁷¹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 15.

⁴⁷² Los precios de los métodos para cornetín rondaban los 50 y 60 reales (12'5 y 15 pesetas), entre ellos las partes del de Lagard (60 reales) o el de Beltrán (50 reales), aunque los de Milpagher y Clodomir no superaban los 20 reales (5 pesetas). Más económicas resultaban las escalas de cornetín, que en catálogo figuraban por tan solo 4 reales (1 peseta) [AB, C. 1, vol. 2, 20-XII-1878: p. 155, cuenta de la corbeta Villa de Bilbao; C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

⁴⁷³ Según su portada se expedía por 5 pesetas (20 reales) [BN, sign. M/4624/2].

⁴⁷⁴ Las bandas de música figuraban como destinatarias de estos materiales, según testimonia, entre otras muchas, una factura realizada a la comisión de música del ayuntamiento de Lugo en 1888, en la cual figura la venta de un método de cornetín de «Milphayer» [AB, C. 1, vol. 2, 23-II-1888: p. 382, cuenta de la Comisión de Música del Ayuntamiento de Lugo].

⁴⁷⁵ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23.

⁴⁷⁶ Este volumen se ponía a la venta en el almacén bereano por 16 reales (4 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 15]. Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-434/2 (Liaño 1999, 1:515). También en BN, sign. M/2026.

⁴⁷⁷ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 15. Este método se encuentra en BN, sign. M/2027, y en BDPC, sign. M-440/1 (Liaño 1999, 1:515).

método de Clodomir, procedente de la casa parisina Leduc, con seguridad *Méthode élémentaire pour trompette à cylindres ou à pistons*.⁴⁷⁸

Para trompa se han descubierto, entre las ofertas de Berea, al menos cinco opciones, que combinaban propuestas nacionales e internacionales. En el catálogo se enumeran los métodos de trompa de Clodomir, Homberger –sin identificar– y Romero.⁴⁷⁹ El método de Clodomir que con toda probabilidad sería el *Méthode élémentaire pour cor d'harmonie*, editado y distribuido por la casa Leduc.⁴⁸⁰ El libro con mayor presencia fue, no obstante, el *Método de trompa de pistones ó cilindros con nociones de la mano* de Antonio Romero,⁴⁸¹ quien editó *Escalas de trompa de 2 pistones*.⁴⁸² En la correspondencia se ha detectado también cierto interés por un método de Louis François Dauprat (1781-1868), quizás el *Méthode de cor alto e cor basse* (1824), por el cual preguntaba Andrés Gaos en 1880, aunque no se ha acreditado su comercialización.⁴⁸³

Para la familia de los instrumentos más graves, entre los cuales se cuenta el trombón y la tuba, se constata de nuevo la predilección por la producción española, quizás en consonancia con la pujante creación de bandas de música al amparo de profesionales vinculados a estamentos militares, que resultaron ser los autores más consumidos. Para el trombón solo se ha confirmado la existencia de unas escalas, editadas por Romero,⁴⁸⁴ y un método de Milpagher, posiblemente *Método elemental de trombón tenor en do y si b con pistones o cilindros aplicable al trombón bajo en fa* (1871), publicado por la misma firma

⁴⁷⁸ Ambos libros se vendían en la tienda coruñesa por 20 reales (5 pesetas). Del último se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-439/2 (Liaño 1999, 1:335).

⁴⁷⁹ De 20 reales (5 pesetas) los dos primeros y de 36 reales (9 pesetas) el último [AB, C.9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 15].

⁴⁸⁰ Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-439/1 (Liaño 1999, 1:335).

⁴⁸¹ BN, sign. M/1307, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119526&page=1>. Se ha registrado al menos una venta a la corbeta Villa de Bilbao en 1878 al precio al que marcaba el catálogo, coincidente con el de la portada de la edición [AB, C. 1, vol. 2, 20-XII-1878: p. 155, cuenta de la corbeta Villa de Bilbao].

⁴⁸² Con precio en el almacén coruñés de 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

⁴⁸³ AB, C. 3, vol. 8, 17-IX-1880: f. 84, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁴⁸⁴ En catálogo se establecía un precio de 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 15]. Se conserva un ejemplar en la BDPC titulado *Trombón tenor en do o si b con 3 cilindros o pistones: escala general e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento* (1866), sign. M-434/15 (Liaño 1999, 2:1155).

madrileña.⁴⁸⁵ Para la tuba el catálogo señalaba el manual polivalente de Beltrán titulado *Método de bajo profundo*, cuya apostilla resulta ilustrativa de su maleabilidad: «aplicable a todos los instrumentos graves conocidos con los nombres de saxhorn, bombardón, contrabajo, helikon [sic], bass tuba, pelliton, etc, bien sea que estén contruidos en tono de do, de sib, de fa ó de mib y que tengan 3 ó 4 pistones ó cilindros á rotación».⁴⁸⁶ Solo se detallaban a mayores unas escalas para «bastuba en Do y Si b» y para «bastuba en Fa y Mi b» de forma concreta para este instrumento.⁴⁸⁷

En lo referente a los aerófonos libres de acción mecánica, se han localizado materiales didácticos destinados al acordeón, al armonio, a la concertina, al *harmoniflûte* y al órgano (véase fig. 5.22).

Instrumento	Autor	Título
Acordeón	Baquero Lezaun, Manuel	«Método de acordeón por cifras» [probablemente <i>Nuevo método de acordeón por cifra</i>]
	Denis	[Título sin especificar]
	Erman	[Título sin especificar]
	López Almagro, Antonio	«Método de acordeón» [<i>Método completo teórico-práctico de acordeón</i> (1876)]
Armonio	Cornette, Victor	[Título sin especificar, probablemente <i>Nouvelle méthode d'harmonium ou d'orgue expressif</i> (1844)]
	Fessy, Alexandre	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode complète pour l'harmonium</i> (1844)]
	Hofmann, Carl	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode élémentaire pour harmonium ou orgue expressif</i>]
	Le Carpentier, Adolph Clair	[Título sin especificar]
	López Almagro, Antonio	[Título sin especificar, probablemente <i>Método completo teórico práctico de harmonium (órgano expresivo)</i> (1872)]
	Vasseur, Léon	[Título sin especificar]
Concertina	Turner	[Título sin especificar, procede de casa Gérard]
Harmoniflûte	Beltheman	[Título sin especificar]
	Bretoniere	[Título sin especificar]
	Marix, Mayer	[Título sin especificar, puede ser <i>Méthode pour l'harmoniflûte</i> (1857) o <i>Nouvelle méthode pour l'harmoniflûte à pédales</i> (1863)]
Órgano	Hernández, Pablo	[Título sin especificar, probablemente <i>Método teórico práctico de órgano</i> (1864)]
	«Muller»	[Título sin especificar, probablemente <i>Breve método per l'organo: una breve descrizione dell'organo</i> (1843) de Rink sobre el manual de Müller en edición de Ricordi]

Fig. 5.22. Tabla de métodos para aerófonos libres de acción mecánica. Elaboración propia.

⁴⁸⁵ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 14. Su tarifa se asocia aquí a 16 reales (4 pesetas), lo cual concuerda con la edición de Romero y, además, Berea realizó varios pedidos a Romero a finales de la década de los años setenta, acaso de su propia edición [AB, C, 2, vol. 5, 18-X-1878: f. 491-492, carta a Romero y Marzo (Madrid)]. Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-435/2 (Liaño 1999, 2:937).

⁴⁸⁶ Este producto se vendía por 40 reales (10 pesetas) y se adquiría de forma directa a la editorial, la casa Romero [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 14]. Se conserva un ejemplar en BN, sign. M/2041, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061102&page=1>.

⁴⁸⁷ El precio marcado en este caso era de 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

Los métodos de acordeón reseñados estaban destinados a instrumentos de sistema francés, entre ellos el de Denis o el de Erman (Hermosa 2013, 35).⁴⁸⁸ Aun así, los libros de mayor tráfico, según la correspondencia, fueron los españoles, puesto que se comercializó sobre todo el *Método completo teórico-práctico de acordeón* (1876) de Antonio López Almagro (1829-1904) (Vázquez y Garbayo 2000, 1003), editado por Romero,⁴⁸⁹ y el *Nuevo método de acordeón por cifra* de Manuel Baquero Lezaun (siglo XIX) (Casares 1999c, 182). En este último caso, Berea, ya en 1881, había contactado directamente con el autor en Zaragoza, asumiendo el papel de su representante en Galicia desde entonces.⁴⁹⁰ La compraventa de al menos ciento veinticinco ejemplares en la franja cronológica comprendida entre 1881 y 1888 probó su implicación en esta tarea.⁴⁹¹ Se ha corroborado, asimismo, la comercialización de métodos de concertina, si bien solo se ha probado la referencia a un método de «Turner» de la editorial Gérard.⁴⁹²

Los manuales para el aprendizaje del armonio ascendían a seis, entre los cuales solo había uno español, el de Antonio López Almagro, tal vez *Método completo teórico práctico de harmonium (órgano expresivo)* (1872) editado por Romero. López Almagro

⁴⁸⁸ Ambos procedían de casas francesas, en el primer caso de Leduc y en el segundo de Gérard. Los precios se situaban en 20 y 18 reales (5 y 4'5 pesetas) respectivamente [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 13]. Aun así Berea realizaba ofertas puntuales: así, en 1877 le vendió a Alonso uno por 19 reales [AB, C. 1, vol. 2, 27-X-1877: p. 84, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

⁴⁸⁹ Berea realizó varios pedidos en los años ochenta [AB, C. 3, vol. 7, 22-V-1880: f. 438, carta a Romero y Marzo (Madrid); C. 3, vol. 8, 18-X-1880: f. 137, carta a Ramón Fernández Moreiras (Monforte, Lugo); C. 7, vol. 19, 17-VIII-1889: f. 443, carta a viuda de Romero (Madrid)]. El método se encuentra en BN, sign. M/2017, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049073&page=1>. En el AB no se conserva ningún ejemplar (Liaño 1999, 1:833-36).

⁴⁹⁰ AB, C. 3, vol. 9, 22-X-1881: f. 266, carta a Manuel Baquero (Zaragoza).

⁴⁹¹ Berea efectuó pedidos en bloques de veinticinco ejemplares, probablemente porque así obtuviese una rebaja en el género, en octubre de 1881, en marzo de 1885, en diciembre de 1885, en septiembre de 1887 y en noviembre de 1888 [AB, C. 3, vol. 9, 22-X-1881: f. 266; C. 5, vol. 14, 5-III-1885: f. 260; C. 5, vol. 15, 15-XII-1885: f. 194 ; C. 6, vol. 17, 26-IX-1887: f. 333; C. 6, vol. 18, 10-XI-1888: f. 494, cartas a Manuel Baquero Lezaun (Zaragoza)]. No se conserva ningún ejemplar de este método en el AB (Liaño 1999, 1:92).

⁴⁹² Vendido por 48 reales (12 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27: p. 13]. No figura en el AB (Liaño 1999, 2:1350-51). No se ha podido identificar el método ni el autor concreto, aunque en la Bibliothèque Nationale de France se hace alusión a un inglés llamado John Turner, quien fue organista y profesor de música al menos entre 1833 y 1856. Quizás no sea este autor, del que solo se reconoce la existencia de un manual de instrucción vocal (1833). Visto en página web de Bibliothèque Nationale de France, «John Turner (professeur de musique, 18..?-18..)», consultado el 6 de abril, 2016, http://data.bnf.fr/10624555/john_turner/.

había publicado otro *Método de harmonium* (1872) en la misma casa, pero de precio más comedido con respecto al vendido en la tienda coruñesa.⁴⁹³

En catálogo se alude a varios compositores foráneos: Victor Cornette (1795-1868), autor de *Nouvelle méthode d'harmonium ou d'orgue expressif* (1844), Alexandre Fessy (1804-1856), escritor de *Méthode complète pour l'harmonium* (1844), Carl Hofmann, creador de *Méthode élémentaire pour harmonium ou orgue expressif*, o Adolph Clair Le Carpentier (1809-1869).⁴⁹⁴ Este último escribió el *Méthode de piano pour les enfants*, cuya traducción realizada por Vidal se encuentra en la actualidad en el Archivo Berea (Liaño 1999, 1:791), aunque no se ha podido corroborar su uso concreto en tiempos de Berea, salvo la mención en catálogo al autor. Por el contrario, el de Léon Vasseur (1844-1917) constituyó el libro extranjero de mayor representación en la correspondencia bereana, al ser objeto de varios pedidos a finales de la década de los años setenta a Andrés Vidal (hijo) en Madrid.⁴⁹⁵

Con respecto a los métodos de *harmoniflûte* se nombra sobre todo el de Mayer Marix, inventor de la patente distribuida por Berea, ya explicada.⁴⁹⁶ En los catálogos no se especifica cuál de los dos métodos de su autoría estaba a la venta, pudiendo tratarse del *Méthode pour l'harmoniflûte* (1857) o del *Nouvelle méthode pour l'harmoniflûte à pédales* (1863).⁴⁹⁷ En cualquier caso, el almacenista coruñés los adquiría directamente a su artífice y los vendía por 48 reales (12 pesetas) cada unidad. Junto a este escritor se citan otros dos, Bretoniere y Beltheman, cuyos trabajos no se han podido identificar. Es curioso que, a pesar de que Romero había editado entre 1871 y 1872 varios libros

⁴⁹³ El primero costaba según su portada 60 reales (15 pesetas) y el segundo 20 pesetas (80 pesetas). Si se toman de referencia las facturas conservadas en el almacén bereano, se trataría del primero, ya que su precio concuerda [AB, C. 1, vol. 2, 6-X-1881: p. 267]. Ambos métodos se encuentran en BN, sign. M/3926 y M/3362, disponibles en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128482&page=1> y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000077891&page=1>.

⁴⁹⁴ La información recogida sobre estos autores franceses ha sido localizada en la web de la Bibliothèque Nationale de France, «Alexandre Fessy (1804-1856), consultada el 6 de abril, 2016, http://data.bnf.fr/13923321/alexandre_fessy/; «Victor Cornette (1795-1868)», consultada el 7 de abril, 2016, http://data.bnf.fr/15114890/victor_cornette/.

⁴⁹⁵ AB, C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 180-181; C. 1, vol. 3, 16-I-1877: f. 394. Se ha localizado información sobre este compositor en la web de la Bibliothèque Nationale de France: «Léon Vasseur (1844-1917)», consultada el 8 de abril, 2016, http://data.bnf.fr/14820256/leon_vasseur/#rdt990-14820256.

⁴⁹⁶ Apartado 5.1.2.1, titulado «Aerófonos: entre el conservadurismo y la innovación», en concreto páginas 419-421.

⁴⁹⁷ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 13. La información sobre los posibles métodos se ha extraído de la web de la Bibliothèque Nationale de France: «Mayermarix (1805-1872): pseudonyme individuel», consultada el 10 de abril, 2016, <http://data.bnf.fr/16395197/mayermarix/>.

destinados a «armoniflauta» de Enrique Campano (1842-1874), no se hayan localizado documentos que certifiquen ventas en el establecimiento coruñés.

En cuanto al órgano, se han detectado al menos dos referencias. Una de ellas a un manual económico de «Muller», editado por la casa Ricordi y vendido por Berea por 48 reales (12 pesetas), acaso el *Breve método per l'organo: una breve descrizione dell'organo* (1843) de Johann Christian Heinrich Rink (1770-1846) sobre el manual de August Eberhard Müller (1767-1817), cuya edición de Ricordi había sido una traducción de la versión francesa.⁴⁹⁸ La otra referencia alude a un manual un poco más costoso, de 100 reales (25 pesetas), de Pablo Hernández (1834-1910), tal vez *Método teórico práctico de órgano o sea Introducción a la célebre obra titulada Museo Orgánico Español del maestro Eslava* (1864), editado por Bonifacio Eslava.⁴⁹⁹ En cuanto al consumo no se han localizado fuentes documentales que corroboren las ventas, solo algunos requerimientos puntuales al distribuidor.⁵⁰⁰

En resumen, la mayor parte de manuales para aerófonos consumidos en Galicia eran de autoría o procedencia extranjera, algunos usados en el conservatorio de París, como el método de clarinete de Kastner, el de Klosé para saxofón o el de Clodomir para los instrumentos de boquilla. Aunque los métodos franceses alcanzaron más éxito, se ha corroborado la mirada hacia Italia en los casos del onovene y de la tromba. Con todo, los autores españoles irrumpen en la didáctica para aerófonos de boquilla, en especial los de probada vinculación con el ejército, como Bellido, Beltrán o Milpagher. En los casos del acordeón y del armonio, los escritores nacionales se combinaron con los franceses e incluso Berea recurrió de forma directa a algunos de ellos como a Manuel Baquero, para adquirir su método de acordeón, o a Mayer Marix, para el de *harmoniflûte*. La adaptación de costes y condiciones a los consumidores generaba un respetable índice de rebajas con respecto a los precios marcados en los catálogos de almacenistas de la capital, lo cual supone una clara aclimatación de la oferta a la demanda existente en el noroeste peninsular.

⁴⁹⁸ Bernafé Carrafa lo comercializaba al menos desde 1843 en Madrid (*La Iberia Musical y Literaria*, 31 de diciembre de 1843, 10). Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-385/14 (Liaño 1999, 2:873). La información sobre la edición originaria francesa y su traducción al italiano se ha localizado en la web del Catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale di Italia: «Müller, August Eberhard», consultada el 13 de abril, 2016, <http://www.sbn.it/>.

⁴⁹⁹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 8. Una copia digitalizada está disponible en BN, sign. Mp/2987/15, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075449&page=1>.

⁵⁰⁰ AB, C. 3, vol. 9, 20-XII-1881: f. 405, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

5.2.2.2. Los métodos para cordófonos

Los materiales pedagógicos más cuantiosos para los instrumentos cordófonos se destinaban al piano. En catálogo se aprecian al menos veintinueve ítems correspondientes a métodos para piano, de los cuales el 38% (once) pertenecen a músicos españoles. Se ha deducido, por los autores y títulos parciales referenciados, que se trataba, por orden de aparición, de: *Método completo de piano por la Unión Artístico-Musical* (ca.1860), rubricado por varios autores, *Método completo de piano* (1855) de José Aranguren (1821-1902), *Método completo de piano* (1840) de Pedro Albéniz (1795-1855), *Método completo de piano* (1873, 6ª edición) de Eduardo Compta (1835-1882), *Método de piano* (1875, 2ª edición) de José Miró (1815-1868) y *Curso completo de piano* (1875) de Pedro Tintorer (1814-1891), entre otros (véase fig. 5.23).⁵⁰¹ De los métodos extranjeros, pero reeditados y traducidos en España, se distribuía el *Método de piano* (1851) de Bernard Viguerie (1761?-1819).

Los métodos más demandados a finales de los años setenta eran, según las propias indicaciones de Berea, el de Unión Artístico-Musical, el de Aranguren y los de Le Carpentier en partes.⁵⁰² El *Método completo de piano por la Unión Artístico-Musical* encabezó la lista de ventas, lo cual concordaba con la constante mirada profesada al conservatorio madrileño.⁵⁰³ De hecho, esta obra había sido aprobada colectivamente y adoptada como obra de texto en la Escuela Nacional de Música y Declamación.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Estos métodos se encuentran en Biblioteca Digital Hispánica. El de Unión Artístico-Musical se ubica en BN (sign. Mp/2803/15) y en la BDPC (sign. M-577/3, Liaño 1999, 2:922). El de Aranguren se localiza en BN (sign. M/1940) y no hay ningún ejemplar en la BDPC (Liaño 1999, 1:47). El de Pedro Albéniz está en BN (sign. MC/3892/5) y no se conserva ninguno en la BDPC (Liaño 1999, 1:25). El de Compta figura en BN (sign. Mp/2733/1) y no se halla ninguno en la BDPC (Liaño 1999, 1:338). El de Miró se encuentra en BN (sign. M/4073) y no se custodia ninguno en la BDPC (Liaño 1999, 2:939). El de Tintorer aparece en BN (sign. M/1959) y en la BDPC (M-295/10, M-296/5, Liaño 1999, 2:1316-17).

⁵⁰² AB, C. 1, vol. 3, 16-IX-1876: f. 129, carta a Castor Cornide de Varela (Monforte, Lugo). Aquí se detalla que el método Unión Artístico-Musical se vende a 64 reales (16 pesetas), el de Aranguren a 70 reales (17'5 pesetas), la primera parte de Le Carpentier por 38 reales (9'5 pesetas) y la segunda por 32 reales (8 pesetas). En los tres últimos se observa una rebaja en cada ejemplar con respecto al catálogo.

⁵⁰³ AB, C. 3, vol. 9, 27-I-1882: f. 459, carta a Hijos de Toledo (Madrid); C. 4, vol. 11, 28-IV-1883: f. 375; C. 5, vol. 15, 15-II-1886: f. 324, cartas a Mariano Martín Salazar (Madrid). Se conserva un ejemplar en el AB en edición de Martín Salazar, sign. M-577/3 (Liaño 1999, 2:922).

⁵⁰⁴ La edición inicial estaba rubricada por Juan Gil, Justo Moré, Juan Guelbenzu, Mariano Martín, Francisco Valldemosa, Antonio Álvarez, Florencio Lahoz, Hilarión Eslava, Nicomedes Fraile y Florencio Zamora. En las siguientes reediciones se sumaron Ignacio Ovejero, Antonio Aguado o Pedro Herrero.

Número de catálogo Berea	Autor	Título ofrecido en el catálogo	Distribuidor	Precio (Rv.)
42	Unión-Artístico Musical	Método completo de piano de la Unión Artístico-Musical	Salazar	64
44	Czerny	1ª parte	Ricordi	160
45	Czerny	2ª parte	Ricordi	140
46	Czerny	3ª parte	Ricordi	100
47	Czerny	4ª parte	Ricordi	144
48	Viguerie	Completo	Giménez	60
49	Autores célebres	Método completo	Romero	100
48a	Viguerie	Método completo	Romero	44
50	Fétis	De los métodos		
52	Aranguren	Método de piano	Romero	80
54	Le Carpentier	1ª parte	Vidal	50
55	Le Carpentier	Método 2ª parte	Romero	50
56	Leduc	Elemental	Leduc	20
56a	Leduc	Elemental	Leduc	48
57	Albéniz	Completo	Romero	100
58	Albéniz	1ª parte	Romero	30
60	Adam	Método de piano	Romero	80
62	Compta	1ª entrega	[No se especifica]	12
62a	Compta	2ª entrega	[No se especifica]	12
63	Compta	3ª entrega	[No se especifica]	12
63a	Compta	4ª entrega	[No se especifica]	12
68	Miró	Completo	Salazar	
70	Angelieri	El pianoforte	Romero	36
74	Le Carpentier	1ª parte	Romero	48
74a	Le Carpentier	1ª parte	Martín	48
77	Le Carpentier	2ª parte	Romero	40
77a	Le Carpentier	2ª parte	Gérard	40
79	Tintorer	Curso completo 1	Bernareggi	60
79 a	Tintorer	Curso completo 2	Bernareggi	80

Fig. 5.23. Cuadro de títulos pedagógicos de piano contenidos en el catálogo 27. Elaboración propia.

El manual de Aranguren se reitera con frecuencia en las fuentes, dado que suscitó el interés de un buen número de músicos gallegos, entre ellos Juan Montes o Agustín Salvador.⁵⁰⁵ La viabilidad mercantil de este libro conllevó la escasez de existencias en determinados momentos, lo cual desembocó en la paralización puntual de su venta. En 1874, Berea se excusaba ante un cliente en los siguientes términos: « [...] hoy remito á V. certificado el método de piano por Aranguren que me pide en su favorecida del 15 y que no remití antes por haberseme acabado los ejemplares [...]».⁵⁰⁶ Pero esto no impidió su distribución, es más, los envíos desde la

⁵⁰⁵ AB, C. 4, vol. 11, 2-III-1883: f. 241, carta a Juan Montes (Lugo); C. 4, vol. 10, 17-V-1882: f. 190, carta a Agustín Salvador (Pontevedra).

⁵⁰⁶ AB, C. 1, vol. 1, 24-XI-1874: f. 384, carta a Manuel Tegeiro de Azcutia (Ribadeo, Lugo).

casa Romero a las sucursales compostelana y viguesa se repitieron más adelante, acaso por los elevados requerimientos cursados desde allí.⁵⁰⁷

El aprovisionamiento desde Madrid englobó también las publicaciones de Le Carpentier, servidas en concreto por la casa Romero y por Carlos Saco del Valle. A este último proveedor se le requerían también los «ejemplares reformados por Toledo», quizás *Método de piano elemental y progresivo reformado por Nicolás Toledo* (1876), desde 1882 hasta al menos 1887, cuando Berea retomó su adquisición de nuevo a la firma Romero.⁵⁰⁸

A pesar de que el almacenista coruñés mantuvo contacto directo con Eduardo Compta en 1874, justo un año después de la publicación de su método para piano, no le solicitó de forma explícita ningún ejemplar. Las relaciones entre ambos se limitaron al requerimiento por parte del coruñés de otras partituras de autores europeos (Bertini, Concone, Czerny, Gounod u Offenbach, entre otros).⁵⁰⁹ Esto delata un limitado consumo de aquel método en vida de Berea, a pesar de lo barato que resultaba.⁵¹⁰

Los trabajos europeos se veían reflejados a través de la venta de ediciones extranjeras de diversos autores: Jean-Louis Adam (1758-1848), Antonio Angelieri (1801-1880), Carl Czerny (1791-1857), François-Joseph Fétis (1784-1871), Adolphe-Clair Le Carpentier (1809-1869) o Alphonse Leduc (1804-1868).⁵¹¹ Los estudios de Czerny, de alta presencia en la tienda, en especial los *40 estudios-ejercicios para piano*

⁵⁰⁷ AB, C. 3, vol. 9, 4-II-1882: f. 472, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 5, vol. 13, 30-V-1884: f. 251, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁰⁸ AB, C. 4, vol. 10, 9-III-1882: f. 21, carta a Carlos Saco del Valle (Madrid); C. 6, vol. 17, 9-X-1887: f. 361, carta a Antonio Romero (Madrid). Del método reformado por Toledo se conserva un ejemplar en BN, sign. M/4069 (1), también volcado en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000158958&page=1>. Se conserva un ejemplar de *Curso práctico de piano: segunda parte del método de piano para niños* en la BDPC, sign. M-299/8 (Liaño 1999, 1:791).

⁵⁰⁹ AB, C. 1, vol. 1, 17-VII-1874: f. 123-124; C. 1, vol. 1, 18-VII-1874: f. 126; C. 1, vol. 1, 15-X-1874: f. 263, cartas a Eduardo Compta (Madrid).

⁵¹⁰ De hecho, Berea reintegraba a la firma Romero un ejemplar enviado por error en vez de otro de Aranguren en 1885 [AB, C. 5, vol. 14, 26-IV-1885: f. 363, carta a Antonio Romero (Madrid)].

⁵¹¹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 3-4.

calculados para desarrollar la agilidad de los dedos, opus 299,⁵¹² se despacharon a un precio más accesible que sus métodos.⁵¹³ Dada la heterogeneidad de obras de este autor, los consumidores respondían a tipologías plurales: desde los que mostraban intereses ocasionales a compradores habituales.⁵¹⁴

Berea se interesó por libros foráneos que al final no se indexaron entre las existencias de la tienda. Por ejemplo, en 1882 contactaba con Henry Lemoine (París), hijo del afamado profesor de piano y editor de música homónimo (1786-1854), para solicitar el precio del método de piano de Lemoine dedicado a Adam, quizás *Método de piano teórico práctico*, cuya quinta edición se tradujo al castellano. El contacto delataba la intención de incluir este material como libro de texto de piano en un colegio coruñés, sin especificar, en los siguientes términos:

Muy Sr. Mio: siendo muy posible que se adopte como testo en un colegio de ésta, el Metodo [sic] de piano que V. tiene dedicado á Mr. Adam. Le ruego me diga el precio de la edición de cada ejemplar con el testo en Español [...].⁵¹⁵

Las obras pedagógicas para piano respondían en general a las necesidades de los profesionales y las de los aficionados de cualificación media o baja. Por un lado, las querencias de los profesionales se manifestaban sobre todo en el uso de los métodos de dificultad progresiva. Muchos de estos títulos estuvieron relacionados con el conservatorio de Madrid como los de Adam –empleado ya desde los años treinta (Montes 1997, 474)–, Albéniz, Aranguren, Compta, Miró, Tintorer o el de la Unión-Artístico Musical (Salas 1999, 230). Incluso los materiales extranjeros habían tenido visibilidad en la institución madrileña desde el magisterio del profesor Pedro Pérez de Albéniz. Por otro lado, las demandas de parte de los músicos diletantes recaían sobre obras divulgativas, las cuales se comercializaban por partes o entregas en el almacén

⁵¹² Los proveedores fueron durante los años ochenta las casas de Andrés Vidal y Roger (Barcelona) y Bonifacio Eslava (Madrid). A partir de 1888 los pedidos se efectuaron directamente a la casa milanese Ricordi [AB, C. 4, vol. 10, 9-III-1882: f. 24; C. 6, vol. 16, 8-I-1887: f. 421; C. 6, vol. 17, 7-III-1887: f. 44, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid); C. 6, vol. 18, 2-X-1888: f. 370-371; C. 7, vol. 19, 21-XI-1888: f. 16, cartas a Ricordi (Milán)]. Se conserva un ejemplar de la opus 299 en la BDPC, sign. M-344/3 (Liaño 1999, 1:379).

⁵¹³ En 1888 le ofrecía unos estudios de Czerny a Luisa Sanjuán (Ferrol) por solo 34 reales (8'5 pesetas), mientras que las diversas partes de los métodos superaban los 100 reales (25 pesetas) [AB, C. 6, vol. 18, 20-III-1888: f. 96, carta a Luisa Sanjuán (Ferrol)].

⁵¹⁴ Alejandro Abrillón era un pianista que había adquirido un instrumento a Berea además de varios estudios de Czerny en la misma remesa (op. 636, 299, 740) [AB, C. 1, vol. 2, 30-XII-1880: p. 250, cuenta de Alejandro Abrillón].

⁵¹⁵ AB, C. 7, vol. 19, 1-XII-1882: f. 44, carta a Henry Lemoine (París).

coruñés, incluidos los métodos y estudios de Czerny, Le Carpentier, Leduc o Compta. Esta venta en fascículos cumplía una doble finalidad, la dosificación de las dificultades y una mayor asequibilidad. Aun así se ha podido comprobar que las mayores ventas no atañían en exclusiva a los productos más baratos.

En cuanto a los precios, los métodos divulgativos resultaban más económicos (véase fig. 5.24), según se ha comprobado en el caso de las cuatro entregas del de Compta, cuyo importe no superaba los 12 reales (3 pesetas) cada unidad. En el lado opuesto se ubicaban los ejemplares extranjeros, en especial el método de Czerny en partes, cuya expedición desde Italia (Ricordi) provocaba quizás la oscilación de los precios entre 100 y 160 reales de vellón (25 y 40 pesetas). Por añadidura, en el caso de este compositor se comerciaban obras de dificultades graduadas, como los estudios opus 299 y 636, solicitados por el coruñés al distribuidor Andrés Vidal y Roger a Barcelona.⁵¹⁶ Igualmente costosos resultaban los métodos completos en un solo tomo, del tipo de los de Albéniz, Aranguren o Tintorer.

Cuando un mismo material disponía de diferentes proveedores, se notaban ciertas diferencias de precios, en general más competitivos que en caso de proveedores únicos. Asimismo las tarifas estaban sujetas a cambios con respecto al catálogo según variables cronológicas y clientelares,⁵¹⁷ cuyo origen estribaba en claras estrategias de venta. La conveniencia de satisfacer las demandas de los consumidores al mejor precio posible conducía al abaratamiento de costes e incluso las rebajas se hacían más agresivas de existir establecimientos competidores.⁵¹⁸

⁵¹⁶ AB, C. 3, vol. 8, 22-IX-1880: f. 91; C. 4, vol. 11, 20-II-1883: f. 221; C. 4, vol. 10, 29-X-1882: f. 484; C. 5, vol. 14, 20-V-1885: f. 394; C. 6, vol. 16, 26-VI-1886: f. 96, cartas a Andrés Vidal (Barcelona).

⁵¹⁷ El método de Viguerie, cuyo coste en catálogo se fijaba en 44 reales (11 pesetas), se ofertaba a algunos clientes por tan solo 34 reales (8'5 pesetas). Este fue el caso de una oferta en 1879 [AB, C. 3, vol. 7, 19-XII-1879: f. 177, carta a Fermín A. Álvarez (Pontedeume, A Coruña)]. Lo mismo sucedía con los métodos de Le Carpentier, cuyo precio era superior en catálogo al que luego brindaba a su agenda de clientes. En 1889 ofrecía la primera parte por 36 reales (9 pesetas), frente a los 48 reales (12 pesetas) del catálogo, y la segunda parte por 20 reales (5 pesetas), frente a los 40 reales (10 pesetas) del catálogo [AB, C. 7, vol. 20, 8-X-1889: f. 42, carta a Bernardo López (Betanzos, A Coruña)].

⁵¹⁸ En 1885, Berea daba permiso a Barcia para que pusiese a la venta en la sucursal compostelana el método de Aranguren a 64 reales (16 pesetas), frente a los 80 reales estipulados por catálogo, ya que otro establecimiento musical santiagués lo brindaba a esa tarifa [AB, C. 5, vol. 14, 1-V-1885: f. 367, carta a Gregorio Barcia (Santiago)].

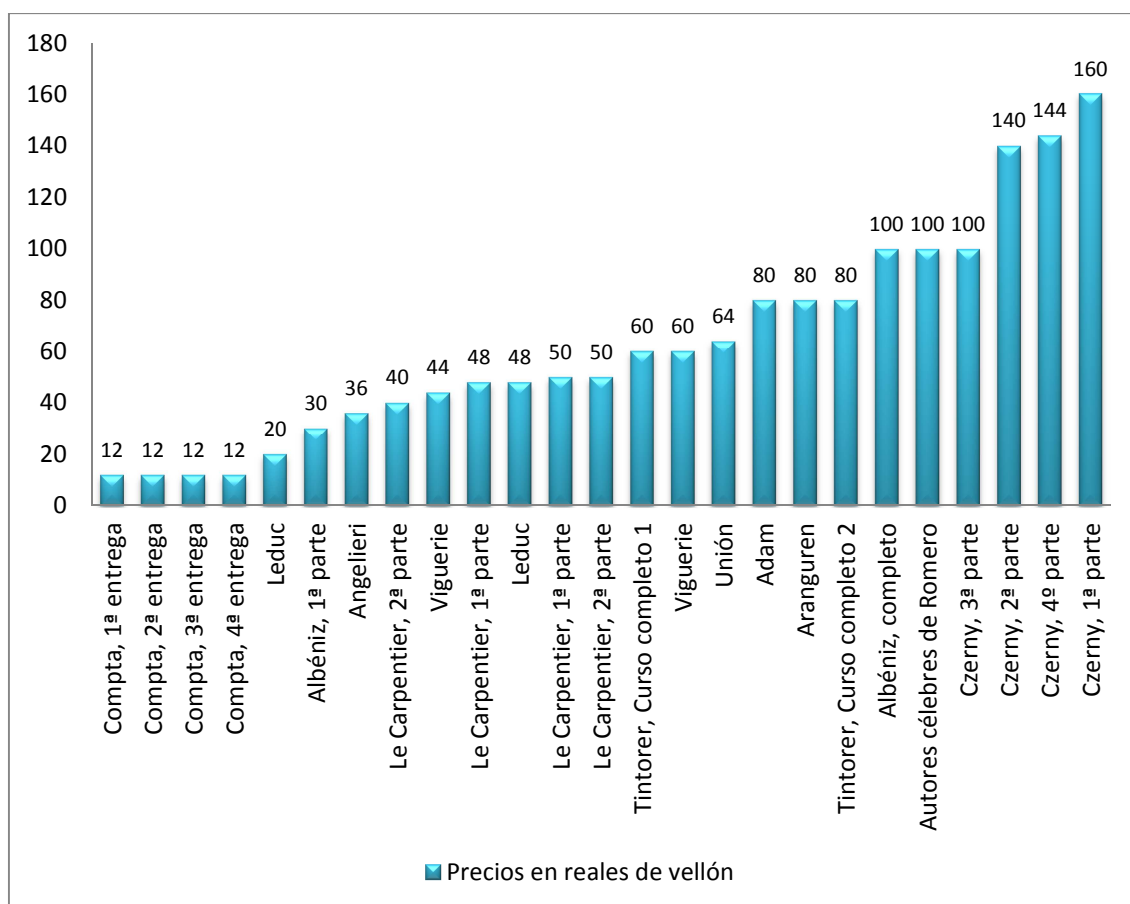


Fig. 5.24. Precios de los métodos de piano vendidos por Berea según el catálogo 27. Elaboración propia.

La mayor parte de los libros citados se reeditaron en numerosas ocasiones, como el de Viguerie (hasta diez veces), el de Aranguren (hasta siete) o el de Compta (hasta seis). De ello se colige la concordancia de las ventas de Berea concernientes al piano con la demanda española imperante, sobre todo vinculada al conservatorio matritense.⁵¹⁹ Esta conexión con la capital es refrendada por la recurrencia a los distribuidores Martín Salazar o Romero, quienes habían asumido la edición de parte de los materiales pedagógicos en uso en la mentada institución musical.⁵²⁰ Sin embargo, Berea acudía del mismo modo a proveedores catalanes en el caso del método de Tintorer, profesor del Liceu de Barcelona desde 1850, quien publicó *Curso completo de piano* en torno a 1878 a cargo de Faustino Bernareggi.⁵²¹

⁵¹⁹ En 1886 Berea pedía ex profeso las obras estudiadas en el conservatorio de Madrid a Mariano Martín [AB, C. 5, vol. 15, 15-II-1886: f. 324, carta a Mariano Martín Salazar (Madrid)].

⁵²⁰ Antonio Romero editaba el de Aranguren por vez primera en 1855 o Mariano Martín Salazar el de Unión-Artístico Musical en torno a 1860 (Domínguez 2012a).

⁵²¹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 4.

La numeración por registros en el catálogo bereano es sintomática de la progresiva incorporación de nuevos materiales (véase fig. 5.23, página 490). El primer método de piano registrado en el catálogo de 1872 (libro 27) es el de Unión-Artístico Musical, publicado en primera edición en torno a 1860. Esto revela que Berea comenzó a listar los métodos para piano después de esa fecha. Tras este primer registro se incluyeron algunos libros –el método de Viguerie (1851-1858), el de Aranguren (1855) o el de Álbeniz (1840), entre otros– publicados con anterioridad. Los últimos registros del mentado catálogo contienen ediciones posteriores a su datación, añadidos con toda probabilidad más adelante. Entre ellas se cuenta con las entregas del método de Compta (1873) o el de Tintorer (1878), el cual ocupa el último registro destinado a materiales pedagógicos para piano.⁵²² Con esto se evidencia la vitalidad de los catálogos bereanos, en constante cambio, lo cual es ratificado con los borrados efectuados a propósito sobre determinados productos, como por ejemplo el correspondiente al método de Fétis, tachado con una línea horizontal.⁵²³

Con respecto a los manuales para la enseñanza de cordófonos punteados, se han localizado algunos referentes a bandurrias, guitarras y mandolinas (véase fig. 5.25).

Instrumento	Autor	Título
Bandurria	Damas, Tomás	«Método para bandurria» «Método de bandurria a cifra» [probablemente <i>La bandurria sonora, el nuevo laúd-lira y la octavilla: método sencillo y progresivo por cifra compasada para tocar estos populares instrumentos</i>]
	López, Juan Francisco	«Método de bandurria» [probablemente <i>Método elemental para bandurria</i>]
Guitarra	Aguado, Dionisio	«Método de guitarra» [no se especifica edición ni se ofrecen datos específicos que permitan identificarlo]
	Damas, Tomás	«Método de guitarra abreviado» [probablemente <i>Método abreviado para guitarra</i>]
		«Completo» [probablemente <i>Método completo y progresivo de guitarra</i>]
		«Cifra» [probablemente <i>Método de guitarra por cifra</i>]
Meissonnier [se desconoce si Antoine o Jean-Racine Joseph]	[Título sin especificar]	
Mandolina	[Sin especificar]	[Título sin especificar]

Fig. 5.25. Tabla de métodos para cordófonos punteados. Elaboración propia.

⁵²² AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 4.

⁵²³ Este aún se ofrecía a los clientes en 1874 por 60 reales de vellón (15 pesetas) [AB, C. 1, vol. 1, 9-X-1874: f. 337, carta a Francisco Rial (Padrón, A Coruña)]. No obstante, a partir de ese momento ya no se menciona en ninguna de las cartas remitidas a su clientela, por lo que se intuye su eliminación, plasmada a través de la raya horizontal sobre el catálogo.

La documentación revela el uso de varios métodos para bandurria de autores españoles decimonónicos: el de Tomás Damas y el de Juan Francisco López. El de mayor incidencia en los años setenta fue el de este último, probablemente el *Método elemental para bandurria*, editado por la casa Romero (Iglesias y Lozano 2008, 159), cuyo precio en el catálogo bereano concordaba con el de esta portada (12 reales).⁵²⁴ La identificación concreta del método de Damas acarrea mayor problemática, ya que en una ocasión solo se refiere a él en calidad de «método para bandurria» y en otra como «método de bandurria a cifra», quizás remitiendo en ambos casos al mismo ejemplar.⁵²⁵ La nominación de este método cifrado concuerda parcialmente con lo que Damas divulgó bajo el título *La bandurria sonora, el nuevo laúd-lira y la octavilla: método sencillo y progresivo por cifra compasada para tocar estos populares instrumentos*,⁵²⁶ lo cual hace sospechar, a falta de más pruebas, que se pudiese tratar de esta publicación.

Los manuales para guitarra combinaban aportaciones de autores extranjeros y españoles. En catálogo se enumeraban ejemplares de Meissonnier y de Damas, si bien a través de la correspondencia se ha confirmado el uso puntual de otros libros, entre ellos el de Aguado.⁵²⁷ El mayor volumen de pedidos se ha detectado en torno a los ejemplares de Damas, que el propio Berea reconocía que «eran los métodos más completos de guitarra que tenía».⁵²⁸ De este autor se despachaba sobre todo un «Método

⁵²⁴ Aun así se ha detectado la venta de un ejemplar a Mariano Miguel Alonso por 18 reales (4'5 pesetas) en 1878, si bien ya al año siguiente se lo vendía ya por el precio estipulado [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17; C. 1, vol. 2, 21-I-1878: p. 100; C. 1, vol. 2, 10-IX-1879: p. 195, cuentas de Mariano Miguel Alonso (Vigo)]. Los primeros ejemplares se solicitaron a la casa Romero en 1876 [AB, C. 1, vol. 3, 17-XI-1876: f. 265-267; C. 1, vol. 3, 6-XII-1876: f. 299-300, cartas a Antonio Romero (Madrid)]. El método de López se encuentra en BN, sign. Mp/1158/7, disponible también en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000164102&page=1>.

⁵²⁵ Ya en 1879 se había facturado un método de bandurria por 12 reales (3 pesetas) a Alonso, pero años más tarde, en 1886, pese a haber recibido una petición expresa de un método de bandurria a cifra, Berea todavía no disponía de él. Esta circunstancia mudó a partir de 1889, tras su petición expresa a Romero [AB, C. 1, vol. 2, 10-IX-1879: p. 195, cuenta de Mariano Miguel Alonso; C. 5, vol. 15, 25-I-1886: f. 281, carta a Florencio Domínguez Lago (Tui); C. 7, vol. 19, 17-VIII-1889: f. 443, carta a viuda de Romero (Madrid)].

⁵²⁶ Ejemplar, en edición de Antonio Romero (1873), en BN, sign. Mp/1772/7, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075509&page=1>.

⁵²⁷ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 8. No se conserva ningún ejemplar en el AB (Liaño 1999, 1:15, 391; Liaño 1999, 2:920).

⁵²⁸ AB, C. 7, vol. 20, 20-IX-1889: f. 3-4, carta a hermanos Salgado (Ribadeo, Lugo).

de guitarra abreviado»⁵²⁹ y el *Método completo y progresivo de guitarra* (1867), ambos distribuidos en este caso por Eslava.⁵³⁰ En los años ochenta se interesó por *Método de guitarra por cifra compaseada*, editado por la casa Romero.⁵³¹ A la par de Damas, se han hallado peticiones, cursadas a José Campo Castro, de un «Método de guitarra» de Dionisio Aguado (1784-1849), acaso el *Nuevo método para guitarra*,⁵³² cuya disponibilidad respondía a previas solicitudes de clientes, ya que a tenor de su elevado coste no se reservaba en tienda.⁵³³

El método adjudicado a Meissonnier, comercializado por la casa parisina Gérard, se ofrecía en dos versiones: una por 36 reales (9 pesetas) y otra, se supone abreviada, por 18 reales (4'5 pesetas). Se desconoce el título exacto y el autor concreto, dada la existencia de dos hermanos que podrían responder a esta entrada: Jean Antoine (1783-1857) y Jean-Racine Joseph Meissonnier *jeune* (1794-1856). Los dos se dedicaron a la didáctica de la guitarra e incluso Fétis reconocía la confusión que existía entre

⁵²⁹ Se desconoce la edición concreta a la que se refiere, por lo que se barajan varias hipótesis. Lo más factible es que se tratase del *Método abreviado para guitarra* (1873), editado por Bonifacio Eslava y reeditado a la postre por Unión Musical Española (Iglesias Martínez 1997; Suárez Pajares 1999, 350). Este método dispone de una versión «por música» y otra «de cifra compaseada», cuyo precio fijado en 10 reales concuerda con la cuantía estipulada por Berea. También podría aludir al *Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra* por su coincidencia en el título, lo cual no corresponde con su mención específica como método de guitarra, pero teniendo en cuenta que aún se conserva hoy un ejemplar en la BDPC, sign. M-295/15 (Liaño 1999, 1:390), sería una posibilidad factible, aunque el precio en portada (16 reales) se desvía un poco del marcado por Berea (10 reales). Las pautas para establecer algunas de estas hipótesis han sido facilitadas por Purificación Collado Villoldo, cuya tesis doctoral en curso en la Universidad de Valladolid se titula: «Los métodos de guitarra españoles (ca. 1790-ca. 1900)».

⁵³⁰ AB, C. 1, vol. 3, 16-I-1877: f. 395; C. 4, vol. 10, 11-VII-1882: f. 292, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid). Se puede consultar *Método completo y progresivo* en BN, sign. M/3970, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128548&page=1>.

⁵³¹ AB, C. 6, vol. 18, 15-VIII-1888: f. 305, carta a Antonio Romero (Madrid). Se puede leer el foro guitarra.artepulsado.com, en especial el hilo «La guitarra en La Coruña, 1870-1889» (octubre 2008), consultado el 8 de abril, 2016, <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?16446-La-guitarra-en-La-Coru%F1a-1870-1889>. El volumen editado por Romero se encuentra en BN, sign. M/3424, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129338&page=1>.

⁵³² La versión de que disponía el almacenista era bastante antigua, quizás la primera edición de 1843 de *Nuevo método para guitarra*, por lo cual Berea solicitaba ediciones más modernas, quizás desconociendo que existiese ninguna otra versión, ya que previsiblemente Campo reutilizase las mismas láminas de impresión que por vez primera [AB, C. 4, vol. 10, 15-VI-1882: f. 256; C. 4, vol. 12, 18-X-1883: f. 209, cartas a José Campo Castro (Madrid)]. Algunas de estas deducciones han sido guiadas por Purificación Collado.

⁵³³ El método de Aguado se ofertaba a un precio bastante superior, 90 reales (22'5 pesetas), a los métodos de Damas, que se vendían a 10 reales (2'5 pesetas) el «abreviado», 18 pesetas (72 reales) el «completo» y 16 reales (4 pesetas) el de «cifra» [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 8; C. 7, vol. 20, 20-IX-1889:3-4, carta a hermanos Salgado (Ribadeo, Lugo)].

ambos (Fétis 1840, 6:361-62), hijos del guitarrista y compositor Antoine Meissonnier (1741-1821).⁵³⁴

En cuanto a los métodos para mandolina, solo se ha constatado una solicitud, sin información específica, a Ricordi en 1886.⁵³⁵ Buena parte de las existencias para cordófonos punteados, en especial para bandurria, recalaban en la filial compostelana, seguramente debido al activo consumo de instrumentos de púa en este emplazamiento, según se ha apuntado.⁵³⁶

En lo referente a los cordófonos frotados, se han documentado métodos de aprendizaje para violín, viola, violonchelo y contrabajo (véase fig. 5.26).

Instrumento	Autor	Título
Violín	Alard, Delphin	[Título sin especificar, probablemente <i>Método de violín</i> en edición francesa y española]
	Alday, François	[Título sin especificar]
	Campagnoli, Bartolomeo	[Título sin especificar]
	Depas, Lambert-Joseph-Ernest	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode complete de violon, opus 28</i>]
		«1ª parte»
		«2ª parte»
		«Elemental» [probablemente <i>Méthode élémentaire pour violon</i> (1865)]
	Geminiani, Francesco	[Título sin especificar]
	Marqués García, Pedro Miguel	<i>Método elemental y progresivo de violín</i>
	Martin, Prosper	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode de violon</i>]
	Roy	[Título sin especificar]
Spohr, Louis	[Título sin especificar, probablemente <i>Método para violín</i> (1831)]	
	«(pequeño)»	
Strott	[Título sin especificar]	
Viola	Bruni, Bartolomeo	[Título sin especificar]
	Martinn, Jacob	[Título sin especificar]
Violonchelo	Borher, F.	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode de violoncelle</i>]
	Chevillard, Pierre Alexandre François	«Método para violoncello» [Probablemente <i>Méthode complète de violoncelle</i> (ca. 1850)]
	Depas, Lambert-Joseph-Ernest	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode élémentaire pour violoncelle</i> (1843)]
Contrabajo	Bottesini, Giovanni	[Título sin especificar, probablemente <i>Metodo di contrabasso</i>]
	Castro Latorre, Juan de	[Título sin especificar, probablemente <i>Método de contrabajo aplicable al de tres y al de cuatro cuerdas</i> (1870)]
	Durier, A.	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode complète de contrebasse</i> (1836)]
	Winter, Peter von	[Título sin especificar, probablemente <i>Méthode de Contrebasse</i> (1843)]

Fig. 5.26. Tabla de métodos para cordófonos frotados. Elaboración propia.

⁵³⁴ Los manuales para guitarra elaborados por ambos fueron numerosos, entre otros: el *Nouvelle méthode simplifiée pour la lyre ou la guitare* (1808-1809) de Antoine Meissonnier (Choron y Lafage 1838, 226; Stenstadvold 2010, 134), o el *Méthode de guitare ou lyre*, firmado por J. Meissonnier jeune, editado por su propia casa editorial, en colaboración con Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott (Stenstadvold 2010, 137). Del hermano más joven se conserva, también, un *Méthode complète pour la guitare*, cuya tercera edición comercializaba Gérard et C^{ie} [AB, C. 2, vol. 6, 9-IV-1879: f. 289, carta a Gérard et C^{ie} (París)].

⁵³⁵ AB, C. 6, vol. 16, 21-XII-1886: f. 382, carta a Ricordi (Milán).

⁵³⁶ AB, C. 2, vol. 4, 13-X-1877: f. 425; C. 2, vol. 4, 20-X-1877: f. 433, cartas a Manuel Penela (Santiago).

Las ofertas de manuales para violín ascendían al menos a catorce ítems de procedencia y dificultad variadas (véase fig. 5.26 y 5.27). El más recurrente en la correspondencia bereana era el de Delphin Alard (1815-1888), cuyas ventas ya se producían en los años setenta en dos ediciones distintas: la francesa, en catálogo a 120 reales (30 pesetas), y la española de Eslava, a mitad de precio.⁵³⁷ El propio Berea informaba a un cliente sobre este particular, defendiendo la mayor calidad de la edición francesa y ofreciendo rebajas especiales frente a las tarifas establecidas en catálogo:

[...] El método de violin [sic] es la mejor edición de Alard marca 120 Rv al público lo vendo á 90 y á V. le rebajo el 50%. Si V. quiere el Alard edición de Eslava al publico 60 Rv y á V. 48, avisemelo [sic] para enviarsela [sic] y devolver esa. En todo cuanto necesite le serviré con la mayor eficacia y no quedará descontento de su comisión.⁵³⁸

El consumo del método de Alard se hizo evidente,⁵³⁹ tanto en la versión más económica solicitada a Eslava⁵⁴⁰ como en la más costosa distribuida por Vidal.⁵⁴¹ Además, se ha verificado la venta de «10 estudios para violín» de Alard, probablemente los *10 estudios melódicos y progresivos para violín*, opus 10.⁵⁴² Es curioso que, a pesar de que Romero editó en español *Escuela de violín: método completo y progresivo empleado en el Conservatorio de París* (1877), no se haya podido verificar su presencia en la documentación del almacén coruñés en tiempos de Berea.⁵⁴³

⁵³⁷ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 6.

⁵³⁸ AB, C. 2, vol. 5, 4-I-1878: f. 80, carta a Agustín Salvador (Pontevedra).

⁵³⁹ Berea realizó envíos a su sucursal de Vigo a Andrés Gaos [AB, C. 4, vol. 10, 31-VII-1882: f. 335], a particulares [AB, C. 4, vol. 11, 11-VI-1883: f. 471, carta a Bernardo Soto (Lugo)], a representantes de instituciones [AB, C. 2, vol. 5, 31-XII-1877: f. 72, carta a Agustín Salvador (Pontevedra)], e incluso solicitó la regresión de algunos ejemplares a Josefa Penela (Santiago) para tenerlos a su disposición en la tienda coruñesa [AB, C. 7, vol. 19, 16-V-1889: f. 313]. Se evidencia así el alto movimiento de métodos de este autor.

⁵⁴⁰ AB, C. 1, vol. 1, 22-X-1874: f. 279; C. 6, vol. 17, 21-XII-1887: f. 484, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid).

⁵⁴¹ AB, C. 3, vol. 9, 9-XII-1881: f. 361; C. 3, vol. 9, 11-I-1882: f. 432, cartas a Andrés Vidal (Barcelona).

⁵⁴² AB, C. 1, vol. 2, 29-XI-1877: p. 87, cuenta de Mariano Miguel Alonso (Vigo). Se encuentra en BN, sign. Mp/1767/7.

⁵⁴³ Se encuentra en BN, sign. M/501, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000127988&page=1>.

Número de catálogo Berea	Autor	Título ofrecido en catálogo	Distribuidor	Precios (Rv.)
102	Alard	[Título sin especificar]	Eslava	60
102a	Alard	[Título sin especificar]	Vidal	120
103	Depas	[Título sin especificar]	Leduc	20
104	Spohr	[Título sin especificar]	Ricordi	120
104a	Spohr	Pequeño	Eslava	16
105	Geminiani	[Título sin especificar]	Eslava	16
106	Campagnoli	[Título sin especificar]	Ricordi	80
107	Martín	[Título sin especificar]	Vidal	144
108	Alday	[Título sin especificar]	Gérard	120
109	Depas	1ª parte	Romero	48
110	Depas	2ª parte	Romero	48
111	Strott	Elemental	Grus	18
112	Roy	[Título sin especificar]	Gérard	18
113	Strott	[Título sin especificar]	Grus	18

Fig. 5.27. Cuadro de títulos pedagógicos de violín contenidos en el catálogo 27. Elaboración propia.

Otro de los métodos internacionales reseñado en los catálogos alude a uno de Alday, acaso François Alday (*ca.* 1761-1835), el cual era distribuido por la casa parisina Gérard et C^{ie} y cuya presencia en tienda se ha acreditado desde 1877 hasta 1889.⁵⁴⁴ El hecho de que el método procediese de una casa extranjera justifica su elevado precio (120 reales, es decir, 30 pesetas), ya que se operaba un proceso de encargo, transporte y recogida con implicación de varias personas.⁵⁴⁵ Quizás por ello el coruñés negociaba al máximo las tarifas de salida de la editorial francesa para incrementar la competitividad.⁵⁴⁶

Junto a estos libros, se comercializaban otros de autoría foránea. El *Método para violín* (1831) de Louis Spohr (1784-1859) estaba a disposición de los consumidores gallegos a 120 reales (30 pesetas) en la edición completa a cargo de la casa Ricordi,

⁵⁴⁴ AB, C. 2, vol. 4, 14-VI-1877: f. 219, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol); C. 2, vol. 6, 27-XI-1878: f. 56, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 2, vol. 6, 23-X-1878: f. 1, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo); C. 7, vol. 20, 21-XII-1889: f. 133, carta a Juan Latorre (Viveiro, Lugo).

⁵⁴⁵ En un requerimiento a París de este método Berea solicitaba la intercesión de Julio Ray para la recepción y posterior envío a Galicia de varios ejemplares [AB, C. 2, vol. 5, 22-X-1878: f. 495, carta a Julio Ray (París)]. Aunque el precio de catálogo ascendía a 120 reales (30 pesetas), se han descubierto ventas por menores importes, como la cursada a Balbino Cristóbal por 100 reales (25 pesetas) en 1881 [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 6; C. 1, vol. 2, 28-XI-1881: p. 271, cuenta de Balbino Cristóbal Pastor].

⁵⁴⁶ En 1887 solicitó la rebaja del 75% a la casa Gérard sobre el coste inicial de su pedido [AB, C. 6, vol. 17, 27-XII-1887: f. 491, carta a Gérard et C^{ie} (París)].

mientras que una impresión más pequeña comercializada por Eslava no superaba los 16 reales (4 pesetas).⁵⁴⁷ También se ha probado la presencia del *Méthode complete de violon*, opus 28, de Lambert-Joseph-Ernest Depas (1809-1889), solicitado a la empresa parisina Alphonse Leduc (Quintín 1997, 242).⁵⁴⁸ En el mismo catálogo se verifica la existencia de dos partes separadas distribuidas por Romero. Es posible que esta edición correspondiese a otro método, quizás el *Méthode élémentaire pour violon* (1865), en tres volúmenes, pero no se ha podido verificar.⁵⁴⁹ Otros nombres extranjeros en catálogo son Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) y Francesco Geminiani (1687-1762), entre otros.⁵⁵⁰

Entre los métodos para violín solo se ha comprobado la presencia de un autor español, fuera de catálogo, Pedro Miguel Marqués García (1843-1918). Su *Método elemental y progresivo de violín* (Sobrino 1999, 212) formó parte del almacén bereano entre 1882 y 1889, a una tarifa más moderada que las aplicadas a algunos manuales extranjeros.⁵⁵¹ A estos tratados se sumaban unas escalas de violín, procedentes de la casa Eslava.⁵⁵²

En cuanto a la literatura pedagógica para viola, se han detectado solo menciones a métodos de origen foráneo, entre los cuales se cuenta el de Bartolomeo Bruni (1757-1821) y el de Jacob Martinn (1775-1836) (Muñiz 2012, 42-43). Ambos comercializados en ediciones extranjeras, el primero de Ricordi y el segundo de Marquerie (véase fig. 5.26, página 498).⁵⁵³ Es curioso que Alday se clasifique únicamente en el apartado de

⁵⁴⁷ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 6; C. 3, vol. 8, 17-VII-1880: f. 13, carta a Antonio Suárez Casas (Ribadeo, Lugo).

⁵⁴⁸ Su precio en catálogo estaba estipulado en 20 reales (5 pesetas) [AB, C. 4, vol. 10, 15-III-1882: f. 39, carta a Alphonse Leduc (París)]. Se conserva un ejemplar en la BDPC, sign. M-334/31 (Liaño 1999, 1:403).

⁵⁴⁹ Cada parte se vendía a 48 reales (12 pesetas) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 6].

⁵⁵⁰ En el catálogo 27 se han localizado otros nombres que no ha sido posible identificar con seguridad como Strott, del que se vendía un método elemental a través de la casa Grus, Roy del cual se comercializaba un ejemplar distribuido por Gérard, y Martín, cuyo método era el más caro de los ofertados al ascender a 144 reales (36 pesetas). Es posible que se tratase de Prosper Martin, cuyo *Méthode de violon* está en BN, sign. M/502, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117139&page=1>.

⁵⁵¹ Se vende en 1882 junto a un ejemplar de Spohr [AB, C. 1, vol. 2, 13-III-1882: p. 280, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense)]. En 1889 se vende a 24 reales (6 pesetas) [AB, C. 7, vol. 20, 21-XII-1889: f. 133, carta a Juan Latorre (Viveiro, Lugo)]. La portada de la edición realizada por Antonio Romero ya especifica también este precio. Se puede observar en BN, sign. M/1984, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049078&page=1>.

⁵⁵² Su precio ascendía a 4 reales (1 peseta) [AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 23].

⁵⁵³ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 7.

métodos para violín, cuando su *Gran méthode pour l'alto* (ca. 1827) constituía una publicación de referencia para la viola.

Los métodos de violonchelo procedían también de Francia, incluyéndose el *Méthode élémentaire pour violoncelle* de Depas, cuya edición podría haberse producido en torno a 1867,⁵⁵⁴ y el *Méthode de violoncelle* (1843) de F. Borher (Stowell 1999, 225). El primer ejemplar provenía de la casa Leduc con un precio de 20 reales (5 pesetas) en catálogo, mientras que el segundo, distribuido por Gérard, costaba dos reales menos.⁵⁵⁵ En la correspondencia también se ha probado la disponibilidad del *Méthode complète de violoncelle* (ca. 1850) de Pierre Alexandre François Chevillard (1811-1877), lo cual ratifica el fuerte liderazgo de los autores franceses.⁵⁵⁶

A pesar de la limitada demanda de contrabajos en Galicia, se han hallado cuatro referencias a productos didácticos destinados a su práctica, de los cuales solo se citan los autores, Bottesini, Castro Latorre, Durier y Winter, y los variados precios.⁵⁵⁷ La casa francesa Gérard et C^{ie} proporcionaba a Brea el de A. Durier, quizás el *Méthode complète de contre-basse* (1836),⁵⁵⁸ cuya primera edición había sido responsabilidad en la casa de J. Meissonier, al igual que el caso del *Méthode de Contrebasse* (1843) de Peter von Winter (1754-1825).⁵⁵⁹ Otra opción fue, tal vez, el *Metodo di contrabasso* en dos partes de Giovanni Bottesini (1821-1889), distribuida por Ricordi (Milán). El único ejemplar de autoría española era el de Juan de Castro Latorre, con toda probabilidad el *Método de contrabajo aplicable al de tres y al de cuatro cuerdas* (1870), cuya edición había corrido a cargo de Antonio Romero (Dulín 2002, 406).⁵⁶⁰ En cuanto al espectro de demanda, se

⁵⁵⁴ La referencia a este método se localiza en el listado de obras de ese año impresas en Francia en: *Journal Général de l'imprimerie et de la librairie* 20, n. 11 (París: Au cercel de l'imprimerie, de la librairie et de la papeterie, 1867): 470.

⁵⁵⁵ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 7.

⁵⁵⁶ Este método se ofrecía en 1878 en edición francesa e italiana [AB, C. 2, vol. 5, 23-X-1878: f. 500, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁵⁵⁷ En cuanto a los precios, la horquilla se antojaba de lo más variada, ya que abarcaba desde los 18 reales (4'5 pesetas) del ejemplar de Winter, pasando por costes medios de 40 y 48 reales (10 y 12 reales) para los manuales de Castro y Durier, respectivamente, hasta los 120 reales (30 reales) para el de Bottesini.

⁵⁵⁸ Se puede acceder a una copia digitalizada en la web de la Bibliothèque Nationale de France, y en la The European Library, consultada el 8 de abril, 2016, <http://data.theeuropeanlibrary.org/Collection/a0142>.

⁵⁵⁹ AB, C. 9, vol. 27: p. 7. Se encuentra un ejemplar en la BDPC, sign. M-355/16 (Liaño 1999, 2:1495).

⁵⁶⁰ Se encuentra una copia en BN, sign. M/1295, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119564&page=1>.

ha detectado que las adquisiciones de este tipo de materiales provenían casi siempre de profesionales de la música, según se ha apuntado para el caso del instrumento.⁵⁶¹

Recapitulando los aspectos referentes a cordófonos, los métodos de mayor presencia se destinaban al piano, cuya variedad en lo relativo a formato y costes delataba un amplio abanico de demanda. Aquí se ha confirmado la existencia de descuentos de mayor calado, tal vez potenciados por el alto consumo y por la competencia comercial. En los materiales pedagógicos para cordófonos los autores pivotaron entre procedencias internacionales y nacionales según especialidades. En el piano se producía una convivencia entre españoles y centroeuropeos, si bien una buena parte de ellos eran editados y distribuidos por empresas peninsulares. Mientras en los cordófonos punteados se aprecia una clara inclinación por autores españoles, como Damas; en los cordófonos frotados se observa lo propio hacia tratados francófonos, con la excepción de dos autores nacionales concretos, Marqués para el violín y Castro para el contrabajo. Esta heterogeneidad de procedencias respondía a las programaciones curriculares de los centros de enseñanza tomados a modo de referente, entre los que resaltaron los conservatorios de Madrid, sobre todo para el piano, y de París, para los instrumentos de cuerda frotada. Esto delata una constante adecuación de productos didácticos a las variables exigencias de consumo, respaldadas por los grados de dificultad requeridos y por las directrices pedagógicas centralistas, si bien con cierta selección previa por parte de Berea.

5.2.2.2.3. Los métodos para idiófonos y membranófonos

Del grupo de los instrumentos idiófonos y membranófonos solo se ha detectado una alusión a un método de timbales de Perazombini, que no ha sido posible identificar,⁵⁶² lo cual delata aquí un bajo índice de docencia encaminada a estas familias instrumentales de percusión.

En resumen, la variada literatura pedagógica comercializada por Berea denota un auge en la enseñanza musical del último tercio del siglo XIX, lo cual conecta de forma directa el mercado gallego con su entorno musical. El balance general sobre este tipo de

⁵⁶¹ Documentándose ventas a Mariano Miguel Alonso (Vigo) o a Joaquín Lago (A Coruña) [AB, C. 1, vol. 2, 1-III-1880: p. 229; C. 1, vol. 2, 20-IX-1884: p. 329].

⁵⁶² AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 17.

productos revela ciertas conductas centralistas, pautadas en muchos casos por editores e instituciones madrileñas, en concreto en las especialidades de solfeo, composición, armonía, canto, piano o guitarra. No obstante, Berea no reproduce a ciegas todo lo que allí se plantea, sino que introduce varios productos pedagógicos visibles en otras esferas educativas, como el Liceu de Barcelona, el conservatorio de París o incluso, esporádicamente, la Academia de Santa Cecilia de Roma, lo cual apunta a cierta selección de productos, provocada con toda probabilidad por la demanda existente. De hecho, los tratados destinados a aerófonos de boquilla, solicitados sobre todo desde ambientes bandísticos, se vinculaban en un alto porcentaje con músicos mayores de bandas militares. Por ello, las solicitudes individuales y colectivas de los compradores encauzaban las existencias bereanas, aunque el almacenista desviaba en cierta medida el consumo por cuestiones económicas, logísticas y personales.

En lo referente a las estrategias de venta se ha verificado la variedad de formatos en los libros pedagógicos de mayor demanda, es decir, en los de solfeo y piano, en los cuales la venta por fascículos y la adecuación a dificultades diversas generaba formatos plurales de costes heterogéneos. En estos casos se ha confirmado que la asequibilidad no garantizaba una mayor venta, puesto que casi siempre se acogían mejor aquellos productos avalados por alguna institución o rubricados por algún músico de renombre, independientemente de su precio. En cuanto a las rebajas, los mayores descuentos se han detectado en los tratados más solicitados, como los de piano, y en los destinados a aerófonos de sople humano de filo o lengüeta, un poco más baratos que en los comercios madrileños. No obstante, la oscilación de tarifas era notable no solo a tenor de los productos sino también de los compradores a los cuales se destinasen. Una vez más se observa cómo Berea se interrelaciona con el entorno cultural de forma activa, ya que no solo opera en calidad de canalizador de artículos pedagógicos, sino que interfiere en el proceso de asimilación de los mismos al actuar también de selector, distribuidor e incluso consumidor.

5.2.3. Descripción de las partituras: de la esfera pública a la privada

El estudio del repertorio vendido en el almacén de Berea contribuye al mayor conocimiento del consumo musical en Galicia en el siglo XIX y, por ende, de la música operativa por entonces. Por ello, un análisis de las partituras disponibles no solo aclara cuestiones relacionadas con las dimensiones, dinámicas y procesos vigentes en el propio establecimiento bereano, sino que, además, favorece la comprensión del fenómeno musical gallego decimonónico de forma holística. Los contenidos reseñados en los catálogos de la tienda demuestran ciertas tendencias, ya referidas en el segundo capítulo de contexto musical, orientadas hacia música dramática y danzable, cuya demanda se evidenciaba en los instrumentos de moda, como el piano. No obstante, se han observado ciertas peculiaridades en torno a otras instrumentaciones, por lo que en este epígrafe se efectúa una explicación de las partituras a tenor de su plantilla.

Antes de realizar un análisis específico, se relatan en las siguientes líneas los puntos en común del repertorio, dejando las peculiaridades para cada uno de los siguientes epígrafes. En primer lugar, los mecanismos de venta de partituras coexistieron en todas las especialidades. Los precios de las partituras se adaptaban a diferentes franjas adquisitivas, supeditadas a la procedencia de las ediciones, a la naturaleza de las obras, a la extensión e incluso a la fama.⁵⁶³ Quizás las más exitosas, sobre todo óperas, se aglutinaban ediciones económicas reducidas para canto y piano,⁵⁶⁴ pero aún así el repertorio vendido por Berea, con independencia de su costo, reflejó en parte la plural recepción musical de la Galicia finisecular.

Las posibilidades de adquisición respecto a las partituras englobaban la venta directa o el alquiler, esto último especialmente en productos de costes elevados, como

⁵⁶³ La venta de la zarzuela para canto y piano *El campanero de Begoña* de Tomás Bretón ascendía a 160 reales (40 pesetas), o *Los diamantes de la corona* de Francisco Asenjo Barbieri costaba 140 (35 pesetas), mientras que obras menos voluminosas, y quizás menos exitosas, como *La confitera* de Barbieri, o *Boda ó muerte* de Manuel Nieto se expedían por tan solo 60 reales (15 pesetas) [AB, C. 4, vol. 12, 27-IX-1883: f. 153-154, carta a Pedro de la Gándara (Cangas, Pontevedra)].

⁵⁶⁴ Así mientras una zarzuela, como *La tela de araña* de Manuel Nieto se saldaba a Montes por 100 reales (25 pesetas), una ópera en edición económica como *I due foscari* de Giuseppe Verdi le costaba al compositor lugués tan solo 43'20 reales (10'8 pesetas) [AB, C. 6, vol. 17, 5-III-1887: f. 40; C. 1, vol. 3, 13-XI-1876: f. 253, cartas a Juan Montes (Lugo)].

las óperas completas.⁵⁶⁵ Ante las solicitudes de este tipo de material existía la posibilidad de arrendar las partituras y partichelas por un precio diario, variable según los destinatarios. Berea le confirmaba a Saenz este particular en una misiva de 1887:

Mi estimado amigo: puedo proporcionarle las óperas que me pide en su favorecida del 21 de Junio y son Roberto, Hugonotes, Africana, Dinorah, Barbero, Lucrecia, Rigoletto, Lucia, Puritani, Trovador, Hernani, Favorita, Traviata, Un Ballo, Norma y Linda.

Su precio son cien reales diarios desde el día que salgan de ésta s/c [sic] hasta el día que las vuelva á recibir. Una mensualidad adelantada y la contestación antes del 10 de los corrientes. Las obras están dispuestas y casi todas ellas tienen partichelas [sic] de coros, no abono nada por los que tengan que sacar. V. responsable de todo.

El alquiler de la «Gioconda» es excepción y se lo diré cuando me diga el nombre del maestro Director de Escena, el mismo de coro y baile [...] para escribir á Ricordi de Milan pidiéndole autorización.

La Aida también su alquiler se encuentra en iguales condiciones que la anterior y ya diré después de enterado el precio de ambas [...].⁵⁶⁶

Las obras estaban disponibles en formato impreso y también manuscrito, de ahí la necesidad de copistas para efectuar reproducciones homólogas a las impresas y para transcribir arreglos específicos destinados a plantillas concretas, forjando un repertorio ceñido a agrupaciones musicales no tan usuales.⁵⁶⁷ De hecho, Berea disponía de un copista llamado Eliseo, al menos entre 1878 y 1879, quien realizaba las partichelas.⁵⁶⁸ La disponibilidad de las obras musicales a veces dependía en gran medida de estos amanuenses, debido a la carencia o a la inexistencia de ejemplares impresos.⁵⁶⁹ En una misiva de 1888, Berea le explicaba a Gaos los procedimientos para la consecución de ciertas partituras destinadas a un certamen musical a través de su red de contactos personales:

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

⁵⁶⁵ Este procedimiento dúplice ya se ha documentado desde al menos 1876 [AB, C. 1, vol. 3, 17-VII-1876: f. 18-19, carta a Modesto Julián (Santiago)].

⁵⁶⁶ AB, C. 6, vol. 17, 3-VII-1887: f. 226-227, carta a Víctor Saenz (Oviedo).

⁵⁶⁷ Esta peculiaridad ha estado presente en otras geografías españolas, demostrándose la pluralidad de instrumentaciones en relación a la demanda en otros muchos casos (Iglesias y Lozano 2008, 15; Cuervo 2012, 108-10).

⁵⁶⁸ AB, C. 2, vol. 6, 11-XII-1878: f. 74; C. 2, vol. 6, 21-I-1879: f. 135, cartas a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

⁵⁶⁹ AB, C. 4, vol. 10, 5-IV-1882: f. 72-73, carta a Andrés Gaos (Vigo).

la Comisión del Certamen. Por mas que la Sinfonía impresa es de la casa Romero hoy este editor no la tiene.

Ya te dije en mi anterior que no había sido posible el descubrir en donde hay la Zarabanda para piano y orquesta, si tú puedes darme alguna noticia en donde la pueda encontrar avísame [...].⁵⁷⁰

En segundo término, las plantillas instrumentales se ajustaban a la demanda imperante. El piano alcanzaba protagonismo, bien en repertorio para piano solo o para cuatro manos,⁵⁷¹ o bien como instrumento acompañante del canto, sobre todo en reducciones y arreglos de ópera y zarzuela, en consonancia con el ambiente cultural de la ciudad.⁵⁷² Al margen de estas posibilidades, algunos conjuntos de cámara⁵⁷³ convivieron con agrupaciones numerosas, en especial orquestas, orfeones y bandas,⁵⁷⁴ que acapararon una pequeña parte del mercado editorial, aunque no se conservan a día de hoy catálogos individualizados. En este caso, el suministro derivado del impulso de estos colectivos durante el último tercio del siglo XIX, aspecto ya visto en el segundo capítulo,⁵⁷⁵ instigó la aceptación de un determinado repertorio.

En tercer lugar, los géneros más representativos atañen a la música dramática, incluidas óperas y zarzuelas arregladas para piano, canto y piano, grupos de cámara e incluso banda.⁵⁷⁶ Las danzas, concebidas a modo de piezas independientes o extraídas de obras de mayor envergadura, se conforman en un repertorio reiterativo dentro de las ofertas bereanas, destinadas, sobre todo, al piano, la orquesta y la banda.⁵⁷⁷ Por último, la música de índole religiosa estaba presente a través de diversos arreglos, en

⁵⁷⁰ AB, C. 6, vol. 18, 22-V-1888: f. 215, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁷¹ Los catálogos que ofrecen listados de obras para piano a cuatro o más manos son los números 65, 67 y 68.

⁵⁷² Se han identificado obras para canto y piano en los catálogos 27, 69 y 86; y para piano solo en los catálogos 35, 69 y 86.

⁵⁷³ Se han localizado referencias de obras de cámara en los catálogos 27, 66 y 69.

⁵⁷⁴ La música orquestal y bandística se presenta en los catálogos 32, 66 y 69. Las obras para coro se han localizado en partes de todos los catálogos, así como en misivas concretas.

⁵⁷⁵ Apartado 2.3, titulado «El fenómeno musical en Galicia», página 104-105.

⁵⁷⁶ Se han detectado referencias a géneros dramáticos en todos los catálogos de partituras del AB (27, 32, 35, 65, 66, 67, 68, 69 y 86).

⁵⁷⁷ Se han detectado referencias a géneros bailables en los catálogos 32, 65, 66, 69 y 86.

especial para canto y piano, coro, banda e incluso para el armonio, que actuaba a modo de instrumento solístico.⁵⁷⁸

El repertorio dramático imperante en todas las especialidades concordaba estrechamente con la vivencia decimonónica de la música en Galicia. Aquí, la música italiana había gozado de buena aceptación desde finales del XVIII, cuando recalaban algunos intérpretes itálicos, entre ellos el cantante Pietro Ricci o el violinista Pasquale Carriles (Alén 2009a, 23).⁵⁷⁹ Así pues, el italianismo arraigó con fuerza al principio en clave de «rossinismo», tras el estreno madrileño de *L'italiana in Algeri* en 1816, aunque poco a poco irrumpió el gusto por Donizetti y Bellini, y, más tarde, por Verdi. Solo de forma más tardía se sumaron compositores de otra procedencia, incluidos Meyerbeer, Mozart, Weber, Saint-Saëns, Massenet o Bizet. El último tercio de siglo abrió los espectáculos operísticos a nuevos repertorios, pues se incorporaron obras de Beriot, Massenet, Tosti, Suppé, Gounod o Pierné, circunstancia documentada en urbes como Compostela (García Caballero 2008, 216). En lo concerniente a las obras de Wagner, hubo que esperar un poco más, ya que no se escenificaron *Lohengrin* y *Tanhäusser* hasta 1897 y 1907 respectivamente, si bien en esta tesis se ha constatado la interpretación de ciertas secciones con anterioridad, según se explica más adelante.⁵⁸⁰

La actividad zarzuelística irrumpió también con fuerza en Galicia, quizás por la proximidad con el público debido al idioma empleado (castellano) –más inteligible que los extranjeros–, los temas (en general costumbristas), el uso de tonadillas, danzas o componentes folclóricos, e incluso por el tono ligero, en especial en el género chico. La buena acogida de la zarzuela por parte del público gallego se verificaba día a día con el anuncio de sus funciones y comentarios específicos en la prensa diaria, en los cuales se volcaba la opinión popular. Berea manifestaba en 1879 a la empresa Bernareggi y Compañía que la zarzuela constituía el espectáculo

⁵⁷⁸ Se han localizado referencias específicas a géneros de función religiosa en los catálogos 27, 69 y 86.

⁵⁷⁹ En el Teatro Principal de A Coruña en la temporada de inauguración de 1843-44 se representaron obras de Donizetti y de Bellini (*Il furioso all'isola di Santo Domingo*, *Belisario* o *Norma*), a cargo de la compañía de Luis Napoleón Bonoris. Las obras de Verdi pronto hallaron un hueco, exhibiéndose en las siguientes temporadas *Rigoletto* o *Il Trovatore* (Iglesias de Souza 1981-83, 80-84), ópera también representada en Santiago en 1843, además de *Attila* en 1852 (López Calo 1988b, 47-52).

⁵⁸⁰ El libro titulado *La huella wagneriana en la ópera en Emilia Pardo Bazán. Del Teatro Imperial de Viena al Teatro Real de Madrid, pasando por Coruña (1873-1921)* de Xosé-Carlos Ríos (2013) aborda el tema de la percepción de Wagner en la obra de Emilia Pardo Bazán y de forma tangencial en A Coruña.

más atractivo para los coruñeses, y la mejor temporada del año comprendía los meses entre diciembre y carnavales, puesto que durante el verano las familias acomodadas se trasladaban al medio rural:

[...] este Teatro está comprometido hasta el día 12 de Mayo proximo. Pero también debo decirle que desde dicha fecha en adelante es muy mala época para Teatro, pues todas las familias pudientes se van al campo y por consiguiente no da resultado. El negocio de este teatro es desde 9bre [sic] hasta Carnabales [sic], pero la Zarzuela es lo que priva. El día [sic] 16 de Marzo es el día destinado para el arriendo de todo el año [...].⁵⁸¹

Durante el último cuarto de la centuria, tras la Restauración, el género chico se impuso a la ópera y a la zarzuela grande.⁵⁸² Para ilustrar la rápida absorción de estos espectáculos basta mencionar que en la década de los setenta se exhibían títulos con relativa poca diferencia respecto al estreno en Madrid. A pesar de que los espectáculos zarzuelísticos gozaban de bastante éxito, su solvencia dependía de otras circunstancias, aspecto explicado en el cuarto capítulo.⁵⁸³

Para terminar estas líneas sobre características generales sobre el repertorio, cabe señalar aquí que la ausencia de catálogos cerrados en tienda permitía a Berea intervenir en la selección de partituras según su disponibilidad. El comerciante brindaba alternativas ante la petición de algún material del cual no dispusiese, actuando así de catalizador musical.⁵⁸⁴ A veces los compradores le pedían consejo,⁵⁸⁵ dada la experiencia musical del comerciante, su inclinación a conocer los principales estrenos⁵⁸⁶ y su predisposición a facilitar a los clientes asiduos la prueba de algunas

⁵⁸¹ AB, C. 2, vol. 6, 17-II-1879: f. 201, carta a Bernareggi y Compañía (Barcelona).

⁵⁸² En Ferrol se documenta entre 1879 y 1915 la puesta en escena de doscientos noventa y tres ejemplares de género chico, frente a ciento veinticinco zarzuelas o veintiséis óperas (Ocampo 2002, 201).

⁵⁸³ Aspectos relacionados con este tema se han abordado en el cuarto capítulo, apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303. Recuérdese por ejemplo que en 1885 el Teatro de Variedades no conseguía completar su aforo a pesar de representarse tres zarzuelas diferentes a cargo de una pequeña compañía, según se ha observado en una carta enviada por Berea [AB, C.5, vol. 15, 9-VIII-1885: f. 5, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid)].

⁵⁸⁴ AB, C. 1, vol. 1, 25-VIII-1874: f. 152, carta a Gertrudis Lamas (Ribadeo, Lugo); C. 1, vol. 1, 12-IX-1874: f. 192, carta a Mariano Miguel Alonso (Lisboa).

⁵⁸⁵ A Rafael Molina le recomendaba unas sonatinas de Dussek y otras de Clementi para ofrecer un concierto de larga duración [AB, C. 6, vol. 16, 14-I-1887: f. 442, carta a Rafael Molina (Ponferrada, León)].

⁵⁸⁶ Berea escribía a un comprador que sería uno de los primeros en España en tener la ópera *Otello* de Verdi, que había generado bastante expectación, puesto que en Santiago también la estaban esperando con ansia. Esta ópera fue estrenada en la Scala de Milán en 1887, por lo que llegó casi en el mismo momento de su estreno a Galicia [AB, C. 6, vol. 17, 20-II-1887: f. 15, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 6, vol. 17, 12-XII-1887: f. 4, carta a Pío Porcell (Ferrol)].

obras sin compromiso de compra.⁵⁸⁷ En otros casos los consumidores dejaban bajo el libre criterio del almacenista la elección de determinadas partituras, según demuestra una carta remitida por Montes a Berea en 1871:

[...] Hagame [sic] el obsequio de remitir dos piezas que no sean demasiado cortas, que en dificultad puedan llegar á la que se llama mediana, y no de las que estan muy oídas, como miserere [sic] del Trovador para los instrumentos siguientes ó cualquier conuinacion [sic] de ellos.

2 violines, flauta, clarinete, contrabajo y piano, pudiendo ser en lugar de este ultimo [sic] organo. Quiero decir que lo mismo me da acompañamiento de piano que de organos, pero organo y piano no quiero [...].⁵⁸⁸

A continuación, se explican las características específicas del repertorio según su naturaleza vocal o instrumental, y por orden creciente de plantilla. Esta taxonomía permite analizar la incidencia de cada género en cada especialidad o conjunto, por lo que resulta idónea para una lectura global del papel de determinadas agrupaciones en el panorama interpretativo gallego. Primero, se abordan las partituras vocales, destinadas a canto y piano, a conjuntos vocales de cámara o a colectivos de mayor número de integrantes (orfeones). Después se presenta el repertorio instrumental, aglutinado en obras para piano, obras para otros instrumentos y conjuntos de cámara, y, para terminar, se sintetizan los contenidos referentes a piezas para colectivos instrumentales más amplios (orquestas y bandas).

⁵⁸⁷ En febrero de 1887 le remitía once composiciones para canto y piano a un cliente para que las probase y se decantase por alguna [AB, C. 6, vol. 17, 12-II-1887: f. 4, carta a Pio Porcell (Ferrol)].

⁵⁸⁸ AB, C. 43, 14-X-1871: doc. 179, carta de Juan Montes (Lugo).

5.2.3.1. El repertorio vocal: entre el templo, el teatro y el salón

El análisis de las partituras vocales del establecimiento de Berea pasa por un estudio cuantitativo de los catálogos con repertorio vocal coetáneos a Berea: el 27, 69 y 86, ya explicados con anterioridad.⁵⁸⁹ La mayoría del repertorio vocal, en torno al 84%, estaba destinado a canto y piano, seguido por los conjuntos de cámara y las obras reservadas para colectivos más numerosos, ambas plantillas con un porcentaje menor, sobre el 8% cada una (véase fig. 5.28).

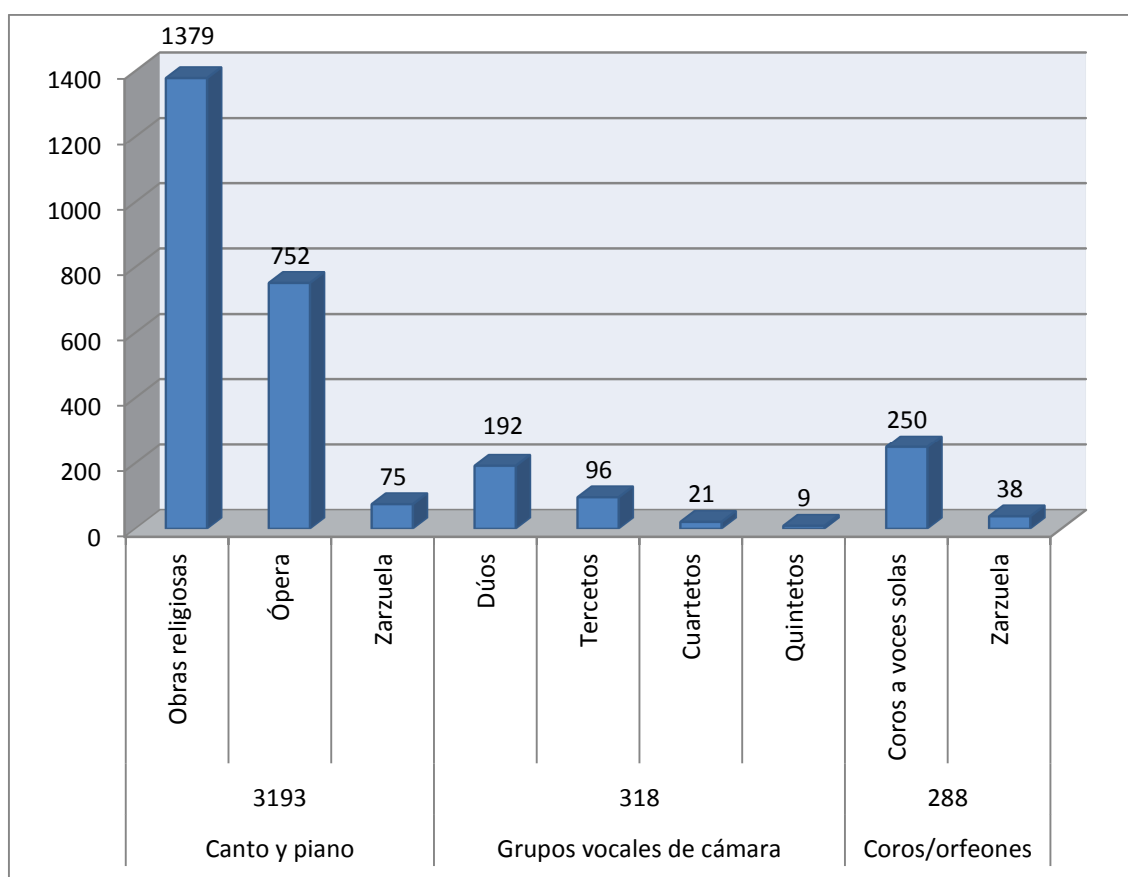


Fig. 5.28. Gráfico de cantidad de registros adjudicados a obras vocales en los catálogos 27 y 86. Elaboración propia.

⁵⁸⁹ Para ello se han volcado los datos de los volúmenes 27 y 86, puesto que son complementarios y contienen el repertorio vocal recogido entre los registros del establecimiento bereano situados entre los números 1 y 6.704. Se deja al margen el vaciado del volumen 69, puesto que, al ser anterior en cronología, incluye los mismos materiales de los dos mencionados. Véase anexo 1.2.

5.2.3.1.1. Las partituras para canto y piano

Las opciones para canto y piano contenían piezas de diversos géneros, sobre todo religiosos y escénicos, sobresaliendo cuantitativamente los primeros (véase fig. 5.28).⁵⁹⁰ En estos predominaban las obras paralitúrgicas, como gozos, motetes o villancicos, a veces incluidas en la nomenclatura «Varia» de los catálogos bereanos, aunque también se comercializaban piezas litúrgicas, sobre todo misas (véase fig. 5.29). Esta peculiaridad contrasta con lo que se podría presuponer de antemano en cuanto al consumo de obras para canto y piano, ya que el repunte musical de las élites burguesas haría barajar la hipótesis de una oferta más numerosa en cuanto a obras profanas para uso doméstico o en salones. Aun así, las posibilidades contenidas en catálogo no son proporcionales al consumo imperante, sino solo una muestra de la heterogeneidad requerida en ciertos productos.

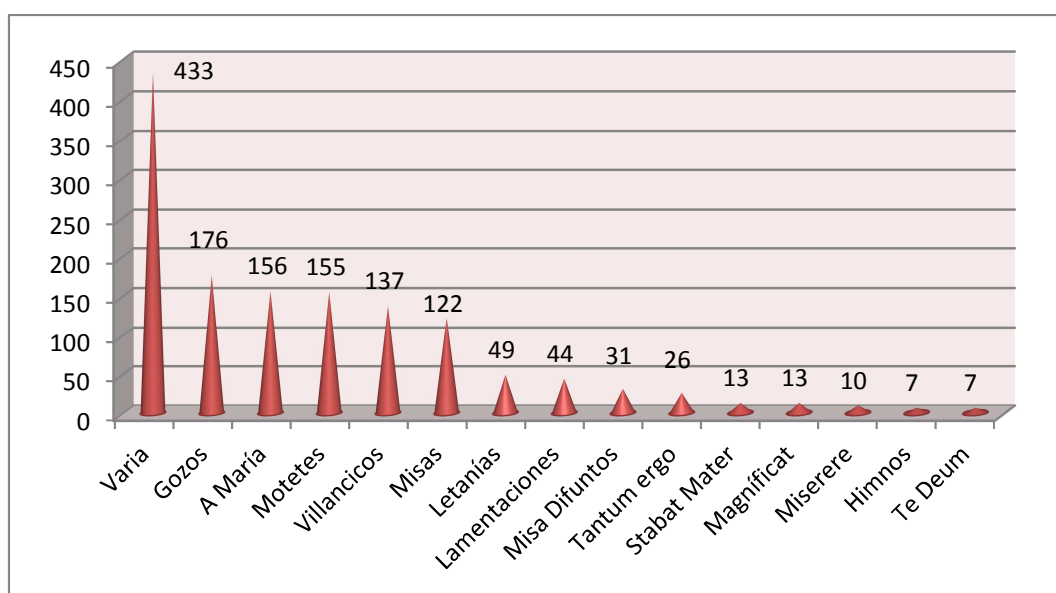


Fig. 5.29. Gráfico de registros de música religiosa para canto y piano en los catálogos 27 y 86 según sus propias nomenclaturas. Elaboración propia.

En las ofertas religiosas, la elevada presencia de compositores españoles decimonónicos, cuyas ediciones salían a la luz coetáneamente a Berea, revela la clara aceptación en territorio gallego de un repertorio de reciente creación. Algunos de los

⁵⁹⁰ Véase listado de partituras para canto y piano de temática religiosa en anexo 1.2.2.

autores incluidos en las listas bereanas fueron: Cosme José de Benito (1829-1888), Remigio Calahorra (1833-1890), Evaristo Ciria (1802-1875), Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Mariano García (1809-1869), Felipe Gorriti (1839-1896), Pablo Hernández (1834-1910), Román Jimeno (1799-1874), Eduardo López Juarranz (1844-1897), Santiago Masarnau (1805-1882), Antonio Oller Fontanet (ca. 1842-1914), José Ramón de Prado (siglo XIX) o Marcelino Sempere Esteve (siglo XIX), entre otros (véase fig. 5.30).⁵⁹¹ Sin embargo, los autores gallegos contemporáneos se citan solo de forma puntual, entre ellos Juan Montes, con una *Plegaria a la Virgen*, o Marcial del Adalid, con un *Ave María en Fa Mayor*.⁵⁹²

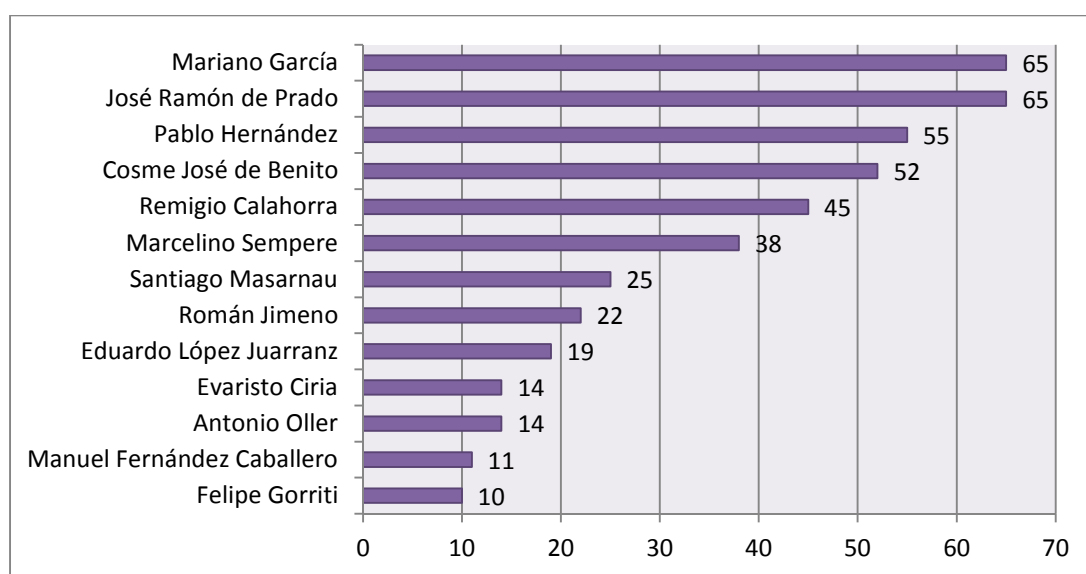


Fig. 5.30. Número de obras religiosas para canto y piano de autores españoles (catálogos 27 y 86).
Elaboración propia.

Por otro lado, los autores extranjeros del siglo XIX irrumpían también con fuerza en las listas bereanas de música religiosa. Tal fue el caso de Luigi Bordesse (ca. 1810/1815-1886), del cual se citan al menos setenta y siete ítems de obras religiosas, aunque sus

⁵⁹¹ La presencia de estos autores se ha detectado en otros archivos religiosos gallegos como el de la catedral de Ourense o el de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela, entre otros (Garbayo 2008b, 252-53; López Cobas 2005, 235). Algunos de los ejemplares de obras de estos autores aún se conservan en el AB: las de Benito (Liaño 1999, 1:151-54), Caballero (Liaño 1999, 1:495-511), Calahorra (Liaño 1999, 1:235-37), García (Liaño 1999, 2:559-60), Hernández (Liaño 1999, 1:695-97), Jimeno (Liaño 1999, 1:737-39), Masarnau (Liaño 1999, 1:885), Oller (Liaño 1999, 2:1009), Prado (Liaño 1999, 2:1100-01) o Sempere (Liaño 1999, 2:1253).

⁵⁹² AB, C. 20, vol. 86, catálogo de partituras: f. 148v, 151v.

preferencias compositivas personales, en cambio, se inclinaban hacia el género operístico (García Martín 2011, 264). En esta línea, se incluyen algunos operistas italianos decimonónicos puntuales, como Vincenzo Bellini (1801-1835), Luigi Cherubini (1760-1842), Gioachino Rossini (1792-1868) o Giuseppe Verdi (1813-1901), junto a autores franceses, como Jean-Louis Adam (1758-1848). No obstante, los compositores de estilos musicales precedentes representan un bajo porcentaje de opciones, ya que aparecen de forma puntual una misa indeterminada de Bach, un motete de Haendel o el *Stabat Mater* de Pergolesi.⁵⁹³ Más presencia adquieren las aportaciones de Mozart, de quien se despachaban misas, motetes y salves, entre otras composiciones.⁵⁹⁴

Este nutrido repertorio religioso probablemente estuviese a disposición de los usuarios de forma escalonada, ya que Berea brindaba productos distintos de conformidad con sus existencias. Por ejemplo, en 1878 ofertaba con más insistencia la «Misa fácil en si bemol a dos voces» de Pinilla y la «Misa pastorela en Sol mayor á 2 y 3 voces» de Hernández,⁵⁹⁵ mientras que en 1883 incidía en ejemplares de Andreví, Barrera, Benito, Concone o Pinilla.⁵⁹⁶ Las citas a Pablo Hernández en la correspondencia revelan la aceptación de este autor por parte de un amplio público disperso, puesto que se remitieron ejemplares suyos al menos a Juan Montes, a Arturo Castro y a Adolfo Mosquera.⁵⁹⁷

Tras la música religiosa, los catálogos revelaban una pujante representación de géneros escénicos, en consonancia con los intereses, ya vistos, de los consumidores del momento. Muestra de esta situación fue la solicitud de inscripción municipal de la sucursal ferrolana en 1877 en calidad de «vendedor de papel de música, ó sea, partituras de óperas, zarzuelas u otras composiciones inferiores».⁵⁹⁸ La mención en primer lugar de estos géneros escénicos (ópera y zarzuela) y la consideración de los restantes como «inferiores» resulta sintomática de la realidad del consumo musical dramático del momento.

⁵⁹³ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 136, 271, 267.

⁵⁹⁴ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 265, 271, 281; C. 20, vol. 86, catálogo de partituras: f. 147, 153, 155, 160, 164.

⁵⁹⁵ Se entrecorren aquí los títulos por tratarse del modo en que los referencia Berea.

⁵⁹⁶ Ofertas realizadas a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña) [AB, C. 2, vol. 5, 15-X-1878: f. 478] y a Inocente Real (Lugo) [AB, C. 4, vol. 12, 17-VII-1883: f. 57].

⁵⁹⁷ AB, C. 1, vol. 3, 24-X-1876: f. 213, carta a Juan Montes (Lugo); C. 6, vol. 16, 16-XII-1886: f. 363, carta a Arturo Castro (Ferrol); C. 7, vol. 19, 17-V-1889: f. 314, carta a Adolfo Mosquera (Caldas, Pontevedra).

⁵⁹⁸ AB, C. 2, vol. 4, 20-VII-1877: f. 282, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol).

El género operístico suponía en torno al 34% (752 de 3.193) del total del repertorio para canto y piano ofrecido en los catálogos. De todas estas entradas, en torno a un 79% (595) refería partes concretas de óperas, normalmente arias o cavatinas destinadas a voces de tiple, contralto, tenor, barítono o bajo, mientras que el 21% restante (157) englobaba reducciones de óperas completas.⁵⁹⁹ Más de la mitad de los registros correspondían a los cuatro autores italianos de mayor proyección a mediados de la centuria (véase fig. 5.31): Verdi y Donizetti, con más de centenar y medio cada uno, y Bellini y Rossini, cuyos títulos sumaban entre ambos más de ochenta ítems. A estos afamados compositores se agregaban Saverio Mercadante (1795-1870), Giovanni Pacini (1796-1867), Edoardo Perelli (1842-1885), Amilcare Ponchielli (1834-1886) o Luigi Ricci (1805-1859), autores italianos cuyas composiciones reunían entre todos más de sesenta entradas. A mayor distancia se encontraban los operistas coetáneos franceses como Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Charles Gounod (1805-1893) o George Bizet (1838-1875).

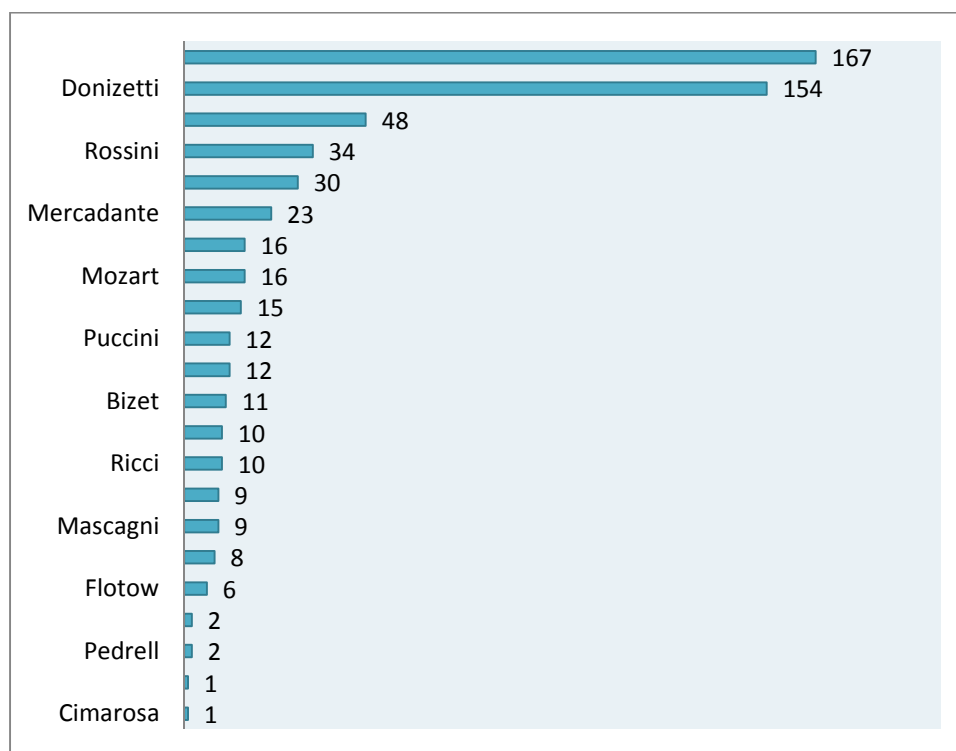


Fig. 5.31. Gráfico de autores de repertorio operístico para canto y piano (catálogos 27 y 86). Elaboración propia.

⁵⁹⁹ Véase listado de obras operísticas para canto y piano en anexo 1.2.3.

Los compositores alemanes aparecían de forma más comedida a través de autores clásicos, como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y románticos, entre ellos Friedrich von Flotow (1812-1883) o Richard Wagner (1813-1883). Dada la aparición de Wagner en los últimos registros de las obras para canto y piano, al lado de otras de Giacomo Puccini (1858-1924) de estreno posterior a la vida de Canuto Berea, es posible, en este caso, su adición tras la regencia de la tienda por parte de este. Aun así, la interpretación de obras de Wagner para otras instrumentaciones se ha constatado con anterioridad, según se explica más adelante (página 535).

En cuanto a los autores españoles, en el listado figuran nombres punteros del momento. Las obras de Tomás Bretón (1850-1923), por ejemplo *Los amantes de Teruel* (1889),⁶⁰⁰ conviven con algunas piezas de Valentín María Zubiaurre (1837-1914), como *Canción de las lineras* (1886) y una parte de *Quasimodo* (1874). La velocidad con la que Berea incorporaba estas composiciones a sus catálogos revela la viveza de sus contenidos. Con todo, dada la perennidad de los catálogos manuscritos, ya presentada en apartados precedentes,⁶⁰¹ algunas obras se incorporaron tras la muerte del almacenista, sin que a día de hoy sea posible discriminar con exactitud cuáles, salvo por la fecha de composición. De ahí que, por ejemplo, aparezca *Els Pirineus* (1902) de Felipe Pedrell (1841-1922).

La zarzuela figuraba entre las opciones para canto y piano, aunque de forma más comedida que el género operístico.⁶⁰² Sobre catálogo triunfaba la relación de zarzuelas completas para canto y piano (el 87%), en vez de números o secciones como sucedía con la ópera; si bien, la correspondencia ha revelado una realidad diferente al delatar una mayor comercialización de partes concretas de zarzuela. Por ejemplo, en 1876 Berea requería números sueltos al proveedor madrileño Pablo Martín, entre los cuales se contaban partes de *Marina* de Emilio Arrieta (1821-1894) para canto y piano o para piano solo y arias para tenor de *Catalina* de Joaquín Gaztambide (1822-1870).⁶⁰³ Los autores más recurrentes en catálogo por orden descendente de obras eran: Manuel

⁶⁰⁰ Cuando Bretón visitó A Coruña entre el 7 y el 15 de septiembre de 1887 coincidió con «los Berea» (Torres 1994, 1:642-44).

⁶⁰¹ Véase apartado 5.2.1, titulado «Aspectos generales sobre la oferta de materiales escritos», en concreto páginas 448-450.

⁶⁰² Véase listado en anexo 1.2.4.

⁶⁰³ AB, C. 1, vol. 3, 8-VIII-1876: f. 55, carta a Pablo Martín (Madrid).

Nieto (1844-1915), Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Ángel Rubio (1846-1906), Manuel Fernández Caballero (1835-1906) o Isidoro Hernández (†1888), entre otros.⁶⁰⁴ Berea incluye, en esta sección de zarzuelas, algunas obras de Jacques Offenbach (1819-1880).

Las zarzuelas clásicas de mediados de la centuria y las estrenadas en vida de Berea presidieron las ofertas de este género. Por un lado, los títulos de peso alcanzaban cierta omnipresencia en el almacén, entre ellas *Marina* (1855) de Arrieta, documentada desde 1874;⁶⁰⁵ aunque estos ítems compartían protagonismo con otros de menor incidencia como *Buenas noches señor don Simón* (1853) de Cristóbal Oudrid (1825-1877) o *Entre mi muger y el negro* (1859) y *Los diamantes de la corona* (1854) de Barbieri.⁶⁰⁶ Por otro lado, un buen número se consumía próximo a su estreno: *El barberillo de Lavapiés* (1874) de Barbieri se despachaba en el local coruñés desde al menos 1876;⁶⁰⁷ o *La Tempestad* de Ruperto Chapí (1851-1909), interpretada por vez primera en marzo de 1882, ya se comercializaba con intensidad desde marzo de 1883.⁶⁰⁸ Otras zarzuelas tardaban unos años en saltar al mercado gallego, conforme sucedió con *Una vieja* (1872) de Joaquín Gaztambide (1822-1870), manejada en la tienda desde 1876,⁶⁰⁹ o con

⁶⁰⁴ Algunas de las obras de estos autores aún están presentes en la actualidad en el AB, como por ejemplo *La confitera* o *El hombre es débil* de Barbieri (Liaño 1999, 1:96, 99), *El lucero del alba* de Fernández Caballero (Liaño 1999, 1:503), *Artistas en miniatura* de Hernández (Liaño 1999, 1:690), *Los baturros* o *El gorro frigio* de Nieto (Liaño 1999, 2:985-88) o *El pañuelo de yerbas* o *Lo pasado, pasado* de Rubio (Liaño 1999, 1:1180-86), entre otras.

⁶⁰⁵ AB, C. 1, vol. 1, 5-X-1874: f. 234, carta a Eduardo de Pato (Ferrol). Se ha documentado su presencia en el almacén hasta 1889 [AB, C. 7, vol. 20, 4-X-1889: f. 27, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)]. Berea comercializaba ediciones como la de Casimiro Martín, que en la reducción para canto y piano estaba arreglada por F. Lahoz [BN, sign. M/1717].

⁶⁰⁶ La primera se enviaba por ejemplo a José Sanmartín del Río (Padrón, A Coruña) en 1880 [AB, C. 3, vol. 8, 15-XII-1880: f. 246] y la segunda a Salvador Jordán (Vega de Ribadeo, Asturias) en 1882 [AB, C. 4, vol. 10, 17-X-1882: f. 436]. *Los diamantes de la corona* estuvieron presentes en el almacén desde al menos 1874 [AB, C. 1, vol. 1, 27-V-1874: f. 55, carta a Enrique Villegas (Madrid)].

⁶⁰⁷ AB, C. 1, vol. 3, 17-VII-1876: f. 14, carta a Isabel Fernández Parad (Petín de Valdeorras, Ourense). Se sabe que la obra permaneció en *stock* al menos hasta 1885 [AB, C. 5, vol. 14, 16-V-1885: f. 389, carta a Gumersindo G. Uncha (Pontevedra)].

⁶⁰⁸ AB, C. 4, vol. 11, 21-III-1883: f. 286, carta a Pablo Martín (Madrid); C. 4, vol. 11, 25-V-1883: f. 443, carta a Eduardo Hidalgo (Madrid); C. 4, vol. 12, 12-VII-1883: f. 35-36, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 5, vol. 13, 14-I-1884: f. 129, carta a Juan Sánchez Manzano (Lérez, Pontevedra).

⁶⁰⁹ AB, C. 1, vol. 3, 28-X-1876: f. 229, carta a Manuel Penela (Santiago). Aquí se remitía por 70 reales (17'5 pesetas).

El salto del pasiego (1878) de Manuel Fernández Caballero y *El anillo de hierro* (1878) de Miguel Marqués (1843-1918), distribuidas entre 1882 y 1883.⁶¹⁰

Las ofertas variaban cada año dependiendo de las dinámicas derivadas de la oferta y de la demanda, en parte subyugadas al plantel de estrenos. Por ejemplo, en 1883 Berea brindaba un listado de zarzuelas para canto y piano que incluían: *Estar en vilo* (1882) y *En la portería* (1879) de Luis Arnedo (1856-1911), *Los diamantes de la corona* (1866) y *La confitera* (1876) de Barbieri, *Boda ó muerte* (1878), *Un Minué* (1881) y *A terno seco* (1882) de Manuel Nieto, *Por la tremenda* (1878) de Rubio o *El campamento de Begoña* (1878) de Bretón.⁶¹¹ Mientras que tan solo unos meses después disponía de algunos títulos diferentes, se supone que por cuestiones logísticas de aprovisionamiento (véase il. 5.10).⁶¹² En realidad, ciertas mercancías dejaban de servirse, quizás por falta de liquidación o incluso de distribución, según sucedió con la versión para canto y piano de *Marina* en 1887.⁶¹³

	precio	precio
En vilo	2	100
En la portería	1	50
Los diamantes de la corona	2	100
La confitera	1	40
Boda ó muerte	1	50
Un Minué	1	40
A terno seco	1	50
Por la tremenda	1	50
El campamento de Begoña	1	50
Marina	1	50
El anillo de hierro	1	50
El salto del pasiego	1	50

II. 5.10. Ofertas de zarzuelas para canto y piano realizadas por Berea a Octavio Bellmunt (1884). AB.

⁶¹⁰ AB, C. 4, vol. 11, 26-XI-1882: f. 46, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 4, vol. 11, 1-XII-1882: f. 54, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 4, vol. 12, 4-VIII-1883: f. 85, carta a Florencio Fiscowich (Madrid).

⁶¹¹ AB, C. 4, vol. 12, 27-IX-1883: f. 153-154, carta a Pedro de la Gándara (Cangas, Pontevedra).

⁶¹² AB, C. 4, vol. 12, 23-I-1884: f. 434, carta a Octavio Bellmunt (Gijón).

⁶¹³ A Enrique Aller (Lalín, Pontevedra) se le indicaba que no se disponía de la versión reducida para canto y piano de la mentada zarzuela [AB, C. 6, vol. 17, 6-V-1887: f. 142].

5.2.3.1.2. Las partituras para otros conjuntos vocales

En cuanto a las partituras para conjuntos vocales de cámara, prevalecían dúos, tercetos, cuartetos y quintetos, en combinaciones heterogéneas.⁶¹⁴ En este caso, los géneros con mayor número de registros concernían a la ópera y la zarzuela (véase fig. 5.32).⁶¹⁵

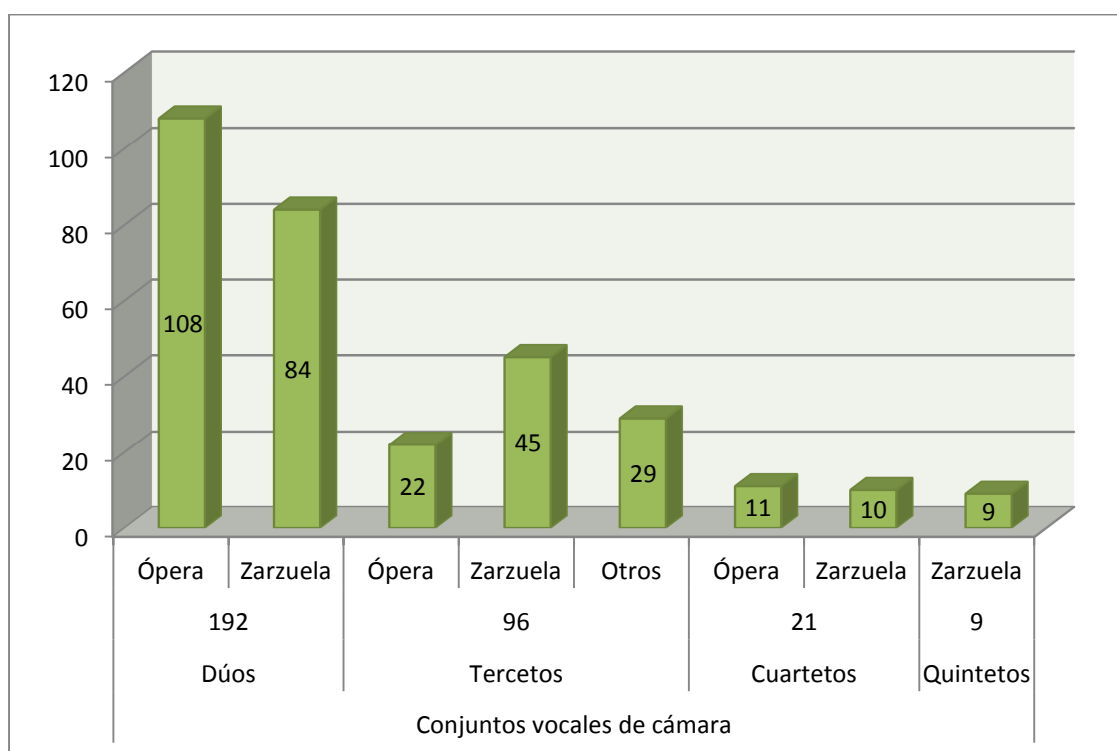


Fig. 5.32. Gráfico de registros adjudicados a conjuntos vocales de cámara (catálogos 27 y 86).
Elaboración propia.

Mientras que los extractos de óperas italianas del belcanto decimonónico dominaban la oferta para dúos, en consonancia con los gustos imperantes, el repertorio español adquiriría mayor peso en tercetos y quintetos. En efecto, en este último conjunto solo se citaban ejemplares zarzuelísticos como *Lola* de José Rogel (1829-1901) o *El*

⁶¹⁴ En 1874 Bera remitía dúos de tiple y barítono a Montes, en 1876 pedía dúos de tiple, y de tenor y barítono a Antonio Romero o en 1883 ofertaba dúos de bajos y de tiple y bajo a Montes [AB, C. 1, vol. 1, 20-V-1874: f. 38, carta a Juan Montes (Lugo); C. 1, vol. 3, 18-VI-1876: f. 23; C. 1, vol. 3, 20-XII-1876: f. 334, cartas a Antonio Romero (Madrid); C. 4, vol. 11, 4-IV-1883: f. 306, carta a Juan Montes (Lugo)].

⁶¹⁵ Véase listado en anexo 1.2.5.

gato en la ratonera de Manuel Nieto.⁶¹⁶ En cuanto a los cuartetos, se ha observado una constante: la aparición de escenas finales de ópera, entre ellas la de *Rigoletto* de Verdi o la de *Dinorah* de Meyerbeer.⁶¹⁷

En este repertorio para conjuntos vocales reducidos se ha apreciado de forma evidente que la dinámica empresarial restringía su oferta. De ahí que la venta de estas partituras selectas permaneciese coartada por la falta de disponibilidad de ciertos materiales, lo cual obligaba al almacenista a proponer otras obras de su inventario, a aceptar la tardanza en la recepción de algunos productos o a admitir la imposibilidad de consecución de ciertas muestras.⁶¹⁸

Las obras para conjuntos vocales numerosos, de tipo orfeón, se ofertaban en los catálogos en dos bloques: el referido a coros de zarzuelas y el titulado «coros á voces solas», en el cual se incluía repertorio operístico y coral (profano y religioso). En la correspondencia bereana se observa que los términos «coro» y «orfeón» se usan con significados diferentes. Por un lado, «coro» se aplica a la partitura cuya instrumentación está concebida para varias voces, normalmente tres o cuatro; mientras que el término «orfeón» se refiere a la formación vocal colectiva integrada por voces diversas.⁶¹⁹ Las principales opciones respondían en esta agrupación a coros de óperas, coros de zarzuelas, himnos, piezas bailables (polcas, *muiñeiras*, jotas) y algunas obras religiosas (misas o motetes).

En las propuestas para orfeón predominaba la heterogeneidad de autores, cuya representatividad no superaba las cinco o seis entradas cada uno, a diferencia de lo acontecido en el caso de la música para canto y piano, donde ciertos compositores aglutinaban largas listas de obras. La relación de compositores franceses del siglo XIX

⁶¹⁶ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 241.

⁶¹⁷ AB, C. 20, vol. 86, catálogo de partituras: p. 48.

⁶¹⁸ Berea advertía a una cliente de la remisión tardía de «La tirana» de *El barberillo de Lavapiés* por su falta de disponibilidad o a otro cliente le indicaba que no disponía del repertorio vocal solicitado y a cambio le ofrecía un dúo de *L'elisir d'amore* de Donizetti [AB, C. 1, vol. 3, 17-VII-1876: f. 14, carta a Isabel Fernández Prada (Valdeorras, Ourense); C. 1, vol. 3, 8-VII-1876: f. 6, carta a Francisco Piñeiro (Ferrol)]. En el caso del dúo de *La cisterna encantada* de Gaztambide, Berea reconoció ante su cliente la imposibilidad de hacerse con un ejemplar [AB, C. 1, vol. 3, 3-VII-1876: f. 8, carta a Pedro Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña)].

⁶¹⁹ En la historiografía de la música gallega se denomina «coro gallego» a un modelo de agrupación colectiva que en el paso del siglo XIX al XX aglutinaba voces e instrumentos, cuyas actuaciones revertían en la recuperación de la música de raíz popular, por lo que se recurría a trajes tradicionales e incluso a decorados bucólicos (López Cobas 2013, 324-30).

suponía cerca de la mitad de los registros, donde figuraban Adolphe Charles Adam (1803-1856), Amédée Arnaud (siglo XIX), François Emmanuel Joseph Bazin (1816-1878),⁶²⁰ Léo Delibes (1836-1891), Louis Abraham Niedermeyer (1802-1861), Laurent de Rillé (1824-1915) o Ambroise Thomas (1811-1896), entre otros.⁶²¹ Esta alta presencia de música coral en francés,⁶²² a diferencia de lo documentado para las anteriores plantillas, se justifica por la tendencia de los certámenes musicales gallegos a obligar la interpretación de obras de autores de dicho origen, entre ellos Meyerbeer, Rillé o Thomas.⁶²³

Berea se implicaba en estos concursos, particularidad demostrada por su presencia en los tribunales y su actividad en busca del repertorio idóneo. Así, en 1878 solicitó a Antonio Romero y Enrique Marzo una obra para orfeón lo suficientemente difícil para un certamen:

Muy Sres. míos. Necesito me remitan á vuelta de correo un Coro-Orfeón para voces solas compuesto de tenores, 2^{os} [sic] tenores, barítono y bajos, que sea difícil pues es para un certamen. Si Vs. no lo tienen procuren buscarlo en esa.

Dicho coro que no sea ninguno de los siguientes: Ruinas de Henas; La Aurora; El Amanecer; Regreso á la patria; Amor de Paris; La bona paranla [sic]; Serenatas; Hora crespuscular; Quinta de Amelia; Caramellas [...].⁶²⁴

En este caso concreto se desconoce la pieza exacta remitida desde Madrid, pero quizás se tratase de *El canto de los amigos* de Thomas (*La Iberia*, 19 de abril de

⁶²⁰ Este autor tiene una elevada presencia en catálogo, constituyendo el 12% de las posibilidades para coros, ya que de forma excepcional incluye treinta y cinco entradas, a diferencia de lo que sucede con el resto de autores que solo disponen de contados ítems.

⁶²¹ De algunos de estos autores aún se conservan en el AB ciertas piezas: Adam (Liaño 1999, 1:13-14), Arnaud (Liaño 1999, 1:55-56), Bazin (Liaño 1999, 1:114), Delibes (Liaño 1999, 1:397-99), Niedermeyer (Liaño 1999, 2:983), Rillé (Liaño 1999, 2:1138) o Thomas (Liaño 1999, 2:1314-15).

⁶²² En 1881 hace una oferta específica con coros en francés [AB, C. 3, vol. 9, 26-X-1881: f. 275, carta a Secundino Martínez Montenegro (Ribadeo, Lugo)].

⁶²³ La obra *A la patria* de Meyerbeer era la composición obligada para orfeón en el certamen musical del Liceo Brigantino de 1883. El folleto titulado «Certamen musical que se ha de celebrar en La Coruña en julio de 1883» se encuentra en la Fundación Penzol (Vigo), digitalizado en Biblioteca Digital de Galicia, consultada el 18 de abril, 2016, <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/>.

⁶²⁴ AB, C. 2, vol. 5, 27-IV-1878: f. 268.

1879),⁶²⁵ ya que fue la obra obligada del certamen de mayo de 1879 organizado por el Liceo Brigantino, en el cual se implicó Berea.⁶²⁶

Frente al destacado bloque francés, la cantidad de extractos de óperas de autores clásicos y románticos –Mozart, Gluck, Bellini, Verdi o Meyerbeer– se moderaba en el repertorio coral. Por otro lado, la tenue demanda de partes de misas y motetes de Palestrina delata quizás la tímida irrupción de las corrientes reformistas en la música religiosa.⁶²⁷

Otro bloque esencial en el repertorio coral corresponde a las obras escritas en español, en especial coros extraídos de zarzuelas de autores ya citados (Arrieta, Bellido, Bretón, Caballero, Chapí, Eslava, Llanos, Marqués, Oudrid o Zubiaurre). Este muestrario suscitaba interés en los orfeones, dada la mayor facilidad de dicción que suponían los textos en castellano para los intérpretes, con frecuencia aficionados. De ahí que buena parte de las ofertas individualizadas transmitidas por carta se dirigiesen a este tipo de piezas.⁶²⁸

Aunque cabría suponer una elevada aparición de repertorio gallego en los catálogos, la realidad se perfilaba de forma diferente. Los autores gallegos citados en catálogo son únicamente Pascual Veiga, con *Alborada* y la *muiñeira La Escala*, y José María Varela Silvari con la jota *Mariolina*,⁶²⁹ si bien se hace referencia por carta también a una *Danza* de Chané.⁶³⁰ Esta escasez de repertorio autóctono para

⁶²⁵ El programa del concierto de la entrega de premios se conserva en la Fundación Penzol (Vigo), sign. 265, digitalizado en la Biblioteca Digital de Galicia, consultada el 18 de abril, 2016, <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/registro.cmd?id=6028>.

⁶²⁶ En esas fechas Berea legó los asuntos comerciales en manos de su ayudante Eduardo Puig debido a sus ocupaciones de teniente alcalde y presidente de la comisión de festejos del municipio, por lo que es factible su implicación activa en dicho certamen, y, por tanto, su petición de composiciones para el mismo [AB, C. 2, vol. 6, 10-V-1879: f. 351-352; AMC, C969, folleto de programa de fiestas 1879, 17].

⁶²⁷ Estas solicitudes especiales se produjeron sobre todo desde la sucursal santiaguesa [AB, C. 4, vol. 11, 14-I-1883: f. 145, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁶²⁸ AB, C. 3, vol. 8, 8-III-1881: f. 409, carta a Valentín Cerecedo (A Pobra do Caramiñal, A Coruña); C. 4, vol. 10, 26-X-1882: f. 478, carta a Víctor Novoa (Pontevedra).

⁶²⁹ Todas estas obras se vendían por 16 reales (4 pesetas) cada una a través de empresas madrileñas: en el caso de Veiga las servía Zozaya y en el caso de Silvari pertenecían a Romero [AB, C. 20, vol. 86: f. 190v-110].

⁶³⁰ Berea no pudo conseguir esta pieza para Juan Latorre en 1889 [AB, C. 7, vol. 19, 10-VII-1889: f. 379, carta a Juan Latorre (Viveiro, Lugo)].

masas corales hace sospechar su venta directa según demanda, incluso a veces en partituras manuscritas.

Un hito del repertorio gallego fue la *Alborada* de Veiga, cuya reducción para piano suscitó interés a finales de la década de los ochenta. Durante un tiempo la consecución de esta obra no había sido fácil, según le manifestaba el comerciante coruñés a Florentino Castiñeiras en 1883: «[...] Me alegro de que V. haya conseguido la *Alborada* para orfeón gratuitamente, pues a pesar de ofrecer al Sr. Veiga, autor de dicha *Alborada* 20 Rv, por una copia, no ha querido darla [...]». ⁶³¹ Tras esta primera etapa de dificultad, Berea habilitó en 1887 una campaña publicitaria a favor de la composición –se supone que en reducción para piano–, la cual se distribuyó masivamente en julio de ese año a sus principales intermediarios, ⁶³² incluso varios años antes de adquirir los derechos de propiedad en 1890, como se ha explicado en el cuarto capítulo. ⁶³³ Aunque el precio se estipulaba en 20 reales (5 pesetas), alguna que otra vez Berea lo incrementó a 24 reales (6 pesetas), síntoma del éxito alcanzado. ⁶³⁴ Teniendo en cuenta los costes del repertorio para orfeón, estas tarifas se situaban en un punto próximo a los máximos, ya que las obras más económicas partían de en torno a 4 o 6 reales (1 o 1'5 pesetas), sobre todo de autoría extranjera, y las más costosas hasta 30 reales (7'5 pesetas), en especial las partes de zarzuelas o de autores españoles. ⁶³⁵

Frente a la heterogeneidad demostrada en otras especialidades, en el caso de las ofertas para orfeón se ha verificado la reiteración de cierto repertorio. Por ejemplo, al menos entre 1884 y 1886, se brindaban con insistencia ciertos títulos que incluían *El amanecer* de Hilarión Eslava, *El regreso a la patria* de Jesús de Monasterio (1836-1903), *La aurora* de José Reventós (siglo XIX), *Fa-la-do* de Laurent de Rillé, *Amor de patria* de Baltasar Saldoni (1807-1889), *Senerata* de Pedro Tintorer (1814-1891) o *La*

⁶³¹ AB, C. 4, vol. 12, 6-XII-1883: f. 347, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña).

⁶³² Le envié un promedio de diez ejemplares a cada uno de ellos: Josefa Penela (Santiago) [AB, C. 6, vol. 17, 21-VII-1887: f. 245], viuda de Cabreiro (Ferrol) [AB, C. 6, vol. 17, 21-VII-1887: f. 245], Juan Montes (Lugo) [AB, C. 6, vol. 17, 26-VII-1887: f. 252], Ramón Modesto Valencia (Ourense) [AB, C. 6, vol. 17, 26-VII-1887: f. 253] y Andrés Gaos (Vigo) [AB, C. 6, vol. 17, 28-VII-1887: f. 260].

⁶³³ Apartado 4.2.3, titulado «La labor editorial», en concreto páginas 360-363.

⁶³⁴ AB, C. 7, vol. 19, 8-IV-1889: f. 240, carta a José García Gallego (Manacor, Mallorca).

⁶³⁵ AB, C. 6, vol. 16, 20-V-1886: f. 8, carta a Antonio Ortiz (Trubia, Oviedo, Asturias).

quinta de Amalia de Francisco Vidal (1836-1879?).⁶³⁶ Este último autor había publicado en 1864 la *Biblioteca popular de orfeones*, en la cual Berea se interesó desde 1879 a través de Bernareggi y Compañía, empresa próxima al entorno familiar del autor, conforme revela la siguiente carta:

Muy Sres. míos: En el año de 1864 se publicaba en Lérida una Biblioteca Popular de Orfeones Corales, dirigida por D. Francisco Vidal en unión de D. Andrés Vidal, tío de D. José Bernareggi. La tal Biblioteca cesó en 1865 y como necesito varios ejemplares de dichos coros y no teniendo relaciones en Lérida, les ruego que ó bien escribiendo á dicho punto o bien enterándose de D. Andrés me remitan lo antes posible por correo y certificado 1 ejemplar de cada uno de dichos coros y de algunos mas (impresos) que puedan proporcionarme [...].⁶³⁷

En resumen, el repertorio vocal disponible en la tienda coruñesa estaba destinado principalmente a canto y piano. En este caso, la mayoría se asociaba a temática religiosa, sobre todo de autores españoles coetáneos; sin embargo, es probable que la mayor demanda recayese en el repertorio dramático, especialmente en arias de ópera italiana y números concretos de zarzuelas españolas, dada su alta presencia en los catálogos. La ópera también lideraba las propuestas para dúos vocales y para cuartetos, donde triunfaban las escenas finales. No obstante, la zarzuela alcanzaba empuje en los tercetos y quintetos, menos inclinados al género operístico. Las opciones más heterogéneas incumbían a las masas corales, donde se combinaban coros de zarzuela y de obras de autoría francesa, requeridas con frecuencia para los certámenes. Por otro lado, el consumo directo de composiciones gallegas pudo haber generado la ausencia de documentación, de ahí su modesta presencia en los catálogos.

⁶³⁶ Estas ofertas estuvieron presentes en diferentes momentos cronológicos [AB, C. 5, vol. 13, 9-III-1884: f. 33, carta a Gerónimo Figueroa (Corcubión, A Coruña); C. 5, vol. 15, 20-III-1886: f. 401, carta a Ramón Pico (Vilalba, Lugo); C. 6, vol. 16, 20-V-1886: f. 8, carta a Antonio Ortiz (Trubia, Asturias); C. 6, vol. 17, 28-XI-1887: f. 457, carta a hermanos Salgado (Ribadeo, Lugo); C. 7, vol. 19, 10-VIII-1889: f. 425, carta a Pedro A. Aranceta (Santander)].

⁶³⁷ AB, C. 2, vol. 6, 24-II-1879: f. 208, carta a Bernareggi y Cía (Barcelona).

5.2.3.2. El repertorio instrumental: entre danzas y diversos géneros

Las ofertas de partituras netamente instrumentales concordaban con las existencias de instrumentos musicales del almacén bereano, ya vistas.⁶³⁸ Así pues, el mayor contingente solístico correspondía al piano, seguido de lejos por el violín y la flauta. En cuanto a los conjuntos instrumentales, las ofertas para grupos de cámara convivían con algunas para colectivos de mayor amplitud (orquestas y bandas). Por ello, a continuación, se detallan, primero, los datos localizados sobre partituras para piano y para otros instrumentos; y se concluye con la explicación del repertorio para conjuntos de cámara y agrupaciones más amplias.

5.2.3.2.1. Las partituras para piano y otros instrumentos

La mayoría del repertorio para piano se rotula en los catálogos bajo la apostilla de «fantasías para piano», donde se incluye todo tipo de géneros. A la par de algunos presentes ya desde el siglo XVIII, como sonatinas, divertimentos o scherzos, se insertan microformas típicas del siglo XIX, incluidos los nocturnos, caprichos, impromptus, romanzas, fantasías, estudios o danzas de diversa procedencia (galops, valeses, polcas, rigodones, mazurcas), que de algún modo actúan de hilo conductor de buena parte de las propuestas bereanas para combinaciones instrumentales.⁶³⁹

Aunque aparecen autores clásicos (Mozart y Beethoven) o románticos (Chopin y Mendelssohn),⁶⁴⁰ resaltan de forma específica algunos pianistas punteros relacionados con el París de mediados de la centuria, entre ellos Antoine François Marmontel (1816-1898), Émile Prudent (1817-1863) o Sigismond Thalberg (1812-1871). Los arreglos de óperas de los principales compositores del momento ya citados⁶⁴¹ se sazaban de forma esporádica con algunos autores españoles (Saldoni o Pedrell).⁶⁴² Por su parte, las adaptaciones

⁶³⁸ Apartado 5.1, titulado «Los instrumentos musicales: de la variedad a la especificidad», a partir de la página 371.

⁶³⁹ Este repertorio para piano solo está contenido en el volumen 35 del AB, seguido de unas octavillas insertas en el volumen 69, ya referenciadas; también el catálogo 65 contiene bailes y zarzuelas para piano a cuatro manos (véase fig. 5.12, página 449). Véase listado en anexo 1.2.6.

⁶⁴⁰ AB, C. 1, vol. 3, 5-VIII-1876: f. 43, carta a Andrés Vidal (Madrid).

⁶⁴¹ AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: piezas de óperas (p. 369-448), óperas completas (p.449-464). Incluso se acometían arreglos de las oberturas de las mismas, aglutinándolas Berea en un epígrafe titulado «Sinfonías» [AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: p. 361-367].

⁶⁴² AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: p. 427-428.

pianísticas de óperas eran rubicadas casi siempre por autores franceses –por ejemplo, Joseph Rummel (1818-1880)–, o italianos –como Vincenzo de Meglio (1825-1883), Angelo Panzini (1822-1886), Achille Pistilli (1820-1869), Luigi Rivetta (siglo XIX), Henri Rosellen (1811-1876) o Luigi Truzzi (1799-1864)–,⁶⁴³ y solo unas pocas versiones corrían a cargo de autores españoles, incluido José H. Gonzalo (siglo XIX).⁶⁴⁴ Los catálogos bereanos no individualizaban epígrafes destinados a la zarzuela para piano solo, aunque se ha demostrado su consumo por la incidencia de ciertos nombres (Arias, Arrieta o Chueca). El público gallego coetáneo a Brea se entregaba a este género, hecho que incluso provocó que se agotasen algunas ediciones de éxito, incluido *El barberillo de Lavapiés*.⁶⁴⁵

El piano a cuatro manos se convirtió en una opción doméstica de alta demanda en la Europa decimonónica, donde la práctica colectiva, en este caso del piano, se transformaba en un vehículo para la socialización burguesa (Giglio 2010, 241). En esta nueva coyuntura, la ejecución a cuatro, seis e incluso ocho manos, se destinaba a amenizar veladas privadas o semiprivadas de la élite burguesa.⁶⁴⁶ Esta funcionalidad repercutiría en una cierta distensión del repertorio, por lo que se justifica la constante alusión a danzas, cuyos epígrafes en el catálogo bereano principiaban con los siguientes títulos: «walses», polcas, polcas-mazurcas, rigodones o «schotisch».⁶⁴⁷

A diferencia de otros repertorios, en el pianístico se graduaban las dificultades de ejecución, dejando meridianamente enumeradas las obras de mayor accesibilidad técnica. La dificultad podía responder a tres grados diferentes, que Casares calificaba para el piano en España como virtuoso, intermedio o fácil (Casares 1995, 62). Partiendo de esta estratificación, en este estudio se han detectado, sobre todo, materiales de

⁶⁴³ Algunas de estas partituras se conservan en el AB: Meglio (Liaño 1999, 2:901-05), Marmontel (Liaño 1999, 2:865), Panzini (Liaño 1999, 2:1043-44), Pistilli (Liaño 1999, 2:1087-89), Prudent (Liaño 1999, 2:1103), Rivetta (Liaño 1999, 2:1143), Rosellen (Liaño 1999, 2:1160-62), Rummel (Liaño 1999, 2:1190-94), Truzzi (Liaño 1999, 2:1335-50).

⁶⁴⁴ Su *Capricho para piano sobre motivos de Ernani de Verdi* había sido editado por la casa Romero y puesto a la venta en el almacén coruñés desde 1874. En Biblioteca Digital Hispánica se encuentra esta obra, datada de forma cautelar en 1876. No obstante, se sabe que ya se manejaba con anterioridad a través de las misivas de Brea [AB, C. 1, vol. 1, 3-IX-1874: f. 177, carta a Villegas (Madrid); BN, sign. MP/2688/6, disponible en BDH, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118867&page=1>].

⁶⁴⁵ AB, C. 1, vol. 3, 8-VIII-1876: f. 55, carta a Pablo Martín (Madrid); C. 1, vol. 3, 9-XI-1876: f. 245, carta a Juan Molina (Lisboa).

⁶⁴⁶ Se ha llegado a documentar la posibilidad de obras musicales para piano a diez manos, según le especificaba Brea a Joaquina Prieto de Dorda (Vigo) en 1876 [AB, C. 1, vol. 3, 25-IX-1876: f. 149-150].

⁶⁴⁷ AB, C. 15, vol. 65, catálogo de partituras de piano a cuatro manos: f. 151-163.

dificultad intermedia y fácil.⁶⁴⁸ Por otro lado, las obras de mayor complejidad solían mirar hacia la programación de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, en línea con lo explicado para los métodos pedagógicos.⁶⁴⁹

La hoquilla de precios se encuadraba entre los 2 reales (0'5 pesetas), coste de *Celos del ruiseñor*, de Pinilla, y los 160 reales (40 pesetas) de varias óperas completas, entre ellas *Aida* de Verdi en edición de Ricordi.⁶⁵⁰ Las elevadas tarifas de algunas de estas publicaciones se aliviaron a través de la comercialización de ediciones alternativas económicas, populares en Europa por aquel entonces.⁶⁵¹ Este tipo de productos de importe rebajado favoreció la liquidación de materiales de ópera y zarzuela,⁶⁵² que el catálogo incluye en dos epígrafes específicos para el piano: el de «edición *souvenir*», destinado a óperas completas o por partes a precios asequibles;⁶⁵³ y el de «*édition Bijou*», reservado a incluir ediciones baratas efectuadas por la editorial francesa Leduc.⁶⁵⁴ Estos productos también estaban disponibles en la casa Ricordi, a quien Berea solicitaba sus publicaciones para piano solo de obras de éxito,⁶⁵⁵ y en la firma parisina Brandus et C^{ie}.⁶⁵⁶

⁶⁴⁸ En el catálogo del volumen 35 se incluye un bloque que Berea titulaba «perlas infantiles» u otro dedicado a «una sola mano». En el volumen 69 se han detectado unas octavillas destinadas a «estudios y música fácil de piano» [AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: p. 331-352; C. 17, vol. 69, catálogo de partituras].

⁶⁴⁹ A este respecto, Berea escribía a Romero en 1876 para solicitarle obras específicas para piano solo de uso en tal institución [AB, C. 1, vol. 3, 6-IX-1876: f. 103, carta a Antonio Romero (Madrid)].

⁶⁵⁰ AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: p. 251 y 453.

⁶⁵¹ Estas ediciones recibían nombres específicos en diferentes idiomas como *Volksansgabe*, *Édition populaire* o *Edizione popolare* (Antolini 2005, 229)

⁶⁵² Por ejemplo, se comercializó la obra *Jugar con fuego* de Barbieri en edición económica [AB, C. 3, vol. 7, 19-IV-1880: f. 370, carta a Romero y Marzo (Madrid)] o *El barbero de Sevilla* [AB, C. 5, vol. 15, 24-III-1886: f. 402, carta a Tito Ricordi (Milán)]. Otras misivas revelan la comercialización de este tipo de productos desde al menos 1886 hasta 1887 [AB, C. 1, vol. 3, 20-IX-1876: f. 138, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 178-179, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 1, vol. 3, 13-XI-1876: f. 253, carta a Juan Montes (Lugo); C. 1, vol. 3, 7-XII-1876: f. 301, carta a Andrés Vidal (Madrid); C. 1, vol. 3, 14-I-1877: f. 385-386, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 3, vol. 7, 23-X-1879: f. 44; C. 3, vol. 7, 23-IV-1880: f. 378, cartas a Pío Porcell (Ferrol); C. 4, vol. 10, 3-III-1882: f. 5, carta a Hengel et C^{ie} (París); C. 6, vol. 16, 22-X-1886: f. 266; C. 6, vol. 17, 1-XI-1887: f. 401, cartas a Antonio Romero (Madrid); C. 6, vol. 17, 7-III-1887: f. 41, carta a Brandus (París)].

⁶⁵³ Una de estas ediciones especiales fue *Don Pasquale* de Donizetti, vendido por 56 reales (14 pesetas) [AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: p. 468].

⁶⁵⁴ Entre estas ediciones económicas de Leduc estaba *Norma* de Bellini, ofrecida parcialmente por 8 reales (2 pesetas) [AB, C. 11, vol. 35, catálogo de piano: p. 473].

⁶⁵⁵ Entre estas ediciones de especial interés se encontraban *La sonnambula*, *La Favorite*, *Lucrecia Borgia*, *Robert le diable*, *Les huguenots* o *Lucia de Lammermoor*, entre otras muchas [AB, C. 5, vol. 15, 24-III-1886: f. 402, carta a Tito Ricordi (Milán)].

Los listados de partituras solísticas al margen del piano, incluyen propuestas individualizadas, sobre todo para el violín y la flauta, seguidos por el armonio y la guitarra.⁶⁵⁷ Mientras que para el acordeón, el arpa, el *harmoniflûte*, la bandurria, el clarinete o la viola se reserva una pequeña muestra. Aquí los compositores no difieren en demasía de los expuestos más arriba para canto y piano o piano solo, aunque se localizan a mayores opciones firmadas por instrumentistas destacados de cada especialidad.⁶⁵⁸

En cuanto a los géneros para estas especialidades, destacan sobre todo estudios, fantasías, partes de óperas y diversas danzas (valeses, polcas, polcas-mazurcas, schotisch, galops, etc.). En el repertorio para flauta se incluye, además, un apartado exclusivo para la zarzuela. Es curiosa, en este caso, la representatividad de piezas ligeras de influencia sudamericana, insertas también en ciertos números de zarzuela,⁶⁵⁹ cuya aceptación justifica su incidencia en las ventas bereanas.⁶⁶⁰ En la sección para guitarra, se reserva un espacio tildado «música española», donde se referencian obras de Arrieta, Barbieri, Damas, Fernández Caballero, Monfort u Oudrid, entre otros.⁶⁶¹ Con respecto a la música para armonio, predominan las piezas religiosas: misas y ofertorios de autores europeos –entre ellos Ludwig van Beethoven, Frédéric Brissson y Eduard Grieg–, o españoles –por ejemplo Felipe Gorriti y Enrique Barrera Gómez (1844-1922)–. Al lado de este repertorio mayoritario, coexistían arreglos de éxitos operísticos del momento, a cargo de Auguste Durand (1830-1909), Joseph Romano (siglo XIX) o Adolfo Zabala (1841-1869), e incluso piezas españolas de tipo profano, donde se incorporan las de López Almagro.⁶⁶²

⁶⁵⁶ En este caso, la firma parisina le brindaba una edición de *L'Africaine* de Meyerbeer [AB, C. 6, vol. 17, 7-III-1887: f. 41, carta a Brandus (París)].

⁶⁵⁷ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras; C. 17, vol. 69, catálogo de partituras, bloque 11.

⁶⁵⁸ Para el violín, se observan entradas de Delphin Alard o de Charles-August de Beriot (1802-1870); para la flauta, obras de Berbiguier; y para la guitarra, composiciones de Damas.

⁶⁵⁹ Entre las piezas de este tipo se pueden incluir las ocho habaneras solicitadas por el almacenista gallego a Enrique Villegas en un solo pedido, cuyos títulos eran: *Los ojos azules*, *Los ojos negros*, *Tu sonrisa*, *Tu desdén*, *Mi mulata*, *Mi criolla*, *El Juicio Final* y *Tu sarao* [AB, C. 1, vol 1, 13-VII-1874: 109-111, carta a Enrique Villegas (Madrid)].

⁶⁶⁰ AB, C. 1, vol. 1, 12-VII-1874: f. 104, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña).

⁶⁶¹ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 301.

⁶⁶² AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 251-273.

5.2.3.2.2. Las partituras para conjuntos

Las agrupaciones de cámara para las cuales Berea disponía de partituras se conformaban variopintas, aunque el piano actuaba de soporte para buena parte de conjuntos (véase fig. 5.33). Asimismo, ciertos instrumentos, por ejemplo la flauta o el violín, se insertan de forma constante en dúos, tríos, cuartetos o quintetos, lo cual delata su uso frecuente.⁶⁶³

Dúos	Tríos
Dúos con piano	Tríos con piano
Armonio y piano	Armonio y dos pianos
Bandurria y piano	Dos flautas y piano
Contrabajo y piano	Dos violines y piano
Flauta y piano	Flauta, armonio y piano
Harmoniflûte y piano	Flauta, clarinete y piano
Mandolina y piano	Flauta, mandolina y piano
Oboe y piano	Flauta, violín y piano
Violín y piano	Violín, bandurria y piano
Violonchelo y piano	Violín, órgano y piano
	Violín, violonchelo y piano
Dúos variados	Tríos variados
Dos flautas	Dos mandolinos y guitarra
Dos guitarras	Tres flautas
Dos violines	
Dos violonchelos	
Flauta y violín	
Guitarra y bandurria	
Guitarra y mandolina	
Violín y viola	
Cuartetos	Quintetos
Dos violines, armonio y piano	Dos violines, viola y dos violonchelos
Dos violines, viola y violonchelo	Dos violines, viola, violonchelo y contrabajo
Cuatro violines	Dos violines, viola, violonchelo y piano
Flauta, oboe, requinto y clarinete	
Violín, viola, violonchelo y piano	
Violín, violonchelo, órgano y piano	
Otras agrupaciones	
Dos mandolinos, dos flautas, dos guitarras y pandero	
Dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano	
Dos violines, viola, violonchelo y dos trompas	

Fig. 5.33. Tabla de agrupaciones de cámara recogidas en el catálogo 66. Elaboración propia.

⁶⁶³ Se ha constatado la solicitud de numerosos ejemplares para violín y piano [AB, C. 1, vol. 3, 5-VIII-1876, f. 47, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 3, vol. 9, 4-II-1882: f. 472, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 5, vol. 13, 13-IV-1884: f. 127, carta a Juan Díaz (Ferrol)], así como tríos de óperas de flauta, violín y piano [AB, C. 3, vol. 8, 1-II-1881: f. 322, carta a José María Seoane (Vigo)].

Ya se ha examinado en el segundo capítulo la diversificación de escenarios musicales, lo cual daba cabida a agrupaciones de cámara creadas ex profeso, como las referidas más arriba.⁶⁶⁴ En consecuencia, es probable que el repertorio disponible en tienda para estos colectivos fuese confeccionado a la carta de conformidad con la perfecta adecuación a los mencionados espacios. En este sentido, los arreglos de óperas y zarzuelas lideraron las opciones disponibles, conjugados con danzas de índole variada y composiciones de éxito del momento creadas por autores españoles.⁶⁶⁵

Las partituras para orquesta, por su parte, se clasifican en los catálogos de forma diseminada en varias categorías:⁶⁶⁶ para orquesta, para orquesta y piano, para violín y orquesta y para voces y orquesta. En esta línea, en el propio vocabulario bereano se oponía el repertorio para orquesta y el repertorio para «gran orquesta»,⁶⁶⁷ más voluminosa. Dentro del primer grupo, se aludía a las citadas plantillas mixtas con instrumentos solistas, entre ellas las obras para piano y orquesta de Weber⁶⁶⁸ o para violín y orquesta de Mendelssohn,⁶⁶⁹ y sobre todo con voces. Con esta última instrumentación se citan obras dramáticas, de óperas y zarzuelas,⁶⁷⁰ y composiciones religiosas variadas (misas, motetes o lamentaciones, entre otras).⁶⁷¹

La disponibilidad de piezas para orquesta en el almacén se supeditaba, en gran medida, a las labores de agente teatral de Berea, cuya acción en cuanto representante de galerías lírico-dramáticas le confería la potestad de manipular una elevada cantidad de partituras, quizás muchas de ellas para autoconsumo. En consecuencia, no solo disponía

⁶⁶⁴ Apartado 2.2.1, titulado «Los espacios para la música», a partir de la página 93.

⁶⁶⁵ Entre estas composiciones se han localizado menciones a *Adiós a la Alhambra* de Monasterio para violín y piano, entre otras muchas [AB, C. 1, vol. 3, 6-IX-1876: f. 103, carta a Antonio Romero (Madrid)].

⁶⁶⁶ Las partituras para orquesta se dispersan en el AB en varios catálogos: 27, 32, 66, 67, 68 y 69.

⁶⁶⁷ AB, C. 6, vol. 16, 15-VII-1886: f. 140, carta a Eduardo Canal (Vega de Ribadeo, Asturias).

⁶⁶⁸ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 382.

⁶⁶⁹ AB, C. 6, vol. 18, 26-IV-1888: f. 161, carta a Benito Zozaya (Madrid); C. 17, vol. 69, catálogo de partituras.

⁶⁷⁰ Los dúos de bajo y tiple o los dúos de bajos de *I Puritani* que enviaba a Juan Montes en 1883 se incluirían dentro de esta categoría [AB, C. 4, vol. 11, 4-IV-1883: f. 306, carta a Juan Montes (Lugo)].

⁶⁷¹ AB, C. 9, vol. 27, catálogo de partituras: p. 313-314.

de productos para orquesta destinados a la venta, sino también al alquiler,⁶⁷² previa firma de contratos específicos.⁶⁷³ La disponibilidad de partituras y partichelas, o «papeles sueltos», conforme los denominaba Berea, probablemente dependiese en parte de la labor de los copistas en vez de la comercialización de ediciones impresas, ya que estas solían encarecer los costes.⁶⁷⁴

Una buena parte de los géneros orquestales se relacionaron con óperas y zarzuelas, constriñéndose, en muchos casos, a las oberturas o sinfonías de entrada.⁶⁷⁵ Otro bloque significativo lo constituían las danzas, referenciadas bajo el título genérico «bailables para orquesta»,⁶⁷⁶ entre las cuales se incluían polcas, mazurcas, rigodones, valeses y schotish,⁶⁷⁷ que muchas veces se integraban en colecciones asequibles, cuyos precios rondaban las 3 pesetas (12 reales) cada ejemplar.⁶⁷⁸

Frente a estas opciones preponderantes se incluían casi de forma anecdótica otros géneros que, por el bagaje clásico-romántico de la orquesta, se podrían presuponer de mayor incidencia. En efecto, la presencia de repertorio sinfónico clásico se comedía, localizándose referencias solo a las dos primeras sinfonías de Mozart y a algunas –sin

⁶⁷² Se ha constatado el arriendo de partituras a una orquesta de Ferrol a cargo de Pedro Díaz de Herrera, cuyo viaje de ida y vuelta ha quedado plasmado en la correspondencia bereana [AB, C. 3, vol. 9, 29-XI-1881: f. 345; C. 3, vol. 9, 13-XII-1881: f. 367, cartas a Pedro Díaz de Herrera (Ferrol)].

⁶⁷³ En 1888 Subirá firmaba un contrato de estas características para Fiscowich, comprometiéndose a la devolución íntegra de los materiales arrendados [AB, C. 6, vol. 18, 13-II-1888: f. 46, carta a Florencio Fiscowich (Madrid)]. También se ha documentado al menos un caso en que Berea alquiló a su vez ciertas partituras de ópera, en primera persona, a Ferrer de Climent hijos [AB, C. 6, vol. 17, 24-VI-1887: f. 216, carta a Ferrer de Climent e hijos (Barcelona)].

⁶⁷⁴ Según le indicaba el coruñés a Josefa Penela en 1886 con respecto a una *Misa de Santa Cecilia*, procedente de Francia. El importe solicitado por cada parte en este caso se consignaba en 250 francos [AB, C. 6, vol. 16, 11-VIII-1886: f. 184, carta a Josefa Penela (Santiago)].

⁶⁷⁵ A Francisco Piñeiro (Ferrol) le brindaba «sinfonías de orquesta» en 1879 [AB, C. 2, vol. 6, 14-VIII-1879: f. 458]. Este tipo de pedidos se requerían de forma habitual a distribuidores como Andrés Vidal (Madrid), al cual en 1876 le solicitaba sinfonías de Bellini, Rossini, Mozart o Beethoven [AB, C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 180-181].

⁶⁷⁶ Le ofrecía este tipo de repertorio con esta denominación a Manuel Chaves (Pontevedra) en 1879 [AB, C. 3, vol. 7, 7-X-1879: f. 16; C. 3, vol. 7, 13-X-1879: f. 32].

⁶⁷⁷ AB, C. 10, vol. 32, listado de partituras e instrumentos.

⁶⁷⁸ Berea daba cuenta de estas colecciones a Josefa Penela en 1889 y se sabe que servirían para consumo de la orquesta compostelana de Enrique Lens, el cual también había alquilado las obras de Óscar de la Cinna por 120 reales (30 pesetas) al mes [AB, C. 6, vol. 18, 27-II-1888: f. 63; C. 7, vol. 19, 12-II-1889: f. 156, cartas a Josefa Penela (Santiago)].

especificar— de Beethoven.⁶⁷⁹ Por el contrario, las adaptaciones de otros tipos de obras eran relativamente comunes en el catálogo para orquesta, entre ellas una *Polonesa de Chopin* arreglada por Bretón.⁶⁸⁰

En lo tocante a las partituras para banda, se desglosaban en los catálogos en dos apartados: banda militar y banda popular, que Berea rotulaba con el título «banda sola».⁶⁸¹ En ambos casos, las danzas copaban las propuestas, sobre todo europeas (mazurca, vals, polca, rigodón), españolas (pasodoble, jota, triana, malagueña) y de procedencia sudamericana (habaneras o tangos), con frecuencia extractadas de zarzuelas coetáneas.⁶⁸² Sirva de ejemplo la oferta enviada a Adriano Gante en 1884, en la cual figuraban estos géneros: *El Recuerdo* (schotish), *Jaleo Andaluz*, *Alborada* y *Diana*, *Habanera*, *Barcarola*, *El Guasón* (vals), *La Pollita* (polca) o *La Seductora* (polca) (véase il. 5.11).⁶⁸³

Los títulos de óperas adaptadas para banda prolongan las premisas señaladas para la anterior agrupación, circunscribiéndose en especial a oberturas o sinfonías. Por su parte, las zarzuelas solían presentarse en arreglos de partes concretas, sobre todo aquellas con ritmos de danzas, por ejemplo jotas o tangos, muchas de ellas pertenecientes a los estrenos más sonados en la capital madrileña, de los cuales se requerían arreglos a medida.⁶⁸⁴ Los principales autores de este género enumerados en el catálogo bandístico fueron Bretón, Chapí, Chueca, Nieto y Romea, entre otros.⁶⁸⁵ En oposición a estas preferencias comunes a otras plantillas, las marchas (fúnebres,

⁶⁷⁹ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 383; C. 3, vol. 9, 22-XII-1881: f. 410, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

⁶⁸⁰ AB, C. 1, vol. 3, 24-X-1876: f. 213, carta a Juan Montes (Lugo).

⁶⁸¹ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 386-404; C. 16, vol. 69, bloque 11.

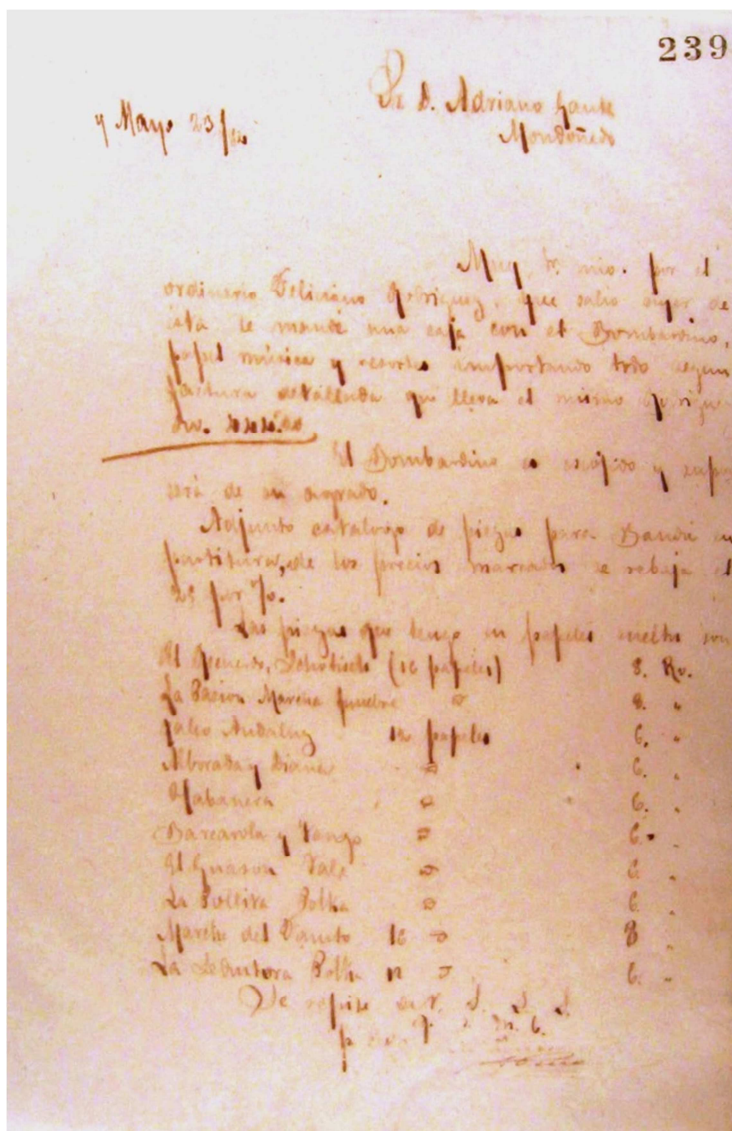
⁶⁸² AB, C. 1, vol. 2, 7-VIII-1880: p. 40, cuenta del Ayuntamiento de Viveiro; C. 4, vol. 12, 22-X-1883: f. 226, carta a Antonio Romero (Madrid). En este documento se recoge un pedido a Romero de diversas danzas: rigodones, tanda de valsos, mazurcas, polcas y habaneras.

⁶⁸³ AB, C. 5, vol. 13, 23-V-1884: f. 239, carta a Adriano Gante (Mondoñedo).

⁶⁸⁴ En 1889 Joaquín Rubianes solicitaba a Berea los arreglos —no disponibles— para banda del «Tango del Café» y de la «Jota» de *Certamen nacional*, una zarzuela en un acto y cinco cuadros de Manuel Nieto, estrenada en 1888 [AB, C. 7, vol. 20, 10-XII-1889: f. 119, carta a Joaquín Rubianes (Vilagarcía, Pontevedra)].

⁶⁸⁵ Los pedidos de este tipo de arreglos de óperas, zarzuelas e incluso de danzas eran frecuentes a la casa de Antonio Romero [AB, C. 1, vol. 3, 5-VIII-1876: f. 47; C. 1, vol. 3, 11-VIII-1876: f. 63, cartas a Romero (Madrid)].

religiosas y pasacalles)⁶⁸⁶ conformaron una propuesta específica para banda, sobre todo militar, lo cual ratificaba la costumbre de celebrar desfiles al aire libre.⁶⁸⁷ La actuación de las bandas en otros ámbitos quedó de manifiesto también en la oferta puntual de repertorio religioso, en especial de misas de difuntos.⁶⁸⁸



II. 5.11. Ofertas para banda de Berea (1884). AB.

⁶⁸⁶ En 1883 pedía a Carl Rönisch que solicitase todas las marchas religiosas o fúnebres a la casa Louis Ortel de Hannover [AB, C. 4, vol. 11, 18-I-1883: f. 156, carta a Carl Rönisch (Dresde)].

⁶⁸⁷ En 1883 Berea ofrecía la marcha *Poetro Mioca* de Leopoldo Angeli o *Fanfulla* de Leopoldo Pieroni o en 1884 la marcha fúnebre *La Pasión* [AB, C. 4, vol. 12, 12-IX-1883: f. 130, carta a Eusebio Mancebo (Mondoñedo, Lugo); C. 5, vol. 13, 23-V-1884: f. 239, carta a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo)].

⁶⁸⁸ En 1888 le ofrecía a Gante un *Oficio de Difuntos* de Benito [AB, C. 6, vol. 18, 16-III-1888: f. 92-93, carta a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo)].

En catálogo se aprecian tres bloques de compositores para banda según su procedencia: los italianos, los franco-austríacos y los españoles. Berea solicitaba catálogos específicos a casas extranjeras, como Bratti e Compagnia (Florencia) o Louis Ortel (Hannover), entre otras.⁶⁸⁹ En el grupo de autores italianos, se mencionan los operistas habituales, además de un extenso grupo de marchas y danzas adjudicadas a, por ejemplo, Leopoldo Angeli (siglo XIX), Ernest Cavalini (1807-1874), Antonio Cinti (siglo XIX), Leopoldo Pieroni (1847-1919) o Rodolfo Mattiozzi (1832-1875),⁶⁹⁰ junto a otros sin identificar cuyos apellidos delatan procedencia itálica (Biffoli, Cappelli, Carlini, Capani o Corradini).⁶⁹¹ En el grupo francés se incluyen otros autores que a veces rubricaban algunas de las obras obligadas de certámenes musicales gallegos coetáneos, entre ellos Daniel-François Auber (1782-1871), Emile Fischer (†1896), Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880) –de origen griego y profesor del conservatorio parisino–, Olivier Métra (1830-1889), Johann Strauss (1825-1899), Franz von Suppé (1819-1895) o Émile Waldteufel (1837-1915).

En julio de 1878 el Liceo Brigantino celebró un concurso en el cual se instó a participar exclusivamente a bandas populares, cuyo principal galardón recayó en la banda pontevedresa liderada por Felipe Paz Carbajal (1850-1918) y el accésit en la herculina dirigida por José Courtier (Barros 2015, 326-28). En este caso, la composición de ejecución obligada fue la obertura de *Poeta y aldeano* de Suppé, tal y como le confirmaba Berea a su cliente y director de banda Joaquín Martí:

Muy Sr. mio: Por el correo le remito la partitura de la Sinfonía para Banda Militar de Poeta y Aldeano que es la designada para el Certamen Musical para Bandas Populares y cuyo precio fijo son 40 Rv.

Las Bandas Militares no se presentan á disputar premios. Los premios son para unicamente [sic] las Bandas Populares COMO la de V [...].⁶⁹²

En cuanto a los autores españoles, al margen de los creadores de zarzuela señalados con anterioridad, se detecta a Félix Bellido, Bartolomé Ercilla (1863-

⁶⁸⁹ AB, C. 3, vol. 9, 23-XII-1881: f. 406, carta a Bratti e Cia (Florencia); C. 4, vol. 10, 8-V-1882: f. 170-171, carta a Carl Rönisch (Dresde).

⁶⁹⁰ Algunas obras de estos autores aún se conservan en el AB (Liaño 1999, 1:326; Liaño 1999, 2:898). Se ha documentado que algunas obras de Antonio Cinti habían sido remitidas por Bratti e Compagnia al ayuntamiento de A Coruña, por lo cual Berea se había interesado en sus composiciones [AB, C. 2, vol. 5, 15-VI-1878: f. 335, carta a Bratti e Cia (Florencia)].

⁶⁹¹ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 389-391.

⁶⁹² AB, C. 2, vol. 5, 14-V-1878: f. 299, carta a Joaquín Martí (Betanzos, A Coruña).

1898), Álvaro Milpagher y Carlos Pintado (1833-¿?), quienes crearían obras *ex novo* para banda⁶⁹³ y ciertos arreglos.⁶⁹⁴ Asimismo, algunas danzas o piezas de raíz popular demandaban adaptaciones para banda, incluida *La Alfonsina*, la *muiñeira* de Berea arreglada por Bellido para banda militar en edición de Antonio Romero.⁶⁹⁵ Ante la inexistencia de adaptaciones, se apelaba a los autores o arreglistas a cubrir las demandas concretas,⁶⁹⁶ no siempre fáciles de satisfacer.⁶⁹⁷ Por esta razón, la venta de partituras para banda se operaba con ediciones impresas y con manuscritos, que cubrían precisamente estos requerimientos específicos.⁶⁹⁸

Aunque los estrenos de óperas wagnerianas no acaecieron en A Coruña hasta finales de la centuria,⁶⁹⁹ la interpretación de fragmentos instrumentales aislados ya se ha verificado con anterioridad. En catálogo se incluyen *Lohengrin* y *Die Walküre*, de Richard Wagner, probablemente añadidas después de 1891.⁷⁰⁰ En cambio, se sabe, a través de la correspondencia, que la «Marcha» de *Tannhäuser* ya se comercializaba en la tienda coruñesa desde 1876 y su «Obertura» desde 1884.⁷⁰¹ Tras el estreno de *Tannhäuser* en París (1861), rodeado de cierta repercusión negativa, su presentación al completo en la capital madrileña no se produjo hasta 1890. Sin embargo, algunas secciones se interpretaron con anterioridad, conforme

⁶⁹³ Entre este tipo de obras destaca la habanera *Ecos de España* de Bellido [AB, C. 1, vol. 3, 5-VIII-1876: f. 47, carta a Antonio Romero (Madrid)].

⁶⁹⁴ Pintado preparó una escena y una marcha del segundo acto de *Aida* de Verdi para banda [AB, C. 1, vol. 3, 18-VII-1876: f. 23, carta a Antonio Romero (Madrid)]. Se ha constatado la venta de numerosos arreglos de diversas obras para banda [AB, C. 3, vol. 8, 3-IX-1880: f. 61, carta a Fermín María Losada (Portomarín, Lugo)].

⁶⁹⁵ AB, C. 3, vol. 9, 22-VI-1881: f. 96, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 4, vol. 10, 3-VI-1882: f. 219, carta a Félix Bellido (San Sebastián).

⁶⁹⁶ En 1883 el almacenista coruñés pedía a Zozaya su intermediación en el arreglo para banda militar de *Cantos Canarios* de Teobaldo Power (1848-1884) para Joaquín Martí, director de la banda de música de artillería [AB, C. 4, vol. 12, 29-X-1883: f. 239, carta a Benito Zozaya (Madrid)]. También en 1888 solicitaba ex profeso unos arreglos a José García Ducazcal (Madrid) [AB, C. 6, vol. 18, 24-IX-1888: f. 353].

⁶⁹⁷ AB, C. 5, vol. 14, 14-VII-1885: f. 482, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 5, vol. 13, 25-X-1884: f. 498, carta a Pablo Gutiérrez (Ponferrada).

⁶⁹⁸ AB, C. 4, vol. 12, 7-II-1884: f. 463, carta a Benito Zozaya (Madrid).

⁶⁹⁹ *Lohengrin* en 1897 y *Tannhäuser* en 1907 (Ríos 2013, 4)

⁷⁰⁰ AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 403.

⁷⁰¹ AB, C. 1, vol. 3, 17-VIII-1876: f. 73-74, carta a Bonifacio Eslava (Madrid); C. 2, vol. 6, 7-II-1879: f. 182, carta a Nicolás Toledo (Madrid); C. 4, vol. 12, 18-II-1884: f. 483-484, carta a Carl Rönisch (Dresde).

sucedió con la «Marcha», estrenada en 1862 en Barcelona a cargo de José Anselmo Clavé y en Madrid por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (Suárez García 2002, 207). Desde entonces, la reinterpretación de este repertorio fue puntual hasta que el éxito de la «Obertura», presentada por la Sociedad de Conciertos en 1868, favoreció la familiarización del público con la ópera antes de su puesta en escena. Dada esta coyuntura, no es del todo llamativo el interés de los clientes de Berea por ciertas piezas wagnerianas afamadas en la capital madrileña, ciudad que – como ya se ha constatado en diversos puntos de este capítulo– estaba en el punto de mira de los consumidores gallegos.

Otra indicación curiosa en el repertorio bandístico la constituyó la oferta de «Motivos de zarzuela» de Barbieri destinados a «orquesta y banda»,⁷⁰² posiblemente una mixtificación de ambos colectivos con instrumentistas de cuerda, viento y percusión. En efecto, la presencia de esta configuración grupal se ha probado en el caso de algunos certámenes musicales.⁷⁰³ En contraposición, existían conjuntos de menor tamaño, calificados por Berea de «bandas pequeñas», cuyo repertorio no se vendía en partichelas, solo en partituras únicas para todas las voces.⁷⁰⁴

En resumen, con respecto al repertorio instrumental disponible se ha demostrado el dominio de aquel destinado al piano y la concurrencia de géneros en todas las especialidades, si bien con ciertas peculiaridades. La heterogeneidad de géneros pianísticos concernientes a obras dramáticas y microformas, generó una larga lista de autores, entre quienes destacaban no solo operistas italofranceses, sino también virtuosos del piano, circunscritos en especial al entorno parisino. En el caso del piano, la alta demanda se evidenciaba con la aplicación de varias estrategias comerciales: era la única especialidad en la cual se aludía de forma expresa a las dificultades de ciertas obras y se comercializaban ediciones económicas de elevada rentabilidad, ausentes en otros instrumentos.

En cuanto a los grupos de cámara, la gama de combinaciones era resultado directo de la práctica musical coetánea, fuera de los moldes clásico-románticos. Con

⁷⁰² AB, C. 16, vol. 66, catálogo de partituras: p. 400.

⁷⁰³ El certamen del Liceo Brigantino en 1883 destinó el primer premio de composición en una «Fantasía para Banda Militar y Orquesta, sobre motivos de aires populares de Galicia» [Fundación Penzol, sign. 320. Folleto titulado «Certamen musical que se ha de celebrar en La Coruña en julio de 1883»].

⁷⁰⁴ AB, C. 4, vol. 12, 19-XII-1883: f. 388, carta remitida a Constantino Paz (Cerdedo, Pontevedra); AB, C. 5, vol. 13, 2-V-1884: f. 180, carta remitida a José López Daviña (San Vitorio, Ourense); AB, C. 5, vol. 13, 9-VII-1884: f. 348, carta remitida a Adriano Gante (Mondoñedo, Lugo).

todo, los géneros consumidos coincidían con los anteriores y eran compartidos por agrupaciones más amplias, en especial las orquestas, para las cuales se ha constatado un bajo índice de obras clásicas. El papel de agente teatral de Berea condicionó un gran número de transacciones al respecto, sobre todo circunscritas al género dramático, cuya circulación recaía sobre todo en composiciones manuscritas más que impresas. Por su parte, el repertorio para banda, más específico, indexaba a mayores danzas de raíces españolas, pasacalles o marchas fúnebres creadas por encargo; además de otras danzas centroeuropeas y de oberturas de óperas. A pesar del italianismo imperante, en el caso de las bandas se ha corroborado, curiosamente, la aceptación de ciertas secciones de obras de Wagner, antes de la puesta en escena en el noroeste peninsular.

En definitiva, en este apartado se ha verificado la preponderancia del repertorio dramático en la música vocal, combinado con danzas en la instrumental. De hecho, en las existencias bereanas imperaban las de raíz centroeuropea, con mayor presencia en el repertorio pianístico. Sin embargo, se ha apreciado un repunte de ritmos ibéricos en las partituras para otros instrumentos y para banda. Esta dicotomía tal vez estuviese en conexión directa con los escenarios de interpretación: mientras las danzas para piano podían sonar en veladas de salones privados o semiprivados, las obras para grupos de cámara y para banda lo harían en locales de esparcimiento o al aire libre. Las piezas religiosas, representativas entre las opciones para canto y piano y para armonio, delatan también la existencia de clientes interesados en su interpretación pública o privada. Además, el repertorio de los colectivos emergentes (orfeones o bandas) quizás estuvo condicionado en parte por los certámenes. Por último, se ha confirmado de nuevo la mirada hacia Madrid, en dos sentidos: los estrenos de óperas y zarzuelas en la capital se reflejaban en las ofertas de forma inmediata o casi inmediata; y, a la vez, el conservatorio madrileño seguía pautando algunas preferencias de repertorio, sobre todo en el pianístico.

Mediante esta radiografía del repertorio comercializado por Berea, según los catálogos y correspondencia del Archivo Berea, se ha documentado la interrelación entre el consumo, la oferta, los clientes, los espacios y la propia iniciativa del almacenista. Todo ello generó una ecuación según la cual el repertorio en *stock* fue, con toda probabilidad, el más demandado, si bien es posible que la escena musical coetánea dependiese, en gran medida, de la disponibilidad en la oferta; de ahí la decisiva intercesión de Berea no solo para la viabilidad comercial sino también para el desarrollo musical de la región.

CAPÍTULO 6

EL PROCESO DE VENTA: LA INTERCONEXIÓN DE EMISORES Y RECEPTORES A TRAVÉS DE CÓDIGOS COMERCIALES

Este capítulo se ha reservado para exponer un análisis detallado de los mecanismos económicos implicados directamente en el sustento del establecimiento musical de Canuto Berea. El examen de las dinámicas y los procesos que respaldaron su devenir empresarial contribuye a clarificar la dimensión adquirida por el comerciante en la vida musical coruñesa y gallega. Por ello, para articular este último texto se ha considerado la interrelación existente entre todas las variables activas del tejido comercial, en estrecha conexión con el entorno cultural, por lo que se han aplicado metodologías específicas, que reafirman el concepto de cultura como una red de elementos interconectados en clave comunicativa. De ahí que se hayan aglutinado en un solo bloque todos aquellos elementos activos en los procedimientos de venta, donde las relaciones entre vendedores y compradores se amparaban en estrategias y comportamientos comerciales específicos.

La estructura de esta última sección se ha diseñado, en consecuencia, alrededor de tres puntos básicos de análisis: los proveedores (emisores), sobre todo de tipo secundario (distribuidores de instrumentos y de partituras) –se dejan a un lado los emisores primarios (compositores) por no formar habitualmente parte activa de las transacciones comerciales tuteladas por Berea–; la agenda de clientes (receptores) de que disponía el almacenista, incidiendo en algunas instituciones y consumidores particulares; y, por último, las cuestiones referentes a la política comercial (código), incluyendo las condiciones de venta, las dinámicas de competencia comercial y el valor de los intermediarios en este proceso, entre otras cuestiones.

6.1. Los emisores de mercancías: entre el mercado nacional e internacional

Los distribuidores, a veces también fábricas y editoriales, se entienden aquí como entidades emisoras en el proceso de comunicación material con los receptores (clientes), donde el almacenista ejerce de moderador, pudiendo tildarse, a su vez, de emisor secundario, mediador o «suministrador», aspecto ya apuntado al inicio del anterior capítulo (página 368). De ahí que, en calidad de emisor, Berea aplicase estrategias de mercadotecnia consensuadas con sus proveedores, lo cual justifica una explicación específica en este apartado según criterios ajustados a las características de cada cual. Los resultados obtenidos ratifican que en la configuración de un mapa comercial, más allá de las querencias, gustos o estéticas de los consumidores, se atisban condicionantes de tipo estructural, derivados de la interconexión de aspectos económicos, infraestructurales, industriales e, incluso, sociales, presentes de forma inexorable en las relaciones forjadas entre los distribuidores y, en este caso, el almacén bereano.

El negocio de Berea incorporó desde 1856 hasta 1891 a numerosos proveedores, partiendo de empresas peninsulares y agregando las europeas en una escalada ascendente. De hecho, en el terreno organológico la década de los ochenta concentró mayor actividad de importación, lo cual no difiere de lo que estaba sucediendo en el resto de España; por ejemplo, en esta misma época Antonio Romero ofertaba pianos alemanes y franceses, que superaban en número a los instrumentos de fabricación española (Bordas 2004, 139). Esto se sustenta en la creciente internacionalización del mercado musical durante las últimas décadas de la centuria, consecuencia de los cambios tecnológicos y de transportes (Plantinga 2010, 37-39). Dichos avances ejercieron una clara influencia sobre la expansión del negocio musical y sobre sus estrategias de venta de forma global en Europa, según explicaba William Weber en el prefacio del libro *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914*, y que gozan de plena vigencia para el caso de Berea:

What is clear, however, is that the main sources of change came from technical advances in building pianos and printing sheet music, and from the expansion of business and marketing strategies by which to sell them. As pianos became more attractive to hear and cheaper to obtain, the invention of lithography opened up a much bigger market for sheet music, chiefly arrangements of well-known opera pieces for amateur performance in the home or professional use in the public

concert. Publication changed from gathering a list of subscribers to building a large international publishing house, and the retailing of music moved from the musician's study to shops that offered a wide range of musical goods (Weber 2004b, 13).¹

El mercado internacional conllevaba una serie de complicaciones, derivadas en esencia de los transportes y de las presiones fiscales ejercidas en las aduanas, que afectaban sobre todo a bultos voluminosos. Los pedidos procedentes de Alemania y de Francia casi siempre recalaban en puntos intermedios, donde Berea disponía de contactos personales para el trámite del transporte.² En ocasiones se buscaban rutas alternativas, como las empleadas en 1885, a causa de la gran epidemia de cólera, por la cual España decretó la emergencia sanitaria. Debido a este contratiempo los pedidos permanecieron varados en Francia durante algunos meses, por lo que se habilitaron otros itinerarios para eludir la prohibición, pasando por ciudades del noroeste, entre ellas Le Havre.³

Los aranceles cobrados en las fronteras dependían de los acuerdos internacionales de comercio, condicionados en ocasiones por algunos pactos concretos con Alemania (1868), Suiza (1869) y, más tarde, con Italia o los Países Bajos. No obstante, los aranceles de 1877 contemplaban que los precios se marcaran atendiendo al punto de origen de las mercancías. Según esta legislación, los productos debían ir acompañados en el momento de la importación de un certificado de la aduana extranjera, visado por el cónsul español correspondiente. En caso de ausencia de este documento la mercancía se retenía, consecuencia que pagó Berea en 1879 con unos pianos Bord por carecer de certificaciones consulares en regla.⁴

¹ Traducción de la autora: «Lo que está claro, sin embargo, es que las principales fuentes del cambio provinieron de los avances técnicos en la construcción de pianos y en la edición musical, y de la expansión de las estrategias comerciales y de marketing para su venta. Como los pianos adquirieron mayor atractivo sonoro y accesibilidad, la invención de la litografía se abrió a un mercado mucho más amplio en el terreno de las partituras, en especial arreglos de piezas de ópera para uso doméstico amateur o para uso profesional en los conciertos públicos. La publicación cambió desde el mecanismo de los suscriptores hacia la creación de una gran editorial internacional, y la venta al por menor de la música se trasladó de los estudios de los músicos a las tiendas que ofrecían una amplia gama de existencias musicales».

² En 1877 solicitaba que todos los paquetes pasaran por Bayonne para que su intermediario José Pedrós los controlase. No obstante, en 1880 ya contaba con personal de confianza en Burdeos y en 1887 con su pariente político Manuel Gil Rodrigo en Irún [AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 399; C. 3, vol. 7, 18-III-1880: f. 327; C. 6, vol. 17, 17-IV-1887: f. 120, cartas remitidas a Péllisson Frères (Lyon)].

³ Berea le había pedido a la casa Angot et Dubreuil el uso de este itinerario en junio de ese año [AB, C. 5, vol. 14, 17-VI-1885: f. 450, carta remitida a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille)].

⁴ AB, C. 2, vol. 6, 8-V-1879: f. 347, carta dirigida a M. A. Bord (París).

Si la exportación no era directa, es decir, si las mercancías pasaban en tránsito por otro país –conforme sucedió, por ejemplo, con los pianos Rönisch o René, que recalaban en Amberes o Hamburgo, bajo la supervisión de Hartrodt et C^{ie}–, este recorrido debía ser siempre justificado y contar con el visado consular del tercer país. Esta circunstancia permitió la aplicación de ciertas estratagemas a favor de los comerciantes, generando suspicacias que desembocaron en un incremento de control aduanero de los trayectos. Por ejemplo, Berea había usado diversos países de tránsito, sobre todo con los que España había firmado un acuerdo de comercio favorable, precisamente para rebajar los precios de los impuestos. Sin embargo, el Real Decreto del 23 de julio de 1882 desarrolló una legislación más concisa al respecto, siendo a partir de entonces necesario un certificado de origen, en el cual constase la declaración oficial del fabricante ante la autoridad local de que las mercancías pertenecían a su industria, cuyas firmas debían ser legalizadas por el cónsul español (García Catalán 2001, 90-94).

En consecuencia, los aranceles aduaneros condicionaban a Berea a la hora de cursar requerimientos de mercancías al exterior, en especial aquellas que no pasaban en calidad de equipaje de mano, como las cajas de transporte de pianos o las de lotes de instrumentos de viento. Así pues, en muchas ocasiones, supeditó sus pedidos al estado de los tratados de comercio internacionales⁵ o procuraba transportar los bultos de forma desapercibida. De este modo, Berea le requirió en varias ocasiones a Rönisch que no indicase el contenido en el exterior de las cajas de pianos, instándole a consignar solo las siglas «C.B.» cuando las mercancías se dirigían a Coruña y «A.G.» cuando lo hacían a Vigo.⁶ También, en 1878, arribó al puerto de Vigo una caja de Burdeos –recibida por Francisco Tapia–, en la cual se camuflaba el contenido de instrumentos musicales a través de la siguiente rúbrica para la

⁵ En 1882 incitaba a la firma Rönisch a remitirle casi una treintena de pianos debido al abaratamiento de los impuestos de aduanas para las mercancías de procedencia alemana. Sin embargo, el nuevo incremento de los impuestos en torno a abril de 1883 provocó una ligera recaída en dichos intercambios comerciales y la búsqueda de rutas alternativas que permitiesen la evasión de estas cargas fiscales en la medida de lo posible [AB, C. 9, 10, 11, cartas dirigidas a Carl Rönisch (Dresde); C. 4, vol. 11, 28-IV-1883: f. 373, carta remitida a Carl Rönisch (Dresde)].

⁶ AB, C. 4, vol. 12, 3-VII-1883: f. 14-15; 14-VII-1883: f. 47; C. 3, vol. 13, 15-IV-1884: f. 136-137, cartas dirigidas a Carl Rönisch (Dresde).

declaración de la aduana: «26 kilos de madera fina labrada en flautas y clarinetes. Partida 170 del Arancel».⁷

Aun teniendo en cuenta los inconvenientes de la importación, la tendencia a la internacionalización de los proveedores en la tienda bereana se evidenció en el terreno de la compra de instrumentos, dado el prestigio que ciertas firmas –en su mayoría francesas y alemanas– habían alcanzado con sus constantes participaciones en las exposiciones universales (Fauquet y Gétreau 2010, 361-62). Sin embargo, hubo una excepción en el caso de los materiales musicales escritos, adquiridos fundamentalmente a casas nacionales por una serie de razones logísticas, infraestructurales y de consumo.

A continuación, se analizan los pormenores derivados de las relaciones de Berea con los distribuidores. Primero, se consignan los proveedores de instrumentos, clasificados según las familias instrumentales recibidas; y después, se abordan los proveedores de partituras, cuya clasificación se entronca con la nacionalidad –española o extranjera– de las sedes de cada una. La aplicación de criterios dispares para el estudio de ambos tipos de suministradores responde a la dinámica intrínseca de la propia actividad comercial bereana, puesto que para entender el entramado de relaciones trabadas con fábricas y editoriales es necesario individualizar la naturaleza de sus respectivas mercancías.

6.1.1. Los proveedores de instrumentos

Los suministradores de instrumentos configuran una larga lista de fábricas y distribuidores, cuya multiplicidad derivó de dos variables comerciales, una impuesta y otra propuesta. Por un lado, las variadas demandas de los clientes instaban a los almacenistas a disponer de género acorde, con lo cual las existencias debían cubrir las preferencias impuestas en cuanto al consumo del momento; y, por otro lado, Berea –y muchos otros almacenistas– empleaba la estrategia comercial de obtener los mejores productos al coste más reducido posible, con el fin de conseguir un margen de beneficios amplio, así la diversificación de puntos de compra se convertía en crucial para la obtención de mayores ventajas. En consecuencia, el establecimiento de música

⁷ AB, C. 2, vol. 5, 20-V-1878: f. 312, carta a Francisco Tapia (Vigo).

disponía de un fondo de instrumentos musicales coherente con las solicitudes de los clientes, pero canalizado, seleccionado y servido a través de las directrices del almacenista. Por ello, en este subapartado se analizan por medio de las fuentes documentales las relaciones que Berea estableció con los suministradores, para constatar la normalidad o la especificidad de los movimientos comerciales bereanos en relación con sus distribuidores.

La provisión de instrumentos musicales pasó por dos etapas. Durante la primera, las firmas españolas adquirieron mayor peso hasta los años setenta; sin embargo, durante la segunda etapa, desde finales de esta década y, sobre todo, en la siguiente, la importación de Francia y Alemania se normalizó. Las innovaciones tecnológicas que las fábricas europeas patentaron para los diferentes instrumentos, en especial para pianos e instrumentos de viento (De Keyser 2003), convirtieron sus productos en referentes para los músicos aficionados y profesionales gallegos. Resulta llamativo el caso de los pianos, terreno donde la industria extranjera brindó una competencia insalvable a mediados de la centuria (Bordas 2004, 148), lo cual justifica el crecimiento de la oferta y la demanda de mercancías importadas en los últimos decenios del siglo. A estas razones de consumo habría que añadir también las mejoras infraestructurales, que permitieron conexiones marítimas y terrestres más fluidas, ya explicadas en el primer capítulo.⁸

Seguidamente, se exponen algunos de los datos más relevantes referentes a las fábricas y distribuidoras de instrumentos musicales de las cuales se servía Berea, recurriendo para ello a una individualización de los productos. Aquí se aplica la taxonomía organológica de Erich von Hornbostel y Curt Sachs (Sachs 1940; Cámara 2003, 103-14), ya antes utilizada para ordenar la redacción del quinto capítulo, por lo que se presentan primero los fabricantes y distribuidores de aerófonos, luego los de cordófonos y, por último, los de idiófonos y membranófonos.

⁸ Apartado 1.1, titulado «Datos geográficos, económicos y políticos», a partir de la página 50.

6.1.1.1. Los fabricantes y distribuidores de aerófonos

Berea mantuvo una especial conexión con las fábricas de aerófonos parisinas, que le proveyeron sobre todo de instrumentos de viento madera y de viento metal. De las trece marcas registradas en sus cartas y libros de cuentas, diez de ellas eran francesas, dos de la región que hoy se conoce como República Checa y una española. Esta línea de datos confirma la posición puntera en que se situaban las industrias francesas, especialmente parisinas, en la construcción de aerófonos, ya que habían incorporado las técnicas industriales a una profesión hasta entonces artesanal (Haine 1985). Esta incipiente industrialización permitió a estas marcas el ofrecimiento de mayor cantidad de productos modernizados a un precio más asequible. Sin duda, esta circunstancia monetaria revestía gran interés para el comerciante coruñés, por lo cual las conservó entre sus proveedores habituales desde al menos la década de los setenta hasta los años noventa.

6.1.1.1.1. Aerófonos de soplo humano

En cuanto a los instrumentos de viento madera y metal, Berea estableció un mayor número de conexiones con las empresas francesas Angot et Dubreuil, Péliisson Frères y las prusianas August Jindřich Rott syn y Červený & Söhn. Además, cuidó una fluida relación con otras firmas parisinas, entre ellas Buffet –a cargo de P. Goumas–, Gautrot Ainé et C^{ie}, Lefèvre o Thibouville, y con la española de Enrique Marzo, socio de Antonio Romero (véase fig. 6.1). En una carta escrita por Berea a Juan Montes en 1889 le revelaba, precisamente, esta predilección por los instrumentos de viento madera franceses y de viento metal alemanes, lo cual se reflejó de forma clara en sus existencias:

[...] Para su gobierno le advierto que en Alemania no se construyen con la perfección que fuera de desear los armoniums y en esto sucede como en los instrumentos de Banda, que los de metal son superiores en Alemania y los de madera son en Francia [...].⁹

La hegemonía de las fábricas del norte de Europa se había perfilado ya desde comienzos de la centuria, puesto que la mayor parte de innovaciones tecnológicas se habían patentado en Francia, Bélgica o Alemania. Estos cambios en la manufactura de

⁹ AB, C. 7, vol. 19, 5-V-1889: f. 293, carta a Juan Montes (Lugo).

los instrumentos se intensificaron de manera progresiva en Europa, según explica Andrew Blake en *The Music Business*:

By the beginning of the nineteenth century the industrial revolution had moved cultural and economic dominance to northern Europe [...]. There were [...] northern European innovations in music technology. The saxophone was invented in Belgium in 1840, and valve-action brass band instruments (trumpet, horn and tuba) and keyed woodwind instruments (the «Boehm system» flute and clarinet) were developed in France, Germany and Great Britain. Methods of manufacture had changed (Blake 1992, 47).¹⁰

Firma	Procedencia	Fechas de contacto con Berea
Angot et Dubreuil	Ivry la Bataille (Francia)	1876-1890
Besson	París (Francia)	1883
Buffet	París (Francia)	1879-1889
Červený & Söhn	Koniggrätz (Imperio austrohúngaro, hoy República Checa) ¹¹	1879-1884
Clair Godfroy	París (Francia)	1883
Debonnettebean	París (Francia)	1884
Gautrot Ainé & C ^a	París (Francia)	1874-1879
Lefèvre	París (Francia)	1877-1890
Louis Lot	París (Francia)	1883
Marzo, Enrique	Madrid (Francia)	1877
Péligsson Frères	Lyon (Francia)	1877-1890
August Jindřich Rott syn	Praga (Imperio austrohúngaro, hoy República Checa)	1882-1890
Thibouville	París (Francia)	1877-1890

Fig. 6.1. Relación de empresas proveedoras de instrumentos musicales aerófonos de soplo humano. Elaboración propia.

Este contexto industrial acarreó que las importaciones de instrumentos extranjeros se vigorizasen en España, en especial aquellas procedentes de Francia, ya que se ha documentado la entrada paulatina de ejemplares desde mediados del siglo hasta llegar a un millón en 1880, para ir descendiendo después poco a poco (Haine 1985, 199). De ahí las habituales transacciones de Berea con fábricas francesas, que respondían a un movimiento comercial generalizado en la península (Bordas 2004, 351).

¹⁰ Traducción de la autora: «A comienzos del siglo XIX, la revolución industrial había llevado la hegemonía cultural y económica al norte de Europa. Había allí innovaciones en la tecnología musical. El saxofón fue inventado en Bélgica en 1840 y las válvulas de los instrumentos de viento metal (trompeta, trompa y tuba) y las llaves de los de viento madera (el sistema Boehm de la flauta y el clarinete) fueron descubiertas en Francia, Alemania y Gran Bretaña. Los métodos de manufactura habían cambiado».

¹¹ En realidad, este pueblo se conoce con el nombre checo de Hradec Kralové.

Para las fábricas afincadas en París, Berea recurría a intermediarios que se ocupaban de las transacciones *in situ*. El primero documentado es Enrique Anteroche, desde agosto de 1876 hasta marzo de 1877,¹² cuando fue sustituido por Félix Chevalier, desde marzo de 1877 hasta al menos agosto de 1890.¹³ Chevalier tramitó pedidos, pagó cuentas, intermedió en la remisión de los materiales e incluso negoció descuentos para Berea, evidenciando una dilatada e intensa relación. La limitación de idioma tal vez condujese a Berea a contar con este mediador, quien además gozaba de proximidad física a las fábricas parisinas para mayor control sobre los pedidos. La tarea de Chevalier iba más allá que la de vigilar los pedidos de instrumentos, ya que también gestionaba la compra y envío de partituras desde editoriales como Escudier, Brandus, Richault o Leduc; e incluso tramitó el pedido de armonios y órganos armonifrase a la casa Dumont y otros ejemplares a Thibouville.¹⁴



II. 6.1. Membrete superior de una carta remitida por Thibouville a Canuto Berea y Compañía (1891). AB.

Las fábricas alejadas del ámbito de acción de Anteroche y Chevalier, por su parte, fueron objeto de contactos personales de Berea. Entre ellas se contaba con: Angot et Dubreuil, situada en la localidad normanda de Ivry la Bataille, Péliesson Frères, cuya

¹² AB, C. 1, vol. 3, 3-VIII-1876: f. 9; C. 2, vol. 4, 13-IV-1877: f. 74, cartas a Enrique Anteroche (París).

¹³ AB, C. 2, vol. 4, 23-III-1877: f. 28; C. 7, vol. 20, 7-VIII-1890: f. 489, cartas a Félix Chevalier (París). Recuérdese que los copiadore de cartas de Berea no conservan los escritos desde agosto de 1890 hasta marzo de 1891.

¹⁴ AB, C. 2, vol. 5, 16-X-1878: f. 482-483, carta a Félix Chevalier (París).

sede principal se emplazaba en Lyon, o las casas ubicadas en el Imperio austrohúngaro August Jindřich Rott syn (Praga) y Červený & Söhn (Koniggrätz) (véase fig. 6.2). Con algunas de estas firmas, Berea no solo actuaba en calidad de un simple cliente, sino que ejercía de comisionado, firmando acuerdos previos para la obtención de las mejores condiciones económicas posibles, tanto en los precios como en los modos de pago.¹⁵

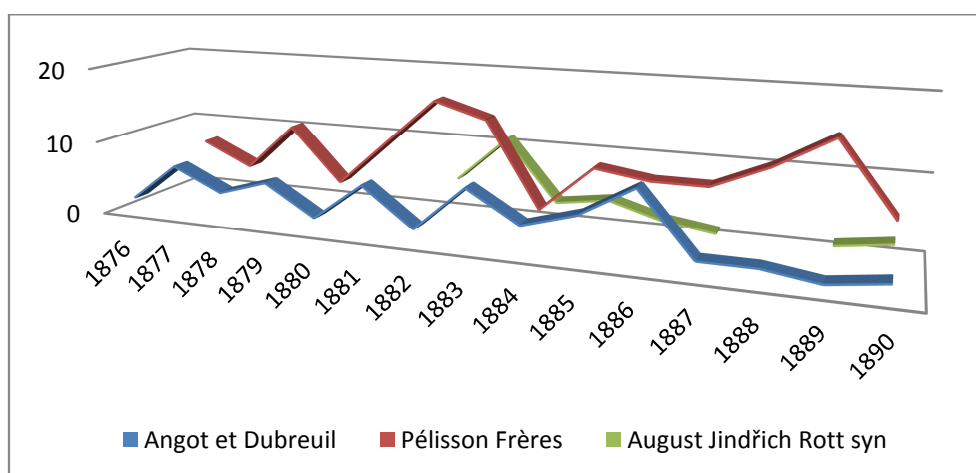


Fig. 6.2. Frecuencia de contactos establecidos por Berea con proveedores de aerófonos. Elaboración propia.

Berea trabajó en estrecha colaboración con estas fábricas, puesto que no solo les cursaba los pedidos de forma frecuente, sino que, en muchas ocasiones solicitaba instrumentos con condiciones especiales. Uno de los requerimientos más habituales concernía a la afinación, cuestión ya apuntada en el quinto capítulo,¹⁶ que revirtió en numerosos malentendidos. Pero las peticiones específicas se extendían igualmente a

¹⁵ Así pues, con August Jindřich Rott syn pactaba en junio de 1883 rebajas en los precios y la opción de pago fraccionado (la mitad del importe en el momento de hacer el pedido y el resto a los ocho días de su recepción) [AB, C. 4, vol. 11, 5-VI-1883: f. 453, carta a Jindřich Rott (Praga)]. Este trato se sometió a revisión en 1889, incluyendo nuevas cláusulas por las cuales los instrumentos que incumpliesen las condiciones serían devueltos sin ningún gasto para Berea y, por su parte, este garantizaría el abono [AB, C. 7, vol. 19, 15-IV-1889: f. 261-262, carta a August Jindřich Rott syn (Praga)]. En julio de 1883 había hecho lo mismo con la firma Angot et Dubreuil [AB, C. 4, vol. 12, 7-VII-1883: f. 24], lo cual delata que las ventajas de estos acuerdos solían beneficiar a ambos implicados. En ocasiones las misivas también revelan que además de obtener buenos descuentos, Berea percibía comisiones por las ventas de determinadas marcas, según sucedió con la empresa August Jindřich Rott syn [AB, C. 5, vol. 15, 28-X-1885: f. 122-123, carta a August Jindřich Rott syn (Praga)].

¹⁶ Apartado 5.1, titulado «Los instrumentos musicales: de la variedad a la especificidad», en concreto páginas 378-379.

otro tipo de exigencias.¹⁷ Berea llegó a dar instrucciones concretas sobre cómo construir determinados instrumentos, como por ejemplo a August Jindřich Rott syn con respecto a un bombardino, pedido en los siguientes términos:

[...] bombardinos en Mi b, sin bomba en Fa, 4 cilindros de tamaño reducido, con tubería y conductos anchos, que por medio del 4º cilindro se faciliten los puntos más graves. Esto es para que pueda hacer los efectos de bajo profundo [...].¹⁸

En otros casos la reivindicación de características especiales respondía a solicitudes directas de clientes. Por ejemplo, en 1883 pidió una flauta de ébano a Angot et Dubreuil de calidad superior con remates manuales¹⁹ o en 1887 unas cornetas especiales para el Batallón de Reus número 16,²⁰ cuya descripción indicaba:

[...] Preparen una corneta (clairon) nuevo modelo Español [sic], sin pistones y en el tono de Ut et Reb [sic], que el cambio de tono se verifica por medio de un cilindro giratorio que permite ó no pasar el aire a una bomba que está adherida a dicho cilindro.

Esta corneta la quiero con guarnición de melchor en la campana y un lebrero al rededor [sic] que diga «Batallón Cazadores de Reus nº 16».

La forma de la corneta que pido las tiene marcadas en su catálogo con el nº 1442 Mr. Conesnon et Cie Suc. [sic] de Gautrot de París [...].²¹

A continuación, se efectúa un seguimiento de las principales empresas proveedoras de aerófonos de Berea, por orden decreciente de contactos establecidos en las misivas que el comerciante coruñés registró en los copiadores de cartas, desde 1876 hasta 1890 (véase fig. 6.2).

Péllisson Frères suministró a Berea un género muy variado, con lo que constituyó un pilar para el aprovisionamiento de la tienda coruñesa. La empresa francesa fue fundada en Lyon a cargo de Jacques Couturier en 1812, aunque a partir de 1852 pasaron a gestionarla

¹⁷ A Péllisson Frères le exigió en varias ocasiones la grabación de algunos instrumentos de viento metal con la inscripción «Fábrica de instrumentos de Canuto Berea, La Coruña»; a Červený & Söhn le requería la estampación de una letra «A» circundada por un escudo específico; o a Angot et Dubreuil le pedía varios ejemplares de clarinetes y flautas con las posiciones de las manos alteradas [AB, C. 7, vol. 20, 14-XI-1889: f. 96-97, carta a Péllisson Frères (Lyon); C. 3, vol. 8, 8-I-1881: f. 273; C. 4, vol. 12, 15-XI-1883: f. 280-281, carta a Červený & Söhn (Koniggrätz); C. 7, vol. 19, 12-XII-1888: f. 63, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille)].

¹⁸ AB, C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 171-172, carta a August Jindřich Rott syn (Praga).

¹⁹ AB, C. 4, vol. 12, 13-X-1883: f. 198, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille).

²⁰ El hecho de que los instrumentos militares llevaran una plancha de plata con inscripciones era bastante común, con lo que se llegó a legislar por ejemplo en el caso de los regimientos del Cuerpo de Infantería de Marina a partir de 1878 (Gándara 2013, 1758).

²¹ AB, C. 6, vol. 17, 22-III-1887: f. 68-69, carta a Péllisson Frères (París).

sus hijos (Haine 1985, 176). En 1875 la compraron los hermanos Péliisson y dos años después comenzaron las relaciones comerciales con Berea, documentadas desde enero de 1877 hasta julio de 1890 (véase il. 6.2).²² La firma ofrecía todo tipo de instrumentos de viento (bombardinos, bugles, cornetas, trombones, trompas, tubas), algunos instrumentos de percusión (platillos) y esporádicamente algunos instrumentos de cuerda (violines).



Il. 6.2. Anuncio de la casa Péliisson Frères (ca. 1880).

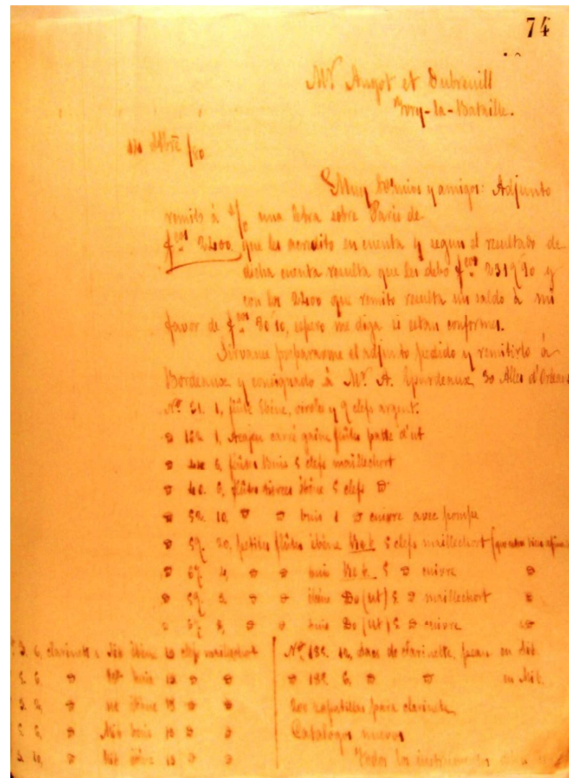
Los frecuentes pedidos a esta fábrica incluían habituales solicitudes en lotes, que afectaban sobre todo a cornetas, bombardinos, bugles y trompas. Por ejemplo, en noviembre de 1883 Berea cursaba un pedido amplio de veinte cornetas, seis bugles, catorce contrabajos de tres pistones y dos trompas;²³ o en 1884 requería en una sola remesa cuarenta cornetas, diez bugles, cuatro barítonos y dos «bajos» –se refiere a tubas–.²⁴ Tras la aplicación de la patente de Claude George para el montaje de las llaves del saxofón a partir de 1875 (Kampmann 2006, 20), Berea se interesó también por este instrumento, aunque solicitó los primeros ejemplares a Péliisson más tarde, en 1882.²⁵

²² AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 399-400; C. 7, vol. 20, 20-VII-1890: f. 460, cartas dirigidas a Péliisson Frères (Lyon).

²³ AB, C. 4, vol. 12, 13-XI-1883: f. 275-277, carta a Péliisson Frères (Lyon).

²⁴ AB, C. 5, vol. 13, 22-III-1884: f. 72, carta a Péliisson Frères (Lyon).

²⁵ AB, C. 4, vol. 10, 5-VI-1882: f. 227-228, carta a Péliisson Frères (Lyon).



II. 6.3. Pedido de Berea a Angot et Dubreuil (1878). AB.

Angot et Dubreuil, por su parte, se dedicaba a la fabricación de instrumentos de viento madera, en especial flautas y clarinetes, por lo que Berea mantuvo estrechos contactos con ella entre agosto de 1876 y julio de 1890 a fin de equiparse con tales mercancías.²⁶ Con esta firma solía concertar pedidos anuales extensos, conviniendo con ello los mejores precios (véase il. 6.3).²⁷ La visita de Berea a la fábrica en compañía de su esposa en 1878 denota con mayor contundencia los lazos empresariales y personales entre ambas facciones comerciales.²⁸

La firma August Jindřich Rott (1815-1868) de Praga abrió las puertas en los años treinta y, después de consolidarse, obtuvo galardones en las exposiciones de Londres,

²⁶ AB, C. 1, vol. 3, 10-VIII-1876: f. 61; C. 7, vol. 20, 17-VII-1890: f. 447, cartas a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille).

²⁷ Por ejemplo, en 1877 pedía una considerable cantidad de ejemplares, todos ellos afinados por el antiguo diapasón, que incluía: dieciséis flautas de ébano, veinte flautas de «biño», cuatro flautas «terceras» –tercerolas–, cuarenta y ocho flautines, seis flautines en do, nueve clarinetes en si bemol, diecisiete clarinetes en do, doce clarinetes en mi bemol y diecinueve flageolets [AB, C. 1, vol. 3, 17-I-1877: f. 397-398, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille)].

²⁸ AB, C. 2, vol. 5, 9-IX-1878: f. 458-459, carta a Angot et Dubreuil (Ivry la Bataille).

Munich y París. Tras la muerte en 1868 del fundador, su hijo František se responsabilizó de la firma, que pasó a denominar August Jindřich Rott syn (hijo). Los contactos de Berea comenzaron después, en 1882, y se mantuvieron hasta 1890 con pedidos frecuentes de instrumental de viento metal, propio de las bandas militares a las cuales proveía esta marca.²⁹ La primera comunicación formalizada por Berea contaba con el aval de Rönisch y Kaps, con lo que se allanó el terreno para la firma de diversos tratos, por los cuales los instrumentos –bombardinos, fliscornos, platillos, trompas, trompetas y tubas– llegaban a Galicia al mejor coste posible. A pesar del constante tráfico con esta fábrica, en ocasiones las cuestiones constructivas requerían de cierta vigilancia, sobre todo en torno a las afinaciones³⁰ y a los acabados, ya que incluso en algún momento Berea criticó abiertamente los remates de las soldaduras de los tubos.³¹

En el Imperio austrohúngaro trató también con Červený & Söhn, una firma fundada en 1842 por Václav František Červený (1819-1896) –en alemán, Wenzel Franz Červený, lo cual explica alguna alusión en las fuentes a la marca «de Wenzel»–, especializada en la construcción de instrumentos de viento metal (Dullat 1992). En 1866, la empresa pasó a manos de sus hijos, siendo a partir de entonces cuando se han documentado los acercamientos con Berea, en concreto desde enero de 1879 hasta enero de 1884.³² Para esta franja cronológica, Červený había innovado en ciertos aerófonos, en especial cornetas, cuya nueva y exitosa familia orbitó en torno a la patente de dos cornetas en si bemol, una corneta alto en mi bemol y una corneta tenor en si bemol. Gracias a los avances obtenidos en los instrumentos de viento metal, la firma obtuvo varios galardones, entre los cuales se encuentran una medalla en la exposición de París de 1889 y otra en la de Chicago de 1893, además de otros reconocimientos por parte de la política imperial (Tarr 2003, 91).³³ A partir de 1901 la empresa operó en Estados Unidos a cargo de Louis Viták, quien le confirió longevidad (Cícek 1992).

²⁹ AB, C. 4, vol. 10, 15-IX-1882: f. 395; C. 7, vol. 20, 30-VII-1890: f. 478, cartas remitidas a August Jindřich Rott (Praga).

³⁰ AB, C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 171-172, carta remitida a August Jindřich Rott (Praga).

³¹ AB, C. 6, vol. 16, 10-XII-1886: f. 348-349, , carta remitida a August Jindřich Rott (Praga).

³² AB, C. 2, vol. 6, 17-I-1879: f. 131-132; C. 4, vol. 12, 24-I-1884: f. 435, cartas a Červený & Söhn (Königgratz).

³³ Por las innovaciones musicales aplicables a los ejércitos prusianos, Červený recibió la Cruz del Caballero de la Corona Real de Prusia, así como la medalla de oro de la Orden de Santa Ana del Zar Alejandro III.

Los contactos mantenidos por Berea con esta entidad se establecieron en francés – probablemente escritos por un traductor, debido al cambio de caligrafía con respecto al resto de cartas autógrafas de Berea y Puig– para el pedido de instrumentos de viento metal. La confianza generada entre ambas empresas encaminó a Berea a la solicitud de género no musical de la zona geográfica bohemia, como bebidas alcohólicas –vinos y licores– o botellas de cristal de Bohemia.³⁴

Gautrot Ainé et Compagnie («Gautrot Ainé et C^{ie}») figuró en calidad proveedora de aerófonos en la correspondencia bereana desde 1874 hasta 1879,³⁵ momento tras el cual, a pesar de no conservarse contactos específicos, su género continuó arribando al almacén coruñés a través del mentado intermediario parisino Chevalier. La empresa, que había comenzado la andadura en 1845, creció de forma progresiva al incorporar poco a poco nuevas patentes en ciertos instrumentos, aspecto por el que llegó a litigar con el propio Adolf Sax. Entre sus innovaciones, destacó el sistema transpositor, mejoró el sistema rotatorio de válvulas, construyó en 1857 un modelo de flauta de metal y consiguió la patente de la familia de los sarrusófonos a partir de 1856 (Haine 1985, 69, 71, 77, 269). De hecho, Berea le adquirió varios ejemplares, además de las cañas necesarias para las boquillas.

Entre los proveedores de instrumentos de viento metal en España se encuentra Enrique Marzo y Feo (1819-1893), quien desde 1870 hasta 1877 se había asociado con Antonio Romero a fin de dirigir la sección de su empresa dedicada específicamente a la fabricación de instrumentos de metal. Los contactos directos de Berea con Marzo se iniciaron en 1877³⁶ y se prorrogaron hasta 1883, cuando aún figuraba en sus cartas la mención a Romero y Marzo, a pesar de la anterior disolución de esta sociedad (Gándara 2013, 1754-55).³⁷

³⁴ AB, C. 4, vol. 12, 1-XII-1883: f. 331; C. 4, vol. 12, 25-XII-1883: f. 394, cartas a Červený & Sohn (Königgratz).

³⁵ Las cartas que Berea remite de forma directa a la empresa parisina tratan cuestiones relacionadas con los pagos. Ya desde la primera misiva solicita una concesión en las mensualidades debido a la crisis económica de 1874. La última carta de estas características se envía en enero de 1879 [AB, C. 1, vol. 1, 20-XI-1874: f. 393; C. 2, vol. 6, 24-I-1879: f. 143, cartas a Gautrot (París)].

³⁶ AB, C. 2, vol. 4, 17-IV-1877: f. 85, telegrama a Enrique Marzo (Madrid).

³⁷ La primera misiva dirigida en exclusiva a Enrique Marzo está datada en febrero de 1883 [AB, C. 4, vol. 11, 26-II-1883: f. 230].

6.1.1.1.2. Aerófonos libres de acción mecánica

Berea comercializó otros instrumentos aerófonos, en este caso, de teclado, donde se incorporan el armonio y el acordeón. Los armonios del almacén incluían diversos modelos, incluidos armonifrase, *harmoniflûte* y mediófonos de Dumont & Lelièvre.³⁸ La exclusividad de venta de productos de esta última casa correspondía en España a la firma comercial de Antonio Romero (Veintimilla 2002, 1:168), por lo cual no es extraña la actuación de Berea en cuanto que corresponsal de la misma en la región noroeste, dadas sus estrechas relaciones con el almacenista madrileño. El establecimiento coruñés también trató de forma habitual con Bernareggi (Barcelona) y puntual con otras casas constructoras de órganos y armonios, aunque el volumen de compras abultó más bien poco. Por el contrario, la presencia de firmas francesas vuelve a despuntar en este caso, debido a que se encontraban en el cénit de la construcción de este tipo de instrumentos (véase fig. 6.3). No obstante, las cantidades solicitadas por Berea no sobresalieron tanto como la variedad de modelos ofertados, que cambiaban a tenor de las novedades tecnológicas introducidas, cuestión ya referida en el quinto capítulo.³⁹

Firma	Procedencia	Fechas aproximadas de contacto
Armonios, organillos y aristonos		
Alexandre	París (Francia)	1885-1889
Bernareggi	Barcelona (España)	1874-1891
Conty-Liné et Klein	París (Francia)	1882-1885
Christophe et Etienne	París (Francia)	1885-1886
Debain	París (Francia)	1882
Frati y C ^a	Berlín (Alemania)	1888
Lange, Germán	Madrid (España)	1880-1890
Stolle, Heinrich C.	Dresde (Alemania)	1885-1886
Thibouville	París (Francia)	1877-1890
Volder	Bruselas (Bélgica)	1883-1884
Acordeones		
Spaethe, Wilhelm	Gera (Erfurt, Alemania)	1877-1880

Fig. 6.3. Tabla de firmas que proveían a Berea de aerófonos libres. Elaboración propia.

³⁸ AB, C. 7, vol. 19, 25-XII-1888: f. 70, carta a Félix Chevalier (París).

³⁹ Apartado 5.1.2.1, titulado «Aerófonos: entre el conservadurismo y la innovación», a partir de la página 381.

A pesar de la predilección de Berea por tratar con los inventores de los instrumentos, en este caso, con Alexandre-François Debain (1809-1877), el inventor del armonio, apenas contactó. El elevado precio de sus instrumentos no atrajo lo suficiente al coruñés, quien se disculpaba en 1882 a través de carta por no haberle adquirido a él ningún ejemplar debido al importe.⁴⁰ De hecho, recurrió a otras casas francesas, como Alexandre Pére et Fil, en cuyos anuncios de 1867 Berea ya figuraba en el puesto de depositario de su género (*La España*, 24 de enero de 1867) (véase il. 6.4). Jakob Alexandre (1804-1876) y el hijo, Eduardo (1824-1888), habían perfeccionado el armonio de tal manera que sus instrumentos se habían convertido en obligada referencia para el sector (Haine 1985, 72, 92). Por ello no resulta extraño que Berea vendiese estos ejemplares, solicitando –según era habitual en él– los mejores descuentos concretos por su condición de intermediario.⁴¹

ORGANOS
de la casa **ALEXANDRE** padre é hijo,
39, rue Meslay, Paris.

Único depositario y único agente encargado de nombrar los de provincias, D. C. A. Saavedra, director y propietario de la Agencia Franco-Española; en París, rue Talibout, 55, ante: rue Richelieu, 97, y en Madrid, Agencia Franco-Española, calle del Bordo, 31.

ORGANOS DESDE 700 REALES HASTA 6.000.

EXPOSICION UNIVERSAL, PARIS 1855. Una medalla de honor, única para esta industria, fué concedida á los Sres. Alexandre padre é hijo, despues de un brillante concurso en la As. demia de música.

EXPOSICION UNIVERSAL, LONDRES 1862. Una medalla de premio fué concedida á los Sres. Alexandre padre é hijo, por la nueva construcción de armonias, y por su bajo precio combinado con su excelente fabricación y purez de sonidos.

ORGANOS PARA IGLESIA Y SALON.		PRECIOS.	
Núm.	Descripción	en TAMB.	en MADRID
11.-1	Fuego, 4 octav: s, caja caoba.	115	700
17.-1	» 5 » 1 reg. » encina.	250	1000
3.-1	» 5 » 3 »	250	1200
2.-2	» 5 » 10 »	500	2100
1.-4	» 5 » 14 »	700	4000
MODELO ESPECIAL PARA SALON.			
3 bis. 1	» » 3 reg. de percusion, caja palo santo.	425	1900
1 bis. 2	» » 10 » » »	700	3000
1 bis. 4	» » 14 » » »	1100	6000

Los órganos de 700 rr. tienen la fuerza suficiente para servir en las iglesias y pueden usarse tambien para la música de salon. Toda persona que tenga algunas nociones de piano, puede tocar este instrumento á la primera vez.

Estos órganos no exigen ningun embretamiento ni gasto de afinacion. Anotamos aqui los precios de venta en París y Madrid á fin de que el público se convenza del poco aumento que tienen estos no obstante los elevados gastos de transporte y el 20 por 100 de aduana que marca la partida del arancel.

Advertencia para el cliente y el comerciante.—A los señores curas párrocos y fábricas de las iglesias, concederemos para el pago el plazo de un año ó verificado al contado, 6 por 100 de rebaja sobre los precios de compra en España. En el primer caso los órganos quedarán hasta satisfecho su precio, de la propiedad de la casa de Saavedra, la cual se reserva el derecho de revindizacion.—Concedemos toda rebaja posible á los comerciantes que nos favorezcan con sus pedidos. Si prefieren correr con los gastos de transporte y y aduana, nuestra casa de París 55, rue Talibout, les expedirá con la misma rebaja que la casa Alexandre padre é hijo.—Barcelona, señor Auger; Badajoz, Sres. Guerra, Ringel y compañía; Bi bao, D. Martín Pasayo; Burgos, D. Rafael Cisneros; Cadix, D. Ramon Hernandez; Coruña, D. Canuto Beres; Granada, Sr. Rivero; Málaga, D. José Gaer uir; Murcia, D. Rafael Almazan y Martín; Oviedo, D. Fortunato Lopez Santander don J. A. de Sarasa; Sevilla, viuda de Troyanc; Valladolid, D. Antonio Perez; Valencia, Sr. Prosper; Vitoria, D. Florentino Behevarria; Zaragoza, D. Blas Lacamba y D. Mariano Perez.—En las demás provincias en casa de los depositarios de la Agencia franco-española.

(A. 2,260)

Il. 6.4. Anuncio de la firma Alexandre Père et Fil donde Berea figura como corresponsal (*La España*, 24 de enero de 1867).

⁴⁰ AB, C. 4, vol. 10, 27-IX-1882: f. 406, carta a Debain et C^{ie} (París).

⁴¹ AB, C. 7, vol. 20, 21-IX-1889: f. 2, carta a Alexandre Pére et Fil (París).

Dos de los trabajadores de Alexandre se independizaron y formaron la firma Christophe et Etienne, en torno a 1860. A partir de entonces perfeccionaron un armonio que ganó varios premios, incluida una medalla en la exposición de París de 1867 (Ord-Hume 1986). Berea se interesó por este ejemplar en 1886, requiriendo alguno afinado en el «antiguo diapasón francés» e intentando conseguir el descuento más alto del 20% habitual, más el 3% por realizar el pago al contado.⁴²

La relación más intensa respecto a la compra de armonios la mantuvo con Volder Frères, firma liderada por Henri de Volder (1764-1865), a la cual Berea solicitó varios productos entre 1883 y 1884 (Haine y Meeus 1986, 136). Una nota curiosa sobre los envíos de esta casa desde Bruselas la constituye una solicitud de desmembramiento de los instrumentos más pequeños para el transporte hacia Galicia con el fin de evitar pagos adicionales en la aduana, mecanismo ya referido.⁴³ Berea reclamó también los catálogos a otras marcas, entre ellas Mamprety, Esten et Compagnie («Esten et C^{ie}»), Rönisch o Mustel, aunque no consta su comercialización en Galicia. En alguna oferta puntual, se mencionaba también la fábrica española de Planas, sin que se hayan podido constatar más datos al respecto.⁴⁴

En cuanto a los accesorios de armonio, de nuevo irrumpían las diferentes casas parisinas, que remitían sobre todo lengüetas a través de los mentados intermediarios. Berea explicitaba sus necesidades en las descripciones, según se lee en el siguiente fragmento de carta enviada a Anteroche en 1876:

[...] 4 octavas dobles de lengüetas [sic] para una armoniflûte [sic] de Mayer Marix que empiecen en Fa, pero todas las lengüetas han de estar precisamente separadas unas de otras y no cada 2 juntas como las que enviaron. Habrá 2 iguales de cada nota, pero separadas en 98 piezas [...].⁴⁵

Los acordeones provenían de casas extranjeras, en especial alemanas, destacando la firma de Wilhelm Spaethe. Este constructor de pianos y órganos había patentado varios modelos de acordeones, además de presidir la sociedad de fabricantes de instrumentos mecánicos creada en Leipzig (Ord-Hume 1970, 271). En el catálogo de

⁴² AB, C. 5, vol. 15, 28-II-1886: f. 355, carta a Christophe et Etienne (París).

⁴³ AB, C. 5, vol. 13, 24-VI-1884: f. 312, carta a Volder Frères (Bruselas). Los problemas concernientes a los pagos en aduanas se han visto en las páginas 541-543.

⁴⁴ AB, C. 1, vol. 1, 25-IX-1874: f. 222, carta a Agustín Salvador (Lugo).

⁴⁵ AB, C. 1, vol. 3, 12-XII-1876: f. 307, carta a Enrique Anteroche (París).

Romero se especificaba que esta fábrica era «*Non plus ultra*» de los acordeones,⁴⁶ lo cual concuerda con la alta consideración conferida por Berea, quien efectuó varios pedidos a esta fábrica en Gera (Turingia) de modelos diferentes, adquiridos con un 10% de descuento.⁴⁷ No obstante, la última misiva enviada delata que el trato recibido no le había agradado mucho, ya que uno de los acordeones remitidos estaba gastado, a pesar de consignarse como nuevo.⁴⁸ Se supone que tal contratiempo cortó las comunicaciones con esta casa, puesto que desde entonces no recurrió a ella. Quizás por esto se diversificasen las marcas en los catálogos, que también referenciaban ejemplares de la firma Korff y del valenciano Clemente García.⁴⁹

Entre las ideas principales de este apartado referente a los proveedores de aerófonos, se puede resaltar la poca representatividad de las fábricas españolas, solo observada en el caso de los cornetines de Enrique Marzo. En contrapartida, ha quedado documentada la hegemonía de fábricas centroeuropeas, en especial Pélisson Frères, Angot et Dubreuil y August Jindřich Rott synn, las cuales surtían de nutridos lotes al comerciante coruñés. Estas marcas fabricaban los instrumentos de mayor prestigio internacional, por lo cual no extraña cierta omnipresencia en la provisión de aerófonos. Además, Berea actuaba en calidad de comisionado para muchas de ellas, posicionándose en un lugar apropiado para controlar de primera mano precios, calidades e incluso métodos de envío. La necesidad de emplear intermediarios que controlasen dichos pedidos y envíos desde otros puntos del extranjero fue consecuencia directa del trato estrecho con fabricantes de nacionalidades e idiomas diversos. Aparte de esto, el amplio espectro de demanda, derivado de la emergente creación de bandas de música, propició un fluido e intenso comercio internacional de aerófonos, ya referido en el anterior capítulo.⁵⁰

⁴⁶ BN, M. Foll/92/6, «Catálogo ilustrado de pianos, órganos y demás instrumentos de salón de Antonio Romero y Andía», 63.

⁴⁷ AB, C. 2, vol. 6, 14-IV-1879: f. 303, carta a Wilhelm Spaethe (Gera, Alemania).

⁴⁸ AB, C. 3, vol. 7, 15-II-1880: f. 15, carta a Wilhelm Spaethe (Gera, Alemania).

⁴⁹ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 104.

⁵⁰ Apartado 5.1, titulado «Los instrumentos musicales: de la variedad a la especificidad», a partir de la página 371.

6.1.1.2. Los fabricantes y distribuidores de cordófonos

En lo referente a los suministradores de instrumentos de cuerda, su naturaleza variaba según los productos servidos. En este sentido, convivieron dos realidades simultáneamente: la Revolución Industrial generó la apertura de numerosas fábricas, mientras, a su vez, pervivían talleres de menor tamaño. La primera afectó sobre todo al piano, que gracias a las innovaciones tecnológicas, se rodeó de un halo de modernidad que le facilitó el reinado en las listas de venta bereanas. Frente a la construcción del piano en fábricas modernizadas, se encontraba la factura artesanal de los instrumentos de cuerda pulsada, que en España estaban respaldados por una larga tradición y aún en el siglo XIX permanecían trazos gremiales en su elaboración. Berea recurría solo a unos pocos talleres valencianos que le ofrecían un producto de calidad y competitivo en el ámbito económico.

6.1.1.2.1. Cordófonos percutidos

El instrumento de mayor proyección y, por tanto, distribuido y fabricado en mayor cantidad fue el piano, conforme se ha especificado en el anterior capítulo. El almacén de Berea ofrecía ejemplares de diversas firmas, e incluso gozaba de acuerdos con varias marcas al mismo tiempo. La variedad de empresas proveedoras se explica en parte por la creciente demanda, de modo que en muchas ocasiones el almacenista no alcanzaba a satisfacer las solicitudes de las sucursales ni de los clientes, pese a la diversificación de proveedores. Esta circunstancia se certifica en diversas cartas de febrero de 1877, donde Berea informaba de su intención de viajar a Madrid, Barcelona y Francia para adquirir pianos, como la siguiente:

[...] Respecto á pianos tiene que dispensarme por unos 15 días, pero amigo las ventas fueron tan ecstraordinarias en Dbre. [sic] y Enero que se pasmará si le digo no tengo ni un piano en la actualidad de venta, tanto es así que el 15 del presente salgo para Barcelona y Francia á fin de que no me vuelva á suceder [...].⁵¹

Berea trató con casi una treintena de fábricas de pianos, la mitad establecidas en Barcelona y Madrid, ciudades que habían vivido de cerca la Revolución Industrial (véase fig. 6.4). El mayor volumen de pianos lo adquirió sucesivamente a las empresas Boisselot y Compañía, Boisselot y Bernareggi, Bernareggi y Compañía y Bernareggi, Gassó y Compañía, con domicilio social en la ciudad condal. No obstante, la lista de

⁵¹ AB, C. 1, vol. 3, 5-II-1877: f. 421, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

firmas afincadas en Cataluña con las cuales trató incluía también a Bartolomé Brusco, Juan Chassaingne, Mariano Guarro o Raynard y Maseras, con quienes comercializó hasta bien entrada la década de los ochenta. Las empresas madrileñas, por su parte, asomaron parcamente, concentrándose buena parte de contactos en la década de los setenta, cuando Berea trataba con los hermanos Aguirre y despachaba de forma puntual ejemplares de Francisco Lavigne, Vicente Montano o Francisco Velasco, que convivían con un limitado *stock* foráneo de las marcas Bord, Collard & Collard, Croisez, Érard o Pleyel. No obstante, la venta de pianos extranjeros aumentó en los años ochenta, en línea con los demás almacenistas españoles. Desde entonces estableció tratos con Érard o Rönisch, que se convirtieron en sus principales proveedoras.

Firma	Procedencia	Fechas en que Berea las usa
Aguirre	Guipúzcoa-Madrid (España)	1876-1878
Auger, Poncio	Barcelona(España)	1875-1888
Bernareggi y Cía	Barcelona (España)	1865-1880
Bernareggi, Gassó y Cía	Barcelona (España)	1880-1891
Boisselot y Cía	Barcelona (España)	1852-1860
Boisselot y Bernareggi	Barcelona (España)	1860-1865
Boisselot et fils	Marsella (Francia)	1879-1888
Bord	París (Francia)	1879-1882
Brusco, Bartolomé	Barcelona (España)	1889
Collard y Collard	Londres (Inglaterra)	1874
Croisaz	Barcelona (España)	1877
Chassaingne	Barcelona (España)	1874-1882
Érard	París (Francia)	1874-1885
Förster, August	Löbau (Sachsen, en la región de Sajonia Alemania)	1887
Guarro, Mariano	Barcelona (España)	1874-1880
Herz	París (Francia)	1882-1884
Kaps	Dresde (Alemania)	1881-1885
Krause, Ernst	Berlín (Alemania)	1880-1884
Lavigne, Francisco	Madrid (España)	1874
Montano, Vicente	Madrid (España)	1874
Mörs, L.	Berlín (Alemania)	1886-1887
Navarro y Julia	Barcelona (España)	1886- 1888
Raynard y Maseras	Barcelona (España)	1877-1885
René	Stettin (Polonia)	1880-1882
Rönisch	Dresde (Alemania)	1881-1891
Stolle, Heinrich C.	Dresde (Alemania)	1885-1886
Velasco, Francisco	Madrid (España)	1874

Fig. 6.4. Tabla de principales marcas proveedoras de pianos. Elaboración propia.

En cuanto a la evolución de los modelos, se ha verificado una mudanza tipológica en relación con las marcas disponibles en cada franja cronológica. Durante el segundo cuarto del siglo XIX, la factura de pianos en Madrid se centró en pianos verticales, de cola y de mesa, modelo de mayor éxito en ese momento. En esa etapa se establecieron en Madrid algunos constructores extranjeros, por ejemplo Francisco Lavigne –de posible origen francés que había obtenido una medalla de bronce en la exposición de 1841 (Bordas 2004, 332 y 345)–, y se fundaron fábricas de renombre como la de Vicente Montano († 1876). Quizás por ello Berea ofreció ambas marcas, al lado de ejemplares de Boisselot, Collard & Collard y Velasco,⁵² pero hacia los años ochenta desaparecieron de su inventario.

A partir de mediados de la centuria, los constructores se esforzaron en la fabricación de pianos verticales –de alto consumo– y de cola, adquiridos preferentemente por sociedades cuyos salones cobijaban veladas musicales. En este momento, solo subsistían algunas fábricas madrileñas, ya que habían desaparecido los talleres más modestos y solo ciertas industrias, como Montano, habían permanecido (Bordas 2004, 369). Esta realidad justifica que Berea ofertase solo las marcas madrileñas Lavigne, Montano y Velasco en la primera mitad de la década de los setenta y que, desde entonces, irrumpieran con fuerza otras firmas catalanas –o afincadas en Cataluña– y extranjeras.

El mercado internacional atraía a compradores, almacenistas e incluso a las propias fábricas españolas, que, desde mediados de siglo, habían comenzado a adquirir las partes y accesorios de sus pianos en París para montarlas luego con el nombre de la marca deseada. Con ello, los almacenistas distribuían pianos de numerosas firmas, tanto nacionales –en general más económicas– como extranjeras (Bordas 2004, 356). El claro incremento de la importación condujo al cierre de numerosos talleres más modestos, con lo que pervivieron únicamente los que aplicaban nuevas técnicas de construcción, dependientes en muchos casos del exterior (Bordas 2004, 152).

Berea se interesó por las novedades al contar entre las existencias de su almacén con nuevos modelos de patentes recientes. Por ejemplo, en 1889 solicitaba un catálogo de pianos de cilindro a Bartolomé Brusco, quien había mostrado tal invención ese mismo año en la exposición de París con el nombre de «Piano maestro

⁵² AB, C. 1, vol. 1, 17-XI-1874: f. 362-363, carta a Lorenzo de Castro (Viveiro, Lugo).

ejecutor». Aunque al final no compró ninguno por considerarlo caro en exceso, su disposición por la actualización quedó latente.⁵³ También a Mariano Guarro le demandó un piano con celeste en 1874, reiterándole esta petición en varias ocasiones.⁵⁴ Este pedal había suscitado interés en Berea, por lo que incluso solicitó a Boisselot su incorporación a un modelo concreto, cuya sencillez de construcción impedía tal complemento, según la fábrica.⁵⁵

Las exigencias de los consumidores reclamaron el control del almacenista principalmente en la calidad de los ejemplares y en los costes. Por un lado, las instrucciones eran específicas, sobre todo en torno a cuestiones de afinación y de construcción, de ahí que Berea reivindicase ejemplares «cuidados en afinación y pulsación suave» en sus cartas.⁵⁶ Además, los pianos no siempre llegaban en las mejores condiciones, lo cual corroboran numerosas misivas de queja como esta:

Mi querido amigo: Anteayer por vapor Felguera recibí los dos pianos gran oblicuo y siento manifestarle que no me agradaron nada absolutamente, pues sabe V. le tengo dicho que quiero gran delicadeza en los escapes y estos no tienen ninguna. En los pianos gran oblicuo que me remitió anteriormente me llamó la atención sobre todo, lo mucho que sostenían las notas que parecían instrumentos de cuerda. En estos nada absolutamente y casi sin voces. Estos pianos si veo no quedan bien después de afinados se los devuelvo.

Si los otros dos gran oblicuos que dice me mandará á fin de mes no son como los primeros y si como estos últimos, suspenda su envío pues no me convienen de modo alguno.

Siento en extremo darle este disgusto y lo bueno está en que los 2 pequeños que me mandó ultimamente me gustan.

Esperando saber lo que dice el Sr. Chasaigne se repite de V. [...].⁵⁷

Por otro lado, el único modo de competir con los precios pasaba, entre otras estrategias, por la firma de convenios –en muchos casos de exclusividad– entre fábricas

⁵³ AB, C. 7, vol. 19, 15-II-1889: f. 169; C. 7, vol. 19, 5-IV-1889: f. 236, cartas a Bartolomé Brusco (Barcelona).

⁵⁴ AB, C. 1, vol. 1, 3-IX-1874: f. 174, carta a Mariano Guarro (Barcelona).

⁵⁵ AB, C. 21, L. 1, carp. 3, doc. 3, 24-III-1858, carta de Boisselot y Cía (Barcelona).

⁵⁶ AB, C. 1, vol. 3, 11-I-1877: f. 373, carta a Víctor Fumaró (Barcelona). A este mismo, Fumaró, le pidió la perfecta revisión de los pianos en «claridad de los tiples, delicadeza en los escapes y clavijero sólido para la afinación» [AB, C. 2, vol. 4, 18-V-1877: f. 164, carta a Víctor Fumaró (Barcelona)]. A Mariano Guarro le manifestaba también su desacuerdo con varios pianos recibidos entre 1874 y 1877. En este caso incluso los devolvió a Barcelona para la subsanación de sus problemas de afinación [AB, C. 1, vol. 1, 31-VII-1874: f. 133; vol. 3, 2-VIII-1876: f. 34; C. 2, vol. 4, 11-V-1877: f. 130, cartas remitidas a Mariano Guarro (Barcelona)]

⁵⁷ AB, C. 2, vol. 4, 23-IV-1877: f. 97, carta a Víctor Fumaró (Barcelona).

y almacenistas, con lo cual los importes se abarataban ante la compra de un determinado número de ejemplares. Berea estableció este tipo de acuerdos con diversas empresas españolas, entre ellas Boisselot y Bernareggi –en sus diversas sociedades– o Raynard y Maseras, y foráneas, como Érard o Rönisch. Por ejemplo, en 1878 Berea se planteó instaurar un depósito exclusivo de pianos Pleyel y otro de Érard en A Coruña, cuestión tratada en esta carta remitida a Pleyel:

Muy Sres. míos: Hace tiempo que deseo tener en mi casa un depósito de los pianos de su fábrica, pero siempre me retrajo de ello, los grandes derechos que se pagaban en las Aduanas de España á su introducción, ahora que estos se han rebajado en una tercera parte, le estimaré me remita a vuelta de correo precios y clases de los pianos que Vs. fabrican y las rebajas que pueden concederme diciendome [sic] al mismo tiempo si dándole [sic] a Vs. todas las garantías que pida en esa ó esta tendrá inconveniente en que el plazo sea á los 6 meses como me consta lo hacen Vs. con varios amigos de Lisboa y Madrid.

Vs. pueden pedir informes á D. Antonio Romero de Madrid que creo se encuentra en esa y además garantizará á su satisfaccion [sic] el importe de los pianos que compre.

Espero su contestación á principio del proximo 7bre [sic] pienso ir á esa á la Exposición y entonces tendría el gusto de tratarles personalmente [...].⁵⁸

En este documento se entrevén varios aspectos relacionados con el comercio exterior gestionado por Berea. En primer lugar, el almacenista y músico Antonio Romero actuaba de padrino de Berea, pese a que había sido, hasta ese momento, el representante de Pleyel en España. Esto significa que ambos almacenistas españoles no entraron en conflicto por estas competencias concretas, sino que la firma alemana –y la francesa Érard, a la que propuso el mismo trato–expidió mercancías de forma directa al noroeste peninsular, sin pasar por Madrid. De hecho, el aval prestado por Romero ante Pleyel y Érard a fin de abrir el depósito coruñés demuestra su consentimiento. Y, en segundo lugar, la carta evidencia de nuevo la preocupación de Berea por los tratados de comercio internacionales, firmados individualmente con cada país, los cuales acarreaban consecuencias monetarias para las importaciones, según se ha apuntado.

A pesar de las presiones fiscales ejercidas sobre las importaciones, el creciente papel de los pianos extranjeros se implantó de forma indiscutible. De entrada, los fabricantes españoles habían menguado, manteniéndose solo unos pocos operativos, conforme se ha indicado. Aparte de esto, el incremento de la demanda de pianos de gran formato aproximó al consumidor a compañías francesas y alemanas, que ofertaban estos

⁵⁸ AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 389, carta a Pleyel (París). Una carta de las mismas características fue enviada a Érard [AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 390].

modelos más competitivos. Pese a la posibilidad de localizar pianos grandes en España,⁵⁹ la fama lograda por los extranjeros en las exposiciones universales atrajo a un ascendiente público burgués. En consecuencia, las firmas foráneas –en especial las germanas– se hicieron un hueco en el comercio español, abriéndose numerosos almacenes –en competencia con Berea– que así lo demostraban, como por ejemplo el establecimiento de José Cardalda Castro en Santiago de Compostela, cuya publicidad en prensa resultaba ilustrativa (*La Voz de Galicia*, 19 de mayo de 1882) (véase il. 6.5), cuestión analizada en detalle más adelante.⁶⁰ En paralelo a este comercio, que se puede considerar «justo», se sumaron prácticas menos lícitas, que fomentaban la falsificación de pianos, sobre todo extranjeros.⁶¹

ALMACEN DE MÚSICA É INSTRUMENTOS
DE D. JOSÉ CARDALDA CASTRO
RUA-NUEVA, 22---SANTIAGO

Pianos alemanes: Los tan célebres de **Steinweg**, ya conocidos en esta región: fabricante de la corte de S. M. el emperador de Alemania y proveedor de todas las escuelas de música de aquel imperio. Los pianos de este célebre autor son conocidos en las cinco partes del mundo y ninguno otro ha podido hallar el secreto del poético **Lone**, que imprime á sus instrumentos debido á la disposición de sus cajas armónicas.

Los no menos célebres de Schaafl, autor laureado con **MEDALLA DE ORO** en la última exposición musical de Francfort, son superiores á otros pianos alemanes que algunas casas de estas provincias están introduciendo y anunciando pomposamente. Hé aquí la nota de precios fijos:

Schaafl	núm. 1.	Rvn.	4.500	1-30	mt.	alto	1-44	ancho
»	» 2	»	4.800	»	»	»	»	»
»	» 3	»	5.500	»	»	»	1-52	»
»	» 4	»	6.200	»	»	»	»	»
Steinweg	» 3 b	»	7.500	1-37	»	»	»	1-51
»	colas » 2 b	»	12.000	en adelante.				
»	gran » 5 b	»	22.000					

Nota.—Para más informes pedir los catálogos de ambos autores en los que se hallan las recomendaciones de los más ilustres profesores del Orbe, en casa de los señores **García Baladron y compañía.—Coruña.**

Il. 6.5. Anuncio del almacén de Cardalda en Santiago (*La Voz de Galicia*, 19 de mayo de 1882).

⁵⁹ Berea compró algunos pianos de cola y media cola al representante de Bernareggi en Barcelona, Víctor Fumaró en 1876 y 1878, a espaldas de la mentada compañía.

⁶⁰ Véase apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», a partir de la página 685.

⁶¹ En 1879 Berea pedía a su intermediario barcelonés Víctor Fumaró, quien había sido viajante de la firma Boisselot y Bernareggi, la remisión de un piano con la marca Pleiffer [AB, C. 2, vol. 6, 11-III-1879: f. 233-234, carta a Víctor Fumaró (Barcelona)]. Este aspecto se aborda en el apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», en concreto página 675.

En estrecha relación con lo expuesto anteriormente, las modas jugaron un papel destacable en las transacciones de venta de modelos foráneos. En ocasiones las calidades interesaban a músicos de prestigio, quienes, al igual que Marcial del Adalid, habían conocido buenos instrumentos en sus giras por el extranjero. De hecho, es posible que Marcial del Adalid –o quizás Marcial de Torres Adalid– aconsejase los pianos Érard a Berea, según confiesa este último a Ramón Modesto Valencia:

[...] En la actualidad é interin no recibo los muchos pianos que dejé comprados, puedo mandarle á vuelta de correo pianos del nº 1, 2 y 3 de Bernareggi. De los pianos de Herarde [sic] que tardaré un mes en recibir le mandaré los que desee. Le advierto para su gobierno que son pianos magníficos pues los últimos que tube [sic] de dicha fábrica llamaron mi atención y de todos los profesores que los sirven incluso Adalid, que es un profesor aficionado pero de gran valía. Creo podrá V. hacer gran negocio con ellos [...].⁶²

A continuación, se presentan de forma individual las relaciones establecidas por Berea con sus proveedores de pianos, para lo cual se aplica, en primer lugar, un criterio geográfico, detallándose primero las empresas españolas, sobre todo instaladas en Barcelona y Madrid, y luego las fábricas foráneas centroeuropeas y francesas. Dentro de esta división se emplea una organización por orden decreciente de cantidad de contactos del almacenista hacia los suministradores, según los copiadore de cartas del Archivo Berea.

Berea comenzó el periplo como vendedor de pianos con la firma Boisselot y Compañía, a la cual su padre había adeudado tres pianos en el momento del fallecimiento, situación vista en el cuarto capítulo.⁶³ La relación de los Berea con Boisselot fue longeva, al sobrevivir a las diferentes firmas sociales que la sucedieron. Jean Baptiste Louis Boisselot (1782-1850) se instaló en Marsella como distribuidor de grandes marcas de pianos y de editoriales, abriendo su propia fábrica en 1830. A partir de 1848, sus hijos, Louis Constantin y Xavier, inauguraron una sucursal en Barcelona, con la cual obtuvieron una medalla de plata en la Exposición de la Industria de Madrid en 1850. Unos años después, en 1857, esta empresa y Canuto Berea se plantearon un

⁶² AB, C. 2, vol. 4, 22-III-1877: f. 23, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense).

⁶³ Apartado 4.1.1, titulado «La etapa de transición del negocio familiar (1853-1856)», en concreto página 256.

acuerdo de exclusividad para el noroeste peninsular, por lo que, a partir de entonces, se impulsó la fluidez en las ventas.⁶⁴

En un principio, los convenios de exclusividad de Berea con Boisselot solo le concedían ciertas ventajas en los pagos a plazos, lo cual le permitía desde enero de 1857 costear los pedidos en tres partes: la primera al expedir los pianos, la segunda a los cuatro meses y la última a los ocho.⁶⁵ No obstante, estos acuerdos comportaron negociaciones constantes, así que poco tiempo después la firma variaba los plazos e incrementaba el porcentaje de rebaja al representante coruñés, según se lee en la siguiente carta:

[...] Las rebajas por nosotros establecidas con todos nuestros parroquianos son 30 % mitad al contado, sin embargo á V., le concedemos aun algo más del 35% aceptando el pago como V. desea, esto es, una tercera parte al contado, otra á seis meses, y la restante á doce, por consiguiente desearíamos fuese razonable con nosotros que sabe hemos hecho por V. mas [sic] de lo que nos es posible [...].⁶⁶

Las condiciones de esta alianza permanecieron en incesante revisión, por lo cual Berea ajustaba las solicitudes al montante de pianos requeridos anualmente por los acuerdos. En 1860, se erigía como vendedor exclusivo de la firma en el noroeste peninsular, prometiendo a cambio que solo dispondría –en teoría– de género de Boisselot en su almacén, cuestión que se entrevé en esta misiva remitida desde Barcelona:

[...] Tocante á los 6 pianos que V. desea tomar, todo cuanto podríamos hacer en su obsequio sería remitírselos bajo las condiciones siguientes: el importe de la factura debería ser satisfecho en 3 plazos; una tercera parte á los 3 meses, otra á los 6 y la última á los 9 meses fecha de la indicada factura.

Aunque dichos pianos, tenga V. animo [sic] de destinarlos á alquiler nos esmeraríamos en su elección tanto mas [sic] cuanto vemos que nos tiene V. presente, lo que no esperamos menos de V. pues al desear que no hagamos remesas á otras personas de esa, lo que por nuestra parte cumplimos, esto nos dá derecho á esperar que V. en reciprocidad no se surtirá más que de nuestra casa [...].⁶⁷

A partir de esta fecha el tráfico de pianos procedentes de la filial barcelonesa se intensificó, circunstancia coincidente con la primera presentación que la empresa había

⁶⁴ AB, C. 21, L. 1, carp. 2, doc. 19, 3-I-1857, carta de Boisselot y Cía (Barcelona).

⁶⁵ AB, C. 21, L. 1, carp. 2, doc. 18, 31-I-1857, carta de Boisselot y Cía (Barcelona).

⁶⁶ AB, C. 21, L. 1, carp. 2, doc. 11, 27-X-1857, carta de Boisselot y Cía (Barcelona).

⁶⁷ AB, C. 21, L. 1, carp. 5, doc. 3, 12-V-1860, carta de Boisselot y Cía (Barcelona).

hecho en la Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña. Unos años después –según la bibliografía en torno a 1863 (Fukushima 2007-08, 284)–, Boisselot se fusionó con la firma Bernareggi, acaso gracias a la relación con su socio gerente Francisco Bernareggi Pujol, quien ya se había implicado en los negocios de la firma al menos desde 1853.⁶⁸ Cuando se produjo esta asociación –que en las cartas de Berea se constata antes, a partir de agosto de 1862⁶⁹–, la venta de armonios y pianos de la firma Boisselot y Bernareggi se acrecentó,⁷⁰ razón por la cual renovaron los convenios de exclusividad.

La dificultad de acatamiento de estos contratos hizo peligrar sus relaciones en numerosas ocasiones, puesto que ambas partes se veían tentadas a menudo al incumplimiento. Esta relación contractual con desenlace poco agradable constituyó una constante en los circuitos de venta de instrumentos europeos, por lo que no se puede afirmar que componga un rasgo diferencial con respecto a otras maniobras comerciales coetáneas.⁷¹ Seguidamente, se transcribe una de las cartas donde la compañía Bernareggi y Compañía («Bernareggi y Cía») expone los puntos del acuerdo con Berea en el año 1867, que conforme se explica más adelante se vulneraron en cierta medida:

Convenio estipulado y aceptado entre D. Canuto Berea de la Coruña y los Sres. Bernareggi y Cía de Barcelona.

1º D. Canuto Berea se obliga á no comprar ni vender otros pianos que los de la fabca [sic] de Bernareggi y Cía en la Coruña, Ferrol, Santiago y Lugo.

2º D. Canuto Berea se obliga á comprar á los Sres. Bernareggi y Cía treinta pianos por lo menos al año.

3º Los Sres. Bernareggi y Cía se obligan á no vender sus pianos á otros que al Sr. Berea para la Coruña, Ferrol, Santiago y Lugo, pero en el caso escepcional de

⁶⁸ AB, C. 21, L. 1, carp. 1, doc. 20, 6-IV-1853, carta de Boisselot y Cía (Barcelona).

⁶⁹ AB, C. 21, L. 1, carp. 7, doc. 15, 13-VIII-1862, carta de Boisselot, Bernareggi y Cía (Barcelona).

⁷⁰ En el legajo 1 del AB se conservan un total de mil veintisiete documentos remitidos por la empresa afincada en Barcelona a Berea.

⁷¹ Ya en 1771 se documenta que la empresa de venta londinense Longman & Broderip y los constructores de pianos Culliford, Rolfe & Company («Culliford, Rolfe & Co.») habían llegado a un acuerdo finalmente vulnerado. Entre ellos se había establecido la compra por parte de Longman & Broderip de una cantidad anual de al menos £ 5.000, mientras que Culliford, Rolfe & Company se comprometía a no vender ningún ejemplar bajo su propio nombre, a no ser al continente asiático. Esta situación fue insostenible tras los problemas económicos sufridos por Longman & Broderip a partir de 1795, lo cual se saldó con una serie de juicios que terminaron llevando a la cárcel a James Longman y Francis Broderip. El documento que contiene esta información se encuentra en *Public Record Office*, Kew, document E 112/1771, número 5631 (Rowland 2000, 52).

vender alguno p^a [sic] cualquiera de otros puntos abonarán al Sr. Berea 20% de comisión.

4º Los Sres. Bernareggi y Cía concederán [sic] al Sr. Berea la rebaja del 42 % sobre la nota de precios con franco los embalages y gastos de embarque, siendo de cuenta del Sr. Berea los fletes.

5º D. Canuto Berea se compromete á satisfacer á los Sres. Bernareggi y C^a sus factas [sic] en tres plazos de cuatro meses cada uno, aceptando letras á dichos plazos, que empezaran [sic] á contar desde el día de su embarque.

6º Caso que el Sr. Berea quisiera pagar al contado se le abonaría por los Sres. Bernareggi y C^a 5% sobre el importe exigido de la facta [sic] excepto los fletes que estos no sufriran destº [sic] alguno.

7º El presente convenio será válido por un año á contar desde la fcha [sic] en que se firme, debiendose [sic] en caso de querer prorrogarlo ó anularlo avisarse mutuamente con un mes anticipado á la conclusion [sic] de este.

8º Hecho este convenio con la mayor buena fé lo aceptan y firman ambas partes queriendo tenga el valor como si fuera escritura pública [...].⁷²

Según esta fuente, el contrato entre ambas partes era vinculante, puesto que Berea se comprometía a adquirir una determinada cantidad de instrumentos al año (treinta ejemplares) siguiendo unos procedimientos de pago estipulados; y, por su parte, la firma ofrecía sustanciosas rebajas en los precios y la convicción de no vender a nadie más que a él para las ciudades de A Coruña, Ferrol, Santiago y Lugo. De este modo, el tratado implicaba a las dos partes por igual, aunque se sabe que los futuros contactos no se perpetuaron de forma tan fluida como prometía este documento. De hecho, la pugna por las rebajas en los precios supuso un continuo caballo de batalla entre ambos signatarios, disputa visible en una carta que Bernareggi remite a Berea en 1873, tras el período más tempestuoso de incumplimiento de los convenios por parte del coruñés.⁷³

[...] Segun [sic] le ofrecimos tenemos el gusto de incluirle copia para nuevo contrato cuyas condiciones, creemos son aceptables y razonables, solo una condicion [sic] hemos variado y esta de los plazos que los reducimos en 3 de 4 meses cada uno ó sea un año el todo, y sobre todo le diremos las razones que nos asisten. [...] á V. por ser como suele decirse el niño mimado de la casa por las razones espuestas sobre los fletes, rebajamos algo los plazos y por las demas [sic] de aumento de materiales solo le cargamos los gastos de embarque que estos los desembolsamos tambien [sic] nosotros [...].⁷⁴

⁷² AB, C.21, L.1, carp. 12, doc. 11b, 27-III-1867, convenio remitido por Bernareggi y Cía (Barcelona).

⁷³ AB, C. 21, L.1, carp. 17, doc. 22, 14-VIII-1872; carp. 17, doc. 25, 7-X-1878, cartas de Bernareggi y Cía (Barcelona).

⁷⁴ AB, C. 21, L.1, carp. 18, doc. 19, 27-VI-1873, carta de Bernareggi y Cía (Barcelona).

La predisposición favorable de la fábrica vista en este documento se debía a que también obtenía beneficios con Berea de su lado. Incluso, en 1869, 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 de entre 15.000 y 25.000 pesetas (60.000-100.000 reales) en los siguientes términos:

[...] En atencion á las circunstancias y razones aducidas mas [sic] arriba, pedirle á V. un préstamo de 3 á 5 miles duros al tipo de 10 ó 12 % por 4, 5, ó 6 meses con pagaré. Las cantidad la hubiesemos [sic] ido librando á medida de necesitarla [...]. Inutil [sic] hablar de garantia [sic] pues tiene usted todas las letras á su cargo venceras despues [sic] del plazo que se prefijara ya fuera como hemos dicho de 4, 5 ó 6 meses para devolucion [sic] del dinero. Ademas segun [sic] fuera lo elevada de la cantidad que nos prestará V., podriamos tambien [sic] mandarle algunos pianos que designara V. como para en depósito no obstante de poder venderlos si se le presentara á V. el caso. En fin si puede V. hacerlo además lo recibiremos como á particular favor y en dicho caso conteste por telégrafo por no perder tiempo pues entonces podría no convenirnos seguramente [...].⁷⁵

Los convenios entre Boisselot y Bernareggi, y luego entre Bernareggi y Compañía («Bernareggi y Cía»),⁷⁶ se dilataron más allá del 16 de agosto de 1878, cuando se firmó una prórroga. Las peculiaridades de estos tratos no solo radicaban en las cantidades de pianos puestos en circulación –de entre diez y cuarenta ejemplares anuales–, sino también en la estrategia de la fabricación de pianos con características específicas, vendidos a partir de 1879 bajo el lema: «construidos expresamente para el clima de Galicia y Asturias».⁷⁷ Las características constructivas no diferían del resto de modelos, por lo que quizás se debiese a una estrategia publicitaria, empleada solo por Berea, según testimonian los anuncios publicitarios de la época y alguna misiva (*La Voz de Galicia*, 8 de enero de 1882).⁷⁸ La propia fábrica confirmaba que los pianos remitidos a América con clavijero de hierro no eran operativos en España, por lo cual no recomendaba su aplicación, ante una propuesta de Berea en 1868 de aplicar rasgos específicos para Galicia:

⁷⁵ AB, C. 21, L. 1, carp. 14, doc. 5, 14-X-1869, carta de Bernareggi y Cía (Barcelona).

⁷⁶ La razón social cambia en 1865, tal y como la empresa confirma a Berea [AB, C. 21, L. 1, carp. 10, doc. 7, 22-III-1865, carta de Bernareggi y Cía (Barcelona)].

⁷⁷ AB, C.3, vol. 7, 6-XI-1879: f. 92, carta a Bernareggi, Gassó y Compañía (Barcelona).

⁷⁸ AB, C.4, vol. 10, 15-III-1882: f. 40, carta dirigida a Pozzi y hermano (Lugo).

Muy Sr. nuestro: según le ofrecimos en nuestra última [sic], debemos decirle que los clavijeros de metal en los pianos de nada sirven pues es simplemente una plancha de talon [sic] puesta entre el clavijero, así es que si la construcción del piano no fuese sólida [sic] de nada le sirve la plancha, pues como esta es delgada cedería [sic] al impulso y fuerza del clavijero. Nosotros hacemos pianos á esprofeso para las Antillas y cual nosotros, los construyen las principales fabricas [sic] de Londres y Paris como Erard y Pleyel pero es fabricacion [sic] especial con una plancha de hierro en todo el clavijero pero que ésta de nada serviría si no tuviera las barras de hierro en toda la estension [sic] de la tabla armonica [sic] que lo sostienen y luego el barraje de madera con las encolaciones [sic] á propósito para contrarrestar la fuerza inmensa producida por la tirante de las cuerdas; pues ya comprenderá que todo esto de nada serviría [sic] si no estuviera construido con todas las reglas del arte y por consiguiente calculado todo matemáticamente. En resumen los clavijeros de metal de nada sirven si no de adorno, puesto que ademas [sic] de muy delgada la plancha no tienen consistencia como el hierro y así de este último [sic] debe de estar combinado con las ligaduras ó barras de hierro ademas de la fabricacion especial del barraje, y aun todo esto de nada interesa en la Península, supuesto que es diferente clima del de las Americas [sic], y que si el piano está bien construido, no hace movimiento alguno y se ahorran 250'30 duros que aumentan en precio los verdaderamente construidos para las Colonias [...].⁷⁹

La Voz de Galicia.

<p>MUSICA, PIANOS.</p> <p>Organos expresivos</p> <p>É INSTRUMENTOS DE TODAS CLASES PARA</p> <p>Orquesta de cuerda y Banda militar.</p> <p>—</p> <p>VENTA A PLAZOS.</p>	<p>ALMACEN DE MÚSICA</p> <p>DE</p> <p>D. Canuto Berea</p> <p>Real número 38.</p> <p>CORUÑA.</p>	<p>ORGANINAS, ACORDEONES</p> <p>GUITARRAS, BANDURRIAS,</p> <p>Cajas de música,</p> <p>METRÓNOMOS, BANQUETAS, ZÓCALOS, CUERDAS Y BORDONES,</p> <p>Papel de música, accesorios para todos los instrumentos, etc.</p> <p>—</p> <p>VENTA AL CONTADO.</p>
---	--	---

Pianos de moderna construcción de Bernareggi Gassó y Compañía. (1)

Dichos pianos reunen cuantas condiciones puede apetecer el mas escrupuloso, y están llamando extraordinariamente la atención de los inteligentes, siendo unanime la opinion 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.*

Están fabricados expresamente y con privilegio esclusivo 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 pulsacion.
- 3.º En la esmerada ejecución de sus escapes, y
- 4.º En la perfecta correlacion de bajos y triles,

notándose en estos últimos, vibraciones de un efecto *claro, sonoro 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 resolucion de tan difícil problema.

A mas de estas propiedades, está sujeto el clavijero de dichos pianos, en su parte anterior, por una barra metálica que atraviesan ocho tornillos de dentro á fuera, y en la exterior, por una plancha de hierro, de la cual penden seis grandes compensadores en progresion ascendente hasta tocar en la base, destinados á equilibrar la fuerza y resistencia originada por la tension de las cuerdas, que hace sus septibles, á los indicados pianos, de guardar por mucho tiempo la afinacion *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 construidos, sin que experimenten la menor alteracion el mecanismo en general de los mismos; que puede considerarse casi *indestructible*, atendidos los poderosos medios de seguridad que reunen, y que cualquier persona por poco perita que sea en la materia á que nos referimos, puede apreciarlos en su verdadero valor.

Estos pianos pueden obtenerse con economia, relativamente á su clase, pagándolos al **contado ó á**

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.—Hablando sabido que un establecimiento de quincalla de la Coruña, se comprometo á vender los pianos que construimos expresamente para el clima de GALICIA y ASTURIAS, debemos manifestar al publico que la única persona á quien podemos vender dichos pianos en España, es al Sr. D. Canuto Berea.—*Bernareggi Gassó y Comp.*

II. 6.6. Anuncio de la tienda de Canuto Berea (*La Voz de Galicia*, 8 de enero de 1882).

⁷⁹ AB, C. 21, L. 1, carp. 13, doc. 34, 17-IX-1868, carta de Bernareggi y Cía (Barcelona).

Un anuncio de *La Voz de Galicia* (véase il. 6.6) delata la vulnerabilidad de los convenios rubricados. Por un lado, se manifiesta en público el privilegio bereano de contar con pianos contruidos en especial para su almacén, táctica propagandística que convivía con la alusión a pianos de otras marcas, a diferencia de lo contemplado en los sucesivos contratos de exclusividad con Bernareggi y Cía. Por su parte, la compañía catalana también suministró algunos pianos a Galicia a través de otros intermediarios sin comunicárselo a Berea, por lo cual las hostilidades entre ellos se intensificaron en los años ochenta, cuando la firma se había fusionado bajo la dirección de José Gassó en Bernareggi, Gassó y Cía. Quizás el quebranto de la alianza provocó que, tras álgidos momentos de comercialización, en los años ochenta menguasen notablemente las ventas, aunque se mantuvieron hasta 1890, cuando la firma ya respondía a la razón social de Bernareggi, Estela y Compañía, tras la inclusión en el negocio del socio propietario Pedro Estela.

En suma, la relación de la fábrica afincada en Barcelona y Berea se perfiló longeva e intensa, compartiendo numerosos intereses mercantiles. De las cartas conservadas en el Archivo Berea se infiere que el grado de contacto medró poco a poco, a medida que el comerciante coruñés entraba en la etapa de madurez mercantil a finales de los años sesenta, con un acusado repunte a principios de la década de los setenta, que desembocó en un considerable descenso hasta los años noventa (véase fig. 6.5). No se conoce con exactitud la cantidad de pianos adquiridos a esta firma, pero dada la naturaleza de los tratos firmados en la década de los setenta es probable que cada año los envíos rondasen entre diez y cuarenta ejemplares, de los cuales el almacenista conseguiría una comisión interesante.

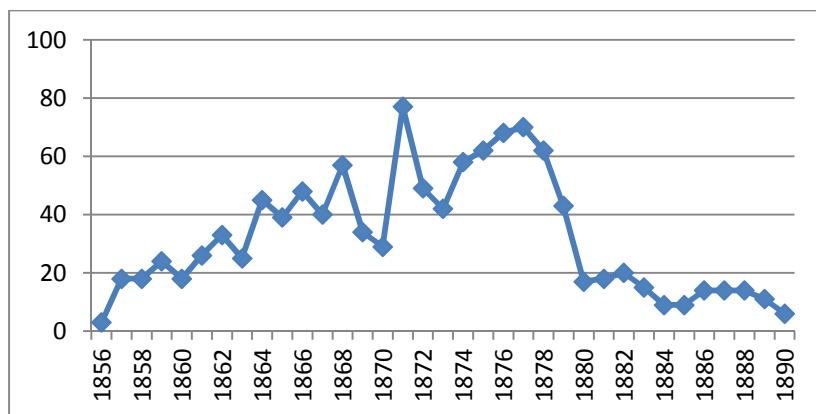


Fig. 6.5. Gráfico de contactos establecidos entre Boisselot/ Bernareggi y Berea. Elaboración propia.

Las ventas de pianos de la firma Bernareggi en Galicia difieren de lo sucedido en Madrid, donde no se promocionaban instrumentos de otro origen peninsular (Bordas 2004, 147). Tal vez la razón de esta variación con respecto a la situación de la capital esté marcada por los medios de transporte, puesto que la comunicación por mar era mucho más fluida que la terrestre, con lo cual la remisión de un piano desde Barcelona a los puertos gallegos resultaba más sencilla que desde Madrid. Por ello se explica que la empresa afincada en Cataluña surtiera igualmente a las colonias hispanoamericanas, puesto que compartía la misma vía marítima que para la remisión de mercancías a Berea a los puertos de A Coruña o de Carril.

El viajante de Bernareggi para la región gallega era Víctor Fumaró, con quien Berea entabló una relación comercial y amistosa entre al menos 1874 y 1879.⁸⁰ Fumaró se encargó de la remisión de pianos de Bernareggi y de la recepción de los pagos correspondientes por parte del coruñés, aunque también se ocupó de la gestión de las relaciones que el almacenista estableció con Juan Chassaigne, entre ellas la tarea de vigilar las falsificaciones ya mencionadas.⁸¹ Por ello, se infiere que este intermediario actuaba independiente y paralelamente a la empresa a la cual representaba. Además, ejercía de receptor de pianos que necesitaban reparación en Barcelona y de emisor de ciertos pedidos de candelabros y de resmas de papel pautado solicitados por Berea en ocasiones.⁸² La amistad entre ambos se fue forjando con los años, a medida que compartían en sus cartas informaciones familiares e incluso Berea pedía la remisión de productos no musicales, como unas botellas en 1877.⁸³

Al margen de Boisselot y Bernareggi en sus sucesivas firmas, el foco catalán atrajo la atención comercial de Berea a través de otros empresarios, si bien con mucho menor impacto. La firma de Juan Chassaigne estuvo presente en el almacén bereano desde al menos 1874 hasta 1882.⁸⁴ Los contactos se establecieron en vida del fundador de la fábrica, quien la había creado en 1864. A partir de 1887, tras la ampliación a cargo

⁸⁰ AB, C. 1, vol. 1, 26-VI-1874; C. 2, vol. 6, 6-IV-1879: f. 278, cartas a Víctor Fumaró (Barcelona).

⁸¹ AB, C. 2, vol. 4, 16-VII-1877: f. 267, carta a Víctor Fumaró (Barcelona).

⁸² AB, C. 2, vol. 5, 24-IV-1878: f. 258-259; vol. 6, 6-IV-1879: f. 278, cartas a Víctor Fumaró (Barcelona).

⁸³ En esta ocasión le pidió seis botellas de ron y otras seis de coñac [AB, C. 2, vol. 4, 6-IV-1877: f. 54, carta a Víctor Fumaró (Barcelona)].

⁸⁴ AB, C. 1, vol. 1, 20-VIII-1874, f. 151; C. 4, vol. 10, 15-V-1882: f. 185-186, cartas a Chassaigne y Cía (Barcelona).

de sus hijos Camilo y Fernando bajo la firma Chassaigne Frères, ganó varias medallas en las exposiciones de París de 1889 y 1900, aparte de la obtenida en la Exposición Internacional de Arte de Barcelona de 1907 (Fukushima 2007-08, 291). La empresa alcanzó cierto liderazgo en la fabricación y venta de pianos en España, mercado que amplió a través de la exportación a diversos países europeos y americanos (Bordas y Kenyon 1999, 754-63). No obstante, la venta de estos ejemplares en Galicia no obtuvo tanta aceptación.⁸⁵

En Barcelona se afincaba también el negocio regentado por Mariano Guarro, con quien Berea contactó desde al menos 1874 hasta 1880.⁸⁶ Este fabricante había cosechado varias medallas en diversas exposiciones regionales, lo cual lo convirtió en un productor de primer orden. En 1868 había obtenido el privilegio para la invención de un sistema de pianos de hierro con cuerdas cruzadas, muy similar al patentado por Steinway en Estados Unidos (Bordas 2004, 355). Esta patente, aparte de otras invenciones, le otorgaron a esta fábrica la capacidad de producir cerca de doscientos cuarenta pianos anuales en torno a 1889, exportados en parte a diversos países de América del Sur (Fukushima 2007-08, 292-93).

Berea recurrió a Guarro no solo para proveerse de sus pianos, cuyas calidades no siempre cumplían las expectativas depositadas en ellos,⁸⁷ sino también para solicitarle ejemplares de otras marcas extranjeras, incluidas Ketterer, Croisez o Thibouville.⁸⁸ Lo que queda en el aire es si estos últimos ejemplares procedían en realidad de dichas marcas, quizás compradas por partes y ensambladas en su obrador, o si se trataba de imitaciones, particularidad constatada en otros casos. Lo que se ha verificado demuestra que Guarro no actuaba solo como fabricante de su propia firma, puesto que regentaba un taller de reparación, al cual Berea recurrió con todo tipo de ejemplares.⁸⁹

⁸⁵ Berea le confesaba a Andrés Gaos la baja absorción de los pianos Chassaigne en 1882, debido a la mala calidad de varias remesas [AB, C. 4, vol. 10, 15-V-1882: f. 185-186, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

⁸⁶ AB, C. 1, vol. 1, 21-V-1874: f. 45; C. 3, vol. 7, 29-V-1880: f. 442, cartas a Mariano Guarro (Barcelona).

⁸⁷ AB, C. 1, vol. 1, 31-VII-1874: f. 133; C. 1, vol. 3, 2-VIII-1876: f. 34, cartas a Mariano Guarro (Barcelona).

⁸⁸ AB, C. 3, vol. 7, 30-I-1880: f. 227, carta a Mariano Guarro (Barcelona).

⁸⁹ En 1877 Berea le remitió a este taller un piano Aguirre para su arreglo [AB, C. 2, vol. 4, 14-IX-1877: f. 365, carta a Mariano Guarro (Barcelona)].

Otra empresa catalana a la que Berea pidió pianos en varias ocasiones fue Raynard y Maseras, cuya participación en diversas exposiciones la había catapultado a la esfera nacional e internacional (Fukushima 2007-08, 295). En 1871 participó en la Exposición General Catalana y, a partir de 1877, Berea inició contactos con ella.⁹⁰ Unos años después, en 1885, la empresa confirmaba la confianza depositada en Berea, quien por entonces actuaba de comisionado en la ciudad de A Coruña, recurriendo a él para la apertura de dos depósitos más en Galicia (Ribadeo y Ourense), mas la moderación en las ventas frustró el proyecto.⁹¹

Pese a las reticencias de Berea con respecto a los pianos de Poncio Auger, mantuvieron intercambios comerciales desde al menos 1875 hasta 1888.⁹² Auger había presentado a la Exposición Universal de París de 1867 varios instrumentos musicales de viento (bombardinos, clarinetes, flautas, helicones, onovenes, trombones) y pianos, si bien Berea solo se surtió de estos últimos. Aunque en una misiva de 1874, el almacenista coruñés confesaba no disponer de pianos de esta marca por su mala calidad,⁹³ la apertura de varios establecimientos alternativos surtidos de esta firma⁹⁴ conllevó su inclusión en el almacén desde entonces hasta al menos 1888.⁹⁵

La única empresa con sucursal en Madrid suministradora directa de Berea fue Aguirre, acaso dirigida por Lorenzo Aguirre –discípulo de Érard–, cuya fábrica se encontraba en Ibarra (Guipúzcoa), aunque se ha documentado la presencia de una sucursal de venta en Madrid.⁹⁶ Además de obtener una mención honorífica en la Exposición Universal de París de 1878 por un piano de cuerdas cruzadas, participó en la

⁹⁰ AB, C. 2, vol. 4, 7-IV-1877: f. 55, carta a Raynard y Maseras (Barcelona).

⁹¹ AB, C. 5, vol. 15, 13-XI-1885: f. 155, carta a Raynard y Maseras (Barcelona).

⁹² AB, C. 1, vol. 1, 14-I-1875: f. 472, carta a Salvador Jordán (Celanova, Ourense); C. 6, vol. 18, 28-III-1888: f. 110, carta a Florentino Castiñeiras (Santa Marta de Ortigueira, A Coruña). Se puede ver información sobre esta casa en la página web «Fabricantes de pianos en España», consultada el 16 de agosto, 2015, http://www.lievementbeek.eu/Pianos_espanoles_a.htm.

⁹³ AB, C. 1, vol. 1, 6-XI-1874: f. 326, carta a Agustín Salvador (Lugo).

⁹⁴ Estos competidores se habían abierto en 1874 en Santiago –a cargo del maestro de capilla de la catedral Juan Trallero– y en 1876 en Ferrol [AB, C. 1, vol. 1, 23-XII-1874: f. 439, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 1, vol. 3, 30-XII-1876: f. 349, carta a Bernareggi y Cía (Barcelona)].

⁹⁵ AB, C. 6, vol. 18, 28-III-1888: f. 110, carta a Florentino Castiñeiras (Santa Marta de Ortigueira, A Coruña).

⁹⁶ BN, Eph/29-G (22).

de Barcelona de 1888 con dos pianos verticales.⁹⁷ La presencia de ejemplares de esta marca en el almacén de Berea se constata entre al menos 1876 y 1878, cuando los procura a diversos clientes.⁹⁸

Las comunicaciones directas con las fábricas de piano extranjeras, sobre todo con la alemana Rönisch y la francesa Érard, se entablaron en la década de los ochenta (véase fig. 6.6). El hecho de que Berea no escribiese más a menudo a determinadas empresas no significa la inexistencia de instrumentos en su depósito, puesto que recurría a otros comerciantes nacionales para proveerse de los mismos. Con todo, las casas de trato directo con el comerciante acapararon un mayor intercambio de pianos en el noroeste peninsular.

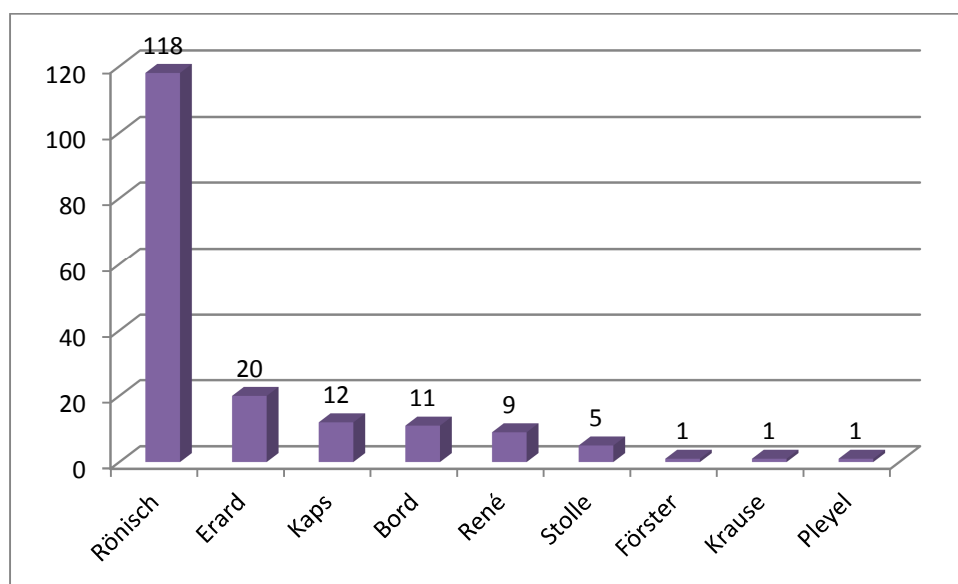


Fig. 6.6. Contactos mantenidos por Berea con fábricas de pianos extranjeras vía correspondencia entre 1874-1890. Elaboración propia.

La oferta de instrumentos de teclado extranjeros se incrementó después de 1880, cuando los más reclamados fueron los alemanes de Rönisch, empresa con la que Berea intensificó tratos desde 1881 hasta 1890.⁹⁹ La fábrica, fundada en Löbau (Sajonia) en

⁹⁷ Su puesto sería la instalación 29 de la nave 18 (Bustindouy 1888, 17).

⁹⁸ AB, C. 1, vol. 3, 14-XI-1876: f. 256; C. 2, vol. 5, 5-X-1878: f. 453, cartas a Manuel Penela (Santiago).

⁹⁹ AB, C. 3, vol. 9, 8-VI-1881: f. 71; C. 7, vol. 20, 26-III-1890: f. 472, cartas a Carl Rönisch (Dresde).

1845 por Carl Rönisch (1814-1894), se había fijado un objetivo principal que concernía a la construcción de instrumentos sólidos y con buena afinación, intención materializada en el primer piano de cola en 1857. A partir de entonces había ido creciendo de forma paulatina hasta lograr una considerable cantidad de operarios y de ejemplares, exportados a Rusia, Suecia, Inglaterra, Portugal y España. Este crecimiento acarrió la apertura de una fábrica mayor en Dresde, y es aquí donde Berea inició contactos por medio del fundador y del hijo Albert (1859-1917).

Las vinculaciones comerciales y personales convivieron en los compromisos adquiridos por Berea y Rönisch de mutuo acuerdo. En las misivas conservadas se detecta el intercambio de información familiar, como la noticia del matrimonio de Albert con Olga Haas o la planificación conjunta de un viaje previsto por Albert a Galicia, en el cual conocería las sucursales bereanas en Santiago y Vigo, aunque al final la visita no se produjo.¹⁰⁰ Con ello se confirman las estrechas relaciones forjadas entre la empresa alemana y la gallega, lo cual, sin duda, operó en beneficio del flujo comercial entre ambos.

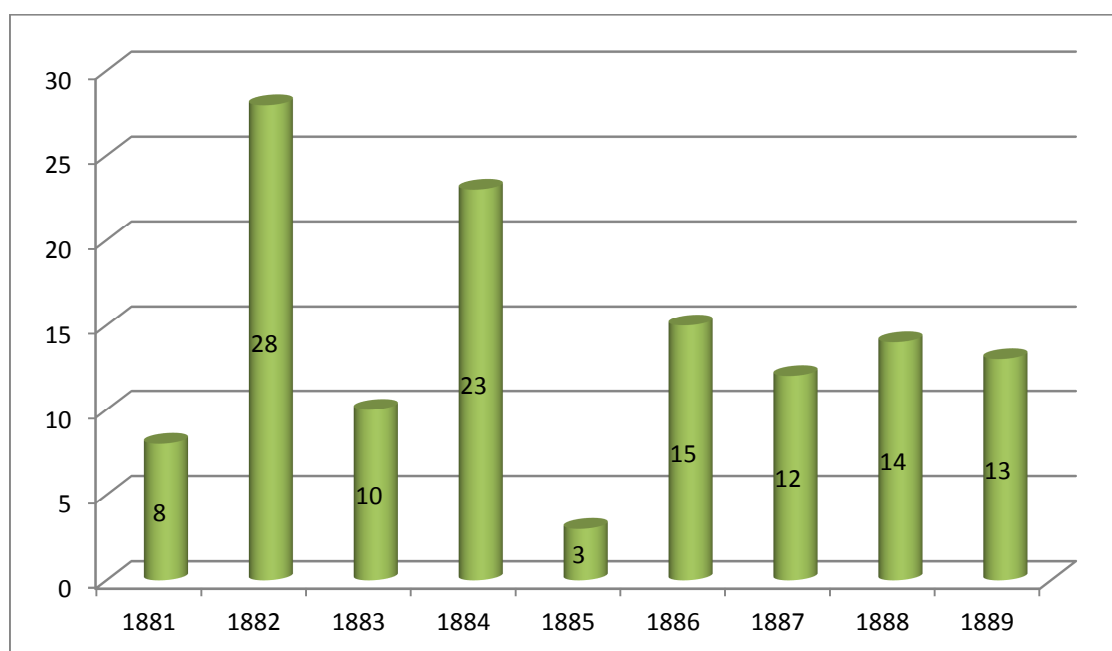


Fig. 6.7. Estimación de pianos importados anualmente de la casa Rönisch por Berea. Elaboración propia.

¹⁰⁰ AB, C. 4, vol. 11, 18-III-1883: f. 278, carta a Albert Rönisch (Lisboa).

La firma alemana recibió una especial acogida por parte de Berea durante la década de los años ochenta. Aunque la reconstrucción exacta de la cantidad de pianos que remitieron a Galicia a cuenta del comerciante coruñés resulta imposible, se han deducido unas cantidades aproximadas a través de las misivas conservadas (véase fig. 6.7). De estos datos se extrae la constancia en la importación de pianos de esta marca a lo largo de la década de los ochenta. Este intercambio adquirió fuerza en 1882, momento en que Berea acató la función de comisionado en el norte de España.¹⁰¹ La casi treintena de ejemplares de alta gama solicitados por el almacenista ese mismo año – sobre todo modelos del número siete y nueve– reflejaba el prolífico acuerdo empresarial, con el cual cubría las demandas de pianos de lujo efectuadas por músicos profesionales y aficionados gallegos. Según las propias palabras del comerciante coruñés a Carl Rönisch, estos modelos se vendían bien a modo de sólida alternativa a la competencia de otros establecimientos que ofrecían ejemplares germanos, como el mencionado de Cardalda en Santiago:

[...] El gran numero [sic] de pianos que le compré en tan poco tiempo fueron para mis sucursales de Santiago, Vigo y Orense, en Santiago hay otro almacenista llamado José Cardalda Castro el cual vendia [sic] pianos alemanes de Steinweg [sic] y de Schaf [sic], y como ya apenas vende alguno desde que yo le puse los de V. en competencia, adjunto le remito un periódico de dicha localidad y en la ultima [sic] plana verá V. el anuncio de pianos de la fábrica de V. en donde al mismo tiempo que los desacredita, les pone un precio sumamente barato para desacreditarlos mas [sic]. Le ruego me diga si recibió V. alguna carta de dicho Sr. pues sé que dice la tiene y en la que V. le ofrece sus pianos. Si esto es cierto comprenderá el perjuicio que a mi [sic] me ocasiona y maxime cuando el objeto es desacreditar los de V. y seguir vendiendo los que tiene. Espero su contestación á vuelta de correo [...].¹⁰²

La tasa de adquisición de Berea a Rönisch persistió durante 1883 y 1884. No obstante, a raíz de la emergencia sanitaria generada en España por la epidemia de cólera, entre 1884 y 1885, el comercio internacional se resintió y con él la importación y venta de pianos de esta casa.¹⁰³ La demanda se recuperó tras este episodio y en los siguientes cuatro años los pedidos se incrementaron de nuevo, aunque desde 1888 se detectó un descenso de la gama en los modelos solicitados.¹⁰⁴

¹⁰¹ AB, C. 4, vol. 10, 9-VI-1882: f. 238-239, carta a Carl Rönisch (Dresde).

¹⁰² AB, C. 4, vol. 10, 8-V-1882: f. 170-171, carta a Carl Rönisch (Dresde).

¹⁰³ AB, C. 5, vol. 13, 12-IX-1884: f. 432, carta a Carl Rönisch (Dresde). De hecho, la correspondencia con la firma se interrumpe entre diciembre de 1884 y mayo de 1885.

¹⁰⁴ AB, C. 6, vol. 18, 26-III-1888: f. 104, carta a Carl Rönisch (Dresde).

Pese a la garantía de calidad de la firma, en alguna ocasión Berea retornó algún ejemplar por su estado deteriorado¹⁰⁵ o por la poca curación de la madera empleada en su construcción.¹⁰⁶ Tal vez, por ello, Berea requería casi siempre los pianos con una descripción minuciosa de los acabados. Quizás este detallismo devenía de que, para liquidar estos instrumentos, por lo general de elevados costes, blandía la baza de su considerable calidad, con lo que así competía con otros establecimientos y marcas en circulación,¹⁰⁷ conforme se aprecia en una carta enviada a un cliente en 1887:

[...] Hay muchas fábricas de pianos en Alemania, la mayor parte muy malas y cuyo resultado es deplorable. Yo puedo venderle un piano aleman [sic] de la fabrica [sic] de Mörs por 5200 Rv. Pero si V. desea un magnífico piano de excelentes voces y pulsación y elegantísimo al mismo tiempo nada tan incomparable como el de Rönisch que ofrecí á V. por 6500 Rv y para que vea V. deseo quede complacido no cobraré á V. nada por una magnífica banqueta que le mandare [sic] de hierro y asiento de muelles que vendo á 170 Rv [...].¹⁰⁸

Berea conseguía pianos de cola a un precio más moderado a través de la solicitud de algunos modelos antiguos del número nueve del catálogo Rönisch, hecho documentado desde 1883 a 1887, aunque casi siempre los combinaba con los nuevos. La venta de estos modelos pasados probablemente respondiese a varias razones: resultaban más económicos, aunque contaban con la misma reputación de la marca; y Berea se aseguraba una construcción fehaciente, y por tanto, su rápida arribada a puertos gallegos. En efecto, la marca alemana solía retrasarse en las entregas, lo cual provocaba ciertos perjuicios al negocio, tal y como manifestaba Berea con cierto enfado en una carta de 1889:

Muy Sr. mio y amigo: Me perjudica notablemente la tardanza en la remision [sic] de los pianos que le tengo pedidos, y de seguir asi [sic], no me ha de ser posible el surtirme solamente de la fabrica de V. y he de tener que recurrir á alguna otra de las fabricas [sic] alemanas para poder complacer á la demanda que tengo.

No me gustará el trabajar otra marca distinta á la de V., en el caso de hacerlo la culpa tan solo es debido á que no puede dar cumplimiento á mis pedidos [...].¹⁰⁹

El desabastecimiento de pianos de esta firma alemana ya se había producido en otras ocasiones,¹¹⁰ por lo cual el comerciante tanteó a otras firmas a fin de satisfacer la

¹⁰⁵ En 1888 el piano número 14.934 había llegado a Galicia con una plancha de hierro rota, por lo que Berea lo devolvió [AB, C. 6, vol. 18, 7-XI-1888: f. 476, carta a Carl Rönisch (Dresde)].

¹⁰⁶ AB, C. 4, vol. 12, 24-I-1884: f. 437, carta a Carl Rönisch (Dresde).

¹⁰⁷ AB, C. 6, vol. 17, 15-X-1887: f. 372, carta a Carl Rönisch (Dresde).

¹⁰⁸ AB, C.6, vol. 17, 30-X-1887: f. 398-399, carta a Manuel Álvarez (Ribadeo, Lugo).

¹⁰⁹ AB, C. 7, vol. 20, 5-XI-1889: f. 81, carta a Carl Rönisch (Dresde).

demanda de pianos germánicos.¹¹¹ En 1880, Berea aceptó el puesto de comisionado de la fábrica polaca de Carl René de Stettin.¹¹² Desde entonces adquirió varios pianos de gama media-alta hasta 1882,¹¹³ momento en el cual es probable el inicio del convenio de exclusividad con Rönisch. Cuando comenzaba relaciones con esta última, Berea ya efectuaba pedidos regulares a la firma Kaps, también afincada en Dresde desde 1858 (Pauer 1896, 145). Con esta casa contactó en 1881 y 1882, a fin de requerir instrumentos de buena calidad, en madera de nogal.¹¹⁴ En consecuencia, Berea simultaneó ofertas de pianos Kaps y Rönisch entre 1882 y 1885, aduciendo que a pesar de no ser baratos, ambos presentaban la mejor calidad.¹¹⁵

Los pianos de Ernst Krause penetraron de forma moderada en el almacén coruñés entre 1880 y 1889. Aunque en 1880 ofertó un ejemplar a Juan Montes,¹¹⁶ no estableció contacto directo con la fábrica berlinesa hasta 1884, cuando le solicitó un piano del modelo número dos de encordado cruzado, para valorar la calidad de primera mano.¹¹⁷ Las ventas no alcanzaron las cifras esperadas y en 1886 se rebajaron los precios de los ejemplares Krause depositados en Galicia, a fin de facilitar su endose.¹¹⁸ Al final, alguno de ellos se destinó al alquiler ante la ausencia de comprador.¹¹⁹

Entre 1885 y 1886 Berea recurrió de nuevo a otra firma alemana, Heinrich C. Stolle, para el encargo de un par de pianos, además de partituras, aristonos y cartones para estos.¹²⁰ Esta marca mantuvo contactos con España precisamente en

¹¹⁰ AB, C. 4, vol. 11, 15-XII-1882: f. 78; C. 4, vol. 11, 17-II-1883: f. 214, cartas a Carl Rönisch (Dresde).

¹¹¹ En realidad, estableció contactos con Carl René (Stettin) en 1880, con Kaps (Dresde) en 1881, con Ernst Krause (Berlín) en 1884, con Heinrich C. Stolle (Dresde) en 1885 y con Friedrich August Förster (Löbau) en 1887.

¹¹² AB, C. 3, vol. 8, 29-IX-1880: f. 105, carta a C. René (Stettin).

¹¹³ AB, C. 3, vol. 9, 7-II-1882: f. 475, carta a Carlos René (Stettin).

¹¹⁴ AB, C. 3, vol. 8, 6-XI-1882: f. 284; C. 4, vol. 11, 6-XI-1882: f. 2, cartas a Ernest Kaps (Dresde).

¹¹⁵ Este argumento lo plasmó en una carta enviada a su intermediario en Oviedo, Víctor Sáenz [AB, C. 4, vol. 10, 11-X-1882: f. 448-449].

¹¹⁶ AB, C. 3, vol. 8, 6-X-1880: f. 116, carta a Juan Montes (Lugo).

¹¹⁷ AB, C. 5, vol. 13, 7-III-1884: f. 53, carta a Ernst Krause (Berlín).

¹¹⁸ AB, C. 5, vol. 15, 5-II-1886: f. 294-295, carta a Josefa Penela (Santiago).

¹¹⁹ AB, C. 7, vol. 19, 14-III-1889: f. 216, carta a Josefa Penela (Santiago).

¹²⁰ AB, C. 6, vol. 16, 12-VII-1886: f. 135, carta a Heinrich C. Stolle (Dresde).

estas fechas, ya que participó en la Exposición Aragonesa de 1885-1886, donde sus pianos obtuvieron una medalla de primera clase (Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País 1888, 16).¹²¹ En este caso, Berea efectuó solo dos pedidos: uno en 1885 y otro en 1886, el cual, finalmente, se suspendió, al igual que las comunicaciones con la empresa. Las transacciones entre ambas casas comerciales se basaron en un tanteo de Berea sobre el género de que disponían los alemanes. En noviembre de 1885 el almacenista coruñés le pedía un piano para probar si le gustaba en los siguientes términos:

[...] Consecuente con la palabra que di á V. y para ver si me gustan sus pianos, puede remitirme cuanto antes un piano del nº 3 de 1'28 y 1'42 de cuerdas cruzadas, 3 coros (cuadro de hierro brangado [sic], 7 octavas, teclado de marfil en negro precisamente con gravados en oro, 4 candelabros, asas, por el precio en pesetas de 6 con embalaje gratis y puesto gratis en este puerto [...].¹²²

La última empresa alemana con la cual contactó Berea estaba liderada por Friedrich August Förster (1829-1897), quien había establecido la fábrica de Löbau en 1859. A partir de entonces ejecutó intensas ventas en el extranjero, si bien Galicia no constituyó un punto de exportación de elevado nivel en la franja cronológica estudiada. Berea contactó con él en 1887 para requerir un piano de prueba, que, en caso de gustarle, abriría la posibilidad de futuros convenios, que no llegaron: « [...] debo manifestarle que si el piano que le tengo pedido como muestra, llena mis deseos, no tendré inconveniente en entrar en relaciones con V. advirtiendole [sic] que compro muchos pianos al año». ¹²³ Parece que la comedita satisfacción de Berea al respecto coartó la posibilidad de apertura al mercado de Förster en el noroeste de la península ibérica.

En lo referente a los pianos de otras nacionalidades, las firmas inglesas no obtuvieron gran repercusión en el mercado gallego, aunque Berea disponía al menos de un ejemplar de cola y otro de mesa usados en 1874 de la firma Collard & Collard. No obstante, las firmas francesas Érard, Bord o Herz constituyeron una seria competencia sobre todo a finales de los años setenta. La omnipresencia de los alemanes obligó a

¹²¹ Se sabe que Stolle también mantenía correspondencia con el fotógrafo salmantino Luis González de la Huebra (Kent 2001, 115).

¹²² AB, C. 5, vol. 15, 14-XI-1885: f. 159-160, carta a Heinrich C. Stolle (Dresde).

¹²³ AB, C. 6, vol. 17, 15-IX-1887: f. 318, carta a August Förster (Löbau).

estas marcas a ofertar los mejores ejemplares, que el propio Berea demandaba para competir con los germánicos.¹²⁴

Érard se convirtió en la fábrica francesa de mayor representación en la tienda coruñesa. La firma, fundada por Sébastien Érard (1752-1831), se especializó en la creación de pianos a gran escala, contribuyendo a configurar el piano moderno a través de múltiples patentes. Después de que el sobrino del fundador, Pierre Érard (1796-1855), cogiese las riendas del negocio se patentaron importantes mejoras en los modelos de cola, con buena acogida en Galicia. Aunque es posible la venta de ejemplares desde 1874,¹²⁵ los contactos directos entre fábrica y comerciante no se produjeron hasta 1878, cuando Berea se ofreció a abrir un depósito de esta marca, con los convenios implícitos.¹²⁶ A partir de entonces, en especial desde 1879 a 1885, las peticiones se encaminaron hacia pianos de gran formato, que a veces se destinaban a músicos profesionales.¹²⁷ La baza de la gran calidad servía, de nuevo, de reclamo, refrendado por la concesión de una garantía de dos años, que Berea no confería a todas las firmas.¹²⁸ Sin embargo, en alguna ocasión algún piano Érard no cumplía los requisitos mínimos, ante lo cual el comerciante coruñés protestaba airosamente a París.¹²⁹

La representación de marcas francesas se complementó con Antonie Bord, firma establecida en París desde 1840, con la cual Berea se comunicó entre 1879 y 1882,¹³⁰ si bien intercambiaron pocos ejemplares durante los tres años de relaciones, en parte debido a los problemas legales con las certificaciones consulares. Los pianos remitidos por Bord se consignaban casi siempre a Burdeos, desde donde se destinaban por vía

¹²⁴ AB, C. 5, vol. 14, 22-XII-1884: f. 122, carta a Pierre Érard (París).

¹²⁵ En 1877 Berea ofertaba un piano de gran formato de estas características, aunque la firma ya figuraba entre las existencias del coruñés con modelos más modestos desde al menos 1874 [AB, C. 1, vol. 3, 10-I-1877: f. 362, carta a Francisco Curbera (Vigo)].

¹²⁶ AB, C. 2, vol. 5, 9-VIII-1878: f. 390, carta a Érard (París).

¹²⁷ Como el requerido por Antonio Rodríguez Franco (Lugo) en 1884 [AB, C.5, vol. 13, 10-V-1884: f. 200, carta a Érard (París)].

¹²⁸ AB, C. 1, vol. 3, 25-VIII-1876: f. 87, carta a José María Guerra (Pontevedra).

¹²⁹ Por ejemplo, en 1880 se quejaba de la sordera de un piano del número ocho y de la desafinación de otro del número seis, por lo cual era imposible su uso con la orquesta [AB, C. 3, vol. 8, 29-VIII-1880: f. 56, carta a Érard (París)].

¹³⁰ AB, C. 2, vol. 6, 11-IV-1879: f. 294-295; C. 4, vol. 10, 6-VI-1882: f. 235, cartas a A. Bord (París).

marítima a la ciudad herculina. Un ejemplo de compra a Bord fue un piano del modelo número siete (véase il. 6.7), remitido desde París en marzo de 1882 y, con cierta probabilidad, destinado a un cliente lucense.¹³¹

A. BORD



Nº 7.

Piano droit, moyen modèle.

Cadre en fer, cordes verticales.

(Hauteur 1-23, largeur 1-38, profondeur 0-58).

Palissandre ou bois noir. Prix 950 fr.
 Le même sans cadre en fer. Prix 900 fr.

Il. 6.7. Modelo número 7 de la firma A. Bord (ca. 1891).

Aunque Berea no mantuvo correspondencia directa con la casa de pianos del compositor y pianista austríaco Henri Herz (1803-1888), afincado en París (Bitran 2013), sus ejemplares figuraron entre las existencias del coruñés al menos durante la década de los ochenta, si bien sin gran repercusión mediática. Muestra de ello fueron las ofertas del almacenista a diversos usuarios desde 1882, destinadas en su mayoría

¹³¹ AB, C. 4, vol. 10, 19-IV-1882: f. 112, carta a Bord (París); C. 4, vol. 10, 2-V-1882: f. 151, carta a Manuel María Iglesias Ferradás (Lugo).

al alquiler.¹³² También se documenta el uso de pianos, con toda probabilidad falseados, de A. Croisez (acaso Alexandre Croisez), solicitados por Berea a Mariano Guarro en 1877, según se ha presentado en las páginas anteriores.¹³³

Además de la venta de pianos nuevos, el mercado de instrumentos de segunda mano se añadió a las transacciones bereanas, en especial antes del inicio de relaciones con firmas extranjeras. Esta estrategia constituía un buen modo de acceder a pianos foráneos para aficionados y profesionales a un precio más asequible. Esto explica que en los catálogos conservados de la tienda coruñesa se mencionen pianos de otras marcas, incluidas Charrier, Gaveau o Piazza, entre otros.¹³⁴

En definitiva, en este apartado se ha documentado un extenso número de fábricas que proveían al establecimiento coruñés debido a la alta demanda de pianos, sobre todo durante el último tercio de la centuria. Las industrias pianísticas proveedoras se organizan en dos franjas cronológicas bien definidas: hasta los años ochenta, prevalecían las marcas afincadas en España, especialmente en Cataluña, a diferencia de lo acontecido en la capital madrileña; no obstante, a partir de entonces irrumpieron con fuerza firmas alemanas (Rönisch) y francesas (Érard), lo cual concordaba con el movimiento comercial coetáneo imperante. En este sentido, las estrategias aplicadas por Berea no diferían de las documentadas para casos de otros almacenistas, como Carrafa o Romero, ya que además de ejercer en cuanto comisionados, establecían convenios de exclusividad, cuya firma beneficiaba a las partes implicadas. La concentración de estrategias comerciales en el ámbito del piano se debió a la existencia de una competitividad de mayor calado con respecto a otros ejemplares organológicos, de ahí la creciente internacionalización, la firma de contratos especiales con las firmas de moda, la apertura del mercado a falsificaciones e incluso la constante presencia de picarescas y reajustes en ofertas y convenios.

¹³² En 1882 alquiló un ejemplar en Ferrol a Josefa Bautista de Echeagaray [AB, C. 4, vol. 10, 5-IX-1882: f. 379] y en 1884 lo hizo a Eduardo Braña [AB, C. 5, vol. 13, 14-X-1884: f. 468].

¹³³ AB, C. 2, vol. 4, 6-VII-1877: f. 243; C. 2, vol. 4, 14-IX-1877: f. 365, cartas a Mariano Guarro (Barcelona).

¹³⁴ AB, C. 13, vol. 42; C. 19, vol. 85; C. 9, vol. 27, catálogos de partituras.

6.1.1.2.2. Cordófonos punteados

A diferencia de lo que sucedía en los casos de los aerófonos y de los pianos, las guitarras y bandurrias se adquirían a empresas españolas, que aún conservaban modelos artesanales de producción. Los contactos con estas empresas se mantuvieron estables, lo cual unificó la oferta de productos (véase fig. 6.8).

Firma	Procedencia	Fechas aproximadas de contactos con Berea
Adam hermanos	Valencia (España)	1888
Albert, José	Valencia (España)	1888
Almonecil, Agustín	Valencia (España)	1887-1890
Bruquetas, Enrique	Ferrol (A Coruña-España)	1882-1890
Carbajo, Manuel	Sevilla (España)	1888
Castro, Sebastián	Sevilla (España)	1888
Grau, Juan Bautista	Valencia (España)	1888
Hernández, José	Valencia (España)	1888
Pau y Lisart, Francisco	Valencia (España)	1877-1886
Obiol, Adolfo	Valencia (España)	1888
Sentchordi hermanos	Valencia (España)	1888
Vicente Vadrsera e hijo	Valencia (España)	1888

Fig. 6.8. Tabla de empresas de guitarras y bandurrias contactadas. Elaboración propia.

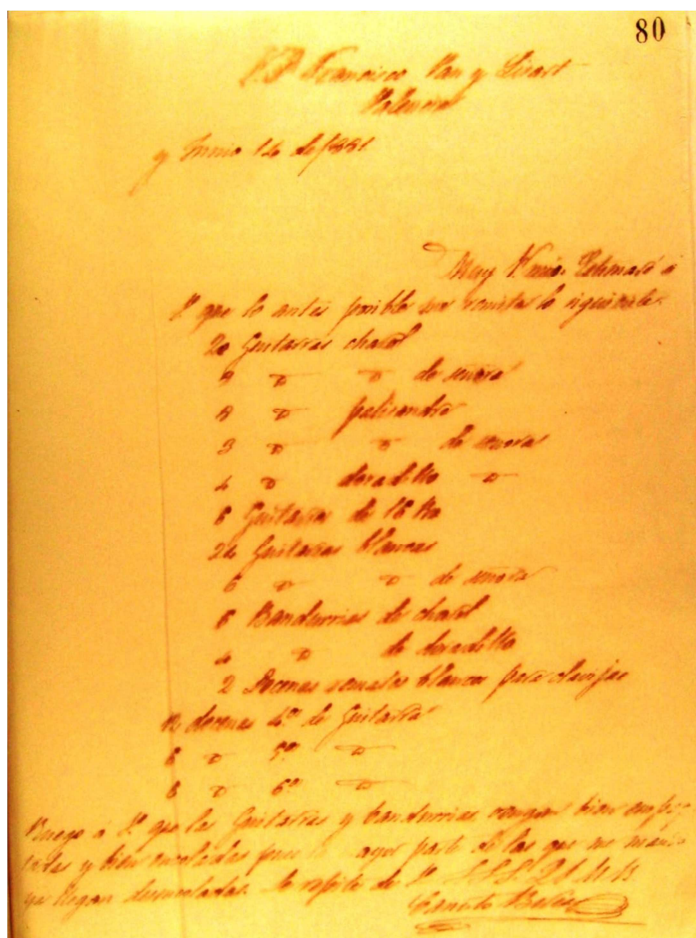
Entre 1877 y 1886, Berea recurrió a la empresa valenciana de Francisco Pau y Lisart,¹³⁵ cuya tienda se situaba en la calle Bolsería, cerca de la de los hermanos Sentchordi. Pau consiguió una respetable reputación entre los fabricantes valencianos del siglo XIX, lo cual justifica los cuantiosos pedidos de guitarras y bandurrias del comerciante coruñés (véase il. 6.8).¹³⁶ Aunque la relación duró casi diez años, en diversas ocasiones el almacenista protestó por el estado de las mercancías, instando al guitarrero a la prueba de los instrumentos antes de su remisión.¹³⁷ Incluso, amenazó al valenciano con prescindir de sus servicios si no cubría las expectativas depositadas en

¹³⁵ AB, C. 2, vol. 4, 17-IV-1877: f. 80; C. 5, vol. 15, 26-X-1885: f. 118, cartas a Francisco Pau (Valencia).

¹³⁶ Por ejemplo, en 1881 le requería casi ochenta guitarras de diversas características, además de diez bandurrias y cuerdas de repuesto [AB, C. 3, vol. 9, 14-VI-1881: f. 80, carta a Francisco Pau (Valencia)].

¹³⁷ AB, C. 2, vol. 5, 31-XII-1877: f. 71, carta a Francisco Pau (Valencia).

él.¹³⁸ Con todo, las transacciones en común no finalizaron hasta noviembre de 1886, cuando Berea efectuó un último pedido de bandurrias de doradillo y de palisandro.¹³⁹



II. 6.8. Carta remitida por Berea a Pau en 1881. AB.

Tras este período de exclusividad con la casa Pau y Lisart, se comenzó una nueva etapa desde 1887, cuando se recurrió al guitarrero Agustín Almonecil.¹⁴⁰ La envergadura de los pedidos delata una relevante demanda de guitarras y bandurrias en la región gallega, ya que solo en 1888 le solicitó cerca de doscientos ejemplares. A la muerte de Agustín –se supone que antes de noviembre de 1888–, Berea se afanó en la consecución de las mejores ofertas de otros guitarreros valencianos y sevillanos. Así, el

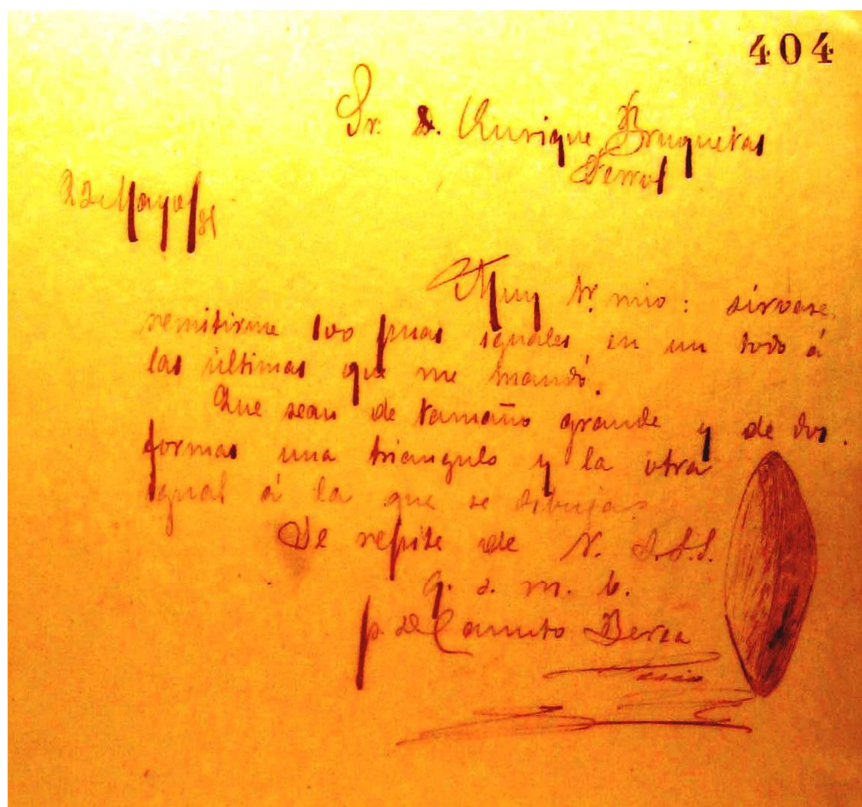
¹³⁸ AB, C. 2, vol. 5, 7-II-1878: f. 145, carta a Francisco Pau (Valencia).

¹³⁹ AB, C. 6, vol. 16, 19-XI-1886: f. 313, carta a Francisco Pau (Valencia).

¹⁴⁰ AB, C. 6, vol. 17, 10-V-1887: f. 153-154, carta a Agustín Almonecil (Valencia).

28 de noviembre de ese mismo año, escribía de forma masiva peticiones de catálogos a Adam, Albert, Carbajo, Castro, Grau, Hernández, Obiol, Sentchordi y Vradisera.¹⁴¹ Sin embargo, se supone que las ofertas de esas casas no le habrían convencido, ya que prorrogó sus transacciones con la viuda de Almonecil hasta al menos 1890.¹⁴²

En cuanto a la fabricación de las púas, Berea acudió, además, a un artesano local entre 1882 y 1886, el ferrolano Enrique Bruquetas.¹⁴³ Las púas facturadas estaban elaboradas con conchas, según los modelos «triangular» y «alargado», sobre lo que el coruñés dio instrucciones específicas en una carta con un dibujo indexado (véase il. 6.9).¹⁴⁴ La verificación de numerosos pedidos –ascendieron en 1882 a cien ejemplares, en 1884 y 1885 a doscientos anuales, y en 1886, de nuevo, a cien–, confirma el amplio uso de instrumentos de púa en Galicia por aquel entonces.



Il. 6.9. Carta remitida por Berea a Bruquetas en mayo de 1885. AB.

¹⁴¹ AB, C. 7, vol. 19, 28-XI-1888: f. 28-32, carta a Adolfo Obiol (Valencia).

¹⁴² AB, C. 6, vol. 20, 12-III-1890: f. 263, carta a Viuda de Almonecil (Valencia).

¹⁴³ Bruquetas era cliente habitual de Berea, ya que le había adquirido cuerdas de violín, partituras y métodos, así como un armonio y otros accesorios.

¹⁴⁴ AB, C. 5, vol. 14, 23-IV-1885: f. 404, carta a Enrique Bruquetas (Ferrol).

6.1.1.2.3. Cordófonos frotados

El volumen de cordófonos frotados distribuidos disminuyó con respecto a los casos anteriores, quizás por la baja demanda. Las empresas proveedoras estaban domiciliadas sobre todo en Francia, destacando la empresa Péliſson Frères, Thibouville –a las que ya se ha aludido en el punto referente a los aerófonos– y Laberte Humbert Frères, fundada por los hermanos Maurice-Emile y Pierre Alexis en 1876 (véase il. 6.9). Berea solicitó a esta última casa instrumentos de cuerda variados desde 1883 hasta 1889,¹⁴⁵ si bien, con peticiones contadas –como mucho dos anuales–, que incluían lotes amplios de instrumentos.¹⁴⁶ De ello se infiere que la mejor opción de compra de instrumentos de pequeño tamaño para Berea consistía en la adquisición de grandes remesas, ya que es probable que los fabricantes aplicasen sustanciosas rebajas por ellos, aunque en este caso no haya quedado constancia escrita de tales descuentos.

Las cuerdas de instrumentos, arcos y estuches procedían también de París de la firma Laurent, quizás Eugene Laurent, con la cual Berea se comunicó al menos desde 1874 hasta 1890.¹⁴⁷ Laurent actuó de intermediario complementario a los mediadores habituales de Berea en la ciudad de la luz, Anteroche y Chevalier, por lo cual estrecharon lazos empresariales más allá del simple aprovisionamiento. Por otro lado, las industrias Péliſson Frères y Thibouville facilitaron también este tipo de complementos de instrumentos de cuerda al almacén gallego.

Firma	Procedencia	Fechas de contactos con Berea
Laberte Humbert Frères	Mirecourt (Francia)	1883-1889
Péliſson Frères	Lyon (Francia)	1877-1890
Thibouville	París (Francia)	1877-1891

Fig. 6.9. Tabla de empresas proveedoras de cordófonos frotados. Elaboración propia.

¹⁴⁵ AB, C. 4, vol. 12, 15-X-1883: f. 203-204; C. 7, vol. 19, 25-V-1889: f. 323, cartas a Laberte Humbert Frères (Mirecourt).

¹⁴⁶ Por ejemplo, en diciembre de 1883 le solicitaba en un único pedido treinta y tres violines variados, dos contrabajos, seis arcos de violín, cuarenta y seis arcos de violonchelo y tres arcos de contrabajo [AB, C. 4, vol. 12, 10-XII-1883: f. 355, carta a Laberte Humbert Frères (Mirecourt)].

¹⁴⁷ AB, C. 1, vol. 1, 22-V-1874: f. 48; C. 7, vol. 20, 19-VII-1890: f. 458, cartas a Eug. Laurent (París).

6.1.1.3. Los proveedores de idiófonos y membranófonos

Los idiófonos del almacén bereano englobaban fundamentalmente platillos y triángulos, aunque a veces también se servían castañuelas y campanas, entre otros ya especificados en el quinto capítulo.¹⁴⁸ La mayor parte de ellos provenía de la zona centroeuropea (véase fig. 6.10). En París, las fábricas como Thibouville los expedían a través de los mentados intermediarios Anteroche y Chevalier. En el Imperio austrohúngaro, por su parte, las firmas proveedoras fueron August Jindřich Rott syn y Červený,¹⁴⁹ ya explicadas en el apartado de aerófonos. Estas empresas concentraban su producción en instrumentos de viento, por lo cual los lotes destinados a Galicia solían incluir una buena cantidad de aerófonos al lado de una exigua cuantía de platillos.¹⁵⁰ Solo se ha constatado un pedido íntegro de ocho pares de platillos a la casa Canavy (Lyon) en 1884, de once y de trece pulgadas.¹⁵¹

Firma	Procedencia	Fechas de contactos con Berea
Idiófonos y membranófonos		
August Jindřich Rott syn	Praga (Imperio austrohúngaro, hoy República Checa)	1886-1890
Cavany	Lyon (Francia)	1884
Červený & Sohn	Konigrätz (República Checa)	1879-1884
Pélisson Frères	Lyon (Francia)	1877-1881
Thibouville	París (Francia)	1877-1891

Fig. 6.10. Tabla de firmas proveedoras de instrumentos de percusión. Elaboración propia.

¹⁴⁸ AB, C. 13, vol. 42, catálogo de instrumentos: p. 86-88. Vistos en quinto capítulo, apartado 5.1.2.3, titulado «Idiófonos y membranófonos: opciones limitadas para colectivos concretos», a partir de la página 441.

¹⁴⁹ AB, C. 4, vol. 11, 8-II-1883: f. 190, carta a Carl Rönisch (Dresde).

¹⁵⁰ AB, C. 7, vol. 20, 12-XII-1889: f. 122, carta a Heinrich Rott Sohn (Praga).

¹⁵¹ AB, C. 5, vol. 13, 2-VII-1884: f. 334, carta a Cavany (Lyon).

El listado de membranófonos más vendidos estaba encabezado por bombos, seguidos de lejos por cajas y panderetas. Debido a la tenue demanda, los únicos suministros procedían de Péliſson Frères.¹⁵² Su uso circunscrito en exclusiva a las bandas de música limitaba el consumo, por ello Berea no solía disponer de existencias, con lo cual los clientes a menudo se veían obligados a esperar el servicio de distribuidores o a que otras sucursales les expidiesen ciertos materiales.¹⁵³

En resumen, en este apartado referente a las empresas proveedoras de ejemplares organológicos se ha constatado la presencia de firmas españolas y extranjeras, estas últimas activas sobre todo a finales de la década de los años setenta y durante los ochenta. Este proceso de internacionalización del mercado musical afectó a un amplio surtido de instrumentos, a excepción de los cordófonos punteados. La hegemonía de fábricas centroeuropeas generó una elevada importación, en especial destinada a bandas de música. Los pianos se debatieron entre dos aguas: los de industrias afincadas en Cataluña alcanzaron mayor proyección desde mediados de la centuria hasta finales de los años setenta, cuando las marcas alemanas y francesas ofrecieron mayor competitividad, de forma más evidente en ejemplares de alta gama. Los únicos instrumentos de origen netamente español fueron los de cuerda pulsada, ya que las casas artesanales valencianas siguieron controlando el mercado en el noroeste peninsular. Sobre algunos aerófonos de boquilla se han detectado hasta los años ochenta unos pocos pedidos a la firma Romero y Marzo en Madrid. La aplicación de estrategias de control de precios pasaron en la mayoría de las transacciones por pactos para la obtención de rebajas, convenios de exclusividad y contratos con comisiones para el almacenista, donde a cuanta mayor envergadura de pedidos mejores ventajas económicas se obtenían.

¹⁵² AB, C. 4, vol. 10, 5-III-1882: f. 162, carta a Péliſson Frères (Lyon).

¹⁵³ Por ejemplo, Manuel Penela le remitía al almacén coruñés varios pares de platillos en diversas ocasiones a petición de los clientes [AB, C. 2, vol. 4, 1-VIII-1877: f. 298, carta a Manuel Penela (Santiago)]. Fruto de esta circunstancia fue la solicitud urgente de muchos de estos instrumentos, como le indicaba a Chevalier en 1888 para que comprase con premura unas castañuelas en la casa parisina Thibouville [AB, C. 6, vol. 18, 7-X-1888: f. 387, carta a Félix Chevalier (París)].

6.1.2. Los proveedores de partituras

Los movimientos de partituras y métodos musicales reprodujeron algunos patrones similares a los explicados con respecto a los instrumentos del apartado anterior, si bien con ciertas peculiaridades. En primer lugar, el mercado nacional logró mayor representatividad, ya que Berea adquiría materiales impresos de música, sobre todo a empresas madrileñas. Las firmas de mayor asiduidad de contactos con Berea fueron Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Pablo Martín, Andrés Vidal, Ramón Rufín y Benito Zozaya (véase fig. 6.11), lo cual no entraña especial singularidad al considerar que se trataba de los principales almacenistas madrileños de finales del siglo XIX (Bordas 2004, 140).¹⁵⁴

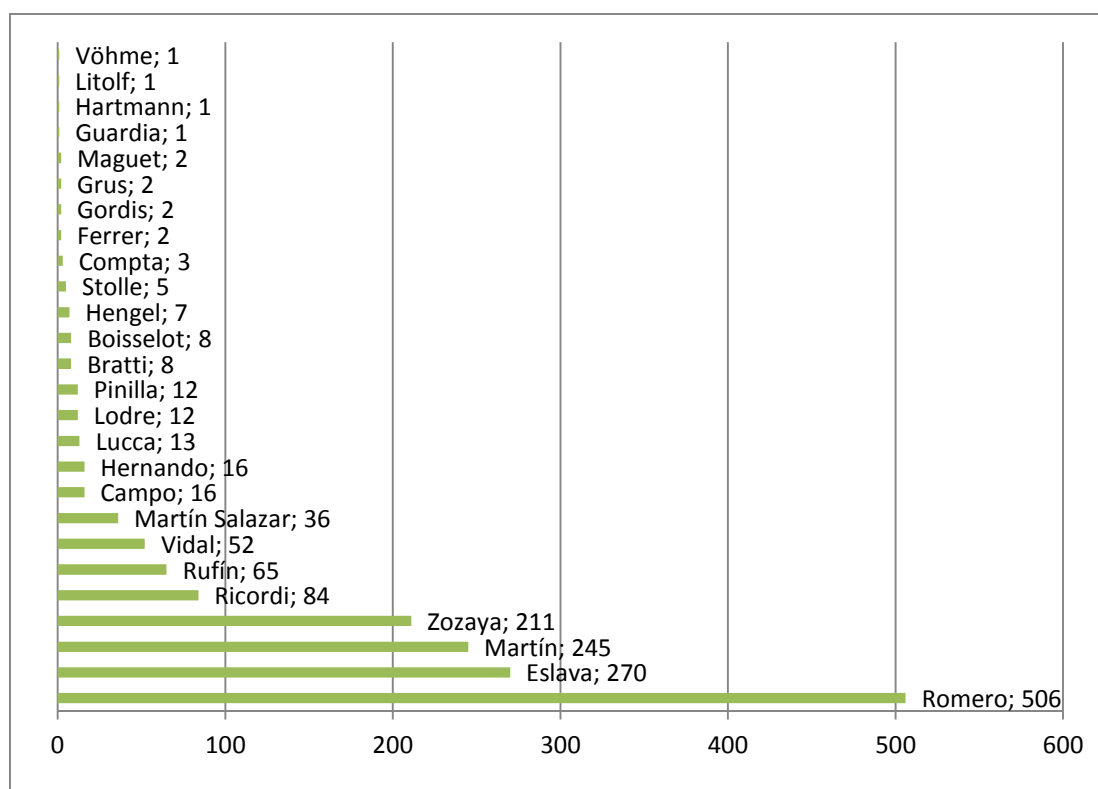


Fig. 6.11. Gráfico de frecuencia de contactos de Berea con proveedores de partituras (1874-1890).
Elaboración propia.

¹⁵⁴ Los datos reflejados en el gráfico delatan la frecuencia de envío de cartas por parte de Berea a estas empresas durante el período comprendido entre 1874 y 1890. En esta franja cronológica se debe tener en cuenta la ausencia de misivas entre el 23 de enero de 1875 y el 1 de julio de 1876 y entre el 15 de agosto de 1890 y el 21 de abril de 1891. En consecuencia, los resultados han de tomarse como orientativos por varias razones: es posible que el comerciante coruñés realizase pedidos a través de telegramas u otros medios que no se han conservado con igual entereza que los copiadotes de cartas; y es probable que alguna de las cartas de pedidos no se contemplen en dichos copiadotes.

Las conexiones con empresas editoriales extranjeras ya se han verificado desde los primeros pasos de la tienda bereana,¹⁵⁵ aunque se intensificaron a finales de los años setenta quizás por las mejoras en los transportes ferroviarios y marítimos. A partir de 1878, cuando la petición de partituras al extranjero se incrementó levemente, Italia destacó en calidad de país emisor, al principio por medio de Bratti e Compagnia (Florencia), de Ricordi¹⁵⁶ y de Lucca (Milán). Algunas partituras contadas procedían de Francia (Grus, Hartmann o Litolf) y de Alemania (J.A. Vöhme). Con todo, la importación de ediciones musicales careció de intensidad, si bien es posible que Berea se abasteciese de ellas por medio de otros comerciantes nacionales.

Firma	Procedencia	Fechas orientativas de contactos con Berea
Boisselot et fils	Marsella (Francia)	1879-1888
Bratti e Cía	Florencia (Italia)	1878-1884
Campo y Castro, José	Madrid (España)	1874-1890
Compta, Eduardo	Madrid (España)	1874
Eslava, Bonifacio	Madrid (España)	1874-1890
Ferrer de Climent	Barcelona (España)	1886-1887
Gordis, Tomás	Barcelona (España)	1883
Grus, León	París (Francia)	1881-1888
Guardia, Rafael	Barcelona (España)	1885
Hartmann	París (Francia)	1883
Hengel, Henri	París (Francia)	1881-1887
Hernando y C ^a , Viuda de	Madrid (España)	1887-1890
Litolf, Henry	París (Francia)	1884
Lodre, José	Madrid (España)	1889
Lucca, Francisco	Milán (Italia)	1883-1888
Maguet et C ^{ie}	París (Italia)	1888
Martín, Pablo	Madrid (España)	1876-1890
Martín Salazar, Mariano	Madrid (España)	1874-1890
Pinilla, José	Madrid (España)	1884-1890
Ricordi, Tito	Milán (Italia)	1881-1890
Romero, Antonio	Madrid (España)	1874-1890
Ruffin, Ramón	Madrid (España)	1879-1887
Stolle, Heinrich C.	Dresde (Alemania)	1885-1886
Vidal y Roger, Andrés	Barcelona (España)	1876-1890
Vöhme, Johannes August	Hamburgo (Alemania)	1887
Zozaya, Benito	Madrid (España)	1878-1890

Fig. 6.12. Tabla de empresas proveedoras de partituras. Elaboración propia.

¹⁵⁵ En un anuncio de la página 6 del *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* del lunes 17 de marzo de 1856, Berea especificaba que «Se acaba de recibir de Italia un surtido de todas las obras mas [sic] modernas para toda clase de instrumentos [...] se admiten encargos para Italia de toda clase de música [...]». Esto delataba una intensa conexión con Italia desde la puesta en marcha del comercio de Berea.

¹⁵⁶ Berea ya había escarceado con Ricordi (Milán) con anterioridad, tal y como confirma una carta enviada a esta empresa en 1881, pero sin continuidad por las malas combinaciones de medios de locomoción [AB, C. 3, vol. 9, 31-X-1881: f. 291-292, carta a Tito di Gio Ricordi (Milán)].

La mayor presencia del mercado nacional en las ventas editoriales de Berea pudo deberse a razones logísticas, estratégicas y de demanda (véase fig. 6.12). De entrada, en aquel momento, las firmas españolas, sobre todo madrileñas, estaban despuntando con fuerza en el ámbito editorial, lo cual intensificó la oferta durante la segunda mitad de la centuria. Por otro lado, las mejoras en los transportes facilitaron la llegada por tierra de tales novedades editoriales desde otros puntos de la península, por lo que recurrir al extranjero encarecería los costes. Además, el perfil de muchos de los proveedores coincidía con el suyo propio por su carácter polifacético –como Romero, Zozaya o Martín–, por lo cual entablar relaciones asiduas e intensas con ellos le acarrea beneficios en la adquisición de productos y en el aumento de su agenda de contactos nacionales. Por último, la demanda ponía el acento en algunas obras de creación española, con más ímpetu en zarzuelas, en sus múltiples arreglos, y solo las ediciones españolas se ocupaban de tal repertorio. Todo ello supuso un apropiado caldo de cultivo para la preponderancia de la oferta de sello nacional.

Berea solicitaba a las empresas nacionales no solo las obras musicales editadas por ellas mismas, sino también ejemplares publicados por otras casas. Aunque la mayoría ofertaban géneros musicales similares, sobresale que las composiciones religiosas fuesen adquiridas a Salazar, Romero o Eslava, quizás por disponer de una mayor oferta al respecto. En otros casos, Berea solicitaba partituras o métodos a los propios autores; por ejemplo, a Ledesma le pedía en 1881 sus sonatas para órgano y sonatinas para piano, a Santesteban le requería su colección de misas y motetes con órgano, o a Baquero le demandaba veinticinco ejemplares de su método para acordeón en 1887.¹⁵⁷ De forma esporádica, también algunos músicos enviaban sus piezas a Berea por iniciativa propia, para que las ofertase en el almacén de música, si bien en estos casos el almacenista no solía mostrar receptividad.

A continuación, se presentan las principales firmas editoriales con las cuales Berea entabló relaciones a fin de conseguir música impresa. Se emplea, primero, un criterio geográfico, abordando por separado las empresas españolas y las foráneas; y, después, dentro de este criterio se muestran las firmas en orden decreciente del volumen de contactos conservados.

¹⁵⁷ AB, C.3, vol. 8, 6-III-1881: f. 404, carta a Nicolás Ledesma (Bilbao); C. 4, vol. 12, 1-II-1883: f. 338, carta a Santesteban (San Sebastián); C. 6, vol. 17, 26-IX-1887: f. 333, carta a Manuel Baquero (Zaragoza). En otras circunstancias simplemente se dirigía a los compositores solicitando información de cómo conseguir ciertas creaciones. Esto se refleja en una carta remitida a Miguel Marqués en 1887, en la cual le preguntaba de forma directa qué editorial comercializaba sus obras [AB, C. 6, vol. 17, 11-V-1887: f. 155, carta a Miguel Marqués (Madrid)].

6.1.2.1. Las empresas españolas

Entre las empresas españolas que expidieron mayor número de envíos a Berea se cuentan, por orden decreciente de contactos establecidos: Antonio Romero, Bonifacio Eslava, Pablo Martín, Benito Zozaya, Ramón Rufín y Andrés Vidal y Roger.

A Berea le unió una estrecha relación con Antonio Romero y Andía (1815-1886), que pivotaba entre la amistad y la competencia. Tras el asentamiento profesional como clarinetista, Romero había abierto en 1854 un negocio de música en la capital, iniciando así una trayectoria comercial paralela a la de Berea. En un principio, la tienda, con el nombre de «Almacén de instrumentos militares», se dedicó, en esencia, a la gestión de la renovación de instrumentos del ejército, institución con la cual el madrileño había estado vinculado los primeros años de intérprete (Veintimilla 2002, 158). Pero el negocio de Romero incrementó enseguida su capacidad, introduciéndose a mediados de los años cincuenta en el terreno editorial y dando cabida, a finales de la década de los sesenta, a la construcción de instrumentos musicales –en especial de viento metal–, gracias a la colaboración del empleado, amigo y socio Enrique Marzo y Feo (Gosálvez 1995a, 172).

El auge de este almacén se benefició, desde un primer momento, de los contactos con las instituciones militares, convertidas en clientes principales. De ahí que no solo abriese una fábrica de instrumentos, sino que dedicara buena parte de su esfuerzo editorial al repertorio para banda militar, adquiriendo –entre otras acciones– la colección militar *El Eco de Marte*, consagrada a las composiciones y arreglos para dichas agrupaciones (Veintimilla 2002, 161). Por añadidura, Romero publicó un arreglo de la composición *La Alfonsina* de Berea para banda militar, por la cual el autor no cobró nada, salvo algunos ejemplares físicos.¹⁵⁸ De esta operación se deduce el contacto que ambos músicos mantuvieron.

Un hecho evidente que facilitó las relaciones mercantiles entre Romero y Berea consistió en que ambos poseían perfiles similares, salvando las distancias geográficas y profesionales. Romero y Berea habían compartido algunos aspectos profesionales, comenzado su carrera en calidad de músicos, el madrileño tocando el clarinete y el coruñés el violín. En ambos casos, iniciaron el periplo musical a temprana edad en agrupaciones: Berea en la orquesta del Circo de Artesanos y Romero en la banda del

¹⁵⁸ AB, C. 3, vol. 9, 22-VI-1881: f. 96, carta a Antonio Romero (Madrid).

Regimiento de Artillería de la Guardia Real. Este punto de partida contribuyó a que los dos músicos se forjasen una reputación y creasen una agenda de contactos amplia, de gran utilidad a la postre.

Las aperturas de sus respectivas tiendas se produjeron en los años cincuenta y los dos trabajaron con fuerza hasta los ochenta, sobreviviendo Berea cinco años más que Romero. En el desarrollo de las actividades comerciales ambos se internaron en la edición musical; Romero de forma más evidente que Berea, pero ambos mantuvieron comunicaciones por estos asuntos. En efecto, Romero sirvió de punto de contacto con los talleres calcográficos madrileños para que Berea imprimiese varias obras, entre ellas la mentada *La Alfonsina*.¹⁵⁹ Ambos recibieron la cruz de la Orden de Carlos III y formaron parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde Romero fue académico de número de la sección de música y Berea corresponsal. Todos estos puntos en común facilitaron la relación fluida entre ambos, lo cual explica que se hayan registrado en el curso de esta investigación más de medio millar de misivas del coruñés al madrileño y a sus sucesores –su viuda Fernanda Conde– desde al menos 1874 hasta 1890.¹⁶⁰

De los datos del gráfico de la figura 6.13 se extraen varias ideas que delatan la continuidad de relaciones mercantiles de Berea con Romero. De entrada, mantuvieron contactos desde al menos 1874 hasta la muerte de Romero en 1886, e incluso las transacciones con la firma continuaron con fluidez hasta el propio fallecimiento de Berea. La existencia de un vacío en 1875 se explica porque solo se conservan las cartas escritas hasta el 23 de enero, lo cual no significa que no contactasen. En realidad, en verano de ese mismo año, Romero había ido a visitar Galicia, donde es probable que coincidiese en persona con Berea para perfilar algunas cuestiones relacionadas con su gestión comercial conjunta e incluso con sus labores de representantes de músicos. M. Pilar Alén documenta, ese mismo año, la intercesión que Romero hace por el violinista Enrique Broca ante Berea para contratarlo en la ciudad herculina (Alén 2001a, 406). Desde entonces, se gesta una relación de mutuo acuerdo prolongada en el tiempo.

¹⁵⁹ AB, C. 2, vol. 4, 24-V-1877: f. 180; 9-VI-1877: f. 213; vol. 5, 20-II-1878: f. 167, cartas a Antonio Romero (Madrid).

¹⁶⁰ AB, C. 1, vol. 1, 1-V-1874: f. 4-5, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 7, vol. 20, 9-VIII-1890: f. 491, carta a Viuda de Romero (Madrid).

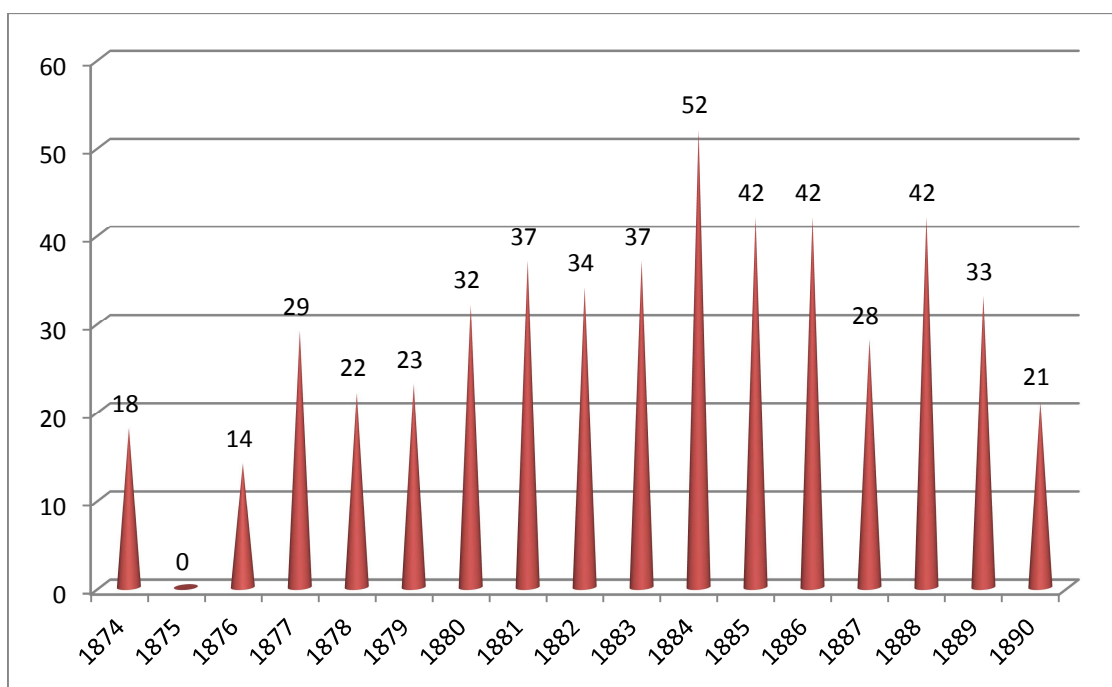


Fig. 6.13. Gráfico de misivas enviadas por Berea a la firma Romero (1874-1890). Elaboración propia.

En el gráfico se observa un incremento de los contactos entre ambas firmas hacia finales de los años setenta, en concreto a partir de 1877. En ese momento, la firma madrileña pasó a denominarse Romero y Marzo, por la creciente participación de Enrique Marzo en los negocios con su sección de fabricación de instrumentos de viento metal. Esta fecha es significativa, porque a partir del mes de marzo se firmó un convenio por el que la representación de Romero recaía en exclusiva sobre Berea para las ciudades de A Coruña y Ferrol, comprándole este una cantidad de partituras por valor mínimo de 12.000 reales de vellón anuales (3.000 pesetas). A cambio, Romero le ofrecía descuentos especiales y se comprometía a respetar los límites geográficos estipulados, si bien podría abastecer a los directores de las bandas militares para su uso personal.¹⁶¹

Las negociaciones no se cerraron de forma inmediata ni irreversible, ya que barajaron diversas cantidades y otras rebajas en diferentes momentos, siendo fieles al

¹⁶¹ Esta última cláusula generaba cierto desconcierto en el coruñés, según le confesó a Romero con respecto al surtido de partituras que le había remitido al músico militar Francisco G. Oliva en 1878 [AB, C. 2, vol. 4, 24-IV-1877: f. 100, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 2, vol. 5, 29-III-1878: f. 219, carta a Romero y Marzo (Madrid)].

espíritu negociador de índole capitalista de los almacenistas españoles coetáneos.¹⁶² Con todo, fueron probables ciertas fricciones en torno a este asunto, conforme demuestran algunas misivas que Romero remitió a Berea (Alén 2001a, 407). Aun así, Romero se brindó en 1880 a comprar su establecimiento coruñés, oferta que Berea rechazó, demandando a su vez un buen descuento en las mercancías para el futuro.¹⁶³

Ante la plena operatividad de las sucursales gallegas, en 1881 Berea replanteó a Romero la extensión del convenio de exclusividad a toda Galicia, no solo a Ferrol y A Coruña. Instaba también al incremento de las rebajas hasta el 80% en sus publicaciones y el 60% en las obras de precio fijo, que en el trato originario constaban de un descuento del 40%.¹⁶⁴ No obstante, dicha revisión del acuerdo supuso nuevos roces, desembocando en la amenaza del comerciante coruñés de recurrir a otros almacenes, si bien esto no supuso la ruptura de comunicaciones con Romero.¹⁶⁵ Es más, Berea acabó representando a Romero en un litigio abierto con otro comerciante coruñés, Jorge Bono, por la venta del libro *Gramática Musical* en una edición no autorizada (Veintimilla 2002, 2:218), ya referenciada en el quinto capítulo.¹⁶⁶

En 1884, se revisa de nuevo esta alianza por lo cual se produce un repunte de comunicaciones. En esta ocasión, Berea se veía imposibilitado para la adquisición de cantidades fijas de partituras, por lo cual solicitaba la prerrogativa de que, aunque no cumplierse con estas compras mínimas, disfrutase igualmente de los descuentos acordados.¹⁶⁷ Tras esta particular circunstancia, la situación comercial se estabilizó y aún tras la muerte de Romero continuó haciendo uso de su almacén, según se ha señalado ya.

¹⁶² AB, C. 2, vol. 4, 9-IV-1877: f. 60, carta a Antonio Romero (Madrid).

¹⁶³ Quizás esta oferta había venido por la competencia que Zozaya estaba abriendo en A Coruña en connivencia con Jorge Bono, aunque al final no supuso demasiado perjuicio para el negocio bereano, como se analiza en el apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», en concreto páginas 686-688 [AB, C. 3, vol. 8, 26-XII-1880: f. 265, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 3, vol. 8, 11-VIII-1880: f. 35; 17-IX-1880: f. 86, cartas a Antonio Romero (Madrid)].

¹⁶⁴ AB, C. 3, vol. 9, 11-XI-1881: f. 314, carta a Antonio Romero (Madrid).

¹⁶⁵ AB, C. 3, vol. 9, 20-XII-1881: f. 404, carta a Antonio Romero (Madrid).

¹⁶⁶ Apartado 5.2.2.1, titulado «Los métodos teórico-prácticos: una mirada hacia los programas oficiales», en concreto páginas 462-464.

¹⁶⁷ AB, C. 5, vol. 13, 12-III-1884: f. 43; C. 5, vol. 13, 17-IV-1884: f. 139, cartas a Antonio Romero (Madrid).

Los pedidos al almacén de Romero que imperaban por parte de Berea se orientaban sobre todo hacia partituras de autores españoles y hacia géneros tales como zarzuela u ópera, junto a algunas obras religiosas.¹⁶⁸ De tales requerimientos se extraen varias ideas, reiteradas a lo largo de los siguientes años. Por un lado, la instrumentación predominante daba preferencia a las obras para canto y piano, para piano solo y para banda militar, revelando de forma clara las demandas de los consumidores. El estrecho lazo de Romero con las bandas militares generó una sección en el negocio dedicada a la edición y arreglo de partituras para ellas, por lo que Berea recurría con frecuencia a él para el aprovisionamiento de bandas, que por aquel entonces emergían con fuerza en Galicia (López Cobas 2008). Por su parte, el repertorio de salón, para piano y canto y piano, alcanzaba mayor popularidad entre los aficionados, siendo el que mayor número de reclamos publicitarios generaba y, por consiguiente, uno de los bloques de mercancías más abultados intercambiados por los almacenistas, aspecto constatado en el capítulo anterior.

Por otro lado, se ha comprobado la tendencia de Berea a surtirse de métodos de solfeo, armonía y diversos instrumentos de la casa Romero. En este sentido, este había dedicado parte de sus esfuerzos editoriales a la publicación de métodos de varios instrumentos, bajo la recomendación y el visto bueno de los compañeros profesores del conservatorio de Madrid. El resultado se plasmó en la colección titulada *Instrucción musical completa* y en otros métodos de su propia factura, ya explicados,¹⁶⁹ como *Método completo para clarinete de trece llaves*, *Gramática Musical*, *Nuevo método de solfeo* (en colaboración con José Valero Peris), *Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la mano* y *Método de fagot*. La filiación con la institución

¹⁶⁸ Por ejemplo, el 18 de julio de 1876 le pedía partituras de *Semiramide* de Rossini, la canción *Ámame* de Monfort, un dúo de tiple de Barbieri y otro de Arrieta, una malagueña para canto y piano de Oudrid titulado *Nadie se muere*, una jota de Caballero y otra de Laport, un vals para piano solo de Waldteufel y otro de Schodopole, así como un arreglo de *Aida* a cargo de Pintado para banda militar, y dos métodos, el de armonía de Francisco Andreví y *Gramática musical* del propio Romero [AB, C. 1, vol. 1, 27-V-1874: f. 57; C. 1, vol. 3, 18-VII-1876: f. 23, cartas a Antonio Romero (Madrid)].

¹⁶⁹ Capítulo quinto, apartado 5.2.2, titulado «Descripción de los materiales pedagógicos: “de Madrid á provincias” o el centralismo selectivo», a partir de la página 458.

didáctica matritense justifica que Berea recomendase estos tratados a sus clientes como libros de cabecera, por lo cual se generaban pedidos de elevadas cantidades.¹⁷⁰

La peculiaridad en el negocio de Romero de disponer de instrumentos de factura propia supuso un reclamo secundario para Berea, en especial entre 1874 y 1880. De hecho, durante esta franja cronológica se han registrado unas pocas solicitudes de instrumentos de viento metal, sobre todo adscritos al entorno militar como los cornetines de órdenes. No se puede olvidar que la firma Romero y Marzo había expirado en 1882, no verificándose a partir de entonces ningún pedido de instrumentos musicales por parte de Berea. Los requerimientos de instrumentos de viento metal previos a esta fecha incluían cornetines, cornetas, clarines o trombas; quizás todos ellos de la factura del socio Enrique Marzo y Feo. No obstante, Berea también demandó otros instrumentos y accesorios a Romero, incluido un fliscorno de tres cilindros pedido expresamente a la casa «Iguez Hombafier»,¹⁷¹ los precios de unas arpas o las cuerdas de un contrabajo.¹⁷² En estos ejemplos, la casa Romero solo intermedió por carecer de productos de estas características en su propia fábrica.

A partir de los años ochenta, la solicitud de instrumentos musicales a esta firma desaparece, mientras perviven las transacciones referentes a la compraventa de partituras. De los más de quinientos contactos que Berea estableció por carta durante la franja cronológica usada en el gráfico anterior (véase fig. 6.13, página 594), más de trescientos se referían a pedidos de partituras, mientras que solo en torno a una treintena lo hacían con respecto a instrumentos musicales. Esta coyuntura no es extraña, ya que Romero se había erigido en uno de los principales editores españoles del momento. Dados los miles de partituras que publicó y los fondos de otros editores que adquirió – como el de León Lodre, Bernabé Carrafa, hermanos Sanz, Martín Salazar, Enrique Villegas y Casimiro Martín, Menegón y Pintado o Vidal hijo, entre otros –, llegó a apodarse el «Ricordi español» (Gosálvez 1995a, 171-72).

¹⁷⁰ En octubre de 1878, Berea efectuaba un pedido de cincuenta y cinco métodos de solfeo de Romero y cincuenta y cinco de *Gramática Musical*, además de algunos ejemplares del método de piano de Aranguren y de otros métodos de flauta, trombón, bombardino y cornetín [AB, C. 2, vol. 5, 10-X-1878: f. 488, telegrama a Romero y Marzo (Madrid); C. 2, vol. 5, 18-X-1878: f. 491, carta a Romero y Marzo (Madrid)].

¹⁷¹ AB, C. 2, vol. 5, 9-X-1878: f. 461, carta a Romero y Marzo (Madrid).

¹⁷² AB, C.3, vol. 9, 9-XI-1881: f. 308, carta a Romero y Marzo (Madrid).

En las décadas de contacto entre Romero y Berea apenas se registraron media decena de incidentes de poco calado, algunos ya referidos más arriba con respecto a la continuidad de los convenios. Otro de los problemas derivó de la insatisfacción por algunas ediciones de partituras, en ocasiones incompletas o mal paginadas. Esto se subsanaba con el envío de nuevos lotes en condiciones óptimas sin costo alguno para el destinatario, con lo cual la inmediata solución de problemas no acarrearba consecuencias comerciales relevantes.¹⁷³

La confianza de Berea en el criterio musical de Romero quedó patente en diversas consultas y peticiones, de ahí que le solicitase una pieza difícil para orfeón para un certamen musical en 1878.¹⁷⁴ Pero más allá de las relaciones mercantiles se forjó una amistad, que –aunque sujeta a ciertos intereses– perduró en el tiempo, ya que en las misivas intercambiadas se confirman constantes intereses por las respectivas familias y ciertas solicitudes mutuas de recomendaciones.¹⁷⁵ Ya se ha mencionado el caso de Broca, quien había sido respaldado por Romero. Por su parte, Berea apoyó al músico José Braña Muiños ante Romero, a quien instaba a que intercediese a su favor para la obtención de una plaza de «músico mayor» en el Regimiento de Artillería.¹⁷⁶ Dadas las estrechas relaciones de Romero con el ejército, no es de extrañar que, desde esta posición, abogase a favor de ciertos músicos ante esta institución. También Romero escribió cartas de recomendación para Berea a fin de que este iniciase comunicaciones internacionales con fábricas de prestigio, conforme se ha comentado más arriba.

Bonifacio Eslava (1829-1882), otro de los principales editores afincados en Madrid, mantuvo una dilatada relación con Berea, al menos desde 1874 hasta 1890, cuando la empresa madrileña descansaba ya en manos de sus sucesores.¹⁷⁷ El músico navarro, sobrino de Hilarión Eslava, había sido, al igual que Berea, un hombre polifacético, al ejercer de violonchelista, grabador y editor de música, compositor y fabricante de pianos (Gosálvez 1995a, 153). Berea coincidió con él debido a la labor

¹⁷³ AB, C. 5, vol. 13, 3-III-1884: f. 14, carta a Antonio Romero (Madrid).

¹⁷⁴ AB, C. 2, vol. 5, 27-IV-1878: f. 268, carta a Romero y Marzo (Madrid).

¹⁷⁵ De hecho, Berea lo invitaba en varias ocasiones a Galicia y Romero, por su parte, se preocupaba de la estancia de su hijo Alejandro en Madrid cuando este fue a estudiar Derecho allí [AB, C. 5, vol. 13, 22-VI-1884: f. 304; C. 5, vol. 15, 31-X-1885: f. 129, cartas a Antonio Romero (Madrid)].

¹⁷⁶ AB, C. 5, vol. 15, 31-X-1885: f. 129, carta a Antonio Romero (Madrid).

¹⁷⁷ AB, C. 1, vol. 1, 30-IV-1874: f. 1-3; C. 7, vol. 20, 24-VII-1890: f. 467, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid).

de editor musical, puesto que –después de Romero– fue otro de sus principales proveedores.

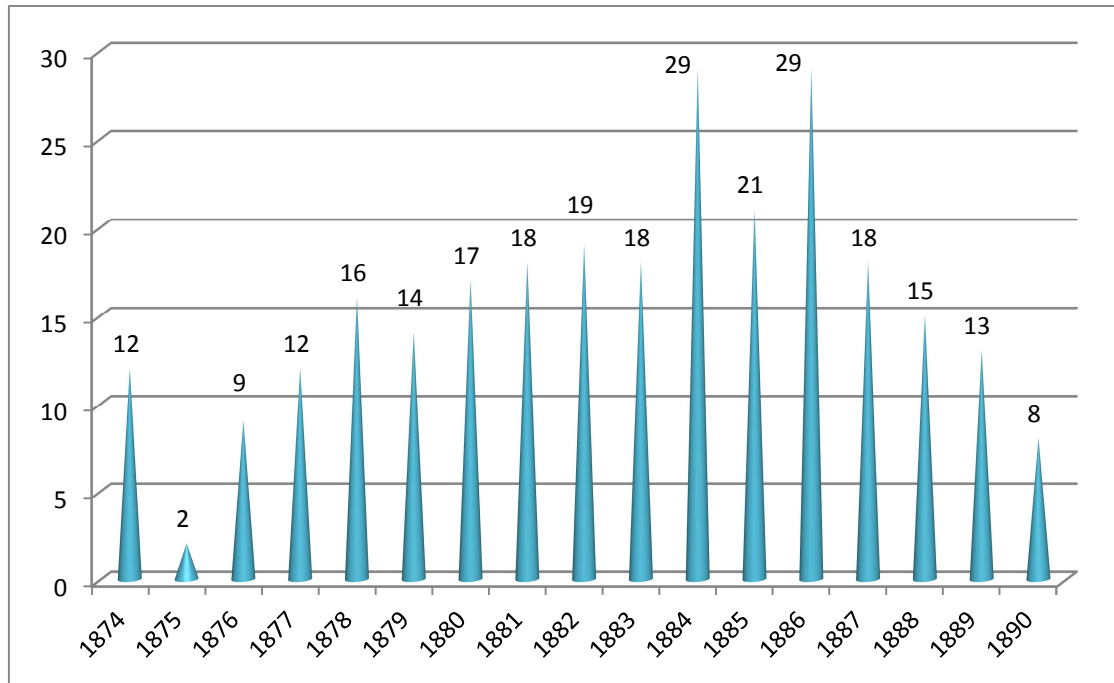


Fig. 6.14. Gráfico de misivas enviadas por Berea a la firma Eslava (1874-1890). Elaboración propia.

Las solicitudes de Berea a Eslava a menudo incluían partituras de compositores europeos (Chopin, Mozart o Beethoven), así como repertorio de salón en arreglos para piano de autores de diversas nacionalidades, tan demandados en el momento.¹⁷⁸ En estas peticiones reflejaban también las inclinaciones editoras de Eslava, ya que le solicitaba a menudo piezas para órgano¹⁷⁹ y otras obras religiosas,¹⁸⁰ en las cuales el editor se había especializado. Además, Eslava surtía a Berea de un representativo número de métodos de solfeo u otros libros pedagógicos destinados a instrumentos, entre ellos el método de violín de Alard. Incluso, de forma ocasional, se requería una suscripción por medio año a la *Gran Biblioteca Musical*, colección mensual que

¹⁷⁸ En 1877 le solicitaba ciento noventa ejemplares de una única habanera para piano solo titulada *Lubet Violetta* [AB, C. 2, vol. 4, 14-V-1877: f. 140, carta a Bonifacio Eslava (Madrid)].

¹⁷⁹ AB, C. 5, vol. 15, 10-IV-1886: f. 421, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

¹⁸⁰ AB, C. 5, vol. 14, 11-XI-1884: f. 30, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

Eslava editaba desde 1857 (Ansorena 1999, 4:759).¹⁸¹ Quizás llame la atención el hecho de que, a pesar de la existencia de una fábrica de pianos de Eslava, que había conocido cierto reconocimiento en la Exposición Universal de París de 1867, Berea no recurriese en ningún momento a ella. Solo una vez le pidió un fieltro para un piano,¹⁸² petición que resulta irrisoria, considerando el volumen de instrumentos movidos por el almacenista coruñés.

A pesar de que Berea no aceptó esta propuesta concreta, sus acuerdos permanecieron en el tiempo, si bien con ciertas revisiones, como sucedió con otros empresarios ya referidos.¹⁸³ Las condiciones de esta alianza pasaron por momentos de falta de claridad, lo que les granjeó ciertos inconvenientes, que Berea planteaba subsanar a través de una nueva dinámica en 1888:

Muy Sr. mio y amigo: A su tiempo recibí [sic] su favorecida en la que me decía que no habiendo comprado 6000 Rv en el año pasado no podía hacerme la rebaja del 85 y 60 por ciento.

Debo advertirle parte de un error pues mi compromiso era solo de 4500 Rv los cuales tampoco compré. Todo está muy paralizado y para compensar en parte los perjuicios para V. podríamos convenir en los siguiente.

Yo compraré la musica [sic] que necesite sin fijar cantidad al año y V. me rebaja el 85 por % [sic] y el 60 en precio fijo y yo me comprometeré a mandarle 2000 Rv é iré comprando lo que necesite y cuando me haya mandado musica por dicha cantidad volveré á remitirle otros 2000 Rv abonandome [sic] el giro según acostumbra.

Creo que teniendo en cuenta la antigüedad [sic] de nuestras relaciones no tendrá inconveniente en aceptar mi proposición [...].¹⁸⁴

No se ha constatado la aceptación de tal acuerdo, pero las relaciones prosiguieron de forma fluida hasta al menos el fin de la etapa de Berea al frente del negocio. Aunque esporádicamente se ocupaba de gestionar para Eslava algunas cuestiones monetarias con

¹⁸¹ AB, C. 2, vol. 4, 10-IV-1877: f. 63, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

¹⁸² AB, C. 3, vol. 8, 11-XII-1880: f. 239, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

¹⁸³ Por ejemplo, en 1878 discutían sobre los descuentos en las partituras entre un 60% y un 80%, cuando ya en 1877 se había barajado el 85% en algunos productos. En 1881 el convenio siguió vigente, obligando a Berea a comprar anualmente una cantidad mínima de 6.000 reales de vellón (1.500 pesetas), que era muy inferior a la pactada con Romero. Las pugnas por los precios continuaron en 1883 –ya tras la muerte del fundador–, cuando Berea amenazó con dejar de proveerse de este almacén en caso de no mejorar sus ventajas. Mas a la vista estaba el incumplimiento de tal ultimátum, porque continuó surtiéndose de la firma de forma ininterrumpida. En 1886 reiteraron las condiciones de pago de convenios anteriores [AB, C. 2, vol. 5, 22-X-1878: f. 493; C. 3, vol. 8, 22-II-1881: f. 350; C. 4, vol. 11, 15-II-1883: f. 208; C. 5, vol. 15, 10-II-1886: f. 314, cartas a Bonifacio Eslava (Madrid)].

¹⁸⁴ AB, C. 6, vol. 18, 6-IV-1888: f. 133, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

terceras personas,¹⁸⁵ el trato entre ambas firmas se describe bastante lineal y, al margen de los típicos roces derivados de las condiciones económicas, el tono de las misivas se revelaba distante, a diferencia de lo acontecido con Romero.

Los pedidos a Pablo Martín Larrouy se efectuaron de forma habitual desde 1876 hasta al menos 1890 (véase fig. 6.15).¹⁸⁶ Este músico, editor y comerciante era hijo de Casimiro Martín Bessieres (1811-1888), quien ya había regentado un establecimiento musical en Madrid desde 1851 hasta 1873 (Gosálvez 1995a, 159; 2000, 230-31). Pablo habría abierto el suyo propio más adelante, tras un período en que Enrique Villegas había continuado con el legado de Casimiro hasta 1876. Así pues, las relaciones con Berea se iniciaron en pleno despegue de su negocio.

Los contactos entablados entre ambos comerciantes se centraban en la solicitud de partituras musicales. La especialidad de Martín gravitaba en torno al género lírico, del que ofertaba una larga lista de zarzuelas de Arrieta, Barbieri, Chapí, Gaztambide, Hernández, Nieto, Oudrid o Rogel, entre otros autores. En efecto, la mayor parte de peticiones de Berea contenían arreglos para canto y piano o para piano solo de fragmentos de algunas obras de estos compositores. Eventualmente, solicitaba las piezas líricas completas, pero siempre para canto y piano.¹⁸⁷ Solo se han documentado unos pocos casos en que los requerimientos se destinaban a coro¹⁸⁸ u otros instrumentos, como el violín.¹⁸⁹ Martín se había encargado también de la publicación de *Cantares Viejos y Nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid en 1877 (Soto Viso 1985, IX), con lo que sus contactos gallegos trascendían las operaciones circunscritas al almacén de música bereano.¹⁹⁰

¹⁸⁵ AB, C. 1, vol. 3, 25-X-1876: f. 217, carta a Bonifacio Eslava (Madrid).

¹⁸⁶ AB, C. 1, vol. 3, 20-VII-1876: f. 31; C. 7, vol. 20, 4-VII-1890: f. 428, cartas a Pablo Martín (Madrid).

¹⁸⁷ En 1879 Berea solicitó la ópera *Marina* de Emilio Arrieta en arreglo para canto y piano [AB, C. 2, vol. 6, 11-I-1879: f. 102, carta a Pablo Martín (Madrid)].

¹⁸⁸ AB, C. 6, vol. 18, 11-VIII-1888: f. 263, carta a Pablo Martín (Madrid).

¹⁸⁹ AB, C. 2, vol. 6, 26-IV-1879: f. 332, carta a Pablo Martín (Madrid).

¹⁹⁰ Berea solicitó al editor varios ejemplares en diferentes momentos [AB, C. 5, vol. 13, 6-IX-1884: f. 425; C. 7, vol. 19, 8-III-1889: f. 20, cartas a Pablo Martín (Madrid)].

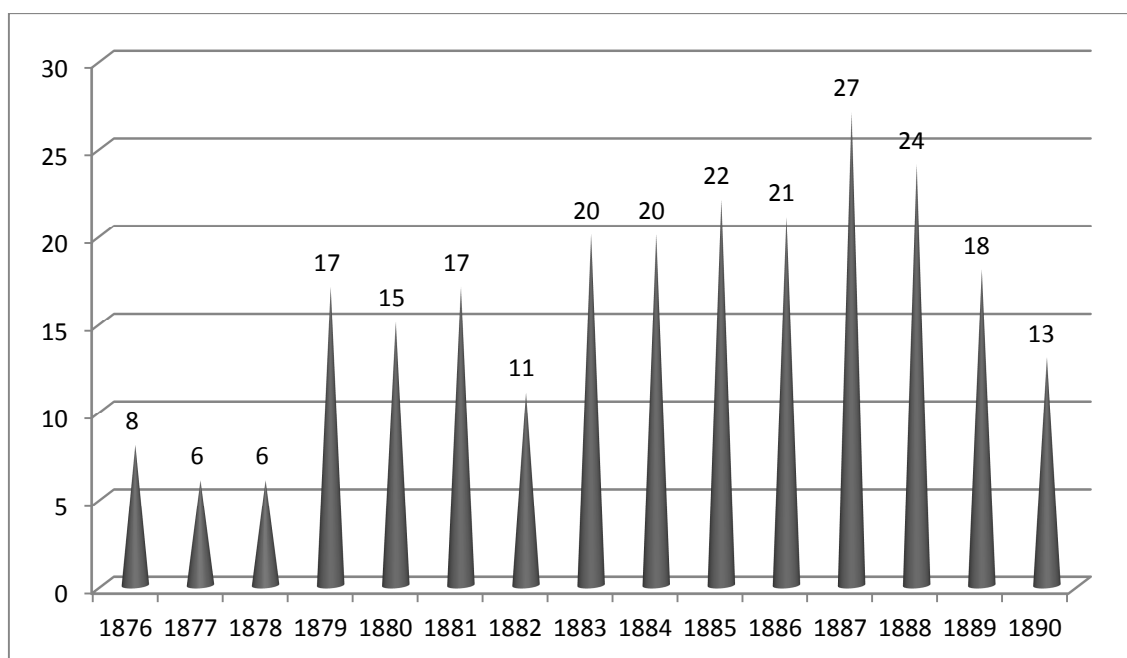


Fig. 6.15. Gráfico de misivas enviadas por Berea a la firma Martín (1876-1890). Elaboración propia.

Entre 1884 y 1886 Pablo Martín representó en exclusividad a la editorial Peters, después haberlo hecho Andrés Vidal y Roger (García Mallo 2005, 140-52). No obstante, Berea ya le pedía a Martín obras del catálogo de la firma alemana con anterioridad, desde al menos 1879 hasta 1889. Esto revela que las primeras relaciones de la marca alemana y la madrileña databan de antes de 1884 y se prolongaron en el tiempo más allá de 1886.¹⁹¹ En el último contacto establecido, el coruñés solicitaba doscientos catálogos de la firma Peters, que eran gratuitos según la propia publicidad de la casa Martín. Por ello, en esta franja cronológica a los títulos de obras líricas de autores españoles se añaden los compositores europeos editados por la mentada empresa germana, como Beethoven o Chopin. Esta apertura hacia la música de compositores foráneos aparecía remarcada en la publicidad del editor madrileño, quien disponía de un «gran surtido de música extranjera» (García Mallo 2005, 122), particularidad que, sin duda, atrajo la atención de Berea y de otros coetáneos, en respuesta a la ampliación del público decimonónico, en la cual se ha abundado en el segundo capítulo.

¹⁹¹ AB, C. 2, vol. 6, 26-IV-1879: f. 332; C. 7, vol. 19, 19-VII-1889: f. 391, cartas a Pablo Martín (Madrid).

Martín disponía de un archivo lírico de materiales manuscritos de orquesta, que pudieron servir de referencia ocasional a Berea en la vertiente de agente teatral. No obstante, la documentación manejada no revela que Martín ejerciese a modo de galería lírica ante Berea, conforme se ha explicado en el cuarto capítulo.¹⁹²

Benito Zozaya Guillén (1844-1904) era otro de los proveedores de peso del establecimiento coruñés (véase fig. 6.16). Su almacén de música madrileño abrió las puertas en 1878, momento exacto en el cual comenzaron las comunicaciones con el comerciante coruñés,¹⁹³ y continuó en funcionamiento hasta 1900. Insistiendo sobre lo sucedido con los editores y almacenistas anteriores, se aprecian en su perfil biográfico ciertas concomitancias con Berea, ya que Zozaya no solo se dedicaba a la labor empresarial, sino que mantuvo también una activa vida política al ejercer de miembro del Partido Liberal y concejal del municipio madrileño (Gosálvez 1995a, 194).

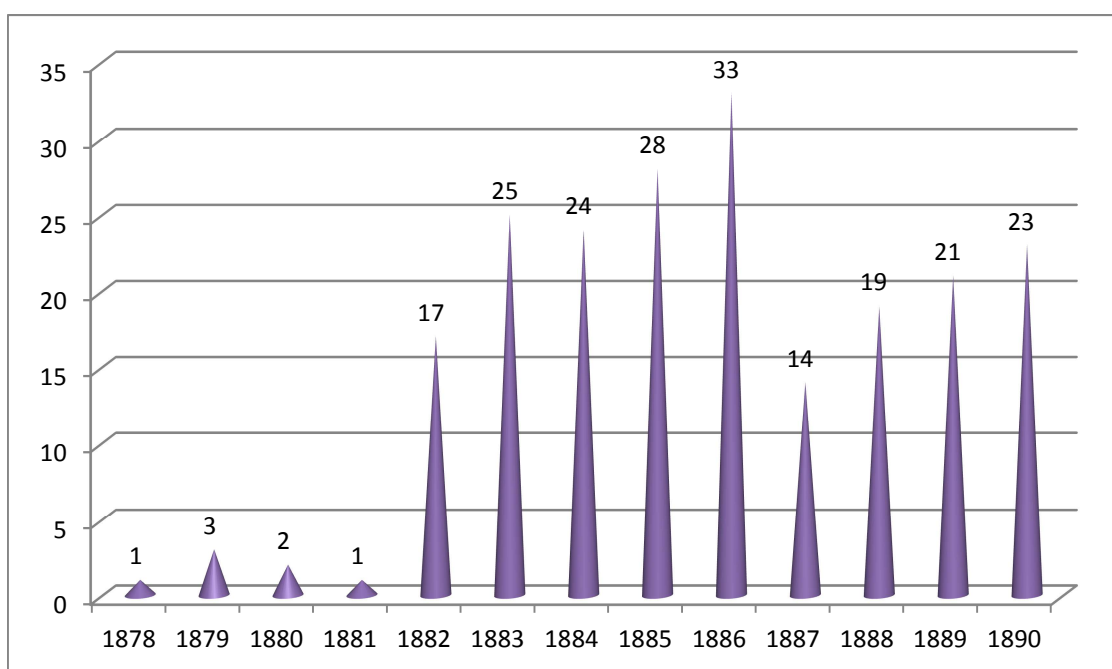


Fig. 6.16. Gráfico de misivas enviadas por Berea a Zozaya (1878-1890). Elaboración propia.

¹⁹² Apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

¹⁹³ AB, C. 2, vol. 5, 11-IX-1878: f. 435, carta a Zozaya (Madrid).

Las comunicaciones entre ambos empresarios se centraron en la provisión de partituras y la gestión de las suscripciones de la revista especializada *La correspondencia musical*. Así pues, se establecieron acciones de ida y vuelta: Zozaya suministraba a Berea las partituras en su haber; y Berea facilitaba a los clientes la suscripción a esta publicación editada por Zozaya, al menos entre enero de 1881 y 1887. Las suscripciones aumentaron en el año 1885,¹⁹⁴ lo cual revirtió positivamente en las comisiones percibidas por el comerciante coruñés. Otro punto en común, en este caso de fricción, lo constituyó la apertura de un fugaz local de la competencia en A Coruña a comienzos de los ochenta por parte de Zozaya, asunto que se trata más adelante.¹⁹⁵

Con Andrés Vidal y Roger se había establecido una relación meramente comercial, a diferencia de la gestada con su hijo, Andrés Vidal y Llimona, que –como ya se ha explicado en el cuarto capítulo¹⁹⁶– fue más estrecha a causa de la representación de su galería dramática. Vidal y Roger regentó un establecimiento en Barcelona entre 1864 y 1900, dedicado a la edición de partituras, a la venta instrumentos y a la colocación de músicos a modo de agencia (Gosálvez 1995a, 181). También organizaba conciertos y participaba de forma activa en la vida musical de la ciudad, al igual que Berea lo había hecho en la suya.

Las misivas de Berea a Barcelona se circunscriben en esencia a dos asuntos: por un lado, al pedido y al pago de partituras y métodos musicales; y por otro, a la gestión de derechos de representación. Esta última línea de actividades estaba entroncada de forma más directa con su hijo Andrés Vidal y Llimona en Madrid, quien desde 1874 también regentaba la sucursal madrileña del negocio barcelonés, quizás bajo la supervisión inicial de Eduardo Compta, gerente de Vidal y Roger en Barcelona.¹⁹⁷ No obstante, la mayor parte de solicitudes de música impresa se efectuaron al establecimiento barcelonés de Vidal y Roger, quien aplicaba rebajas oscilantes entre el 75% y el 80%,¹⁹⁸ lo cual revela una estrecha colaboración mercantil con Berea. De

¹⁹⁴ AB, C. 5, vol. 14, 9-VII-1885: f. 472; vol. 15, 3-V-1886: f. 474, cartas a Benito Zozaya (Madrid).

¹⁹⁵ Apartado 6.3.2.2, titulado «La gestión de la competencia», en concreto páginas 685-686.

¹⁹⁶ Apartado 4.2.2.2, titulado «Las galerías lírico-dramáticas», en concreto página 329-332.

¹⁹⁷ Se conservan tres cartas de Berea de pedidos de partituras dirigidas a este trabajador entre julio y octubre de 1874 [AB, C. 1, vol. 1, 17-VII-1874: f. 123-124; C. 1, vol. 1, 18-VII-1874: f. 126; C. 1, vol. 1, 15-X-1874: f. 263, cartas a Eduardo Compta (Madrid)]. Véase apartado 5.2.2.2, titulado «Los métodos para instrumentos musicales», en concreto página 489.

¹⁹⁸ AB, C. 1, vol. 1, 1-VIII-1874: f. 134, carta a Andrés Vidal y Roger (Barcelona).

hecho, tras el regreso de Andrés Vidal y Llimona a Barcelona en los años ochenta, después de vender el negocio madrileño a Benito Zozaya, las relaciones de Berea con la firma Vidal y Roger conservaron la misma naturaleza que hasta entonces.

Mariano Martín Salazar proveyó a Berea sobre todo del *Método completo de piano por La Unión Artístico Musical* (Salas 1999), ya referenciado en el quinto capítulo.¹⁹⁹ Entre las preocupaciones de la Unión Artístico Musical destacó la edición de varios métodos de música, entre los cuales se encontraba este de piano, obra de referencia la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (véase il. 6.10). Su comercialización recayó en Martín Salazar, quien disponía de un almacén de música y pianos en Madrid, que proveía también a la Casa Real. Los contactos de Martín Salazar y Berea se documentan desde, al menos, 1874 hasta 1890.²⁰⁰ El centro de los tratos comerciales residió en la adquisición de varios materiales, como los mencionados métodos y algunas partituras religiosas. Estas integraban lo que Berea denominaba la «Biblioteca Religiosa», tal vez refiriéndose a *Lira Sacro Hispana*, colección dirigida por Hilarión Eslava y publicada por Martín Salazar entre 1852 y 1860.²⁰¹



Il. 6.10. Portada de *Método completo de piano por La Unión Artístico Musical*.

¹⁹⁹ La sociedad Unión Artístico Musical se había gestado con el fin de «mejorar la situación de los profesores de música, moral y materialmente considerada; y ejercer actos benéficos entre los inscritos como socios con arreglo a los fondos de la misma» [Reglamento de la Sociedad Unión Artístico Musical del 13 de octubre de 1877, capítulo primero, artículo 1, BN, MP/3602/14]. Véase los métodos para cordófonos a partir de la página 489.

²⁰⁰ AB, C. 1, vol. 1, 4-V-1874: f. 8; C. 7, vol. 20, 17-II-1890: f. 222, cartas a Martín Salazar (Madrid).

²⁰¹ AB, C. 1, vol. 1, 4-V-1874: f. 8, carta a Martín Salazar (Madrid).

La comercialización de métodos pedagógicos abrió la agenda de Berea a nuevos contactos con otras casas que solo le suministraban estos materiales didácticos. Entre los más solicitados se encontraban los de Hilarión Eslava (1807-1878), cuyas obras estaban en posesión de Ramón Rufín, quien había vivido con el compositor desde pequeño y había heredado las propiedades y gestiones de su producción.²⁰² Berea contactó directamente con él en numerosas ocasiones, desde 1879 –tras la muerte de Hilarión Eslava– hasta 1887.²⁰³ Las cartas conservadas recogen pedidos de los métodos del maestro navarro, además de notificaciones sobre la venta de ediciones económicas no autorizadas de sus obras, ofrecidas en el almacén coruñés de la competencia de Jorge Bono.²⁰⁴ A partir de 1887, la gestión de estas propiedades de Eslava recayeron –se supone que por el fallecimiento de Rufín– en la editora Viuda de Hernando y Compañía, a la cual Berea cursó sus pedidos desde entonces.²⁰⁵

A algunos proveedores Berea solo les requería materiales concretos, como fue el caso de José Pinilla o de José Campo. Un método de solfeo que acaparó la atención de Berea, aunque en menor medida que el homólogo de Eslava, fue *Teoría completa de solfeo* de José Pinilla y Pascual (1837-1902) (Loras 2008, 345). Este profesor y catedrático del conservatorio madrileño había sido discípulo de Eslava, lo cual quizás atrajo la atención de Berea a la hora de comprarle en primera persona sus tratados entre 1884 y 1890.²⁰⁶ Por otro lado, Berea adquirió métodos para guitarra (Gosálvez 1995a, 141; García García 2012) de Aguado a través del músico, editor y guitarrero madrileño José Campo y Castro (1832-1911), con quien contactó al menos desde 1874 hasta 1890.²⁰⁷ El almacenista coruñés se quejaba en varias

²⁰² En una carta que su hijo, Carlos Rufín Nieto, dirige al archivo ERESBIL explica que Ramón Rufín había heredado las obras y posesiones de Hilarión Eslava, ya que desde pequeño había vivido en su casa de Aravaca, le había costado los estudios de Derecho y le había enseñado música (Ansorena y Bagüés 1999, 225).

²⁰³ AB, C. 3, vol. 7, 25-X-1879: f. 63; C. 6, vol. 17, 1-III-1887: f. 32, cartas a Ramón Rufín (Madrid).

²⁰⁴ AB, C. 4, vol. 10, 15-IV-1882: f. 92; 12-V-1882: f. 179; 6-VI-1882: f. 234; vol. 12, 11-XII-1883: f. 365, cartas a Ramón Rufín (Madrid).

²⁰⁵ AB, C. 6, vol. 17, 26-VIII-1887: f. 287; C. 7, vol. 20, 8-V-1890: f. 346, cartas a Viuda de Hernando y Compañía (Madrid).

²⁰⁶ AB, C. 5, vol. 13, 3-IV-1884: f. 111; C. 7, vol. 20, 12-II-1890: f. 216, cartas a José Pinilla (Madrid).

²⁰⁷ AB, C. 1, vol. 1, 13-VII-1874: f. 108; C. 7, vol. 20, 14-VIII-1890: f. 492, cartas a José Campo (Madrid). Véase página 497.

ocasiones de la antigüedad de la edición, datada, según el comerciante coruñés, en 1820, aunque consta que en realidad se fechaba en 1843.²⁰⁸

Al impresor José Lodre le solicitaba la partitura del «Tango del Café» de *Certamen Nacional* de Perrín y Palacios con música de Manuel Nieto, obra estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso en 1888 (Versteeg 2000, 413). Tras esta efeméride, el requerimiento de la pieza se consumó de inmediato por parte de Berea, ya que, en noviembre de ese mismo año, pidió cincuenta ejemplares y continuó adquiriéndolos hasta, por lo menos, 1890.²⁰⁹ De este dato, se infieren dos cuestiones sobre la calidad de Berea como empresario: por un lado, estaba al tanto de los estrenos acaecidos en las principales ciudades, mostrando así su interés por la vida musical en las capitales; y, por el otro, se preocupaba por incluir entre sus existencias las partituras más exitosas desde el primer momento, lo cual constituía una estrategia de venta para atraer a un público ávido por la cata de novedades.

A diferencia de los numerosos contactos establecidos con Madrid para la adquisición de partituras, los contactos con Barcelona se perfilaron mucho más exiguos. Entre los proveedores figuraba la firma Ferrer de Climent e hijos, que cubrió pedidos de partituras orquestales de algunas óperas (*Aida*, *El Barbero de Sevilla* o *I Puritani*) entre 1886 y 1887.²¹⁰ Otras casas catalanas con las cuales se instituyeron comunicaciones fueron la de Tomás Gordis, que le remitió varios libretos de ópera en 1883,²¹¹ y la de Rafael Guardia, a quien Berea recurrió ocasionalmente en 1885 (Gosálvez 1995a, 158).²¹²

²⁰⁸ AB, C. 4, vol. 12, 18-X-1883: f. 209, carta a José Campo (Madrid).

²⁰⁹ AB, C. 6, vol. 18, 12-XI-1888: f. 501; C. 7, vol. 20, 4-VII-1890: f. 426, cartas a José Lodre (Madrid).

²¹⁰ AB, C. 6, vol. 16, 24-VII-1886: f. 150; vol. 17, 24-VI-1887: f. 216, cartas a Ferrer de Climent e hijos (Barcelona).

²¹¹ AB, C. 4, vol. 11, 8-IV-1883: f. 319; C. 4, vol. 11, 23-V-1883: f. 437, cartas a Tomás Gordis (Barcelona).

²¹² AB, C. 4, vol. 14, 23-V-1885: f. 405, carta a Rafael Guardia (Barcelona).

6.1.2.2. Las empresas extranjeras

Muchas de las principales editoriales foráneas poseyeron representantes en la capital española, por lo cual Berea entabló un menor número de relaciones internacionales para la adquisición de partituras que en el caso, ya presentado, de los instrumentos. Esta particular circunstancia se debía fundamentalmente a la competitividad de los precios de las firmas españolas y a la eclosión de la labor editorial nacional en la segunda mitad de la centuria. A diferencia de lo sucedido con los instrumentos, encarecidos por la gestión de intermediarios, las partituras gozaban de costes más asequibles, en especial las ediciones económicas. De ahí que Berea acudiese, por ejemplo, a Antonio Romero para aprovisionarse de la firma Ricordi al menos en 1876 y 1877,²¹³ a Pablo Martín para hacerlo de la editorial Peters entre 1879 y 1889,²¹⁴ o a Andrés Vidal y Antonio Romero de la de Litolf.²¹⁵

Con todo, en la esfera de la edición internacional, las casas italianas despuntaron sobre las de otras nacionalidades. Sus primeros escauceos con ellas acaecieron con toda probabilidad en los años cincuenta, si bien no se retomaron comunicaciones hasta la década de los ochenta por razones de demanda y de mejora en infraestructuras viarias. La firma Ricordi suministró un elevado tráfico de material desde al menos 1881 a 1890.²¹⁶ La casa había sido fundada en 1808 por el violinista Giovanni Ricordi (1785-1853), pasando el negocio por las manos de su hijo Tito (1811-1888) y, más tarde, por las de sus sucesores Giulio (1840-1912) y Tito (1865-1933). Cuando Berea comenzó relaciones con la firma estaba al frente el primer Tito, aunque continuó reclamando partituras tras el fallecimiento de este. Las comunicaciones mantenidas reflejan que el destinatario de los pedidos pasa de ser Tito Ricordi a Ricordi et Compagnie («Ricordi et C^{ie}») en 1888.

²¹³ AB, C. 1, vol. 3, 20-IX-1876: f. 265-267; 17-XI-1876: f. 385-386; 14-I-1877: f. 266; C. 6, vol. 16, 22-X-1866: f. 266, cartas a Antonio Romero (Madrid).

²¹⁴ AB, C. 2, vol. 6, 26-IV-1879: f. 332; C. 7, vol. 19, 19-VII-1889: f. 391, cartas a Pablo Martín (Madrid).

²¹⁵ AB, C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 180-181; C. 6, vol. 17, 15-X-1887: f. 373, cartas a Andrés Vidal (Madrid).

²¹⁶ AB, C. 3, vol. 9, 31-I-1881: f. 291, carta a Tito di Gio Ricordi (Milán); C. 7, vol. 20, 30-VII-1890: f. 477, carta a Ricordi (Milán).

Aunque el primer catálogo de Ricordi a disposición de Berea estaba editado en 1857,²¹⁷ se sospecha que la firma milanesa suministraría partituras a la tienda coruñesa desde sus primeros pasos, dados los reclamos publicitarios hallados en los cuales se aludía de forma explícita a la recepción de «un surtido de todas las obras más modernas» procedentes de Italia (*Boletín Oficial de la provincia de La Coruña*, 17 de marzo de 1856). No obstante, los contactos entre ambas firmas se han constatado con mayor frecuencia desde los años sesenta, cuando la firma milanesa había conocido un momento de gran expansión comercial al abrir varias sucursales, como la de Nápoles en 1864. Sin embargo, las comunicaciones con Galicia se interrumpieron desde agosto de 1869 hasta 1881, por razones que se desconocen (véase fig. 6.17).²¹⁸

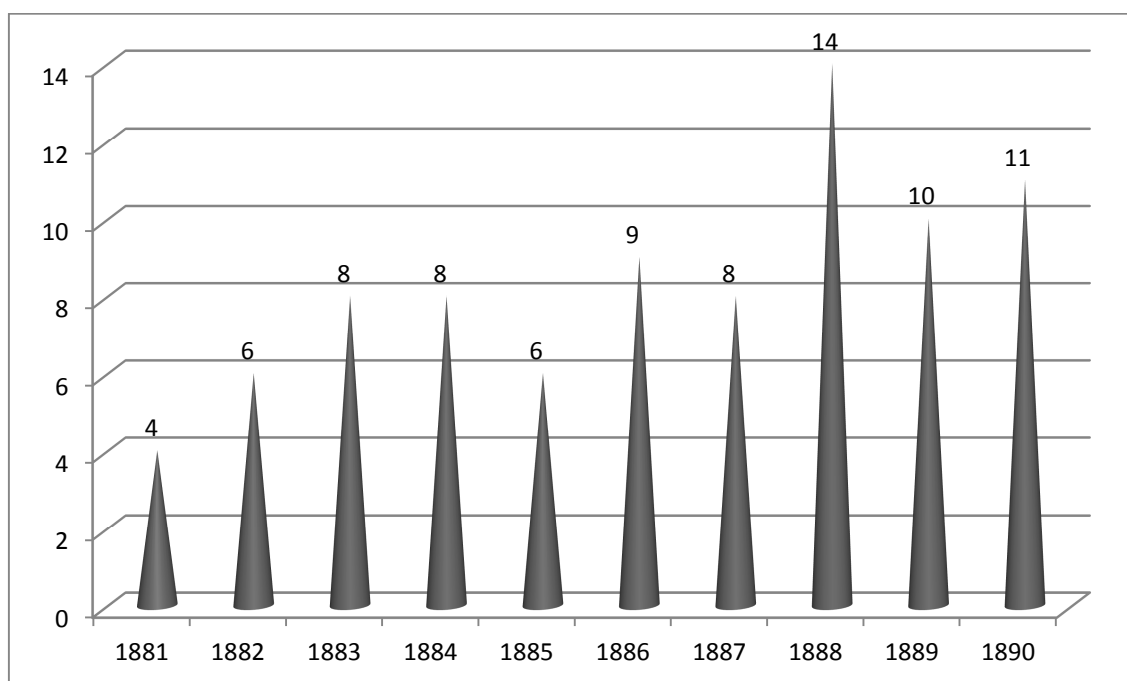


Fig. 6.17. Gráfico de misivas enviadas por Berea a Ricordi (1881-1890). Elaboración propia.

²¹⁷ Los números de registro fueron empleados para la realización de los pedidos, se supone que con mayor ahínco a partir de los años sesenta, así pues Berea siempre manejaba sus mercancías a través de cifras. Por ejemplo, en un pedido de 1888 se recogen los siguientes registros, que se han identificado a través de otras publicaciones: 1175 equivalente a Mercadante. *Elisa e Claudio*. Opera per canto. Duetto; 2515 a Vaccaj. *Giulietta e Romeo*, opera per Pianoforte. Finale I; 7892 a Liszt. *Ouverture de Guillaume Tell* de Rossini, transcribe pour piano; 7950 a Herold. *Zampa*. Opera per Pianoforte a quattro mani; 15463 a Lecarpentier. *Fantasia pour piano su Maria di Rohan de Donizetti, op. 80*; y 15892 a Donizetti. *Don Sebastiano*, Opera per canto, *O Lisbona, al fin ti miro* para barítono (Zecca-Laterza 1984, 1:41,85, 270, 271, 532 y 549) [AB, C. 6, vol. 18, 31-I-1888, f. 27-28, carta a Ricordi et Cia (Milán)].

²¹⁸ AB, C. 3, vol. 9, 31-I-1881: f. 291, carta a Tito di Gio Ricordi (Milán).

La gerencia de Tito presentó ciertos paralelismos con el negocio bereano, ya que bajo su dirección se agrandó la empresa a través de una renovación tecnológica y de la absorción de otras casas italianas: en 1864 Fratelli Clausetti (Nápoles), en 1887 Guidi (Florencia) y en 1888 Lucca (Milán). Aparte de esto, la casa milanesa editó de primera mano obras de Rossini y de Verdi, compositores con quienes además mantenía una relación de amistad, lo cual se convirtió en una estrategia de mercado. Berea también forjó estrechas amistades con compositores gallegos de la época, como Juan Montes. Sartori explicaba este tipo de tácticas del siguiente modo:

[...] La forza del richiamo della casa editrice presso gli autori non dipendeva tuttavia unicamente dalla sua potenza, anzi vorremmo dire che era principalmente l'effetto della politica seguita, o, a meglio dire, instaurata dagli editori e che era divenuta ormai tradizione della Casa: la politica di amicizia con gli autori e di salvaguarda dei loro diritti di proprietà. I due compositori che si può dire costituiscano i poli di questa parte del secolo decimonono, Rossini e Verdi, sono infanti legati da stretti vincoli di affettuosa amicizia con Giovanni e con Tito Ricordi (Sartori 1958, 52).²¹⁹

Una vez más se constata que Berea emulaba maniobras de otros comerciantes, lo que denota su plena integración en las dinámicas de *marketing* nacionales e internacionales, que se analizan más adelante.²²⁰ Dejando a un lado las concordancias en cuanto a las estrategias de mercado, las relaciones con Ricordi se basaban en la adquisición de partituras de compositores europeos de renombre. En este sentido, las ediciones económicas de óperas completas en reducciones para piano constituían un porcentaje alto de las existencias que viajaban desde Milán –vía Burdeos o Marsella– hasta A Coruña, aspecto anticipado en el quinto capítulo.²²¹

Dado el volumen de mercancías intercambiadas se establecieron ciertos acuerdos en los precios. El principal punto de su convenio consistía en que el almacenista debería adquirir al menos cincuenta ejemplares de obras de la «categoría B» del catálogo y a cambio se aplicaría una rebaja del 80% en las obras editadas por la firma milanesa y un

²¹⁹ Traducción de la autora: «La fuerza de los reclamos de la casa editorial no dependía únicamente de su poder, sino que se puede decir que era el efecto de la política seguida, o mejor dicho, de la política instaurada por los editores y que se había convertido en tradición de la casa: la política de amistad con los autores y de salvaguarda de sus derechos de propiedad. Los dos compositores que se puede decir que constituían los polos de esta parte del siglo XIX, Rossini y Verdi, eran niños ligados por lazos de amistad con Giovanni y con Tito Ricordi».

²²⁰ Apartado 6.3, titulado «La gestión comercial como código de comunicación», a partir de la página 651.

²²¹ AB, C. 5, vol. 14, 11-III-1885: f. 268-69, carta a Ricordi (Milán). Véase apartado 5.2.3, titulado «Descripción de las partituras: de la esfera pública a la privada», en concreto página 527.

30% en el resto.²²² De ello se infiere el elevado volumen anual de piezas comprado –de hecho, se ha verificado que los pedidos superaban con creces el medio centenar de ejemplares–; y que las rebajas ofrecidas directamente al comerciante compensaban los gastos de envío y de aduanas.

Por su parte, la editorial de Francesco Lucca (1802-1872), también afincada en Milán, había intentado competir en numerosas ocasiones con Ricordi. Después de trabajar para esta casa, Lucca visitó Alemania a fin de perfeccionar los conocimientos sobre la edición musical. En consecuencia abrió su propia empresa en 1825, donde vendía partituras e instrumentos, hasta convertirse en uno de los almacenistas más conocidos de la ciudad durante el siglo XIX. Su esposa, Giovannina Strazza († 1894), se había sumado al negocio en calidad de socia desde mediados de la centuria, procurándole interesantes partituras con la gestión de los derechos de, por ejemplo, *Fausto* de Gounod o de todas las obras de Wagner en Italia. A la muerte de Francesco, Giovannina continuó con la firma (Pasquinelli 1982) y probablemente asumió la gestión de la tienda cuando se intensificaron las relaciones con Berea entre 1883 y 1888.²²³ Ricordi acabó absorbiendo la firma Lucca en mayo de este último año, lo cual explica el ligero repunte de correspondencia con esta casa concretamente en 1888, según se observaba en el gráfico superior (véase fig. 6.17, página 609). La otra firma italiana a la que Berea solicitó partituras fue a Bratti e Compagnia («Bratti e C^a») entre 1878 y 1884, incluyendo ítems de naturaleza variada (obras para banda, ópera o piezas para grupos de cámara).²²⁴

Berea abordó a editoras francesas en contadas ocasiones, a diferencia de lo sucedido en el caso de los proveedores de instrumentos. Los pedidos de obras concretas en cantidades pequeñas dominaron las solicitudes recibidas por los editores afincados en París. Así, en 1881 y 1888 el comerciante coruñés solicitaba al impresor Leon Grus ciertas partituras, entre las cuales se contaba la obra *Guillermo Tell* de Rossini;²²⁵ entre 1881 y 1887 hacía lo mismo con Henri Hengel; en 1883 pedía algunas obras de Godard y Massenet a Hartmann; o en 1884 contactaba de forma puntual con Boisselot et Fils

²²² AB, C. 2, vol. 9, 29-XI-1881: f. 346, carta a Tito Gio Ricordi (Milán).

²²³ AB, C. 4, vol. 11, 6-III-1883: f. 253; C. 6, vol. 18, 12-III-1888: f. 84, cartas a Francesco Lucca (Milán).

²²⁴ AB, C. 2, vol. 5, 15-VI-1878: f. 335; C. 5, vol. 13, 25-IV-1884: f. 163-164, cartas a Bratti et C^a (Florencia).

²²⁵ AB, C. 3, vol. 8, 2-III-1881: f. 388; C. 6, vol. 18, 2-IV-1888: f. 118, cartas a Leon Grus (París).

(Marsella) para requerir partituras de zarzuelas²²⁶ y con Henry Litolf (1818-1891) para pedir solo un catálogo de sus ediciones,²²⁷ que adquiriría directamente a almacenistas españoles.²²⁸ Con la firma parisina Maguet et Compagnie («Maguet et C^{ie}») contactó más adelante a fin de hacerse con obras de variada naturaleza, entre ellas piezas de Wolff o algunas fantasías de óperas francesas.²²⁹

La idea principal de este apartado referente a las distribuidoras de partituras recae en la mayor representatividad del mercado nacional, si bien se ha detectado un leve repunte de contactos internacionales, en especial con casas italianas, a finales de la década de los años setenta. Con todo, los puntos de conexión de Berea con los almacenistas y editores madrileños convirtieron la capital española en el principal referente para la provisión de partituras. La emergente actividad editorial de muchas de las casas proveedoras generó confianza en el almacenista coruñés, saldada con que buena parte de sus existencias de partituras y de literatura didáctica procediese de ellas. A esta circunstancia se sumaba el estrecho vínculo establecido con algunos comerciantes madrileños, cuyos paralelismos vitales y personales fomentaron la mutua colaboración. Las partituras de ediciones extranjeras provenían en buena parte de almacenes españoles, aunque despuntó la conexión directa con la editorial milanesa Ricordi. La documentación consultada ha ratificado la plena integración del almacenista coruñés en las dinámicas de mercadotecnia nacionales e internacionales, empleándose, al igual que en el caso de las proveedoras de instrumentos, convenios de exclusividad y contratos por comisión.

En definitiva, se ha evidenciado el funcionamiento interdependiente entre las fábricas y las editoriales con los almacenistas en connivencia con los compradores. En este engranaje, el almacenista intermediaba entre el consumidor (receptor) y el distribuidor (emisor secundario), y, por ello, contribuía a sustentar moldes de comportamiento comercial vigentes en otras áreas geográficas, aunque con las peculiaridades derivadas de las propias dinámicas imperantes en el noroeste peninsular.

²²⁶ AB, C. 5, vol. 13, 10-X-1884: f. 458-459, carta a Boisselot et fils (Marsella).

²²⁷ AB, C. 5, vol. 13, 12-V-1884: f. 206, carta a Henri Litolf.

²²⁸ De hecho, en 1876 le pedía varios ejemplares a Andrés Vidal, en 1878 a Faustino Bernareggi, en 1886 a Benito Zozaya o en 1887 a Antonio Romero [AB, C. 1, vol. 3, 14-X-1876: f. 180-181, carta a Andrés Vidal (Madrid); C. 2, vol. 5, 7-VI-1878: f. 325, carta a Faustino Bernareggi (Madrid); C. 6, vol. 16, 13-XI-1886: f. 294, carta a Benito Zozaya (Madrid); C. 6, vol. 17, 15-X-1887: f. 373, carta a Antonio Romero (Madrid)].

²²⁹ AB, C. 6, vol. 18, 14-III-1888: f. 86; C. 7, vol. 19, 22-VII-1889: f. 397, cartas a Maguet et C^{ie} (París).

6.2. Los clientes como receptores

Mucha de la clientela de Berea se ha ido anticipando en los apartados precedentes, por lo que en esta sección solo se efectúa un análisis geográfico de los destinatarios y una síntesis de los distintos tipos de compradores. Más allá de ofrecer un examen en profundidad de todos los usuarios de forma individualizada, se ha propuesto su agrupamiento en perfiles de comportamiento común en materia de consumo musical por medio del análisis documental de la correspondencia. Para ello, se han establecido dos bloques: los consumidores vinculados a instituciones o colectivos y los consumidores particulares. A través de la obtención de estos perfiles, se ha evidenciado la influencia del consumo musical en ciertas conductas características en torno al fenómeno musical gallego decimonónico.

6.2.1. La ubicación geográfica de los compradores

La agenda de clientes del establecimiento bereano se nutrió de un amplio número de nombres de procedencias geográficas dispersas (véase fig. 1.1, página 57). De hecho, las transacciones se extendieron a todo el noroeste peninsular, incluyendo las actuales Asturias y Castilla y León; y, de forma puntual, a otros destinos nacionales e internacionales, vinculados sobre todo con la emigración sudamericana y, de forma puntual, con Inglaterra. A continuación, se sintetizan con brevedad los principales destinos de las mercancías, para lo cual se han revisado sistemáticamente las misivas enviadas por Berea, considerando así los contactos con clientes potenciales o reales, incluidas las cartas a intermediarios.

Las fuentes manejadas han evidenciado la casi inexistencia de datos referentes al comercio local coruñés, ya que la venta directa, sin mediación de cartas, facturas o cuentas, no dejó demasiadas huellas. A pesar de la ausencia de documentos escritos, se intuye un elevado volumen de ventas en la sede principal del establecimiento, puesto que, de no ser así, el almacenista no hubiera contado con capital suficiente para afrontar el depósito de productos, ni la apertura de filiales en otras ciudades. De cualquier modo, la información desprendida de la documentación revela un alto porcentaje de consumidores de otras localidades, analizadas a continuación por orden de cantidad de comunicaciones establecidas por Berea (véase fig. 6.18).

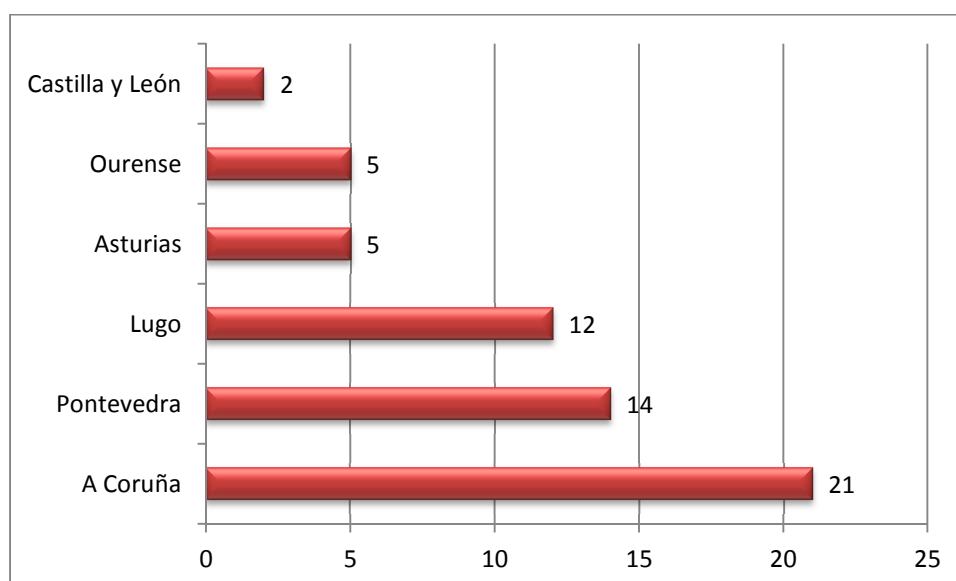


Fig. 6.18. Gráfico de cantidad de poblaciones por zona a las cuales Berea destinaba mercancías. Elaboración propia.

En torno al 36% de las cincuenta y nueve poblaciones a las cuales servía Berea pertenecían a la provincia de A Coruña, por lo que esta demarcación geográfica fue la más representativa, por contar con núcleos de contacto intensos, sobre todo Santiago y Ferrol, sedes de las sucursales desde los años setenta (véase fig. 6.19). Los tratos con pueblos de Pontevedra y Lugo se aproximaban cuantitativamente, contándose en torno al 24% del total de localidades de clientela bereana de la primera provincia y al 20% de la segunda. En ambos casos, los núcleos urbanos adquirieron mayor peso, si bien destacaron las negociaciones establecidas con Vilagarcía (Pontevedra) y con Mondoñedo (Lugo). La provincia gallega de menor representación en cuanto a poblaciones fue Ourense, con en torno al 9% del total, porcentaje similar al documentado para Asturias. En Ourense, no obstante, se ha detectado una mayor circulación de mercancías, más que nada en el núcleo ourense y en la villa de Celanova. En Castilla y León, se contactó con Brañuelas y Villafranca del Bierzo (León) y con Carrión de los Condes (Palencia) y, de forma eventual, con otras ubicaciones nacionales, como San Fernando (Cádiz).

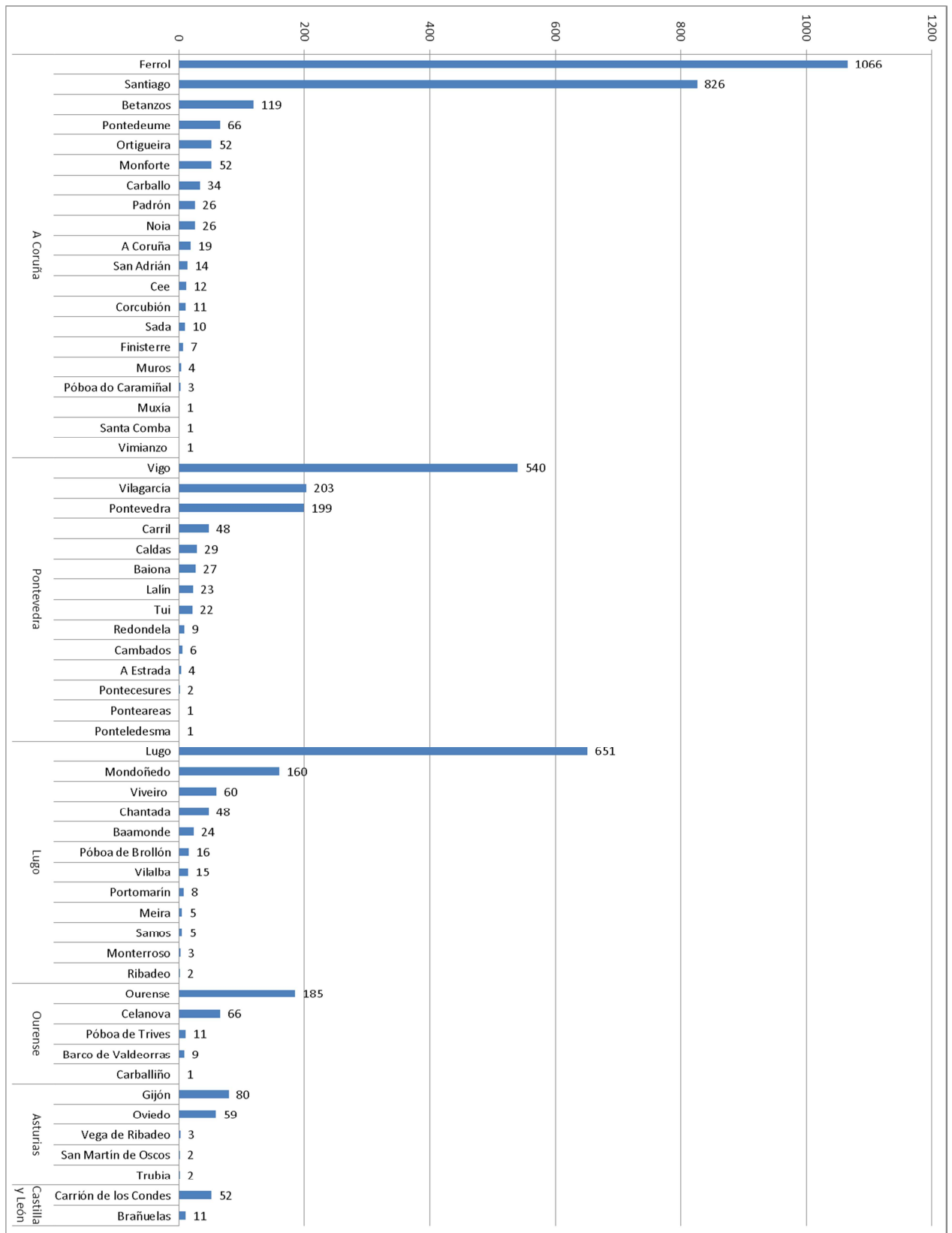


Fig. 6.19. Gráfico numérico de cartas remitidas a clientes por poblaciones (1874-1890). Elaboración propia.

Las diez poblaciones de mayor conexión con Berea, ordenadas según el número de contactos establecidos en los copiadore de cartas conservados, fueron: Ferrol, Santiago, Lugo, Vigo, Vilagarcía, Pontevedra, Ourense, Mondoñedo, Betanzos y Gijón. A poca distancia se encontraban Celanova, Pontedeume, Viveiro, Oviedo, Monforte o Chantada (véase fig. 6.20). A continuación, se analizan algunas de las razones por las cuales ciertas localidades atrajeron más misivas y, de forma indirecta, transacciones. Para ello, se efectúa un estudio cuantitativo de los destinatarios de las cartas, con el fin de apreciar y valorar la reiteración de determinados nombres propios.

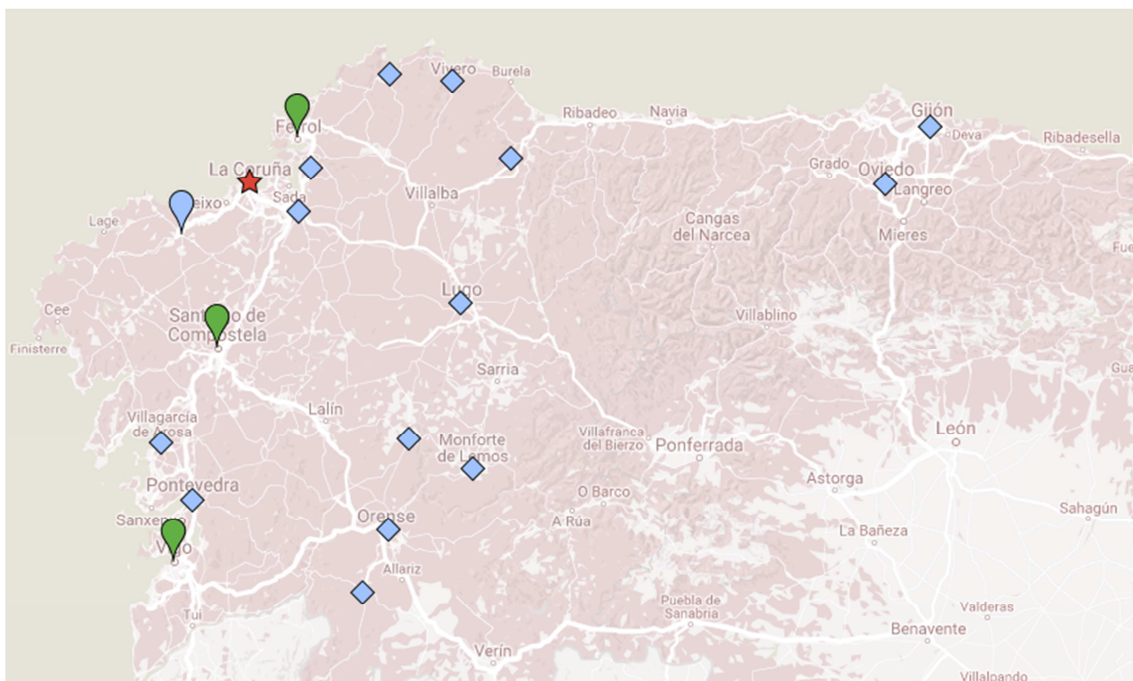


Fig. 6.20. Mapa de los diez principales lugares de contacto de Berea. Elaboración propia.

En el primer puesto se encuentra Ferrol, cuya sucursal abrió en 1876 bajo la supervisión de Adolfo Rodríguez.²³⁰ La filial condicionaba por sí misma la incoación de un elevado número de negocios en la zona, si bien Berea recurrió también a otros intermediarios, dada la pluralidad de clientela (véase fig. 6.21). Por un lado, los particulares y las sociedades recreativas demandaban ciertos productos a los mediadores, en especial partituras y pianos. La existencia de establecimientos

²³⁰ Véase apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto páginas 271-273.

competidores en este emplazamiento potenciaba la instauración de estrategias de choque por medio de esta labor de mediación.²³¹ Por otro lado, las milicias solicitaban instrumentos de viento y percusión para sus bandas o para las fragatas militares recaladas en el puerto.²³² Aquí resultó primordial la intercesión ejercida por ciertos músicos implicados en el ejército, entre ellos Eduardo de Arana o Francisco G. Oliva.

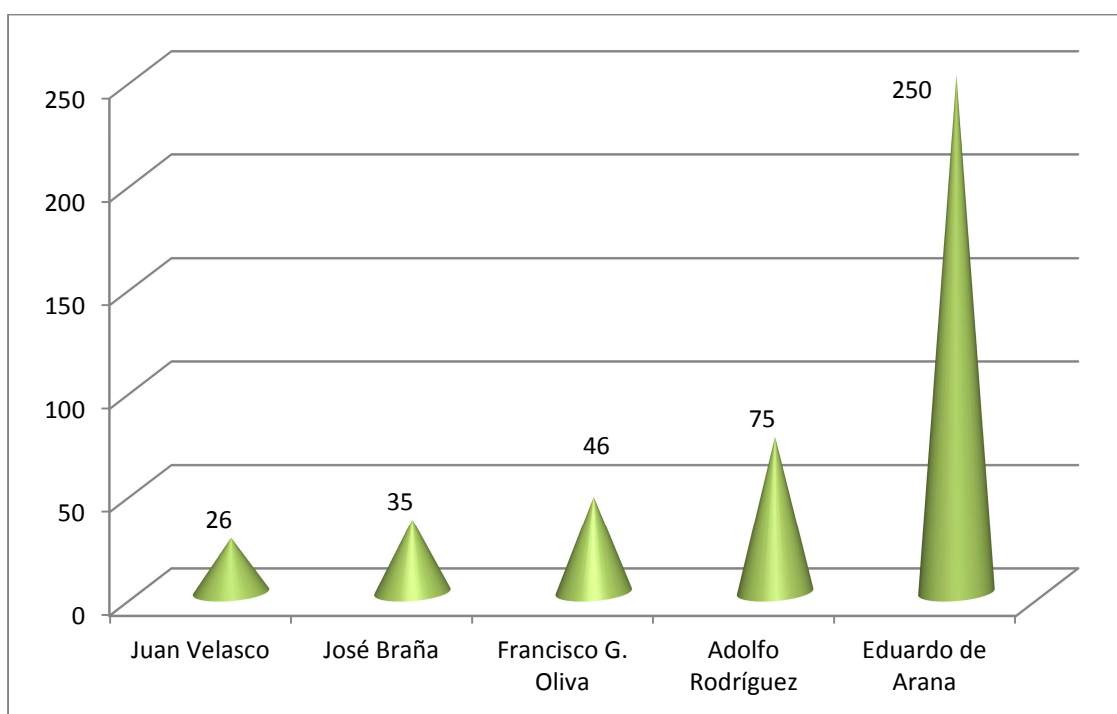


Fig. 6.21. Gráfico de misivas emitidas a intermediarios ferrolanos. Elaboración propia.

Eduardo de Arana Fernández (1822-1896), nombre citado ya en otras partes del texto, era director de banda, tomando el puesto de músico mayor del quinto Batallón de Infantería de Marina de Ferrol. Gracias a este cargo viajó por Francia y Austria, donde conoció de primera mano la organización de las bandas militares centroeuropeas y los instrumentos aerófonos de última generación (Cortizo 1999, 545). Por eso, Berea contaba con su consejo e intermediación en la compraventa de instrumental para bandas. En 1869 fue destinado a la isla de Cuba, sucesivamente a Matanzas, a La

²³¹ AB, C. 1, vol. 3, 11-XI-1876: f. 248, carta a Juan Velasco (Ferrol).

²³² Entre estas embarcaciones destacaron la fragata Esperanza o la corbeta Villa de Bilbao [AB, C. 1, vol. 3, 10-VIII-1876: f. 60, carta a Juan Velasco (Ferrol)].

Habana y a Santiago de Cuba, desde donde pudo haber solicitado un piano (Alén 2001a, 402). La vuelta a Ferrol de Arana en 1878 facilitó la colaboración con Berea, documentada en esta etapa por medio de doscientas cincuenta misivas desde al menos 1879²³³ –cuando se desplazó a Madrid para comprar instrumentos para el establecimiento coruñés– hasta 1891.²³⁴

A partir de 1879, Arana ejerció un control más claro sobre las transacciones bereanas en Ferrol desde diferentes sectores, sin que el retiro provisional de 1886, ni el definitivo en 1888, pusiesen freno a este trabajo (*La Correspondencia de España*, 22 de mayo de 1886; *El Correo Militar*, 22 de febrero de 1888).²³⁵ Además de interceder ante los estamentos militares, ejerció en calidad de comisionado en otros muchos frentes:²³⁶ actuó como representante teatral de determinadas galerías líricas –aspecto explicado en el cuarto capítulo²³⁷–, cobró de alquileres de pianos,²³⁸ intermedió en la venta de instrumentos a particulares y a sociedades,²³⁹ e incluso se ocupó de la publicidad del negocio en la prensa local.²⁴⁰ Además, sus servicios excedían el terreno musical, ya que se han documentado algunos movimientos concernientes a la importación de cánidos.²⁴¹ Por todo ello, la labor de Arana constituía un puntal en el negocio bereano en Ferrol.

²³³ Se conocían con anterioridad, puesto que a ellos y a sus familias les unía una relación amistosa, compartida con Juan Montes [AB, C. 5, vol. 15, 19-VIII-1885: f. 10, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

²³⁴ AB, C. 2, vol. 6, 17-II-1879: f. 198, telegrama a Eduardo de Arana (Madrid); C. 2, vol. 6, 7-I-1879: f. 99; C. 7, vol. 10, 5-VIII-1890, f. 486, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 14, vol. 56, febrero de 1891: f. 45.

²³⁵ Referencias facilitadas por Xosé Crisanto Gándara.

²³⁶ AB, C. 2, vol. 6, 13-I-1879: f. 108; C. 4, vol. 12, 10-XII-1883: f. 121; C. 6, vol. 16, 9-VII-1886: f. 121, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol).

²³⁷ AB, C. 4, vol. 12, 5-X-1883: f. 167; C. 6, vol. 16, 25-I-1887: f. 466; C. 6, vol. 17, 31-III-1887: f. 88, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol). Véase apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

²³⁸ AB, C. 4, vol. 14, 7-VII-1885: f. 467; C. 6, vol. 16, 13-XII-1886: f. 350, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol).

²³⁹ Arana tramitó algunas ventas a la Sociedad Bretón o al Casino [AB, C. 6, vol. 17, 30-III-1887: f. 83; C. 7, vol. 19, 22-VII-1889: f. 396, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol)].

²⁴⁰ AB, C. 6, vol. 17, 5-III-1887: f. 34-35, carta a Eduardo de Arana (Ferrol).

²⁴¹ Se ha constatado la compra de varios perros procedentes de Hamburgo por medio de la firma Hartrodt et C^{ie} [AB, C. 5, vol. 13, 27-VI-1884: f. 324; C. 5, vol. 14, 23-VI-1885: f. 459; C. 5, vol. 15, 9-VIII-1885: f. 4, cartas a Eduardo de Arana (Ferrol); AB, C. 5, vol. 14, 13-III-1885: f. 277-278; C. 5, vol. 14, 19-VII-1885: f. 488, cartas a Hartrodt et C^{ie} (Hamburgo)].

Francisco G. Oliva, por su parte, compró a Berea un piano en 1877.²⁴² Desde entonces, la adquisición de instrumentos musicales de viento metal y de percusión para bandas militares lideró la temática de sus comunicaciones, lo cual responde a la posición de Oliva al frente de la dirección de bandas. En 1879, dirigió la banda de la Marina, al menos en las actuaciones de las fiestas de María Pita en A Coruña²⁴³ y la Banda de Música de la fragata Villa de Bilbao (Varela de Vega 1990, 214), lo que pudo haber generado la demanda de bombos, tambores y partituras específicas a Berea.²⁴⁴ La activa participación en la vida musical ferrolana lo llevó a ejercer de jurado en el certamen musical de agosto de ese mismo año (Cora 2002, 25). No obstante, la disolución de la banda del barco Villa de Bilbao generó el traslado del director a otros enclaves, en primer lugar a Jovellanos (Cuba) en 1880 y luego a San Fernando (Cádiz) entre 1882 y 1885.²⁴⁵ Desde allí actuó como comisionado de Berea ante ventas a otras unidades militares y ante el cobro de deudas adquiridas por otros músicos mayores.²⁴⁶ Su vuelta a Ferrol, en 1886, intensificó las transacciones referentes a instrumentos para banda²⁴⁷ y con ellas su reconocimiento musical.²⁴⁸

Tras el encargo de la sucursal ferrolana, Adolfo Rodríguez –de quien se ha dado cuenta con anterioridad (páginas 271-273)– se encontraban en orden descendente de contactos con el almacén coruñés: José Braña y Lérica y, a continuación, Juan Velasco. Ambos compartieron funciones, ya que trabajaron de comisionados en la venta de pianos; si bien Juan Velasco (†1878) lo hizo antes, entre, al menos, 1874 y 1877.²⁴⁹ Los dos ejercieron también el papel de vigilantes de otro establecimiento de pianos abierto

²⁴² AB, C. 2, vol. 4, 10-VII-1877: f. 253, carta a Francisco G. Oliva (Ferrol).

²⁴³ AMC, C.969, cuentas fiestas 1879.

²⁴⁴ AB, C. 2, vol. 5, 9-I-1878: f. 90; C. 2, vol. 5, 25-IV-1878: f. 266, cartas a Francisco G. Oliva (Ferrol).

²⁴⁵ AB, C. 3, vol. 7, 19-III-1880, carta a Francisco G. Oliva (Jovellanos); C. 4, vol. 10, 2-V-1882: f. 147; C. 5, vol. 14, 1-III-1885: f. 254, cartas a Francisco G. Oliva (San Fernando).

²⁴⁶ AB, C. 4, vol. 12, 19-II-1884: f. 486; C. 5, vol. 13, 21-V-1884: f. 231, cartas a Francisco G. Oliva (San Fernando).

²⁴⁷ AB, C. 6, vol. 16, 27-VII-1886: f. 163; C. 7, vol. 20, 15-VIII-1890: f. 496, cartas a Francisco G. Oliva (Ferrol).

²⁴⁸ Formó parte del orfeón «El Arte» de Ferrol (Varela de Vega 1990, 277) y del jurado de diversos certámenes. Por ejemplo, en el concurso organizado por el Orfeón Coruñés número 4 de 1890 compartió presidencia con José Braña Muiños, José María Ducazcal, Enrique Lens Viera y José Santos Soeiras (Cora 1996, 35). En el terreno compositivo, se le atribuye una gallegada para piano titulada *Marineda* (Carreira 2000b, 46), entre otras piezas conservadas hoy en el Archivo Berea (Liaño 1999, 2:1008-09).

²⁴⁹ AB, C. 1, vol. 1, 22-IX-1874: f. 212; C. 2, vol. 5, 11-XII-1877: f. 35, cartas a Juan Velasco (Ferrol).

en 1876, competencia por la cual Berea decidió la inauguración de su propia sucursal ferrolana.²⁵⁰ Aunque ambos se asocian en esencia a las mismas funciones, en el caso de Velasco se observa una mayor proximidad a Berea²⁵¹ y una relación de amistad entre familias más estrecha.²⁵² La mujer de Velasco, María Cardarely, ejercía de pianista encargada de la revisión de los pianos que interesaban al comerciante y, tras la muerte del marido, en enero de 1878, trató directamente con el almacenista.²⁵³

José Braña y Lérica (*ca.* 1854) intercambió correspondencia con Berea desde 1876 hasta 1884.²⁵⁴ Este profesor de piano y compositor comisionó varias ventas de pianos,²⁵⁵ e incluso su actividad de concertista condujo a Berea a invitarlo como concertino al menos en una ocasión en 1876, aunque al final no llegó a hacerlo.²⁵⁶ Su imbricación en el ambiente musical ferrolano lo implicó en el jurado del certamen musical del 19 de agosto de 1879, rubricado en compañía de otros músicos gallegos de renombre habituales en las misivas de Berea.²⁵⁷

Santiago de Compostela constituía la segunda localidad a la cual se destinaba más correspondencia desde el almacén coruñés. En este caso, la mayor parte de las transacciones pasaba por la sucursal a cargo de la familia Penela. Primero se confió a

²⁵⁰ AB, C. 1, vol. 3, 11-XI-1876: f. 248, carta a José Braña (Ferrol); C. 1, vol. 3, 19-XI-1876: f. 257, carta a Juan Velasco (Ferrol).

²⁵¹ Se le solicitó la búsqueda de un músico mayor para las ventas militares y la ayuda para la puesta en marcha de la filial ferrolana tutelada por Adolfo Rodríguez [AB, C. 1, vol. 3, 10-VIII-1876: f. 60; C. 2, vol. 4, 10-X-1877: f. 414, cartas a Juan Velasco (Ferrol)].

²⁵² AB, C. 1, vol. 3, 23-XI-1876: f. 271, carta a Juan Velasco (Ferrol).

²⁵³ AB, C. 1, vol. 3, 11-VIII-1876: f. 64. No se ha podido constatar la profesión de Velasco, pero podría haber sido pintor, dada su participación en una exposición de pintura de Lugo en 1877 con un cuadro de la Virgen [AB, C. 2, vol. 4, 10-X-1877, carta a Juan Velasco (Ferrol)]. Los contactos con Cardarely se extendieron hasta 1888 [AB, C. 2, vol. 6, 13-I-1879: f. 107; C. 6, vol. 18, 14-VI-1888: f. 234, cartas a María Cardarely (Ferrol)].

²⁵⁴ AB, C. 1, vol. 3, 19-VII-1876: f. 24; C. 5, vol. 14, 30-X-1884: f. 1, cartas a José Braña (Ferrol). Antes, en 1873, con veintidós años, había solicitado viajar a Montevideo (Rodríguez de los Ríos 2010, 24). En cambio, no se ha constatado rastro de su viaje en la documentación consultada.

²⁵⁵ AB, C. 1, vol. 3, 3-VIII-1876: f. 37; C. 4, vol. 12, 24-I-1884: f. 446, cartas a José Braña (Ferrol).

²⁵⁶ AB, C. 1, vol. 3, 27-X-1876: f. 226; C. 1, vol. 3, 1-XI-1876: f. 223, carta a José Braña (Ferrol). Tras la muerte de Berea, Braña continuó su periplo de concertista, por lo que actuó en diversos enclaves, como en Pontevedra en 1901 (*El Progreso*, 10 de marzo de 1901).

²⁵⁷ Los músicos de ese jurado fueron además: Francisco G. Oliva, Isidoro Blanco, Martín Fayes y Francisco Piñeiro (*El heraldo gallego*, 10 de agosto de 1879).

Manuel Penela, quien la regentó desde al menos 1874 hasta 1885,²⁵⁸ y después a Josefa Penela, con la ayuda de los músicos Gregorio Barcia (entre 1885 y 1888) y Enrique Lens Viera (entre 1888 y 1890), implicaciones detalladas en el cuarto capítulo.²⁵⁹ El resto de misivas enviadas a Santiago contenía negociaciones controladas de un modo u otro por la sucursal, tanto con clientes particulares como con instituciones religiosas o recreativas, incluidos el ayuntamiento,²⁶⁰ la capilla catedralicia o la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Como nota singular, se han detectado en Santiago casi una veintena de contactos con Ramón Modesto Valencia (entre 1876 y 1879), regidor del almacén orensano colaborador de Berea.²⁶¹

El tercer destino por número de comunicaciones recaló en Lugo, ciudad en la cual, curiosamente, Berea no poseía ningún depósito. En este caso, la mayor parte de tratos gozó de la intervención directa de su amigo, Juan Montes Capón, con quien mantuvo una intensa relación epistolar. Ambos estaban unidos por razones personales, familiares y musicales, documentándose estos vínculos desde, al menos, 1871 hasta mucho después de la muerte de Berea (Alén 2001b), según se ha señalado en capítulos precedentes.²⁶²

Montes compró a título individual partituras y en calidad de mediador institucional facilitaba la adquisición de materiales a la banda de música del

²⁵⁸ Es probable que se trate de Manuel Penela Asorey, integrante del jurado que seleccionó personal para la banda de música de Santiago en 1880 (Cancela 2015, 81).

²⁵⁹ AB, C. 5, vol. 14, 1-V-1885: f. 367; C. 6, vol. 18, 15-X-1880: f. 406, cartas a Gregorio Barcia (Santiago); C. 6, vol. 18, 30-VI-1888: f. 254; C. 7, vol. 20, 19-VI-1890: f. 406-407, cartas a Enrique Lens (Santiago). Más información en cuarto capítulo, apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto en páginas 269-271.

²⁶⁰ Al menos en 1892 se produjo una inyección de material importante en la banda municipal, ya que en una sola remesa se adquirieron: una flauta en re, un flautín de ébano, un requinto Lefèvre, seis clarinetes Lefèvre, cuatro clarinetes de ébano Angot, dos saxos en mi bemol CB, un saxo Buffet en mi bemol, un saxo en si bemol CB, un saxo en si bemol Buffet, un fagot Gautrot, dos trompas de dos pistones CB, dos trombones de tres pistones CB, dos cornetines Besson, dos fliscornos Rott, un barítono Rott, un bombardino Rott, un bombardino CB, tres trombones CB, dos bajos de dos cilindros Rott, un bajo de cuatro cilindros superior Rott, un bombo de latón y varillas, una pandereta, un par castañuelas, un triángulo y un redoblante [AB, C. 1, vol. 2, 1982: p. 470, cuenta del ayuntamiento de Santiago].

²⁶¹ AB, C. 1, vol. 3, 12-XII-1876: f. 308; C. 2, vol. 6, 14-VI-1879: f. 412, cartas a Ramón Modesto Valencia (Santiago).

²⁶² AB, C. 1, vol. 1, 20-V-1874: f. 38, carta a Juan Montes (Lugo); C. 45, correspondencia de 1891, cartas de Juan Montes.

ayuntamiento de Lugo,²⁶³ así como a ciertas sociedades a las cuales perteneció (el Circo de Recreo, el Casino o el Círculo de las Artes).²⁶⁴ El arbitraje de Montes afectó, sobre todo, a pianos de gran formato y a partituras. No obstante, Berea aligeraba sus responsabilidades a través de otros comisionados²⁶⁵ o intermediarios puntuales.²⁶⁶

La relación de Montes con la banda municipal se ha documentado desde 1876, cuando se le adjudicó la organización, la redacción del reglamento y la adquisición del instrumental necesario, efectuada, a la sazón, a Berea (Varela de Vega 1990, 190-92). En 1884, Montes abandonó la dirección de la agrupación por, según Berea, «estar disgustado»,²⁶⁷ probablemente a causa de la nueva reglamentación promovida por el ayuntamiento sin su consentimiento en 1880 (Varela de Vega 1990, 200). Aun entonces, la voluntad de Berea de surtir de partituras e instrumentos al municipio lucense perseveró a través de otros mediadores.²⁶⁸

La calidad de las relaciones entre Berea y Montes se constata a través del trato de igualdad entre ambos. Berea aconsejaba a Montes y viceversa, lo cual generó un fructífero y constante vínculo.²⁶⁹ El comerciante no saturaba a su amigo, gracias a la

²⁶³ En la banda del Hospicio de Lugo actuó en calidad de intermediario de Berea entre al menos 1877 y 1884, cuando dejó el cargo [AB, C. 2, vol. 4, 26-IV-1877: f. 104; C. 5, vol. 13, 4-IX-1884: f. 454, cartas a Juan Montes (Lugo)].

²⁶⁴ AB, C. 2, vol. 4, 15-VI-1877: f. 221; C. 2, vol. 6, 29-I-1879: f. 153-154; C. 2, vol. 6, 13-III-1879, cartas a Juan Montes (Lugo).

²⁶⁵ Entre estos comisionados alternativos figuraba Agustín Salvador, entre al menos 1874 y 1876 [AB, C. 1, vol. 1, 29-XII-1874: f. 449; C. 1, vol. 3, 23-XII-1876: f. 341, cartas a Agustín Salvador (Lugo)].

²⁶⁶ Algunos contactos puntuales se establecieron con Manuel Sánchez, vicepresidente del Círculo de las Artes, o Antonio Villamarín, como representante del Circo de Recreo en 1874 o del Casino a partir de 1880 (Varela de Vega 1990, 182) [AB, C. 2, vol. 6, 27-II-1879: f. 179; C. 3, vol. 8, 21-I-1881: f. 312, cartas a Manuel Sánchez (Lugo); AB, C. 1, vol. 1, 21-IX-1874: f. 206; C. 6, vol. 18, 23-X-1888: f. 434, cartas a Antonio Villamil (Lugo)].

²⁶⁷ AB, C. 5, vol. 13, 4-IX-1884: f. 454, carta a Juan Montes (Lugo).

²⁶⁸ Ya en septiembre de 1884 se ofrecía a través de Antonio Rodríguez Franco para la provisión de la nueva banda organizada tras la marcha de Montes [AB, C. 5, vol. 13, 11-IX-1884: f. 431, carta a Antonio Rodríguez Franco (Lugo)]. También se establecieron contactos con este hombre para la venta de un piano de gran formato en ese mismo año [AB, C. 5, vol. 13, 22-III-1884: f. 70; C. 5, vol. 14, 5-XII-1884: f. 84, cartas a Antonio Rodríguez Franco (Lugo)]. En años venideros aparecieron otros nombres vinculados a la agrupación, entre ellos Román García Blanes, presidente de la comisión de música del ayuntamiento, en 1887, o Manuel Quintana en 1889 [AB, C. 6, vol. 16, 10-II-1887: f. 498; C. 6, vol. 17, 31-V-1887: f. 179, cartas a Román García Blanes (Lugo); AB, C. 7, vol. 19, 4-VI-1889: f. 341-342, carta a Manuel Quintana (Lugo)].

²⁶⁹ La edición de las composiciones de Montes había suscitado interés en Berea, según se ha explicado en el cuarto capítulo (apartado 4.2.3, páginas 358-359), cuyo culmen fue la publicación de *Seis baladas gallegas* (1897) a cargo de Canuto Berea y Compañía en versión para canto y piano.

intervención de otros muchos actores, quienes, en ocasiones, se ocupaban por duplicado de los negocios. Esto justifica la elevada cantidad de cartas cursadas a este destino. Con todo, la familiaridad entre Montes y Berea se confirmó más allá de las actividades empresariales de este último. Asimismo, esta longeva relación perduró en la descendencia de Berea, por lo que, su hijo, Canuto Berea Rodrigo, fue uno de los pocos recibidos en duelo por los familiares de Montes tras su muerte en 1899 (Varela de Vega 1990, 568).

Baldomero Latorre Capón, identificado como sobrino de Montes en la correspondencia, colaboró con Berea entre 1882 y 1890.²⁷⁰ Los primeros contactos se limitaron a la adquisición de partituras, pero, tras el abandono de Montes de la banda municipal, en 1884, se intensificaron. De hecho, después de unas primeras ventas de pianos, intermedió en la comercialización de instrumentos para banda. Latorre se relacionó con diversas agrupaciones musicales de la ciudad luguesa,²⁷¹ incluida la banda municipal, que estaba bajo su batuta en 1890, cuando obtuvo varios premios en certámenes de A Coruña y Gijón (Varela de Vega 1990, 233). Aun así, a la luz de los datos relacionados con Berea, es probable su filiación con la misma ya desde 1886.²⁷²

Su hermano, Juan Latorre, también contactó con Berea desde Lugo entre 1879 y 1886.²⁷³ Luego se trasladó a Viveiro y, más tarde, a Ferrol, desde donde continuó los contactos con el comerciante coruñés. Este músico adquirió al almacén coruñés varios productos que delataban su actividad,²⁷⁴ incluidas bandurrias, partituras y, a partir de 1886, ciertos instrumentos para banda.²⁷⁵ En este caso, Juan Latorre no ejerció un papel tan importante para Berea como lo había hecho su hermano, pero el comerciante lo consideraba un beneficioso informador.²⁷⁶

²⁷⁰ AB, C. 4, vol. 10, 31-V-1882: f. 216; C. 7, vol. 20, 20-IV-1890: f. 315, cartas a Baldomero Latorre (Lugo).

²⁷¹ Participó en diversos grupos de cámara, como el dirigido por Montes, en el cual Baldomero tocaba el armonio (Varela de Vega 1990, 161).

²⁷² AB, C. 5, vol. 13, 10-III-1884: f. 35; C. 6, vol. 16, 15-VIII-1886: f. 196; C. 7, vol. 20, 20-IV-1890: f. 315, cartas a Baldomero Latorre (Lugo).

²⁷³ AB, C. 2, vol. 6, 20-I-1879: f. 134; C. 6, vol. 16, 29-XII-1886: f. 403, cartas a Juan Latorre (Lugo).

²⁷⁴ Fue integrante de grupos de cámara en Lugo con Isidoro Blanco (piano) o Montes (armonio) (Fernández 2000, 201).

²⁷⁵ AB, C. 5, vol. 15, 3-IV-1886: f. 411, carta a Juan Latorre (Lugo).

²⁷⁶ AB, C. 3, vol. 9, 20-I-1882: f. 446, carta a Juan Latorre (Lugo).

La cuarta ciudad con mayor número de cartas expedidas por Berea fue Vigo. Aquí, la sucursal abrió las puertas en 1880 a cargo de Andrés Gaos, por lo que más del 60% de las misivas destinadas a la ciudad olívica (trescientas veintinueve de quinientas cuarenta) se consignaban a él y, por ende, la mayor parte de asuntos tratados repercutían en el funcionamiento de esta delegación, ya explicada en el cuarto capítulo.²⁷⁷

Con todo, en la urbe hubo otros colaboradores para la buena marcha de los negocios, entre ellos Félix Barés o Mariano Miguel Alonso. El primero intervino en favor del negocio coruñés desde al menos 1874, cuando comisionó la venta de instrumentos y partituras en Vigo y en otros puntos de esa zona,²⁷⁸ hasta 1883, cuando se marchó para Avilés. Esta partida diluyó la frecuencia de las comunicaciones con Berea, a pesar de la persistencia de este en la prolongación de su labor como corresponsal en tierras asturianas.²⁷⁹ Esta insistencia se debió al puesto de profesor de música detentado por Barés en la Sociedad Filarmónica, lo cual podía favorecer la venta a clientes potenciales (Gutiérrez 2008, 305). Por su parte, Mariano Miguel Alonso, a pesar de poseer un negocio por cuenta propia, actuó en favor de Berea entre 1877 y 1880,²⁸⁰ cuando traspasó este establecimiento de música al comerciante coruñés, previa supervisión del ayudante Eduardo Puig.²⁸¹ Con anterioridad, Berea había suministrado materiales a Alonso, lo cual explica que el 13% de las cartas a Vigo (sesenta y ocho de quinientas cuarenta) se destinasen a este comerciante aliado. Se ha verificado, tanto en el caso de Barés como en el de Alonso, una relación amistosa más estrecha, lo cual generaba frecuentes invitaciones a las fiestas coruñesas por parte de la familia Berea.²⁸²

La lista de contactos de Berea en Vigo se diversificó con clientes particulares y otros mediadores de menor impacto, en especial antes de la apertura de la sucursal. José Capell (Losada 2015, 93-94) intermedió para el comerciante coruñés entre 1874

²⁷⁷ Apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», a partir de la página 269.

²⁷⁸ Berea canalizaba algunas mercancías hacia A Guarda destinadas al colegio de jesuitas de Pasaje de Camposanco, cuyo mediador era Balbino Cristóbal en 1877 [AB, C. 1, vol. 1, 24-IX-1874: f. 218; C. 1, vol. 3, 24-X-1876: f. 216; C. 2, vol. 4, 8-VIII-1877: f. 307, cartas remitidas a Félix Barés (Vigo)].

²⁷⁹ AB, C. 4, vol. 11, 15-I-1883: f. 147, carta a Félix Barés (Vigo); C. 4, vol. 11, 15-II-1883: f. 205; C. 5, vol. 13, 19-V-1884: f. 225, cartas a Félix Barés (Avilés).

²⁸⁰ AB, C. 1, vol. 3, 10-I-1877: f. 361; C. 3, vol. 8, 20-VIII-1880: f. 44, cartas a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

²⁸¹ AB, C. 3, vol. 7, 2-II-1880: f. 231, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

²⁸² AB, C. 1, vol. 3, 24-X-1876: f. 216, carta a Félix Barés (Vigo); C. 2, vol. 6, 17-VI-1879: f. 417, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo).

y 1879, Francisco Curbera intercedió en la venta de pianos y partituras entre 1874 y 1877, y Timoteo López Cartavio terció en la venta de instrumentos para la banda de Vigo en 1880, justo después de abandonar la dirección de la banda de Ribadavia (Estévez 2015, 26).²⁸³

La quinta población receptora de correo fue Vilagarcía (Pontevedra). La razón de esta notoriedad estribaba en la proximidad al puerto de Carril, en el cual desembarcaban a menudo las mercancías en dirección a Santiago y alrededores. De ahí la existencia de supervisores directos de Berea, como su cuñado Hipólito Piedras, cuya correspondencia constituye más del 40% de la remitida a esta villa pontevedresa (noventa y tres de doscientas tres cartas).²⁸⁴ Este mediador ejercía el puesto de primer comandante de la Marina, por lo cual vigilaba de cerca el apeo de mercancías, sobre todo pianos procedentes de Barcelona. Incluso, el propio Berea intervino para el mantenimiento de su puesto en 1883, ya que, además, de serle un leal colaborador empresarial, se encargó de la gestión de cuestiones inmobiliarias, por lo cual se deduce la plena confianza en él, en parte avalada por los lazos familiares.²⁸⁵ De todos modos, los trabajos más duros referentes al control de cargas y descargas en el puerto recaían en Salvador Buhigas Prat, al menos entre 1874 y 1887.²⁸⁶

A diferencia de lo sucedido en las anteriores ciudades gallegas, en Vilagarcía la discreción de la lista de contactos devenía de la inclusión puntual de ciertos comisionados.²⁸⁷ La compra de pianos de gran formato se efectuó desde diversas sociedades, como la Tertulia de la Confianza, con la intermediación de sus representantes directos, José Rey Lorenzo o Abelardo Montalbo.²⁸⁸ También se

²⁸³ AB, C. 1, vol. 1, 9-V-1874: f. 16; C. 2, vol. 6, 10-III-1879: f. 231, cartas a José Capell (Vigo); AB, C. 1, vol. 1, 23-XI-1874: f. 383; C. 2, vol. 4, 12-X-1877: f. 419, cartas a Francisco Curbera (Vigo); AB, C. 3, vol. 7, 18-II-1880: f. 278; C. 3, vol. 8, 3-VIII-1880: f. 19, cartas a Timoteo López Cartavio (Vigo).

²⁸⁴ AB, C. 1, vol. 1, 15-IX-1874: f. 198, telegrama a Hipólito Piedras (Vilagarcía); C. 7, vol. 20, 5-VII-1890: f. 431, carta a Hipólito Piedras (Vilagarcía).

²⁸⁵ AB, C. 1, vol. 3, 6-XII-1876: f. 298; C. 4, vol. 12, 23-XI-1883: f. 312; C. 2, vol. 5, 4-I-1878: f. 76; C. 6, vol. 16, 25-V-1886: f. 13-14, cartas a Hipólito Piedras (Vilagarcía).

²⁸⁶ AB, C. 1, vol. 1, 5-X-1874: f. 235; C. 6, vol. 16, 14-I-1887: f. 441, cartas a Salvador Buhigas (Carril).

²⁸⁷ Hermenegildo Regueyra ejerció de comisionado puntual en Vilagarcía, si bien ya había actuado con anterioridad a favor de Berea en la ciudad de Pontevedra [AB, C. 1, vol. 3, 18-XII-1876: f. 325; C. 3, vol. 8, 2-IV-1881: f. 454, cartas a Hermenegildo Regueyra (Vilagarcía)].

²⁸⁸ AB, C. 2, vol. 5, 19-XII-1877: f. 63, carta a José Rey Lorenzo (Vilagarcía); C. 2, vol. 6, 15-I-1879: f. 127, carta a Abelardo Montalbo (Vilagarcía).

liquidaron materiales de menor calado a compradores individuales, en general a plazos.²⁸⁹ En representación de la banda de música de Vilagarcía, se contactó con Felipe Paz Carbajal (1850-1918), quien previamente había dirigido la Banda de Música de Aficionados de Pontevedra hasta 1880 (Presas 2015, 326). Tras su estancia en Vilagarcía en calidad de director de la banda municipal y el Orfeón Paz se trasladó a Noia (A Coruña), desde donde mantuvo exiguas comunicaciones escritas con el comerciante coruñés.²⁹⁰

La ciudad de Pontevedra no dispuso de sucursal propia en vida de Berea, por lo que algunos músicos actuaban allí en beneficio de la distribución de ciertos productos. La venta de pianos pasó por manos de diversos comisionados de activa vida musical. Después de un infructuoso convenio con Hermenegildo Regueyra en 1874,²⁹¹ Berea contactó con Prudencio Piñeiro (*ca.* 1838-1919),²⁹² pianista del Liceo-Casino y director del Orfeón Pontevedrés (Presas 2015, 422), quien vigiló la liquidación de pianos y armonios entre al menos 1874 hasta 1879, cuando se trasladó a Vigo, desde donde continuó en comunicación hasta 1884.²⁹³

Otro músico activo en Pontevedra fue Agustín Salvador Paz (†1918), quien, tras una estancia en Lugo, se imbricó de lleno en las veladas de los salones y cafés pontevedreses tocando el piano. Esta condición de profesional potenció su trabajo en calidad de comisionado de pianos entre 1877 y 1885, en competencia con otros profesionales coetáneos, entre ellos Manuel Chaves. Su perfil como consumidor de productos para piano, instrumentos de cuerda, partituras de bailables para orquesta o métodos de enseñanza respondía, de forma directa, a las actividades desempeñadas al

²⁸⁹ AB, C. 1, vol. 3, 3-II-1877: f. 419, carta a Cayetano Pumariño (Vilagarcía); C. 2, vol. 6, 13-VIII-1879: f. 454, carta a Victoria Rueda (Vilagarcía).

²⁹⁰ En 1888 se ha constatado la venta de varios instrumentos para la banda: un cornetín de tres pistones delgados, un cornetín de tres pistones gruesos, dos clarinetes de boj de trece llaves, un clarinete de ébano de trece llaves, un fliscorno de tres cilindros, un trombón de tres pistones gruesos y un bombardino de tres pistones gruesos [AB, C. 3, vol. 7, 6-VI-1880: f. 449, carta a Felipe Paz (Pontevedra); C. 4, vol. 12, 4-XII-1883: f. 344; C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 324, cartas a Felipe Paz (Vilagarcía); C. 7, vol. 20, 5-VII-1890: f. 433, carta a Felipe Paz (Noia); C. 1, vol. 2, 1-X-1888: p. 394, cuenta del ayuntamiento de Vilagarcía].

²⁹¹ AB, C. 1, vol. 1, 20-VII-1874: f. 129, carta a Hermenegildo Regueyra (Pontevedra).

²⁹² Su relación se había fraguado desde la juventud de Piñeiro, quien incluso sopesó la idea de recibir clases en la ciudad herculina bajo la protección de Berea [AB, C. 1, vol. 1, 5-I-1875: f. 456, carta a Prudencio Piñeiro (Pontevedra)].

²⁹³ AB, C. 1, vol. 1, 13-IX-1874: f. 195; C. 2, 26-I-1879: f. 149, cartas a Prudencio Piñeiro (Pontevedra); AB, C. 4, vol. 10, 10-III-1882, f. 28; C. 4, vol. 12, 18-II-1884: f. 481, cartas a Prudencio Piñeiro (Vigo).

frente de la orquesta de la Sociedad Lírico-Dramática de Pontevedra y del Orfeón Pontevedrés (1882-1886) y a las derivadas de su condición de profesor en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Pontevedra y en la Escuela Normal de Maestros (Presas 2015, 426).²⁹⁴

Manuel Chaves Rodríguez (1839-1897) también estaba integrado en la vida musical pontevedresa desde su traslado procedente de A Coruña en 1879,²⁹⁵ cuando inició la correspondencia con Berea al comisionar la venta de un piano de cola para el Liceo-Casino, donde había sustituido a Piñeiro en calidad de pianista.²⁹⁶ En cierta medida, las relaciones se estancaron en 1885,²⁹⁷ cuando mostró interés por regentar la sucursal compostelana tras el fallecimiento de Manuel Penela.²⁹⁸ Al final, se granjeó un puesto al frente de la banda de Santiago en 1892 (Cancela 2015, 92-93), tras la muerte de Berea, pero se desconoce si continuó favoreciendo a la firma coruñesa.

Otro de los destinatarios de Pontevedra fue Antonio Licer (1826-1899), quien intermedió en la venta de instrumentos de banda entre 1876 y 1889.²⁹⁹ Su conocimiento sobre los productos justificaba los pedidos específicos de ciertos ejemplares a fábricas europeas, para satisfacer, con toda probabilidad, a la banda de la Beneficencia pontevedresa, bajo su batuta desde 1869 hasta 1897 (Presas 2015, 411-12).³⁰⁰

²⁹⁴ AB, C. 2, vol. 5, 31-XII-1877: f. 72; C. 5, vol. 15, 14-XI-1885: f. 157, cartas a Agustín Salvador (Pontevedra). Manuel Chaves quiso interceder en alguna venta de Salvador, según le explicaba en una carta Berea [AB, C. 4, vol. 10, 14-VI-1882: f. 253, carta a Agustín Salvador (Pontevedra)].

²⁹⁵ AB, C. 2, vol. 6, 26-VIII-1879: f. 464, carta a Manuel Chaves (Pontevedra).

²⁹⁶ AB, C. 2, vol. 6, 3-IX-1879: f. 483; C. 3, vol. 7, 15-XII-1879: f. 166, cartas a Manuel Chaves (Pontevedra).

²⁹⁷ No siempre tuvieron relaciones de máxima cordialidad debido a ciertos desajustes en las cuentas, lo que generó algunos roces empresariales referentes a superposición de competencias [AB, C. 3, vol. 9, 15-VII-1881: f. 135, carta a Manuel Chaves (Pontevedra)].

²⁹⁸ AB, C. 5, vol. 14, 24-IV-1885: f. 358, carta a Manuel Chaves (Pontevedra); C. 5, vol. 15, 12-III-1886: f. 374; C. 6, vol. 18, 20-V-1888: f. 207, cartas a Manuel Chaves (Santiago).

²⁹⁹ AB, C. 1, vol. 3, 23-X-1876: f. 209; C. 7, vol. 19, 26-VIII-1889: f. 454, cartas a Antonio Licer (Pontevedra).

³⁰⁰ Los éxitos musicales de Licer no pasaron desapercibidos para Berea, quien lo felicitaba en 1889, acaso por su actuación en el certamen de Pontevedra. Es probable que se conociesen en persona, ya que también había obtenido un premio en el certamen del Liceo Brigantino de 1887 [AB, C. 7, vol. 19, 26-VIII-1889: f. 454, carta a Antonio Licer (Pontevedra); C. 7, vol. 20, 26-XI-1889: f. 106, carta a Antonio Licer (Pontevedra)].

II. 6.11. Membrete de la tienda de música de Ramón Modesto Valencia (1891). AB.

Más de la mitad de los contactos establecidos con Ourense (ciento dieciocho de ciento ochenta y cinco) – ciudad en séptimo lugar del listado de cartas emitidas– recaía sobre el comerciante musical Ramón Modesto Valencia (véase il. 6.11), quien entabló una fructífera relación con Berea desde 1874 hasta 1891.³⁰¹ El resto de misivas circunscritas a Ourense están dirigidas a clientes específicos de la propia ciudad, entre ellos José Bordas, o de otros pueblos de la provincia, como Severino Feijóo (Trasmiras) o Ricardo Courtier (A Pobra de Trives), los cuales solían efectuar pedidos para bandas de música.³⁰²

Mondoñedo (Lugo) ocupó el octavo puesto en la lista de localidades receptoras de correspondencia emitida por Berea. Aquí el comerciante trabajaba con encargados especializados en diferentes frentes musicales, delatores de la dinámica vida musical de este enclave, más allá de la capilla catedralicia. La mayor parte de liquidaciones se destinó al entorno profano, en especial a la banda de música, vinculada a los nombres de Hermenegildo Mancebo, José Ramón Gacio, Atanasio Leiba o Adriano Gante.³⁰³ Eugenio



³⁰¹ AB, C. 1, vol. 1, 21-VIII-1874: f. 147; C. 7, vol. 20, 12-VII-1890: f. 446, cartas a Ramón Modesto Valencia (Ourense).

³⁰² AB, C. 2, vol. 4, 18-VII-1877: f. 277; C. 4, vol. 11, 15-I-1883: f. 148, cartas a José Bordas (Ourense); C. 1, vol. 1, 29-X-1879: f. 305; C. 2, vol. 4, 17-VII-1877: f. 273, cartas a Severino Feijóo (Trasmiras, Ourense); C. 7, vol. 19, 22-XI-1888: f. 17-18; C. 7, vol. 19, 2-III-1889: f. 198, cartas a Ricardo Courtier (A Pobra de Trives, Ourense).

³⁰³ Con José Ramón Gacio se establecieron contactos desde 1877 hasta 1889, coexistiendo en el tiempo con Hermenegildo Mancebo, desde 1883 y 1888, y Adriano Gante, desde 1879 hasta 1889. Atanasio Leibas ejerció de comisionado entre 1876 y 1881, abarcando ventas heterogéneas [AB, C. 2, vol. 4, 15-IX-1877: f. 367; C. 7, vol. 20, 11-XI-1889: f. 90, cartas a José Ramón Gacio (Mondoñedo); C. 4, vol. 12, 12-VII-1883: f. 37; C. 6, vol. 18, 3-III-1888: f. 68, cartas a Hermenegildo Mancebo (Mondoñedo); C. 2, vol. 6, 17-VII-1879: f. 432; C. 7, vol. 20, 11-XI-1889: f. 89, cartas a Adriano Gante (Mondoñedo); C. 1, vol. 3, 15-XII-1876: f. 314; C. 3, vol. 9, 17-XII-1881: f. 390, cartas a Atanasio Leibas (Mondoñedo)].

Rivera vigilaba, a su vez, todas estas transacciones, por lo cual se ejercía un ceñido control sobre el mercado mindoniense.³⁰⁴ En todos los casos citados, las comunicaciones fueron constantes y coexistentes, lo cual revela una atención multifocal en la agrupación bandística por parte del comerciante coruñés. Además, también se atendió a la distribución de acordeones, bandurrias, pianos, partituras y métodos pedagógicos. Pese a lo que cabría suponer por tratarse de un centro catedralicio, los materiales religiosos solo se despacharon a clientes concretos, como Pascual Basanta.³⁰⁵

El noveno destino de las cartas de Berea fue Betanzos, localidad próxima a la ciudad de A Coruña, lo cual justifica ciertas peculiaridades, entre ellas la elevada demanda de alquileres de pianos. De hecho, buena parte de la correspondencia se centra en cuestiones referentes a su venta y arrendamiento. Berea recurrió a varios corresponsales, incluidos Jorge Yáñez, dedicado en exclusiva a este instrumento, y Joaquín Martí Roca, quien mediaba además en la venta de instrumentos para la banda del ayuntamiento.³⁰⁶ Con todo, buena parte de los contactos se establecían de forma directa con clientes, estrategia confirmada por las cartas remitidas a Eugenia Osterberger –también conocida Madame Saunier tras su matrimonio³⁰⁷–, José Taboada o Agustín Valderrama, entre otros.³⁰⁸

La ciudad de Gijón, la décima destinataria de misivas bereanas, alcanzó este puesto quizás no por las transacciones de compraventa efectuadas en ella, sino por la gestión del transporte por mar a través de su puerto. En efecto, las mercancías

³⁰⁴ AB, C. 4, vol. 12, 23-I-1884: f. 432; C. 7, vol. 19, 28-XII-1888: f. 76, carta a Eugenio Rivera (Mondoñedo).

³⁰⁵ AB, C. 4, vol. 10, 30-III-1882: f. 60-61; C. 4, vol. 10, 12-IV-1882: f. 89, cartas a Pascual Basanta (Mondoñedo).

³⁰⁶ AB, C. 1, vol. 1, 7-V-1874: f. 15; C. 7, vol. 19, 22-VII-1889: f. 395, cartas a Joaquín Martí (Betanzos); C. 1, vol. 1, 11-V-1874: f. 21; C. 7, vol. 20, 8-X-1889: f. 41, cartas a Jorge Yáñez (Betanzos). Se vendieron varios instrumentos, entre ellos un cornetín, un bombardino, tres clarinetes, varios trombones y un requinto, conforme se documenta a través de las cuentas del ayuntamiento [AB, C. 1, vol. 2, 30-VII-1879: p. 191; C. 1, vol. 2, 3-VI-1879: p. 192, cuentas del ayuntamiento de Betanzos; C. 1, vol. 2, 28-VI-1880: p. 242, cuenta de José López Rodríguez, comisionado del ayuntamiento de Betanzos].

³⁰⁷ Con Osterberger se mantuvieron lazos desde diferentes emplazamientos: Santiago (1874), en donde vivió durante su infancia, y Carballo (1878), a donde fue a tomar los baños por problemas de salud (Martínez y López-Suevos 2013, 158 y 167).

³⁰⁸ AB, C. 1, vol. 1, 1-VI-1874: f. 96; C. 1 vol. 1, 10-XI-1874: f. 339, cartas a José Taboada (Betanzos); C. 1, vol. 1, 26-V-1874: f. 52; C. 7, vol. 20, 30-V-1890: f. 387, cartas a Agustín Valderrama (Betanzos); C. 1, vol. 3, 3-VII-1876: f. 7, carta a Eugenia Osterberger (Betanzos).

dirigidas a Víctor Sáenz (Oviedo) pasaban por intermediarios gijoneses de transportes, por ejemplo Buenaventura Barbachano.³⁰⁹ La mayor parte de negocios efectuados en esta ciudad se centraban en la venta de pianos a través del comisionado Ambrosio Baños Oteo, entre 1879 y 1883.³¹⁰ No obstante, las transacciones no avanzaban conforme a lo esperado, por lo cual Berea requirió al mediador de confianza, Hipólito Piedras, su vigilancia directa entre 1880 y 1881.³¹¹ Por otro lado, la venta de instrumentos de cuerda frotada y de partituras recayó en la figura de Octavio Bellmunt entre 1883 y 1888.³¹²

El resto de poblaciones nacionales de destino regular de las mercancías bereanas fueron, por orden de misivas enviadas desde el almacén: Pontedeume, Celanova, Viveiro, Oviedo, Ortigueira, Monforte, Chantada o Carballo, entre otras (véase fig. 6.18, página 614). Estos enclaves compartieron la constante solicitud de aerófonos debido a que allí las bandas de música se hallaban en expansión. Solo ciertas ubicaciones diversificaron los pedidos: la ciudad de Oviedo requería de la actuación de varios comisionados para el servicio de productos heterogéneos, ya vistos en el cuarto capítulo;³¹³ en Celanova, por su parte, la existencia de sociedades recreativas, como el Casino, generó demanda de pianos y de partituras;³¹⁴ en Chantada se ha detectado una mayor venta de armonios, quizás por la presencia de clientes relacionados con el mundo eclesiástico, junto a instrumentos de banda, sobre todo en la década de los años ochenta.³¹⁵

³⁰⁹ AB, C. 3, vol. 7, 17-XII-1879: f. 174; C. 4, vol. 12, 13-IX-1883: f. 128, cartas a Buenaventura Barbachano (Gijón).

³¹⁰ AB, C. 3, vol. 7, 22-X-1879: f. 45; C. 4, vol. 12, 22-XI-1883: f. 310, cartas a Ambrosio Baños Oteo (Gijón).

³¹¹ En este viaje, Piedras también se ocupó de asuntos inmobiliarios del comerciante [AB, C. 3, vol. 7, 7-V-1880: f. 399; C. 3, vol. 9, 20-VII-1881: f. 145, cartas a Hipólito Piedras (Gijón)].

³¹² AB, C. 4, 20-X-1883: f. 215; C. 6, vol. 18, 4-VII-1888: f. 256, cartas a Octavio Bellmunt (Gijón).

³¹³ Apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto página 281.

³¹⁴ El intermediario habitual de Celanova en 1874 era Salvador Jordán, profesor de música encargado de surtir de productos a sus discípulos y de mediar en la venta de un piano con el Casino, quien después se trasladó a Ferrol y más adelante a Valencia [AB, C. 1, vol. 1, 18-V-1874: f. 36; C. 1, vol. 1, 19-I-1875: f. 478, cartas a Salvador Jordán (Celanova)].

³¹⁵ El mediador en la venta de instrumentos para Chantada era Manuel Pedrosa, casi siempre con intercesión de Juan Montes [AB, C. 4, vol. 10, 30-V-1882: f. 212; C. 5, vol. 13, 25-VI-1884: f. 315, cartas a Manuel Pedrosa (Chantada)].

Los contactos con América, documentados a través de facturas y cartas, reafirmaban a La Habana como la mayor receptora americana desde 1876 hasta 1890,³¹⁶ donde se ha probado la presencia de un intermediario, Miguel Pastell, encargado del cobro de los pianos expedidos a este punto.³¹⁷ De hecho, la mayor parte de transacciones con Cuba versan sobre la recaudación de mensualidades impuestas a clientes concretos por sus pianos, entre ellos José García Aldave, Josefa Baldrich o Alejandro Sánchez Cifuentes.³¹⁸ En este sentido, se ha confirmado la compra de pianos específicos para la climatología sudamericana a empresas como Bernareggi y Compañía.³¹⁹ Además, la relación con la milicia cubana se ha confirmado a través de Mauricio Berea, probablemente el tío paterno más joven de Canuto Berea, quien intermedió en la venta de material para el capitán de la fragata de la Comandancia General de La Habana.³²⁰

Las ventas a otros países americanos, incluidos Puerto Rico o Uruguay, se han corroborado de forma puntual. A Cangrejos (Puerto Rico) se remitió una partida instrumental amplia a consignación del jesuita Martín Goicoechea en febrero de 1880

³¹⁶ AB, C. 1, vol. 3, 29-XI-1876: f. 279-280, carta a Anselmo del Valle (La Habana); C. 7, vol. 20, 20-VII-1890:f. 461, carta a Josefa Baldrich de Pérez (La Habana).

³¹⁷ Con dirección en Calzada de Monte número 296 [AB, C. 7, vol. 19, 20-X-1888: f. 14, carta a Alejandro Sánchez Cifuentes (San Juan de los Remedios)].

³¹⁸ AB, C. 5, vol. 14, 19-XI-1884: f. 41, carta a José García Aldave (La Habana); C. 5, vol. 15, 8-IX-1885: f. 30, carta a Josefa Baldrich de Pérez; C. 5, vol. 15, 20-XI-1888: f. 15, carta a Miguel Pastell (La Habana). En una ocasión un cliente trató de importar a Galicia un organillo procedente de esta ciudad, cuya falta de certificación aduanera generó ciertos problemas de admisión [AB, C. 7, vol. 19, 19-IX-1877: f. 383, carta a Ramón Cortés (Chantada)].

³¹⁹ A la cual, por ejemplo, en 1877 se le requería un piano «número 3 de clavijero de hierro para las Américas» [AB, C. 2, vol. 4, 2-XI-1877: f. 452, carta a Bernareggi y Cía (Barcelona)].

³²⁰ AB, C. 6, vol. 18, 21-III-1888: f. 97, carta a Mauricio Berea (La Habana). Con toda probabilidad se tratase de Mauricio Nicolás Berea Ximeno (nacido el 22 de septiembre de 1838), a quien Berea solo pareció recurrir en esta ocasión (Carreira 1986a, 12).

por medio de un intermediario español, también con vinculación jesuítica, Balbino Cristóbal Pastor.³²¹ A Montevideo (Uruguay) se expidió al menos un piano.³²²

En Europa se han documentado comunicaciones con Manchester (Inglaterra) a través de Manuel López Bally, a quien se le insta al aprendizaje del idioma comercial con el fin de ejercer de vendedor de pianos Rönisch en 1889.³²³ Precisamente, Berea le escribía a esta empresa para ofrecerle los servicios del que él consideraba su corresponsal en Inglaterra:

[...] Es muy posible pueda yo vender algunos pianos á mi corresponsal de Inglaterra, mas antes de fijar de su precio definitivo para que él pueda trabajar, deseo que V. con la mayor franqueza me diga en que precio vende [...] los pianos que le pidan de su catálogo [...].³²⁴

No obstante, no ha sido posible demostrar la exportación desde la sede coruñesa a tierras inglesas, ya que, a pesar de la remisión de un piano Rönisch del número seis, el envío se efectuó de forma directa desde la fábrica previa petición de Berea.³²⁵ Tampoco se han verificado al respecto otros contactos más allá del mes de marzo de 1889, quizás debido al fracaso de la corresponsalía británica en vida de Canuto.

En síntesis, el análisis geográfico de la clientela de Berea ha probado la extensión de su escenario de actuación. A las transacciones no documentadas de la

³²¹ AB, C. 1, vol. 2, 1880: p. 224-225, cuenta de Balbino Cristóbal; C. 3, vol. 7, 17-II-1880: f. 264; C. 3, vol. 7, 27-II-1880: f. 295; C. 3, vol. 7, 2-III-1880: f. 299; C. 3, vol. 7, 29-V-1880: f. 444, cartas a Balbino Cristóbal (Carrión de los Condes). En esta ocasión se remitieron los siguientes materiales: dos tercerolas de ébano con nueve llaves y guarnición *maillechort*, un flautín en re bemol de ébano con cinco llaves y guarnición *maillechort*, un flautín en do de ébano con cinco llaves y guarnición *maillechort*, un requinto de boj en mi bemol de trece llaves, una boquilla para requinto, una boquilla doble para requinto, un saco de piel para requinto, un escobillón para requinto, diez cañas para requinto, cuatro clarinetes en si bemol de boj con trece llaves y guarnición *maillechort*, cuatro boquillas para clarinete, cuatro boquillas dobles, cuatro sacos para clarinete, cuatro escobillones y cuarenta cañas para clarinete, cuatro cornetines en si bemol con tres pistones y cuatro tonos, dos fliscornos en si bemol con tres pistones gruesos, dos trombones en do y si bemol con tres pistones gruesos, dos trombones bajos en sol y fa con tres pistones gruesos, dos barítonos do y si bemol con tres pistones gruesos, dos onovenes en fa y si bemol con tres pistones gruesos, dos bombardinos en do y si bemol, dos tubas en fa y mi bemol, un helicón para niños de tres cilindros en do y si bemol, cincuenta resortes para pistones, un bombo de latón con varillas para niños de sistema prusiano, dos cajas de latón para niños sistema prusiano y baquetas, dos porta cajas de charol, dos pares de platillos de Turquía. El montante total de esta factura ascendió a 11.962 reales vellón (2.990 pesetas).

³²² AB, C. 1, vol. 1, 15-XII-1874: f. 424, carta a Eulogio Fonseca (Pontevedra). Este era el encargado de saldar la cuenta del piano en nombre de Eulogio Carballo (Montevideo).

³²³ AB, C. 7, vol. 19, 12-I-1889: f. 102; C. 7, vol. 19, 14-II-1889, f. 167-168; C. 7, vol. 19, 28-II-1889: f. 196-197, cartas a Manuel López Bally (Manchester).

³²⁴ AB, C. 7, vol. 19, 14-II-1889: f. 166, carta a Carl Rönisch (Dresde).

³²⁵ AB, C. 7, vol. 19, 4-I-1889: f. 87, carta a Carl Rönisch (Dresde).

sede principal se sumaba un vasto elenco de poblaciones de todo el noroeste peninsular, incluyendo provincias de Galicia, Asturias y Castilla y León, con cierto tráfico hacia países sudamericanos. En Galicia, el mayor número de localidades consumidoras pertenecía a la provincia coruñesa por su situación en el área circundante de la tienda matriz y por la existencia de varios puertos activos favorecedores del transporte. La relación de poblaciones con un mayor número de contactos dependía de la pluralidad clientelar en cada punto, potenciada por una larga lista de intermediarios, más presentes en localidades con tradición musical y en aquellas habitadas por amistades o familiares de Berea. Otro hecho intensificador de las transacciones, a finales de la centuria, fue la creación o la reactivación de bandas de música en diferentes localidades, pues se convirtieron en frecuentes demandantes de productos organológicos específicos.

6.2.2. Los perfiles de consumo de los usuarios

En este epígrafe se presenta una breve síntesis sobre los principales compradores del establecimiento coruñés, a los cuales se ha aludido indirectamente en las páginas precedentes de este capítulo. A través de un análisis cualitativo de la correspondencia conservada, se han establecido los perfiles de consumo de los usuarios, según su vinculación con instituciones o colectivos y sus inquietudes musicales individuales. El resultado configura una agenda de clientes plural, donde conviven profesionales y aficionados, conectados en grados dispares con el negocio bereano. Todo ello genera un paisaje comercial heterogéneo, demandante de una constante adaptación e implementación de métodos de venta efectivos. Con la finalidad de entender la necesidad de ciertas estrategias de mercado, se explican aquí, en primer lugar, los consumidores relacionados con entes colectivos, incluidas las instituciones, y, en segundo término, aquellos cuyas adquisiciones parten en esencia de voluntades particulares.

Un buen número de usuarios de Berea representaban a colectividades culturales, bien en la totalidad de sus requerimientos o en solo una parte de ellos. En cierto modo, estos representantes actuaban en varias vías: como apoderados de una determinada institución en sentido amplio, en calidad de consumidores particulares o, incluso, en ocasiones, en cuanto comisionados. En las siguientes líneas, aun describiendo algunos de estos particulares, se obvia la profundización en favor de una evaluación general de las prestaciones bereanas a diversas instituciones eclesiásticas y civiles, incluidos organismos militares, asociaciones burguesas, y municipios.

La relación de Berea con las entidades religiosas se perfila escasa a raíz de los datos hallados, aunque se han constatado conexiones con algunos integrantes de algunas capillas. Por su parte, con la colegiata de Santa María del Campo de A Coruña probablemente trabase contactos directos, si bien se carece de documentación específica al respecto. En Santiago de Compostela se han localizado nexos con el monasterio de San Paio de Antealtares, con el cual solo se han hallado datos referentes al transporte de

un piano propiedad de Emilia Pardo Bazán desde sus dependencias hasta A Coruña,³²⁶ y con la catedral, que es posible que adquiriese varios instrumentos a la filial de Berea.³²⁷

El magisterio compostelano coincidente con la actividad de Berea fue el de Juan Trallero Palmer (1817-1891), quien ocupó la plaza en 1864 tras una estancia en la sede de Astorga (López Calo 1993, 3:55-105). Cuando estuvo al frente de la capilla, contrató de forma puntual a músicos de bandas municipales o populares, aunque sustituía algunos instrumentos debido a la escasez de medios (Alén 1997, 116). Sus asiduas conexiones extramuros de la catedral se debieron a que impartía clases a alumnos externos e incluso hacía negocios con la venta de instrumentos. Por estas razones, mantuvo un fluido trato con Berea desde al menos 1874 hasta 1880, cuando adquirió partituras y actuó de intermediario.³²⁸ Al margen de la relación estrictamente profesional, se forjó un vínculo, sellado con la escritura de cartas amistosas y con la intercesión bereana ante la diputación coruñesa para la adjudicación al sobrino de este maestro de capilla, Pedro Constan Trallero, del puesto de profesor de música en la Escuela Normal.³²⁹

En el ámbito lucense se han constatado relaciones con ciertas comunidades religiosas, así como con la capilla catedralicia.³³⁰ Aquí, Berea se relacionó con el organista Isidoro Blanco Fernández (1824-1893), otro ejemplo de interacción entre los ámbitos religioso y profano. Su formación comenzó en la banda de música de la Milicia Nacional de Lugo y se completó en Madrid, en el Real Conservatorio y en clases particulares de órgano con Román Jimeno. Después de un episodio sevillano, accedió, en 1854, a la plaza de organista de la catedral de Lugo, compaginando este puesto con el

³²⁶ AB, C. 1, vol. 3, 24-II-1877: f. 483, carta a Manuel Penela (Santiago).

³²⁷ AB, C. 5, vol. 14, 11-V-1885: f. 380, carta a Gregorio Barcia (Santiago); C. 5, vol. 14, 14-VII-1885: f. 482, carta a Josefa Penela (Santiago).

³²⁸ AB, C. 1, vol. 1, 20-XII-1874: f. 274, carta a Juan Trallero (Santiago).

³²⁹ Además de varias cartas en las que Berea se ofrece a Juan Trallero para lo que necesite, consta la petición de este último para que tome partido a favor de su sobrino ante un puesto de maestro de música en la Escuela Normal coruñesa, que funcionaba desde 1865. La petición se efectuó en 1879, aunque no consta si realmente pudo ocupar o no dicho puesto. En 1888 Berea vendió a este sobrino, Pedro Constan Trallero, un piano de Bernareggi (número 18.673) a la villa coruñesa de Ordes, instrumento que fue trasladado vía carretero por Luis Senra, transportista ya citado [AB, C. 3, vol. 7, 11-XI-1879: f. 101; C. 3, vol. 7, 29-I-1880: f. 223; C. 3, vol. 7, 11-XI-1879: f. 102, cartas a Juan Trallero(Santiago); C. 6, vol. 18, 6-X-1888: f. 383, carta a Pedro Constan (Ordes, A Coruña)].

³³⁰ Se ha verificado la venta de un armonio a la hermandad de San Roque [AB, C. 1, vol. 2, 28-XI-1878: p. 150, cuenta de la Hermandad de San Roque (Lugo)] y de un órgano a las hijas de María [AB, C. 5, vol. 15, 5-XI-1885: f. 139, carta a Juan Montes (Lugo)]

de pianista en la sociedad del Círculo de las Artes, además de con la presidencia de la sección de música del Liceo Artístico y Literario. Blanco entabló relación con Berea en calidad de cliente³³¹ y de intermediario en el arreglo de un piano Bernareggi, Gassó y Compañía, propiedad del Círculo de las Artes.³³² No obstante, la mayor parte de asuntos tramitados en la zona pasaban por manos de Montes, por lo cual los contactos con Blanco fueron puntuales.³³³ La interrelación de los músicos de la catedral con su entorno no acababa ahí, ya que el propio Cabildo de la seo lucense pudo haber informado positivamente de Berea ante la comisión municipal, para la adquisición de varios instrumentos para la banda.³³⁴

El intercambio de material religioso con Mondoñedo se perfiló exiguo, ya que solo se han conservado algunas cartas sobre la venta de varias partituras religiosas a una monja, tal vez del convento de la Concepción, y a otro músico llamado Pascual Basanta, cliente asiduo del almacén herculino.³³⁵ Algunos músicos relacionados con la catedral mindoniense fueron Jesús María Verdes o Pascual Veiga, que contactaron con Berea tras su estancia allí.³³⁶ Verdes desempeñó varias tareas en la capilla mindoniense

³³¹ AB, C. 1, vol. 1, 17-X-1874: f. 269; AB, C. 2, 8-II-1878: f. 148, cartas a Isidoro Blanco (Lugo).

³³² AB, C. 3, vol. 7, 14-XII-1879: f. 106; C. 3, vol. 7, 10-I-1880: f. 199, cartas a Isidoro Blanco (Lugo).

³³³ AB, C. 3, vo. 7, 10-I-1880: f. 199, carta a Isidoro Blanco (Lugo).

³³⁴ La transacción fue complicada y había buenos augurios por parte de algunos conocidos de Berea en Lugo, entre ellos Antonio Rodríguez Franco [AB, C. 5, vol. 13, 13-X-1884: f. 466; C. 5, vol. 13, 13-X-1884, carta a Antonio Rodríguez Franco (Lugo)]. No obstante, al final se enviaron algunos instrumentos a la Comisión de Música lucense, integrada por Leoncio Tato y Varela Hortas [AB, C. 5, vol. 15, 9-XI-1885: f. 146, carta a Román García Blanes (Lugo)] y que el ayuntamiento tuvo bastantes problemas para pagar, según consta en algunas misivas que delatan que al menos cinco clarinetes no habían sido abonados a tiempo [AB, C. 5, vol. 15, 28-XI-1885: f. 174-175, carta a José Cerdeira (Lugo)].

³³⁵ La monja Sor Leandra de Abajo adquirió dos despedidas a la Virgen y dos letanías en 1891, cuando ya Berea había fallecido y se encargaba de su tienda su ayudante, Eduardo Puig, bajo la atenta mirada de la familia Berea. En el caso de Pascual Basanta la relación con Berea fue bastante más prolongada, desde 1884 a 1887, contándose entre sus ventas partituras religiosas y otros instrumentos, como un armonifrase [AB, C. 45, carta 51, 20-IV-1891, carta de Sor Leandra de Abajo (Mondoñedo); C. 4, vol. 10, 30-III-1882: f. 60-61, carta a Pascual Basanta (Mondoñedo)].

³³⁶ Se han podido documentar relaciones de Berea con otros músicos posiblemente vinculados a la catedral. No se sabe con exactitud cuál es el parentesco entre el tenor e instrumentista Jerónimo Gacio y otro músico mindoniense llamado José Ramón Gacio, con el cual Berea estuvo en contacto entre 1877 y 1889. Gacio realizó numerosos pedidos de instrumentos y partituras y actuó en alguna ocasión como intermediario para la venta de instrumentos en la zona mindoniense. También aparecen en la agenda de Berea otros músicos con apellidos similares a instrumentistas que trabajaron en la capilla mindoniense en torno a finales del siglo XVIII. Son los violinistas Rosendo Luaces y Manuel Pardo (Villanueva 1994, 213), ambos situados en la catedral desde la década de los noventa del siglo XVIII. Los hombres con los cuales trató Berea en Mondoñedo podrían ser familiares de segundo grado. En 1876 Berea vendió un piano a Ramón Miranda Luaces, que le hizo llegar a través de Manuel Pardo [AB, C. 1, vol. 3, 17-XII-1876: f. 322, carta a Ramón Miranda (Mondoñedo)].

(Villanueva 1994, 206), hasta que se desligó de la misma en 1856. Este mismo nombre –sin confirmación fehaciente de que se trate del mismo hombre– aparece vinculado en 1882 a la intermediación en la venta de dos pianos del almacén de Berea en Ferrol.³³⁷ Por su lado, Veiga, quien fue niño de coro y organista en la catedral de Mondoñedo, mantuvo contactos más estrechos con el protagonista de esta tesis tras trasladarse a la colegiata de A Coruña, en calidad de músico y compositor. En los casos de la catedral auriense y tudense no se han localizado enlaces directos con el almacén coruñés.

El sector de las asociaciones burguesas (circos, liceos y casinos) recurrió a Berea para la dotación de partituras y, sobre todo, de armonios y pianos, de uso habitual en estas sociedades, de ahí sus frecuentes liquidaciones y alquileres.³³⁸ En este sentido, los arriendos predominaban en centros próximos a las tiendas físicas, donde se adoptaban condiciones especiales, sujetas, a veces, a la intervención de intermediarios para su gestión;³³⁹ mientras que las ventas se han demostrado en poblaciones dispersas por toda la región.

Los modelos de pianos propuestos a las sociedades recreativas respondían a tipologías plurales, si bien los de gran formato atraían mayor atención. De Bernareggi y Compañía se distribuyó algún piano de cola en 1874,³⁴⁰ aunque, hacia la década siguiente, los más aceptados entre los de gran formato fueron los Rönisch³⁴¹ y los

³³⁷ AB, C. 4, vol. 11, 9-XI-1882: f. 13, carta a Jesús María Verdes (Ferrol).

³³⁸ Se ha constatado la venta de un armonio al Liceo Brigantino y otro al Círculo de las Artes de Lugo [AB, C. 1, vol. 2, 8-III-1881: p. 258, cuenta del Liceo Brigantino; C. 1, vol. 2, 30-I-1881: p. 295, cuenta de Juan Montes].

³³⁹ Se han documentado algunos alquileres efectuados al Liceo Brigantino, al *Sporting Club* coruñés o a la sociedad «Ellos» de Ferrol [AB, C. 1, vol. 2, 1879: p. 188, cuenta del Liceo Brigantino; C. 1, vol. 2, 31-V-1890: p. 426, cuenta del Sporting Club; C. 2, vol. 4, 10-X-1877: f. 414, carta a Juan Velasco (Ferrol)].

³⁴⁰ El Casino de Lugo había encargado uno y ante la tardanza la institución se mostró impaciente por recibirlo, por lo cual Berea acució a su empresa proveedora. Sin embargo, las deudas, tramitadas en este caso por Montes, se prolongaron en el tiempo. En 1885 la entidad estuvo interesada en vender de nuevo el piano [AB, C. 1, vol. 1, 13-X-1874: f. 253, carta a C. Rodríguez (Lugo); C. 1, vol. 1, 7-XI-1874: f. 328; C. 1, vol. 1, 4-XII-1874: f. 400, cartas a Bernareggi y Cía (Barcelona); C. 2, vol. 6, 29-I-1879: f. 153-154, C. 5, vol. 14, 19-III-1885: f. 293, cartas a Juan Montes (Lugo)].

³⁴¹ Se ofreció uno de gran formato al Casino de Vigo [AB, C. 4, vol. 10, 8-III-1882: f. 19, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

Érard.³⁴² Algunos centros apelaron a gamas menores de la firma Bernareggi y Compañía, entre ellos el Casino de Celanova,³⁴³ la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago,³⁴⁴ el Circo Recreo de Celanova,³⁴⁵ el Liceo de Vigo,³⁴⁶ el Casino de Monforte o el Casino de Ferrol,³⁴⁷ entre otros.³⁴⁸ En algunas de estas

³⁴² El interés por la firma Érard se constató en 1879 en el Liceo Casino de Pontevedra o en 1881 en el Círculo de las Artes de Lugo [AB, C. 3, vol. 8, 21-I-1881: f. 312, carta a Manuel Sánchez (Lugo); C. 3, vol. 8, 3-III-1881: f. 391, carta a Juan Montes (Lugo)]. En el caso de Pontevedra se trataba de un «un piano de cola de concierto de 7 octavas, de 2 metros y 10 centímetros de largo por 1'40 de ancho de palisandro de una de las más acreditadas fábricas de Francia». Las conexiones para la venta de este ejemplar se efectuaron a través del presidente de la asociación, José Quiroga, quien acordó pagar la cantidad de 11.000 reales de vellón (2.750 pesetas), 2.000 de ellos (500 pesetas) al contado y el resto a plazos. El piano viajó de A Coruña a Vigo en el vapor Duro y llegó a mediados de diciembre de 1879. Es probable que viniese a través de la compañía Boisselot et C^{ie}, ya que Berea les requirió a Marsella un piano de estas características en octubre de 1879, que probablemente recaló en Barcelona y más tarde se dirigió a Galicia vía marítima [AB, C. 2, vol. 6, 3-IX-1879: f. 483, carta a Manuel Chaves (Pontevedra); C. 3, vol. 7, 7-X-1879: f. 17; C. 3, vol. 7, 6-XII-1879: f. 152, cartas a José Quiroga (Pontevedra); C. 3, vol. 7, 21-X-1879: f. 41, carta a Boisselot et C^{ie} (Marsella)].

³⁴³ AB, C. 1, vol. 3, 1876: f. 161, contrato a nombre de Moreiras.

³⁴⁴ En 1877 Berea vendió un piano a la Real Sociedad Económica de Amigos del País por 2.800 reales de vellón (700 pesetas), así como diversas partituras y métodos con un 10% de descuento. Las transacciones se realizaban a través del gerente de la sucursal santiaguesa, Penela, a quien en 1879 reconocía que salía perdiendo en la venta de un piano a la sociedad a fin de que le diese buena prensa a su almacén. No obstante, en las liquidaciones a la sociedad compitió con José Cardalda Castro, quien consiguió ganarle en la venta de dos pianos en 1881 [AB, C. 2, vol. 4, 28-XI-1877: f. 7, carta remitida a Benito María Hermida (Santiago); C. 2, vol. 4, 20-X-1877; C. 7, vol. 7, 18-X-1879: f. 97-98, cartas dirigida a Manuel Penela (Santiago)].

³⁴⁵ El envío a esta sociedad orensana se realizó a través de Antonio Burdeos, a quien se consignó un piano Bernareggi número 16.042. Se trataba de un piano vertical de siete octavas del número tres, cuya salida de Barcelona se había producido en noviembre de 1876 en el vapor Navarro. El piano fue adquirido a plazos, ya que en 1880 aún se esperaba su pago [AB, C. 1, vol. 3, 1-I-1877: f. 51, carta a Antonio Burdeos (Celanova); C. 21, L. 1, carp. 20, doc. 30, 29-XI-1876, factura de Bernareggi y Cía, recibo de embarque; C. 3, vol. 7, 20-III-1880: f. 330, carta al presidente del Circo Recreo (Celanova)].

³⁴⁶ Se ofrecieron condiciones de un piano Bernareggi del número dos en 1877, pero al final no se lo compraron a Berea sino a una empresa sevillana [AB, C. 2, vol. 4, 11-IV-1877: f. 70, carta a José Capell (Vigo); C. 2, vol. 4, 22-V-1877: f. 173, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo)].

³⁴⁷ El de Monforte recibió un piano con candelabros y llave de afinación en 1884; y el de Ferrol lo obtuvo en 1886 [AB, C. 5, vol. 14, 26-XII-1884: f. 132, carta a Juan Sánchez Villar (Monforte); C. 5, vol. 15, 6-II-1886: f. 299, carta a Fidel del Río (Ferrol)].

³⁴⁸ Un caso específico fue la venta de un piano de la marca «M. Herarde» al Recreo de Artesanos de Pontevedra. Las comunicaciones con respecto a este piano se dirigieron directamente al presidente de la sociedad, José María Guerra [AB, C. 1, vol. 3, 7-VIII-1876: f. 50, carta a José María Guerra (Pontevedra)], a quien se le exigió la firma de un documento de compromiso de pago de 7.500 reales (1.875 pesetas) en abonos mensuales de 400 reales (100 pesetas) [AB, C. 1, vol. 3, 25-VIII-1876: f. 87, carta a José María Guerra (Pontevedra)], quedando aún pendiente el pago completo a los dos años [AB, C. 2, vol. 6, 29-XII-1878: f. 92, carta a José María Guerra (Pontevedra)]. El piano presentaba el número de registro 11.401.

sociedades se solicitaban también otros instrumentos, incluidos violines o flautas, quizás relacionados con sus orquestas.³⁴⁹

Las condiciones de venta se adaptaban a las posibilidades de cada asociación, en competencia con otros establecimientos gallegos coetáneos. De ahí el dominio de descuentos y ventas a plazos con intereses –mecanismos analizados más adelante³⁵⁰– según contempla la propuesta emitida al Liceo de Vigo en 1887, en la cual se brindaban varias opciones a elección del cliente:

[...] no tengo inconveniente en vender al liceo de esa ciudad un piano de nº 2 de Bernareggi bajo las condiciones siguientes:

1ª. El precio del piano 5000 Rv pagando 1000 Rv al contado, 2000 Rv á los 6 meses y los otros 2000 al año abonándome 60 Rv por el primer plazo y 120 Rv por el 2º además.

2ª. El precio del piano 5000 Rv á pagar 200 Rv mensuales anticipados y el 8 % al año de cada mensualidad que se me pague y cuyos intereses se pagarán con la última mensualidad [...].³⁵¹

Aunque, en un principio, Berea se confiaba en el cobro de los plazos a estas sociedades, finalmente exigió una garantía a personas físicas concretas, según se constata en el texto precedente y en otros casos específicos.³⁵² Esta maniobra se producía en respuesta a la tardanza habitual en el saldo de las deudas.³⁵³

³⁴⁹ Conforme sucedió en los casos del Liceo Brigantino, el Circo de Artesanos o el *Sporting Club* [AB, C. 1, vol. 2, 31-XII-1881: p. 258, cuenta del Liceo Brigantino; C. 1, vol. 2, 4-XII-1888: p. 399, cuenta del Circo de Artesanos; C. 1, vol. 2, 31-V-1890: p. 426, cuenta del *Sporting Club*].

³⁵⁰ Apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», a partir de la página 662.

³⁵¹ AB, C. 2, vol. 4, 11-IV-1887: f. 70, carta a José Capell (Vigo).

³⁵² Práctica operativa en las ventas al Casino de Ferrol o a la Tertulia de la Confianza de Vilagarcía. En el caso de Ferrol la deuda se asignó a Manuel Baamonde y en Vilagarcía a Abelardo Montalvo [AB, C. 6, vol. 17, 14-VI-1887: f. 108, carta a Manuel Baamonde (Ferrol); C. 6, vol. 17, 25-X-1887: f. 388, carta a Abelardo Montalvo (Vilagarcía)].

³⁵³ El pago del alquiler del piano de la Sociedad «Ellos» de Ferrol se dilató más de dos años, con lo cual Berea se vio obligado a apremiar a su presidente, Serafín de la Piñera, y a recurrir a diversos intermediarios para saldarla, como Francisco Piñeiro o Nicasio Berea [AB, C. 2, vol. 5, 11-XII-1877: f. 35, carta a Juan Velasco (Ferrol); C. 2, vol. 5, 18-I-1878: f. 177, carta a Francisco Piñeiro (Ferrol); C. 2, vol. 5, 4-IV-1878: f. 224; C. 2, vol. 6, 25-IV-1879: f. 327, cartas a Serafín de la Piñera (Ferrol); C. 5, vol. 5, 29-V-1878: f. 316, carta a Nicasio Berea (Ferrol)]. Otro caso fue la deuda del piano adquirido en 1874 por el Casino de Lugo, operativa varios años, en la cual intermedió Montes [AB, C. 2, vol. 6, 29-I-1879: f. 153; C. 4, vol. 12, 8-XI-1883: f. 260, cartas a Juan Montes (Lugo)]. Lo mismo sucedió en el caso del Casino de Monforte, cuya deuda de 1884 no se saldó hasta 1888, o en el del piano del Casino de Ferrol en 1886 [AB, C. 6, vol. 17, 25-XI-1887: f. 447, carta a Carlos Cornide de Varela (Monforte); C. 6, vol. 18, 20-II-1888: f. 52, carta a Eduardo Valdés (Monforte); C. 6, vol. 17, 30-III-1887: f. 83, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 6, vol. 17, 14-IV-1887: f. 108, carta a Manuel Baamonde (Ferrol)].

El arriendo de instrumentos caracterizó la naturaleza de negocios entablados con teatros y otros locales de ocio. En lo concerniente a los espacios teatrales, en los capítulos precedentes se ha clarificado el rol empresarial de Berea con respecto a las temporadas dramáticas de la ciudad,³⁵⁴ si bien se ha verificado también el arrendamiento de pianos y armonios al Teatro Principal.³⁵⁵ En lo tocante a los locales de ocio, la relación de Berea con los cafés y otros puntos de esparcimiento radicó, sobre todo, en la venta de materiales y en el alquiler de instrumentos, destacándose entre ellos los pianos.³⁵⁶ Esta práctica no resultaba rentable por el rápido deterioro al que se sometían, según se quejaba el almacenista en una carta remitida a la sucursal santiaguesa:

[...] No me conviene de modo alguno que alquile el piano nuevo de Bernareggi y aun cuando tuviese alguno de alquiler no los alquile al teatro ó a los cafes [sic] porque se estropean, aun cuando pagasen el doble de lo ordinario, yo aquí tampoco los alquilo pues pierden mucho mas [sic] de lo que ganan [...].³⁵⁷

La incursión de arreglos específicos sobre el repertorio escénico para grupos instrumentales variados condujo al comerciante a extender su rol de agente teatral también a estos entornos, donde llegó a prohibir la escenificación de alguna pieza.³⁵⁸

En relación con los clientes colectivos, quizás se produjese el abastecimiento de diversas escuelas de la geografía gallega, según confirmaba el contacto con un colegio jesuita de A Guarda (Pontevedra). Esta institución educativa, en la cual estudió el hijo mayor del almacenista, Alejandro Berea, se proveía de instrumentos, partituras y métodos en el establecimiento bereano a partir de 1877.³⁵⁹ Pero sin lugar a dudas, el

³⁵⁴ Cuarto capítulo, apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

³⁵⁵ AB, C. 1, vol. 2, 1-I-1887: p. 361; C. 1, vol. 2, 2-XII-1888: p. 397-398, cuentas del Teatro Principal.

³⁵⁶ Uno de estos locales de esparcimiento fue el Café Español de Lugo, siendo el intermediario Juan Montes y el receptor Aureliano Pereira. Al Café Méndez Núñez de Ourense le envió un piano a José María Rodríguez, quien al final no se lo quedó [AB, C. 5, vol. 15, 12-V-1886: f. 487, carta a Aureliano Pereira (Lugo); C. 3, vol. 8, 23-XI-1880: f. 213, carta a Ramón Modesto Valencia (Ourense)]

³⁵⁷ AB, C. 5, vol. 15, 18-XI-1885: f. 165, carta remitida a Josefa Penela (Santiago).

³⁵⁸ AB, C. 5, vol. 14, 12-VI-1885: f. 432, carta a Florencio Fiscowich (Madrid). Un fragmento de la carta se ha reproducido en la página 314. Probablemente se refiriese en ella a la escenificación de reducción para terceto en un café de la ópera cómica *La Mascotte*, con música de Edmund Audran y libreto de Alfred Duru y Henri Charles Chivot, que se había estrenado en París en 1880. En España se publicó como ópera cómica en tres actos en 1909, a cargo de la editorial La Última Moda, así que es lógico que hasta entonces los derechos de representación de la obra fuesen responsabilidad de las galerías lírico-dramáticas como la de Florencio Fiscowich.

³⁵⁹ AB, C. 2, vol. 3, 14-II-1877: f. 451, carta a Balbino Cristóbal (Pasaje de Camposanco, A Guarda, Pontevedra).

perfil del consumidor colectivo más frecuente en las transacciones bereanas se enfocó hacia materiales para bandas de música. El almacén promocionaba la disponibilidad de instrumentos para banda desde sus tempranos anuncios publicitarios, lo cual justifica la elevada presencia de pedidos en relación con estos emergentes colectivos musicales. En los apartados precedentes se han perfilado las directrices de demanda en este ámbito, por lo cual aquí solo se presenta una semblanza.

Quizás en los años setenta y ochenta del siglo XIX la creación de bandas de música en Galicia alcanzase mayor efervescencia, lo cual explica el acusado crecimiento en la petición de instrumentos de viento. Esto justifica los lotes de instrumentos para banda facturados por Berea a diversas localidades gallegas.³⁶⁰ Esta incipiente solicitud provocó el agrandamiento de los pedidos al extranjero, considerando también las novedades tecnológicas introducidas en diferentes fábricas francesas y alemanas. Así pues, los pedidos para banda incluían a menudo aerófonos, en especial flautas, clarinetes, requintos, saxofones, trombas, fliscornos, bombardinos o tubas, así como instrumentos de percusión puntuales (platillos, bombos o cajas). Menos frecuente era la solicitud de métodos pedagógicos o de partituras, si bien es probable que su adquisición se efectuase de forma directa en la tienda física sin necesidad de mediación de transportes, y en consecuencia, sin huella documental conservada.

Aun partiendo de la hipótesis de que las agrupaciones bandísticas de creación popular aplicasen un sistema de aprendizaje basado en la transmisión oral –lo cual justificaría hasta cierto punto la ausencia de ventas destinadas a la enseñanza–, la presencia de ítems didácticos en el catálogo de Berea asociados en exclusiva a instrumentos circunscritos a bandas de música delata el uso de libros de instrucción asociados a este entorno.³⁶¹ Queda en el aire si este consumo se efectuaba desde los estamentos militares, más probable, o bien a través de bandas de creación popular, muchas veces impulsadas por músicos de formación académica, quienes bien pudieron fomentar el empleo de métodos concretos.

³⁶⁰ Por ejemplo, en 1876 enviaba una partida de instrumentos para banda a Antonio Licer [AB, C. 1, vol. 3, 23-X-1876: f. 209, carta a Antonio Licer (Pontevedra)] o en 1877 remitía catorce instrumentos variados a Ramón Montenegro [AB, C. 2, vol. 4, 13-VIII-1877: f. 317, carta a Ramón Montenegro (Vigo)].

³⁶¹ Visto en quinto capítulo, apartado 5.2.2.2, titulado «Los métodos para instrumentos musicales: entre autores nacionales e internacionales», en concreto a partir de la página 474.

Las bandas militares se convirtieron en clientes fijos, sobre todo por la intercesión de músicos mayores, como los mencionados Arana u Oliva. El consumo por parte del estamento militar de instrumentos de viento madera y metal, con los respectivos accesorios (cañas para instrumentos de lengüeta, bombas y muelles para los ejemplares de pistones y cilindros), guió la orientación empresarial de Berea. La pujanza de estas agrupaciones se acreditaba también en otros puntos de la península, conforme se ha documentado en el caso de Madrid (Bordas 2004, 172). Algunas de estas bandas habituales en la tienda coruñesa fueron la banda del Regimiento de Infantería de Zamora, la del Regimiento de Artillería, la de la Marina de Ferrol, la del Regimiento de Murcia o la del Batallón de Cazadores de Reus (López Cobas 2008). Las razones de sus contactos directos con el establecimiento coruñés provenían de las estancias de dichas agrupaciones en la ciudad a finales de la centuria, lo cual generaba una proximidad geográfica con el almacenista, que no se puede obviar para justificar esta demanda.

La banda de música del Regimiento de Infantería de Zamora (Andrade 1998, 30) estuvo bajo la dirección de músicos que contactaron asiduamente con Berea: con Simeón Sierra en 1888 y con José Braña Muiños a partir de 1889.³⁶² En este último año y, de nuevo, en 1891, la banda adquirió un elevado número de instrumentos al establecimiento musical coruñés.³⁶³ Lo más llamativo de la última remesa fue la compra de dos gaitas y tamboriles, que conformaban el núcleo del grupo instrumental tradicional gallego,³⁶⁴ lo cual muestra un espectro de plantilla bandística decimonónica poco explorada hasta el momento. Con respecto a la banda de música del Regimiento de Artillería, se ha documentado en la vida musical coruñesa desde al menos 1845 y hasta

³⁶² Este personaje estuvo ligado al mundo de las bandas de música, ya que fue director de la Banda del Regimiento de Zamora en el San Froilán (Lugo) de 1889 (Cora 2002, 44), director de la banda del Batallón de Cazadores de Reus en 1882 para las fiestas de María Pita de A Coruña [AMC, C.969, carp. 20] y estuvo al frente de la banda de Cazadores de Reus, llegando a comprar para esta un contrabajo sin cuerdas [AB, C. 7, vol. 19, 28-V-1889: f. 324-325, carta a Baldomero Latorre (Lugo)]. Fue presidente del jurado en el certamen musical del Liceo Brigantino en 1878 en honor a María Pita (Cora 2002, 21). Recibió el primer premio (pluma de oro, plata y diamantes) por la composición *Himno a Méndez Núñez* en el certamen de las fiestas de la Reconquista en Vigo (*La Ilustración Gallega y Asturiana*, 18 de junio de 1880).

³⁶³ AB, C. 1, vol. 2, 30-IX-1889: p. 416; C. 1, vol. 2, 1891: p. 454, cuentas de la banda de Infantería de Zamora.

³⁶⁴ Usualmente, el cuarteto tradicional (dos gaitas, bombo y tamboril) tocaba de forma independiente con respecto a las bandas de música. Podría tratarse de un hecho puntual, aunque, en otro pedido, realizado en 1893, se incluyó otra gaita, por lo que quizás el instrumento estuviese asociado a la agrupación de algún modo. En el año 1893, junto a la gaita fueron adquiridos dos clarinetes Lefèvre, dos saxos en mi bemol, un cornetín Besson y un requinto Lefèvre [AB, C. 1, vol. 2, 15-VII-1893: p. 484-485, cuenta de la banda del Regimiento de Infantería de Zamora].

1884. Su dirección recayó en varios músicos de peso en el panorama musical coruñés, entre ellos Felipe Bascuas (1821-1892), de 1874 a 1880, y Joaquín Lago, entre 1882 y 1884. Y, precisamente, en este último período la banda requirió a la tienda coruñesa varios envíos de instrumentos, incluidas algunas novedades organológicas.³⁶⁵

En lo referente a las otras agrupaciones mencionadas, puede añadirse que la banda de la Marina, bajo la dirección de Oliva, recurrió con asiduidad a la tienda coruñesa desde 1879,³⁶⁶ al igual que la del Regimiento de Murcia.³⁶⁷ La banda del Batallón de Cazadores de Reus, por su parte, adquirió algunas cornetas de forma puntual, además de accesorios concretos.³⁶⁸ Los foros militares englobaban a los barcos, entre los cuales se contaron la fragata Esperanza y la corbeta Villa de Bilbao, en la cual se ha documentado también la introducción de innovaciones instrumentales.³⁶⁹

Las bandas militares sirvieron de molde para el desarrollo de las populares, muchas veces arropadas por ayuntamientos o por iniciativas personales, que generaron un panorama específico gallego. En el primer caso, se ha confirmado la presencia en la agenda bereana de bandas de beneficencia, asociadas, a menudo, a los hospicios, y de bandas de iniciativa municipal, abiertas a todo tipo de colaboradores.

³⁶⁵ En 1882 se adquirieron diecisiete cornetas «de guerra», que costaron un total de 433'90 pesetas (1.735'6 reales) [AB, C. 1, vol. 2, 7-IX-1882: p. 296; C.1, vol. 2, 7-IX-1882: pp. 297-298; C. 1, vol. 2, 17-IV-1883: p. 307; C.1, vol. 2, 24-X-1883: p. 316, cuentas de la banda del Regimiento de Artillería]. Entre las novedades instrumentales se le expidieron dos saxofones en si bemol en 1883 y una flauta de plata de sistema Böhm [AB, C. 1, vol. 2, 15-IX-1884: p. 329, cuenta de la banda del Regimiento de Artillería].

³⁶⁶ AB, C.1, vol. 2, 26-VI-1879: p. 183; C. 1, vol. 2, 13-VIII-1879: p. 192; C. 1, vol. 2, 7-II-1884: p. 317; C. 1, vol. 2, 15-III-1884: p. 319, cuentas de la banda de Marina.

³⁶⁷ AB, C. 1, vol. 2, 26-VIII-1879: p. 193; C. 1, vol. 2, 18-VIII-1883: p. 313; C. 1, vol. 2, octubre de 1884: p. 325, cuentas de la banda del Regimiento de Murcia.

³⁶⁸ AB, C. 1, vol. 2, año 1887: p. 366; C. 1, vol. 2, 1888: p. 395-396; C. 1, vol. 2, 5-IV-1893: p. 475-476, cuenta del Batallón de Cazadores de Reus.

³⁶⁹ AB, C. 1, vol. 2, 14-V-1878: p. 124, cuenta de la fragata Esperanza; C. 1, vol. 2, 20-XII-1878: p. 155; C. 1, vol. 2, 28-III-1879: p. 170; C. 1, vol. 2, 30-V-1879: p. 179; C. 1, vol. 2, 28-X-1879: p. 200; C. 1, vol. 2, XII-1879: p. 211; C. 1, vol. 2, I-1880: p. 217; C. 1, vol. 2, 27-IV-1880: p. 239, cuentas de la corbeta Villa de Bilbao.

En cuanto a las comunicaciones con bandas de hospicios urbanos, se han verificado en A Coruña, Vigo, Santiago y Pontevedra.³⁷⁰ La banda del Hospicio coruñés funcionaba desde mediados de la centuria y se reactivó a finales, ya que, desde 1878 hasta 1892, se adquirieron a Berea al menos cincuenta y dos instrumentos de viento y percusión (López Cobas 2008, 102-04).³⁷¹ Su consumo regular contrastaba con otros casos, cuyas renovaciones instrumentales se efectuaban en momentos determinados.³⁷² El hecho de que la banda del Hospicio comprase de forma paulatina el instrumental significa que disponía de partidas presupuestarias constantes, año tras año; y que había un interés por mejorar regularmente la dotación material.

Una buena parte de los aerófonos se distribuía a bandas municipales de diferentes localidades. En efecto, se ha constatado la renovación de material de un amplio elenco de agrupaciones de centros como Betanzos, Lugo, Mondoñedo, Ourense, Vigo o Vilagarcía –ya comentados–, a los cuales se sumaban otras localidades gallegas, entre ellas A Pobra de Trives,³⁷³ Cerceda,³⁷⁴ Chantada,³⁷⁵ Monforte,³⁷⁶ Noia,³⁷⁷ O

³⁷⁰ A la de Vigo se le remitieron varios ejemplares de idiófonos, sobre todo platillos, y se observó cierto interés por un bombo y una caja en 1879, servida a través de Manuel Rodríguez. Las ventas a la banda de Santiago se realizaban a través de la sucursal de Penela, por lo cual solo se han constatado ciertos documentos alusivos a transacciones en vías de desarrollo. Las relaciones con la banda del Hospicio de Pontevedra, por su parte, tuvieron lugar a través de su director Antonio Licer, quien se encargaba de la selección organológica [AB, C. 2, vol. 6, IV-1879: f. 339; C. 2, vol. 6, 9-V-1879: f. 350; C. 2, vol. 6, 20-V-1879: f. 374, cartas a Manuel Rodríguez (Vigo); C. 6, vol. 16, 26-XI-1886: f. 332, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 1, vol. 2, 12-VIII-1887: p. 377, cuenta de la Junta Superior de Música del Hospicio de Pontevedra].

³⁷¹ Según los datos conservados en el AB, la administración de la Beneficencia de A Coruña compró durante este período cronológico al menos un par de platillos, una trompa, dos requintos, tres trombas, tres flautines, cinco fliscornos, siete trombones, ocho bombardinos, diez cornetines y once clarinetes [AB, C. 1, vol. 2: f. 135, 198, 263, 301, 315, 322, 340, 354, 407 y 468, cuentas de la Casa Provincial de la Misericordia].

³⁷² Según se ha explicado, por ejemplo, para la del Regimiento de Infantería de Zamora.

³⁷³ El contacto para la banda popular de este pueblo se realizó a través de su director, Ricardo Courtier. Se expidió una partida de instrumental en diciembre de 1888, a la cual se añadieron dos onovenes y una caja viva en 1889 [AB, C. 6, vol. 18, 9-XI-1888: f. 485-486; C. 7, vol. 19, 6-XII-1888: f. 51; C. 7, vol. 19, 16-II-1889: f. 174; C. 7, vol. 19, 2-III-1889: f. 198, cartas a Ricardo Courtier (A Pobra de Trives, Ourense)]. Esto desmiente lo que la bibliografía afirma al respecto de esta banda, que estuvo operativa solo desde 1890 a 1898 (Iglesias Alvarellos 1986, 616-17)

³⁷⁴ Se remitió una oferta de partituras para banda pequeña, así como unas flautas de ébano en 1883 [AB, C. 4, vol. 12, 19-XII-1883: f. 388, carta a Constantino Paz (Cerceda, Ordes, A Coruña)].

³⁷⁵ Las compras de material para esta banda se han documentado entre 1882 y 1884, aunque la bibliografía indica que había nacido ya en 1865 (Iglesias Alvarellos 1986, 248). Se adquirieron varios pares de platillos, un flautín, un cornetín, varias partituras bailables e incluso nueve gorras, mercancías remitidas a través de Juan Montes a la consignación de Manuel Pedrosa [AB, C. 4, vol. 10, 30-V-1882: f. 212; C. 5, vol. 13, 25-VI-1884: f. 315, cartas a Manuel Pedrosa (Chantada, Lugo)].

Grove,³⁷⁸ Ortigueira,³⁷⁹ Pontedeume,³⁸⁰ Portomarín,³⁸¹ Tui,³⁸² Ribadeo,³⁸³ Vilanova de Lourenzá³⁸⁴ o Viveiro,³⁸⁵ entre otras. De igual modo, se han constatado envíos a

³⁷⁶ En este caso, la bibliografía desvela que la banda pudo haber iniciado su andadura en 1885 (Iglesias Alvarellos 1986, 308), hecho quizás ratificado por la compra de instrumentos específicos como los bombardinos durante los últimos meses de 1884 [AB, C. 5, vol. 14, 5-XII-1884: f. 82, carta a Constantino Pereira (Monforte, Lugo)].

³⁷⁷ En la documentación se ha verificado la intención de crear una «banda militar» por parte de Mariano de Medina, a quien Berea surte de diferentes materiales a plazos distendidos [AB, C. 2, vol. 4, 6-XI-1877: f. 461; C. 2, vol. 5, 10-I-1878: f. 92, cartas a Mariano de Medina (Noia, A Coruña)].

³⁷⁸ En este municipio de la comarca del Salnés (Pontevedra) se encargó Francisco Otero de la compra de instrumental para la banda dependiente del ayuntamiento. Tras los primeros contactos con Berea en 1886 se adquirieron saxofones, un flautín y una caja viva prusiana, recepción producida en diciembre de 1886 por medio del puerto de Carril. Con todo, el pago aún permanecía pendiente en julio de 1887. Berea escribió a Otero para confirmar el pedido, ya que afirmaba que «los saxofones no se suelen usar en las bandas militares» [AB, C. 6, vol. 16, 14-X-1886: f. 255; C. 6, vol. 16, 2-XII-1886: f. 340-341; C. 6, vol. 16, 13-XII-1886: f. 352; C. 6, vol. 17, 8-VII-1887: f. 237, cartas a Francisco Otero (O Grove, Pontevedra)]. Todo ello hace suponer que la operatividad de la banda fuese algo anterior a lo que se consigna en la bibliografía (Iglesias Alvarellos 1986, 754).

³⁷⁹ Berea remitió a Ortigueira instrumentos de banda de forma escalonada entre 1878 y 1888, sobre todo a través de su intermediario Florentino Castiñeiras. Se conoce la adquisición de al menos un barítono en si bemol y do, un cornetín, un clarinete, una tuba, un fliscorno, varias flautas y varios bombardinos [AB, C. 2, vol. 4, 13-X-1877: f. 421; C. 2, vol. 6, 23-X-1878: f. 5; C. 3, vol. 8, 21-X-1880; C. 3, vol. 9, 12-V-1881: f. 34; C. 4, vol. 11, 8-IV-1883: f. 316, cartas a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña); C. 6, vol. 18, 6-IX-1888: f. 331, carta a Amador Baamonde (Ortigueira, A Coruña)].

³⁸⁰ Se han documentado algunas ofertas de aerófonos en 1878, aunque no se efectuaron contactos para la venta final [AB, C. 2, vol. 5, 9-IV-1878: f. 227, carta a Manuel Vidal (Pontedeume, A Coruña)]. En la bibliografía se indica que la franja de vida de esta banda estaría entre 1892 y 1953, con lo que a través de esta documentación del AB se puede anticipar unos cuantos años su creación (Iglesias Alvarellos 1986, 142).

³⁸¹ Este municipio lucense estaba bajo los dominios de Montes, quien intermediaba en las transacciones para la banda. En este caso el contacto de Berea era Fermín María Losada, a quien se le remitieron catálogos de partituras para bandas e instrumentos. Al menos adquirieron un cornetín y un trombón [AB, C. 3, vol. 8, 3-IX-1880: f. 61; C. 3, vol. 8, 15-IX-1880: f. 80; C. 3, vol. 9, 8-VIII-1881: f. 170, cartas a Fermín María Losada (Portomarín, Lugo); C. 5, vol. 14, 23-III-1885: f. 303, carta a Ángel Yáñez (Portomarín, Lugo)]. Iglesias Alvarellos indica que la banda inició su periplo musical precisamente en 1880 (Iglesias Alvarellos 1986, 366).

³⁸² El contacto se estableció por medio del director de la banda del ayuntamiento de Tui en 1880, Severiano Castillo, si bien las deudas adquiridas recayeron sobre el alcalde del municipio [AB, C. 3, vol. 7, 12-V-1880: f. 431; C. 7, vol. 19, 18-I-1889: f. 118-119; C. 7, vol. 19, 12-II-1889: f. 155; C. 7, vol. 19, 29-III-1889: f. 226; C. 7, vol. 19, 4-V-1889: f. 287, cartas a Severiano Castillo (Tui); C. 7, vol. 20, 14-XI-1889: f. 95, carta a José Cerdeira Álvarez (Tui)]. Esto delata que la banda ya operaba antes de 1894, fecha de inicio indicada por la bibliografía (Iglesias Alvarellos 1986, 911).

³⁸³ Los contactos con el director de su banda, Antonio Suárez Casas, comenzó en 1879, a quien se le ofreció el puesto de corresponsal bereano en Ribadeo. Esta banda adquirió sobre todo partituras, además de un trombón y una tercerola [AB, C. 2, vol. 6, 13-VIII-1879: f. 455; C. 3, vol. 7, 9-X-1879: f. 27; C. 3, vol. 7, 3-VI-1880: f. 453-454; C. 3, vol. 9, 21-VII-1881: f. 152, cartas a Antonio Suárez (Ribadeo, Lugo)]. La banda se supone que ya se habría iniciado en 1867 (Iglesias Alvarellos 1986, 382).

³⁸⁴ Se conoce la oferta efectuada de instrumentos aerófonos a Pedro Oya en 1878, aunque no se ha constatado ninguna venta directa [AB, C. 2, vol. 5, 24-IV-1878: f. 256, carta a Pedro Oya (Lourenzá, Lugo)]. Es posible que esta banda ya existiese con anterioridad, quizás desde 1870 (Iglesias Alvarellos 1986, 293).

emplazamientos castellanos, incluidos Carrión de los Condes,³⁸⁶ Ponferrada,³⁸⁷ o Villafranca del Bierzo.³⁸⁸ Algunos de estos colectivos emergían por aquel entonces, lo que justifica el envío de grandes lotes de instrumentos y accesorios,³⁸⁹ al tiempo que, de nuevo, sugiere que Berea desempeñó un papel significativo en la gestación inicial de las bandas, sobre todo en el marco geográfico del noroeste peninsular.

Los destinatarios de las facturas para bandas variaban según la naturaleza de la agrupación. En caso de bandas municipales, el ayuntamiento asumía su pago, conforme se ha probado en las agrupaciones de los hospicios o en las municipales de Betanzos, Lugo, Tui o Viveiro, entre otras. El trato con la administración pública suponía *a priori* cierta facilidad en el cobro, aunque la realidad difería de este supuesto.³⁹⁰ En las

³⁸⁵ La venta de instrumentos de banda al ayuntamiento se operó por medio del intermediario Lorenzo de Castro y del director de la propia banda Juan Latorre. Al menos se adquirió un saxofón con sus accesorios, adeudados a Berea durante un tiempo [AB, C. 1, vol. 1, 17-XI-1874: f. 362-363, carta a Lorenzo de Castro (Viveiro, Lugo); C. 5, vol. 15, 3-IV-1886: f. 409, carta a Regino Riego (Viveiro); C. 6, vol. 16, 5-X-1886: f. 248; C. 6, vol. 16, 3-II-1887: f. 482, cartas a Juan Latorre (Viveiro)]. Esto delata que ya existió una banda previamente a 1918, fecha ofrecida por Iglesias Alvarellos (1986, 452).

³⁸⁶ El contacto en este pueblo palentino se estableció a través de Ambrosio Villaverde Laso, quien tras su nombramiento de director de la banda municipal de la localidad en 1886 cursó varios pedidos a Berea, los cuales llegaban a través de ferrocarril a la estación de Frómista. Al menos adquirió trombas y bombardinos, además de mostrar interés por instrumentos en desuso como el helicón. Los envíos de instrumentos se realizaron entre al menos 1886 y 1888 [AB, C. 5, vol. 15, 12-III-1886: f. 378; C. 6, vol. 16, 15-VI-1886: f. 63; C. 6, vol. 16, 18-I-1887: f. 460; C. 6, vol. 18, 5-III-1888: f. 73, cartas a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes, Palencia)].

³⁸⁷ En este caso se ha verificado el pedido de obras arregladas para banda a nombre de Pablo Gutiérrez y remesas amplias de instrumentos, entre ellas un envío de 1884 con un flautín, un requinto, tres clarinetes, un cornetín de pistones gruesos, un cornetín de pistones delgados, dos fliscornos, tres trombones, dos barítonos y un bombardino [AB, C. 5, vol. 13, 25-X-1884: f. 498; C. 5, vol. 14, 24-I-1885: f. 175, cartas a Pablo Gutiérrez (Ponferrada, León); C. 1, vol. 2, 8-VIII-1884: p. 324, cuenta del ayuntamiento de Ponferrada].

³⁸⁸ Los envíos para banda para esta localidad leonesa se realizaban a través de Juan Montes, siendo el receptor Domingo Martínez. Se adquirieron varios clarinetes, trombas, trombones y tubas, y se mostró interés por los helicones [AB, C. 1, vol. 3, 17-X-1876: f. 192; C. 2, vol. 4, 17-V-1877: f. 159; C. 2, vol. 4, 13-X-1877: f. 422; C. 3, vol. 8, 22-VIII-1880: f. 51, cartas a Domingo Martínez (Villafranca del Bierzo, León)].

³⁸⁹ Un ejemplo ilustrativo lo constituye la deuda del ayuntamiento de Viveiro con Berea por la compra del siguiente material en 1886: un flautín de ébano de cinco llaves, un requinto de boj en mi bemol con trece llaves y accesorios, dos clarinetes de boj en si bemol de trece llaves y accesorios, dos cornetines de tres pistones con cuatro tonos, un fliscorno en si bemol con tres pistones, un fliscorno en si bemol superior, dos trombones en fa y mi bemol con tres pistones, tres trombones en do y si bemol de tres pistones, dos barítonos superiores en do y si bemol, un bombardino superior en do y si bemol, una «bastuba» en fa y mi bemol, un contrabajo en do y si bemol, cinco manos de papel, cuatro métodos (de cornetín, bombardino, bajo), un clarinete usado, tres piezas en partitura para banda, cien cañas superiores para clarinete y requinto y veinticuatro zapatillas para clarinete [AB, C. 1, vol. 2, 8-III-1886: p. 344, cuenta del ayuntamiento de Viveiro (Lugo)].

³⁹⁰ En algunos casos, el comerciante se vio obligado al ruego insistente para el abono de facturas pendientes. Ya se ha mencionado el caso de Tui, localidad a la cual requirió el pago de instrumentos de

bandas populares, el comprador asumía casi siempre la titularidad de la deuda, si bien, a veces, esta responsabilidad recaía en los propios vecinos de la población. Esta situación particular se ha confirmado, por ejemplo, en A Pobra de Trives, donde Berea requirió la firma del siguiente documento en 1888:

[...] Los abajo firmados vecinos de esta villa nos comprometemos á pagar á D. Canuto Berea en su casa de la Coruña el 30 de setiembre de 1889, la suma de tres mil ciento treinta y un real, mitad del importe de los instrumentos para Banda que compró D. Ricardo Courtier. Puebla de Trives [...].³⁹¹

La agenda de clientes que actuaban a título individual era amplia e incluía profesionales y aficionados. En este último grupo adquirieron especial repercusión los gustos musicales del siglo XIX, supeditados a ciertas modas entre las cuales imperaron, de forma generalizada, las inclinaciones hacia el belcanto y las transcripciones para piano o guitarra (Bordas 2004, 170), productos con fuerte presencia en el local bereano, ya presentados en el quinto capítulo.³⁹² La nueva clase de aficionados potenciaba una esfera de relaciones personales de incidencia real en los intereses musicales, cuya consecuencia inmediata se visualizó en el refuerzo de la enseñanza musical. De ahí que la mayor parte de compradores directos de Berea ejerciesen como profesores de música por cuenta propia o al amparo de alguna institución.

La posición privilegiada de los docentes en el establecimiento bereano radicaba en las rebajas otorgadas a cambio de propaganda ante sus discípulos. Estos descuentos oscilaban entre el 10% y el 20% en los instrumentos y entre el 40% y el 50% en las partituras.³⁹³ No obstante, la variabilidad de estas reducciones era proporcional al grado de familiaridad con cada usuario.³⁹⁴ Por tanto, las condiciones de venta se adecuaban a la categoría asignada por Berea a cada cliente en relación a la potencial capacidad de gestión en favor de sus negocios.

banda durante más de nueve años [AB, C. 3, vol. 7, 20-V-1880: f. 431, carta a Severiano Castillo (Tui); C. 7, vol. 20, 14-XI-1889: f. 95, carta a José Cerdeira (Tui)].

³⁹¹ AB, C. 7, vol. 19, 30-XI-1888: f. 34, carta a Ricardo Courtier (A Pobra de Trives, Ourense).

³⁹² Apartado 5.2.3, titulado «Descripción de las partituras: de la esfera pública a la privada», a partir de la página 505.

³⁹³ Aunque en otras ocasiones eran porcentajes bastante menores, como el 5% ofrecido al profesor Ricardo Quiroga o el 10% a Antonio Barros [AB, C. 1, vol. 3, 15-I-1877: f. 391-392, carta a Mariano Miguel Alonso (Vigo); C. 3, vol. 9, 23-XI-1881: f. 337, carta a Ricardo Quiroga Carnero (Monforte, Lugo); C. 3, vol. 9, 23-XI-1881: f. 338, carta a Antonio Barros (Ribadeo, Lugo)].

³⁹⁴ En particular, en 1882 Berea permitía a su asiduo colaborador Eduardo de Arana la aplicación de deducciones a profesores de hasta el 25% [AB, C. 4, vol. 10, 27-III-1882: f. 55, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

La considerable cantidad de profesores de música, en concreto de piano, en la ciudad de A Coruña derivó en una elevada demanda *in situ* de partituras e instrumentos³⁹⁵ y, además, la lista de maestros en otras localidades abultó igualmente.³⁹⁶ En varias ocasiones, estos profesores de piano probaban los instrumentos, depositando su confianza en ejemplares que luego adquirirían alumnos, clientes particulares o sociedades a través de la tienda coruñesa.³⁹⁷ De ahí que el prestigio de cada maestro avalase las ventas en grados diferentes, por lo que, incluso, Berea alardeó del beneplácito de Isaac Albéniz respecto a un piano concreto en 1883.³⁹⁸ Con algunos docentes entabló estrechas amistades y se convirtieron en colaboradores básicos del negocio, conforme se ha visto en los casos de Montes o Arana. Pero, por lo general, Berea instaba a los docentes a la recomendación de su

³⁹⁵ Berea explicaba que había más de treinta profesores activos en 1885 [AB, C. 5, vol. 15, 21-X-1885: f. 104, carta a Tomás González (Madrid)].

³⁹⁶ En Baiona contactó con Manuel Agrelo o Matilde Domínguez; en Carballo con Ramón M. Varela; en Chantada con Modesto María Travadelo; en Ferrol con Eduardo de Pato, Francisco Piñeiro o Lorenzo G. Quintero; en Lugo con Policarpo Nava o Juan Rodríguez; en Mondoñedo con Eusebio Mancebo; en Monforte con Matías Aliaga López o Ricardo Quiroga Carnero; en Pontevedra con Prudencio Piñeiro o José Polo; en Ribadeo con Antonio Barros; en Santiago con Bruno García, Enrique García Gutiérrez o Pilar Ogando; en Vega de Ribadeo con Timoteo L. Cartavio; en Vigo con Ramón Montenegro; o en Viveiro con Lorenzo de Castro, entre otros muchos casos [AB, C. 1, vol. 1, 19-X-1879: f. 271, carta a Manuel Agrelo (Baiona, Pontevedra); C. 1, vol. 3, 15-I-1877: f. 389, carta a Matilde Domínguez (Baiona); C. 2, vol. 5, 18-VII-1878: f. 360, carta a Ramón M. Varela (Carballo, A Coruña); C. 4, vol. 10, 30-X-1882: f. 485, carta a Modesto María Travadelo (Chantada, Lugo); C. 1, vol. 1, 22-VIII-1874: f. 150, carta a Francisco Piñeiro (Ferrol); C. 5, vol. 13, 12-X-1884: f. 464, carta a Lorenzo G. Quintero (Ferrol); C. 5, vol. 15, 2-XII-1885: f. 179, carta a Policarpo Nava (Lugo); C. 6, vol. 17, 1-IV-1887: f. 93-94, carta a Juan Rodríguez (Lugo); C. 6, vol. 16, 16-VI-1886: f. 66, carta a Eusebio Mancebo (Mondoñedo, Lugo); C. 1, vol. 3, 29-XII-1876: f. 347, carta a Matías Aliaga (Monforte, Lugo); C. 3, vol. 9, 23-XI-1881: f. 337, carta a Ricardo Quiroga (Monforte, Lugo); C. 1, vol. 3, 3-II-1877: f. 418, carta a José Polo (Pontevedra); C. 3, vol. 9, 23-XI-1882: f. 338, carta a Antonio Barros (Ribadeo, Lugo); C. 1, vol. 1, 31-VIII-1874: f. 168, carta a Bruno García (Santiago); C. 1, vol. 1, 9-X-1874: f. 246, carta a Enrique García Gutiérrez (Santiago); C. 1, vol. 1, 18-I-1875: f. 475, carta a Pilar Ogando (Santiago); C. 1, vol. 1, 20-V-1874: f. 39, carta a Timoteo L. Cartavio (Vega de Ribadeo, Asturias); C. 1, vol. 3, 13-XI-1876: f. 251, carta a Ramón Montenegro (Vigo); C. 1, vol. 3, 20-VIII-1876: f. 79, carta a Lorenzo de Castro (Viveiro, Lugo)].

³⁹⁷ Prudencio Piñeiro seleccionó un piano para Manuel Agrelo (Baiona), María Cardarely para Cristina Rojo de Varela (Ferrol), José Braña uno para Indalecio Núñez (Ferrol) o Juan Montes otro para el Círculo de las Artes de Lugo, bajo la vicepresidencia de Manuel Sánchez [AB, C. 1, vol. 1, 19-X-1874: f. 271, carta a Manuel Agrelo (Baiona); C. 2, vol. 5, 22-I-1878: f. 122, carta a Cristina Rojo (Ferrol); C. 2, vol. 5, 4-II-1878: f. 139, carta a Indalecio Núñez (Ferrol); C. 3, vol. 8, 21-I-1881: f. 312, carta a Manuel Sánchez (Lugo)].

³⁹⁸ AB, C. 4, vol. 12, 6-X-1883: f. 174, carta a Juan Oubel (Santiago). Aunque pueda parecer una simple estrategia de venta, es posible que el propio Albéniz accediese a dicho piano, ya que un mes antes había estado de gira como pianista del Sexteto Fernández Arbós, interpretando obras de Mendelssohn, Weber, Rossini o Popper, entre otros (Aaron 2015, 111). Dada la relación de Berea con Fernández Arbós es muy posible que Albéniz y el comerciante coincidiesen en tal evento (*La Voz de Galicia*, 15 de septiembre de 1883).

establecimiento con la promesa de mejores condiciones en sus propias compras y en las comisiones percibidas, según indicaba a un profesor ferrolano en 1877:

Muy Sr. mio y amigo: Enterado del contenido de su favorecida y deseando complacer á V. y a Dña. Matilde le venderá un piano igual al del Sr. Cortés á pagar ocho duros mensuales y ocho por ciento de interés anual á condición de que procuraran venderme el mayor número de pianos entre sus discípulos y no enterar á nadie de las condiciones de venta, pues es un caso excepcional el que hago á VV [sic] [...].³⁹⁹

No tiene cabida en este texto desarrollar la calidad de estos vínculos, ni ofrecer un listado de todos los clientes individuales, muchos ya mencionados. Sin embargo, se puede establecer una taxonomía aproximativa sobre el tipo de compradores para una visión general: los asiduos y los esporádicos. En el primer grupo, se incluyen todos aquellos músicos y representantes de otras casas de música en Galicia –entre ellos Ramón Modesto Valencia (Ourense) o Mariano Miguel y Alonso (Vigo)–, aparte de los intermediarios ya mencionados, quienes compraban con mucha frecuencia todo tipo de productos, para sí mismos o para otros usuarios.⁴⁰⁰ En este conjunto se encuadraban los directores o gestores de bandas de música. Por otro lado, los consumidores transitorios solo adquirirían productos en momentos determinados, reportando solo beneficios puntuales a Berea. En este bloque de consumo esporádico se situaban consumidores de partituras e instrumentos, sobre todo de ejecución individual, como pianos, armonios, guitarras, bandurrias o acordeones, con los respectivos accesorios y repuestos.

Recapitulando ideas, los compradores respondían de forma directa a la marcha del fenómeno musical gallego en la segunda mitad del siglo XIX. Las tenues adquisiciones por parte de capillas eclesiásticas, en relación directa con el período de crisis atravesado por muchas de ellas, contrastaron con los numerosos negocios abiertos con las sociedades recreativas de toda la región, con los locales de esparcimiento o con los teatros, lo cual denota la emergencia de estos nuevos espacios de desarrollo musical. Frente a las tímidas huellas documentales legadas por orquestas y orfeones, las bandas de toda Galicia, e incluso algunas de Castilla y León, consumieron con asiduidad existencias organológicas, actuando Berea como catalizador del proceso de creación y ampliación en algunas de ellas. En pocas palabras, los perfiles de consumo en cada espacio, agrupación y usuario

³⁹⁹ AB, C. 2, vol. 4, 23-VII-1877: f. 287, carta a Eduardo de Pato (Ferrol).

⁴⁰⁰ Se ofrece un listado completo de los intermediarios en el apartado 6.3.1.1, titulado «La articulación de la empresa», páginas 656-661.

individual dependían directamente de sus necesidades específicas, supeditadas en los colectivos a los patrones de organización y sus funcionalidades, y en los particulares al ámbito de dedicación musical, profesional o aficionado.

Por otro lado, se ha probado la estrecha vinculación entre los productos demandados, las estrategias de venta aplicadas y la naturaleza de cada cliente. La proximidad geográfica de los usuarios condicionaba el tráfico mercantil, puesto que la precariedad viaria ralentizaba, e incluso impedía, la emisión de envíos, sobre todo los de mayor envergadura. La efectividad del transporte marítimo generó la existencia de franjas geográficas bajo la autoridad de Berea, circunscritas en especial al noroeste de la región, gracias a los puertos de A Coruña, Ferrol, Carril o Vigo. Con todo, este dominio regional se alimentaba de las cuantiosas relaciones profesionales y personales – diseminadas por ciudades y localidades gallegas, asturianas y castellanas– que justifican, también, un pujante negocio a través de vías terrestres, las cuales facilitaban el comercio interior, suscrito a solicitantes institucionales, colectivos o particulares.

Por añadidura, el prestigio de Berea se revalidaba a través de la intercesión de profesionales de la música, relacionados en especial con la docencia y con la dirección de bandas de música. La fama del almacenista en el noroeste peninsular atraía también a numerosos clientes esporádicos, los cuales adquirirían variedad de productos a pequeña escala, a diferencia de lo acontecido en el caso de las bandas. Para finalizar, esta confirmación de un intenso tráfico mercantil mediante redes conectadas por tierra y por mar corrobora las dimensiones del negocio, nutrido por aportaciones de numerosos profesionales e intermediarios a merced de Berea.

6.3. La gestión comercial como código de comunicación

Berea gobernó su establecimiento a través de maniobras específicas, cuyo análisis contribuye a la comprensión de su comercio en relación con el entorno musical y, al mismo tiempo, confirma cierta atención a las cinco fuerzas del mercado competitivo, aplicadas hoy a empresas del pleno siglo XXI (Porter 2009, 31-68).⁴⁰¹ La articulación del negocio, así como de los servicios disponibles en él, configuran un entramado interno (horizontal) propicio para el desarrollo de estrategias de mercado con una clara repercusión externa (vertical). En este epígrafe, por tanto, se efectúa una síntesis de los códigos vigentes, en clave comunicativa, dentro de la dinámica de producción y recepción. Este examen esclarece, desde un punto de vista inductivo, las estrategias empresariales de comercialización imperantes, cuya interpretación desemboca en última instancia en la comprensión holística del fenómeno musical gallego.

La estrategia empresarial consiste en el modo en que una empresa, en interacción con el entorno, despliega sus principales recursos para la consecución de determinados objetivos (Sainz 2001, 296). En este sentido, Berea utilizó algunas tácticas de distinto calado en relación con las variantes internas de su negocio y con los factores externos sociales, económicos, políticos e incluso infraestructurales. El conjunto de decisiones tomadas al amparo de diversas estrategias favoreció la continuidad de la firma comercial, por lo que el repaso de algunos de sus comportamientos organizativos, comunicativos y de control contribuyen al esclarecimiento de las condiciones logísticas propicias para su desarrollo.

En las siguientes líneas se retoman algunas ideas ya expuestas referentes al almacén de música, organizadas aquí en base a una taxonomía doble propia. De entrada, se presentan los componentes internos que construyen la empresa de forma horizontal –aquí agrupados en lo que se titula «la dimensión interna»–, cuya organización es crucial para el mantenimiento de la competitividad. Después, se alude a los medios externos, de cariz vertical, para la potenciación de la efectividad y competitividad de la empresa en términos tácticos –aquí recogidos en el epígrafe titulado «la dimensión externa»–, donde se abordan las estrategias de mercado y la gestión de la competencia por medio de herramientas específicas.

⁴⁰¹ Las cinco fuerzas analizadas desde el punto de vista de la rentabilidad por parte de Michael Porter son: la amenaza de productos y servicios sustitutivos (vistos en el quinto capítulo), el poder de negociación con los proveedores (vistos en el apartado 6.1), el poder de negociación con los clientes (vistos en el apartado 6.2), la rivalidad entre los competidores existentes y la amenaza de los nuevos competidores (que se abordan más adelante en este apartado).

6.3.1. La dimensión interna

En este apartado, se recapitulan ideas referentes a la composición de la empresa, así como a los mecanismos de servicio a disposición de los usuarios. A través de estas dos cuestiones, se observa el manejo de varias estrategias corporativas, adaptativas y de optimización de los productos, que dimanaban de la propia organicidad interna de la firma. Hasta cierto punto, la operatividad empresarial bereana se fundamentaba en la articulación intrínseca del negocio, si bien las demandas y ofertas del mercado (que constituyen el elemento externo) condicionaban también ciertas actuaciones, que se abordan más adelante.⁴⁰²

6.3.1.1. La articulación de la empresa

El negocio de Berea respondía a un modelo empresarial privado y unitario, con una estructura jerárquica piramidal, en la cual la concentración de poder dotaba al almacenista de la máxima autoridad en su firma. La naturaleza jurídica de empresa individual ratifica la posición de Berea como gestor en sentido amplio (Pérez, Saavedra y Lejarriaga 2001, 9-10). Esta actividad, destinada al sector terciario, proporcionaba bienes o servicios, reservados en especial al ámbito nacional. La gestión empresarial requería, pues, de la combinación de medidas y estrategias garantes de la viabilidad económica de la firma, lo cual implicaba competencias en diferentes flancos subordinadas al entorno.

La logística del establecimiento se apoyaba en una organización estratificada implícita en la planificación, la organización, la comunicación y el control de las transacciones. El modelo de empresa unitaria empleado le garantizaba a Berea un pleno control sobre las decisiones estratégicas. Este cometido unipersonal le permitió la adopción, por decisión propia, de tácticas orientadas a favorecer su crecimiento. El control del movimiento mercantil recaía sobre él, ya que se encargaba de vigilar los precios, el estado de los productos, las ventas de las mercancías y la competencia, además de proveer de instrumentos, partituras y accesorios a las diferentes sucursales e intermediarios. Solía estipular con precisión las cantidades a percibir por cada material y en ocasiones intervenía directamente

⁴⁰² Apartado 6.3.2, titulado «La dimensión externa», a partir de la página 679.

ante los encargados de las sucursales para la aplicación de alguna rebaja puntual o de alguna otra variación, casi siempre a expensas de clientes influyentes en el sector musical, sobre todo docentes, según se ha especificado ya.⁴⁰³ En cierto modo, el control unipersonal favoreció el aprovechamiento de los recursos de gestión, donde el refuerzo de la red de distribución y del personal de ventas impulsó el desarrollo del negocio.

A partir de los años setenta amplió la plantilla con la introducción de Eduardo Puig en calidad de ayudante en la sede coruñesa.⁴⁰⁴ Además, precisamente a partir de entonces se abrieron las primeras filiales en Santiago y Ferrol, ya explicadas,⁴⁰⁵ lo cual denotaba el uso de maniobras encaradas al crecimiento y asociadas a una mayor penetración en el mercado por medio del ingreso en nuevas zonas y de la creación de nuevos canales de distribución. Estas particularidades, sumadas a la inclusión de nuevos productos competitivos, procedentes en su mayoría del extranjero –como por ejemplo los pianos de las marcas Rönisch o Érard–, generaron un crecimiento empresarial intensivo. En otras palabras: la consolidación de la empresa se produjo tras una mayor penetración en el mercado gallego mediante el refuerzo de la red de distribución, amén de otras cuestiones relacionadas con las promociones de ventas y la adaptabilidad competitiva.

La red de colaboradores e intermediarios ajenos a la propia estructura empresarial posibilitó este referido desarrollo. Ya se ha constatado en párrafos anteriores la persuasión para su causa empresarial de numerosos colaboradores, en esencia profesionales de la música.⁴⁰⁶ Por esta razón, al capital monetario y patrimonial se sumaba un elevado capital humano, el cual, aunque fuera de nómina, percibía retribuciones convenidas en relación con sus funciones concretas.

Los intermediarios se clasifican, según el rol desempeñado en las transacciones empresariales, en corresponsales y mediadores logísticos. El primer

⁴⁰³ En 1887 daba permiso a Josefa Penela para la venta de un piano Larrea por 2.300 reales (575 pesetas); o en ese mismo año condicionaba a Andrés Gaos para la distribución de un piano pequeño Rönisch por más de 6.000 reales (1.500 pesetas) [AB, C. 6, vol. 16, 29-I-1887: f. 475, carta a Josefa Penela (Santiago); C.6, vol. 17, 6-IV-1887: f. 96, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

⁴⁰⁴ Recuérdese que la primera carta localizada con su firma se ha datado en julio de 1876 [AB, C. 1, vol. 3, 19-VII-1876: f. 25, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁴⁰⁵ Cuarto capítulo, apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», a partir de la página 269.

⁴⁰⁶ Apartado 6.2.2, titulado «Los perfiles de consumo de los usuarios», a partir de la página 634.

grupo aglutina a colaboradores nacionales cuya imbricación en el negocio es plena al actuar en favor de los intereses empresariales de forma habitual en zonas concretas en franjas cronológicas determinadas a cambio de beneficios económicos pactados. Algunos de los principales colaboradores habituales, ya citados,⁴⁰⁷ gozaban de una filiación personal con Berea, como fue el caso de Arana o Montes, entre otros. Otro bloque de intermediarios se centró en cuestiones organizativas referentes a la gestión de pedidos –en especial en Francia y países centroeuropeos–, a la garantía de cobro ante clientes, al trámite de pagos al extranjero⁴⁰⁸ y al control de los transportes. Asimismo, de vez en cuando, captaban clientes y atendían sus peticiones concretas. Estas responsabilidades recaían a veces en los respectivos corresponsales, mas era frecuente su complementación con personal especializado en cada tarea.⁴⁰⁹ De ahí, la amplitud de la relación de mediadores logísticos de larga o corta colaboración.

Un estudio aproximado del montante total de colaboradores de Berea revela más de un centenar y medio de intermediarios (en concreto se han contabilizado ciento setenta y seis), de los cuales en torno al 22% actuaron de corresponsales en diferentes emplazamientos geográficos, y el resto en calidad de mediadores logísticos de diverso calado (véase fig. 6.22). De los corresponsales, solo el 33% era personal de suma confianza, ya que asumía la delicada tarea de tramitar cobros y pagos a los clientes en nombre de Berea. En cuanto a los mediadores logísticos se ha detectado la compatibilización simultánea de ciertas tareas en determinados casos: el 33% de ellos asumía el rol de representante temporal del almacén coruñés por medio de la atención y atracción de usuarios; una cantidad aproximada se ocupaba de la vigilancia de los traslados; las diligencias económicas dependían solo del 27% de mediadores; mientras

⁴⁰⁷ Apartado 6.2.1, titulado «La ubicación geográfica de los consumidores», a partir de la página 613.

⁴⁰⁸ Fue habitual el uso de letras de cambio, consistente en un documento mercantil por el cual una persona (librador) ordenaba a otra (librado) el pago de una determinada cantidad, bien de forma directa o por medio de un tercero (tomador). En el caso de Berea era frecuente el pago a editoriales extranjeras por medio de tomadores, como por ejemplo César de Lorenzo en Madrid. A través del giro de la letra, el comprador, en este caso Berea, disponía del plazo de tiempo estipulado en la letra para vender los productos tomados y obtener así el dinero para la satisfacción del importe estipulado en la letra (García Mallo 2005, 150).

⁴⁰⁹ Ya se ha constatado la operatividad de Anteroche o Chevalier en cuanto que intermediarios de pedidos en París, además de la de Buhigas en el puerto de Carril (Vilagarcía, Pontevedra).

que la incoación de pedidos a distribuidoras recalaba solo en el 3%, ya que era habitual la intervención directa de Berea en estos casos.

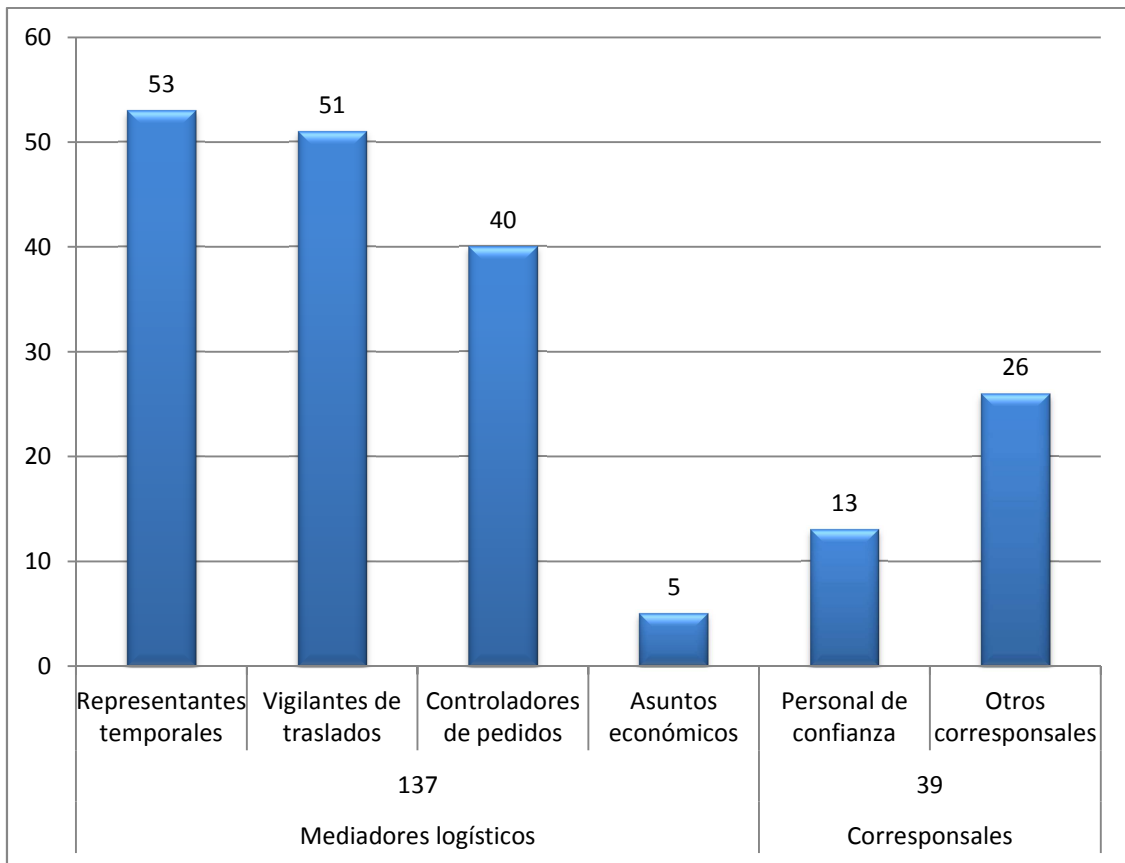


Fig. 6. 22. Gráfico numérico de intermediarios a disposición de Berea. Elaboración propia.

Las actividades de las sucursales reforzadas con una larga lista de mediadores (véase fig. 6.23) contribuyeron a la transformación del negocio a través de una estrategia corporativa de diversificación horizontal. Esta proporcionó la capacidad de ramificación geográfica necesaria para la efectividad del crecimiento empresarial, cuya continuación tras la muerte de Berea corroboró la fortaleza de estos cimientos.

Fig. 6.23. Tabla de principales intermediarios de Berea. Elaboración propia.

Corresponsales	Cronología de colaboración documentada	Zona geográfica	Funciones			
			Gestión de pedidos	Trámites de cobros y pagos	Control de transportes	Atención y captación de clientes
Arana, Eduardo de	1878-1890	Ferrol (A Coruña)		■		■
Baños Oteo, Ambrosio	1879-1883	Gijón				■
Barcia, Gregorio	1885-1888	Santiago (A Coruña)				■
Berea, Nicasio	1839-1891	A Coruña/ Ferrol		■		■
Braña y Lérica, José	1876-1884	Ferrol (A Coruña)				■
Barés, Félix	1874-1884	Vigo/Avilés				■
Capell, José	1874-1879	Vigo (Pontevedra)				■
Castiñeiras, Florentino	1874-1889	Ortigueira (A Coruña)				■
Chaves, Manuel	1879-1888	Pontevedra/ Santiago				■
Gacio, José Ramón	1877-1889	Mondoñedo (Lugo)		■		■
Gante, Adriano	1879-1889	Mondoñedo (Lugo)				■
Gaos, Andrés	1880-1891	Vigo (Pontevedra)		■		■
Jordán, Salvador	1874-1882	Celanova/ Ferrol/ Vega de Ribadeo				■
Latorre, Baldomero	1882-1890	Lugo				■
Latorre, Juan	1879-1890	Lugo/ Vivero (Lugo)				■
Leibas, Atanasio	1876-1881	Mondoñedo (Lugo)				■
Lens, Enrique	1882-1890	Huelva/ Santiago				■
Licer, Antonio	1876-1889	Pontevedra				■
López Bally, Manuel	1887-1889	Manchester (Inglaterra)			■	
López Cartavio, Timoteo	1880	Vigo				■
Mancebo, Hermenegildo	1883-1888	Mondoñedo (Lugo)				■
Martí Roca, Joaquín	1874-1889	Betanzos (A Coruña)		■		■
Miguel Alonso, Mariano	1877-1880	Vigo (Pontevedra)				■
Montes, Juan	1871-1891	Lugo				■
Oliva, Francisco G.	1877-1890	Ferrol/ San Fernando (Cádiz)		■		■
Penela, Manuel	1874-1886	Santiago (A Coruña)		■		■
Penela, Josefa	1880-1890	Santiago (A Coruña)				

Piedras, Hipólito	1874-1890	Vilagarcía (Pontevedra)			■	
Piñeiro, Prudencio	1874-1884	Pontevedra/ Vigo				■
Regueyra, Hemenegildo	1874-1881	Pontevedra/ Vilagarcía				■
Rivera, Eugenio	1884-1888	Mondoñedo (Lugo)		■		■
Rodríguez, Adolfo	1876-1879	Ferrol (A Coruña)		■		■
Saenz, Víctor	1879-1887	Oviedo		■		■
Salvador, Agustín	1874-1885	Lugo/ Pontevedra		■		■
Salvador, Rafael	1883-1887	Oviedo (Asturias)		■		■
Valencia, Ramón Modesto	1877-1890	Vigo/ Ourense				■
Varela, Ramón M.	1878-1889	Carballo (A Coruña)		■		
Velasco, Juan	1874-1877	Ferrol (A Coruña)		■		■
Villaverde, Ambrosio	1883-1888	Carrión (Palencia)				■
Yáñez, Jorge	1874-1881	Betanzos (A Coruña)				■
Mediadores logísticos	Cronología de colaboración documentada	Zona geográfica	Funciones			
			Gestión de pedidos	Trámites de cobros y pagos	Control de transportes	Atención y captación de clientes
Alfonseli, José	1874	Madrid				■
Aleón y C ^a	1884	Cádiz			■	
Anteroche, Enrique	1876-1877	París (Francia)	■	■		
Apenela, Francisco	1886	Vilalba (Lugo)		■		
Barbachano, Buenaventura	1879-1883	Gijón			■	
Baradére	1884-1886	Burdeos (Francia)			■	
Barcena, Manuel	1877	Vigo			■	■
Barros, Cipriano	1881	Lugo			■	
Basanta, Andrés	1887	Vilalba (Lugo)			■	
Bellido, Ramón	1888	Ourense			■	
Beracoechea, Sebastián	1877-1884	Lisboa/ Alicante/ Gijón/ Madrid				■
Berea, Alejandro	1886-1888	Madrid	■			
Blanes, Ramón G.	1887	Lugo		■		
Bonoris, Luis N.	1883-1887	Pontevedra/ Santander/Madrid/ Vigo				■
Braña y Muiños, José	1885-1889	Lugo / A Coruña				■

Buhigas y Prat, Salvador	1874-1887	Carril (A Coruña)			■	■
Cachafeiro, José	1888-1889	Meira (Lugo)			■	■
Cal, Manuel	1874	Ferrol (A Coruña)				■
Canobi, G.	1882	Marsella (Francia)			■	
Carballo Otero, Joaquín	1876-1878	Baiona (Pontevedra)		■		■
Cardarely, María	1879-1888	Ferrol (A Coruña)				■
Castaño, Joaquín María	1883-1885	Padrón (A Coruña)				■
Castillo, José	1887	A Coruña				■
Castro Pita, Segundo	1884	Lugo			■	
Casulleras	1887	Santiago (A Coruña)				■
Cerdeira Álvarez, José	1885-1890	Lugo/ Tui		■		■
Chambolle	1878	Burdeos (Francia)			■	
Chevalier, Félix	1877-1890	París (Francia)	■	■		
Cobos, Vicente	1879-1885	Baamonde (Lugo)			■	
Cobos Caballero	1877	Astorga (León)			■	
Colmeiro, Manuel	1881-1885	Madrid /Vilagarcía		■		
Conde, José	1877	Ferrol (A Coruña)				■
Cortés, Ramón	1876-1878	Chantada (Lugo)				■
Cortrodt et C ^a	1881	Hamburgo (Alemania)			■	
Courtier, José	1882-1887	Málaga/ Santiago/ Barcelona				■
Courtier, Ricardo	1888-1890	A Pobra de Trives (Ourense)				■
Cristóbal, Balbino	1876-1882	Pasage (Pontevedra)/ Carrión de los Condes (Palencia/ Madrid			■	■
Curbera, Francisco	1874-1877	Vigo (Pontevedra)				■
Delgado, Luis	1881	Mondoñedo (Lugo)				■
Deveze, B.	1886-1887	Finisterre (A Coruña)				■
Díaz de Herrera, Pedro	1881-1882	Ferrol (A Coruña)				■
Dorado, Eduardo	1882-1886	Pontevedra/ Ponferrada				■
Echegaray y Cia	1883	Santander (Cantabria)			■	
Epardeaux et Chavanne	1879	Burdeos (Francia)			■	
Escribano, Bernardo	1885	Santiago (A Coruña)		■		
García, José María	1888	Madrid		■		
García Blanes, Román	1874-1887	Lugo				■
García, Bruno	1874-1883	Santiago (A Coruña)				■
García Gutiérrez, Enrique	1874	Santiago (A Coruña)				■

Gil Rodrigo, Manuel	1878-1890	Irún (Guipúzcoa)			■	
González del Rubín, Bernardo	1888-1890	Salamanca		■		
Fayes, Martín	1874-1886	San Sebastián/ Pontevedra		■		
Feigeira Gómez, Miguel	1884	Cee (A Coruña)			■	
Gotscher y C ^a	1879-1881	Bilbao (Vizcaya)		■		
Hartrodt y Cía	1882-1887	Hamburgo (Alemania)	■	■	■	
Hermida, Justa	1874	Vigo (Pontevedra)				■
Hobston, Thomas	1881-1882	Liverpool (Inglaterra)			■	
Horges Le Roy	1885	Le Havre (Francia)			■	
Hoyo, Antonio del	1878-1880	Frómista (Palencia)			■	
Iglesias, Francisco	1884-1886	Irún (Guipúzcoa)			■	
Insúa, Pedro	1881-1883	Mondoñedo (Lugo)		■		■
Lago, José	1880-1884	A Coruña/ Nápoles (Italia)		■		
Lahera, Hipólito	1882	Madrid			■	
Lalinde, Nicolás	1880	Rábade (Lugo)			■	
Lamaignere et Jardin	1879	Bayonne (Francia)		■		
Lanza, José	1876-1882	Brañuelas/ Ponferrada (León)			■	
Latas Valcárcel, José	1886-1887	La Bañeza (León)				■
Laura, José	1878	Brañuelas (León)			■	
López, José M ^a	1876-1884	Herrería de Gonzar (Lugo)		■		
López, Manuel	1883	Sada (A Coruña)		■		
Lorenzo, César de	1876-1885	Madrid		■		
Madarro, Bernardo	1881	Lugo			■	
Marina Menchaca y Cía	1874	Gijón (Asturias)			■	
Martínez, Isidro	1885	Baamonde (Lugo)			■	
Martínez Bengoechea, José	1879-1887	Ribadeo (Lugo)			■	
Martínez Pazos, Juan	1877	A Pobra do Caramiñal (A Coruña)				■
Martínez y Rodríguez (Rodrigo), Ricardo	1874-1887	Santander (Cantabria)/ Irún (Guipúzcoa)			■	
Medina, Mariano	1877-1878	Noia (A Coruña)				■
Montalvo, Abelardo	1879-1887	Vilagarcía (Pontevedra)				■
Moreda, Antonio	1880-1890	Cartagena/ Ferrol/ Mondoñedo (Lugo)		■		

Moreno Barcia, Segundo	1880-1881	Noia (A Coruña)				■
Muela, Ricardo de la	1883	Bilbao (Vizcaya)			■	
Ochoa, Silverio	1888	Santiago (A Coruña)			■	
Orozco, Rodrigo	1884	A Pobra de Brollón (Lugo)		■		
Pastell, Miguel	1888	La Habana (Cuba)			■	
Pato, Eduardo	1874-1885	Ferrol (A Coruña)		■		■
Paz, Adriano	1874-1885	Pontevedra (A Coruña)		■		
Paz, Felipe	1880-1890	Pontevedra/ Vilagarcía (Pontevedra)/ Noia (A Coruña)				■
Pazos, Juan Manuel	1878	Padrón (A Coruña)		■		
Pedrés, José	1876-1887	Bayonne (Francia)			■	
Pereira, Constantino	1884-1886	Monforte (Lugo)				■
Pereira, José	1887	Ferrol (A Coruña)		■		
Pérez Domínguez, José	1878	Vigo (Pontevedra)			■	■
Piñeiro, Francisco	1874-1888	Ferrol (A coruña)				■
Piñón, Ángel	1877-1890	A Coruña		■		
Ponte Trois y C ^a	1886	Irún (Guipúzcoa)			■	
Prieto, Joaquina	1876-1880	Vigo (Pontevedra)				■
Pueyo, Buenaventura	1885-1890	Ferrol (A Coruña)		■		■
Quiroga, Ricardo	1877-1884	Monforte (Lugo)				■
Ramos, Antonio	1877-1879	Lisboa (Portugal)/ Gijón (Asturias)		■		
Ray, Julio	1879	París (Francia)			■	
Rey Calvo, José	1880-1884	Ortigueira (A Coruña)/ Madrid			■	
Riego, Regino	1886-1887	Viveiro (Lugo)		■		
Rivero, Bernardo del	1884-1886	Mondoñedo (Lugo) / A Pobra de Trives (Ourense)			■	
Rocafort, José	1882	Marín (Pontevedra)			■	
Rodríguez, César	1874-1877	Lugo		■		
Rönisch, Carl	1881-1890	Dresde (Alemania)	■			
Romero, Antonio	1874-1889	Madrid		■		
Rueda, Guillermo	1879-1882	Vilagarcía (Pontevedra)			■	
Saco del Valle, Carlos	1879-1886	Madrid		■		
Sampere, Marcelino	1878-1882	Valencia/Santiago (A Coruña)				■
Sánchez, Manuel	1879-1881	Lugo				■

Sánchez, Benito	1886-1888	Santiago (A Coruña)		■		
San Juan, Luisa	1883-1887	Ferrol (A Coruña)				■
San Román, Eduardo	1880	Carril (A Coruña)			■	
Saunier, Francisco	1883	A Coruña		■		
Serantes, Deogracias	1874-1880	Caldas (Pontevedra)				■
Silva, Víctor de	1887	Mondoñedo (Lugo)		■		
Sierra, Ricardo	1877-1884	Zaragoza/ Barcelona				
Sierra, Santiago	1880-1884	Carril (Pontevedra)			■	
Sobrido, Marcial	1884	Ferrol (A Coruña)				■
Solá, Buenaventura	1882	Barcelona			■	
Suárez Casas, Antonio	1879-1881	Ribadeo (Lugo)				■
Tapia, Francisco	1877-1878	Vigo (Pontevedra)			■	
«Tato»	1887	Lugo		■		
Tegeiro de Azcutia, Manuel	1874-1877	Ribadeo (Lugo)				■
Torre y Allones	1874	Vigo (Pontevedra)				■
Travadelo, Modesto M ^a	1882-1888	Chantada (Lugo)				■
Vadel, Constantino	1883-1884	Ferrol (A Coruña)		■		
Vidal, Manuel	1874-1888	Puentedeume (A Coruña)				■
Vidal, Pablo	1882	Ciudad Real			■	
Viesca, José de la	1882	Cádiz			■	
Villamarín, Antonio	1874-1888	Lugo		■		
Villaveiras, Fernando de	1887	Vega de Ribadeo (Lugo)				■
Wais, Antonio	1878	Betanzos (A Coruña)		■		
Ybarguren, Clemente	1889	León				
Zuazagoitía, Joaquín	1878-1880	Santiago (A Coruña)		■		

6.3.1.2. Los servicios y sistemas de venta

La empresa de Berea operaba en muchas direcciones: al mismo tiempo que ofrecía productos concretos en la tienda, se generaba una red de distribución informativa, avalada por su faceta de agente teatral, ya presentada.⁴¹⁰ Con ello disponía de información privilegiada sobre los circuitos musicales y el funcionamiento de ciertos espacios, lo cual le otorgaba un poder aprovechado en el curso de las actividades mercantiles.⁴¹¹ Recuérdese, por ejemplo, la labor de asesoramiento efectuada ante las compañías líricas, a las cuales de paso proporcionaba materiales del almacén.⁴¹² Sin duda, los músicos relevantes en la región se convertían en objetivos, por lo que era frecuente el reclutamiento de algunos en favor de su causa empresarial.⁴¹³ Este y otros asuntos relacionados con la intermediación proporcionan la certeza de la intervención de Berea en muchos aspectos musicales de la región.

El comerciante brindaba las mercancías organológicas e impresas bajo dos procedimientos básicos: la venta y el alquiler. Las transacciones se liquidaban al contado, sobre todo en tarifas reducidas, o a plazos, maniobra que reactivaba las ventas más costosas. Entre las licencias monetarias se manejaba a menudo la posibilidad de la satisfacción de costes en varios meses –e incluso años– con un interés variable. Lógicamente esta táctica suponía un incremento del precio, en palabras de Berea «como pasa siempre»,⁴¹⁴ pero se acogían a ella una buena parte de los compradores de

⁴¹⁰ Vista en el cuarto capítulo, apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», a partir de la página 303.

⁴¹¹ La pianista Emilia Quintero solicitó al comerciante información sobre un violinista y un violonchelista para la realización de su concierto en la ciudad herculina [AB, C. 7, vol. 20, 14-X-1889: f. 60, carta a Emilia Quintero (Ferrol)].

⁴¹² Al director de compañía Maximino Fernández le alquiló instrumentos y le vendió partituras. En la documentación consta el alquiler de un piano por 204 reales de vellón (51 pesetas) en marzo de 1879, además de un contrabajo entre el 30 de abril y el 9 de septiembre del mismo año por 240 reales de vellón (60 pesetas) [AB, C. 1, vol. 2, 7-XII-1879: p. 167, 208, cuentas de Maximino Fernández]. Este y otros aspectos se han tratado en el cuarto capítulo, apartado 4.2.2.3, titulado «Las compañías lírico-dramáticas», a partir de la página 341.

⁴¹³ Conforme demostraron los vínculos mantenidos con Montes o Chaves. Este compositor, director de bandas y pianista mantuvo una larga relación con Berea para adquirirle partituras e instrumentos, que se distribuían fundamentalmente en la ciudad de Pontevedra, por lo que llegaba a cobrar sus propias comisiones, tal y como demuestran numerosas cartas conservadas en el AB. No obstante, no siempre tuvieron relaciones de máxima cordialidad debido a ciertos desajustes en las cuentas, lo que generó algunos litigios más o menos llamativos [AB, C. 1, vol. 2, 20-I-1893: f. 474; C. 4, vol. 10, 20-VI-1882: f. 262; C. 4, vol. 11, 10-I-1883: f. 135; C. 3, vol. 9, 15-VII-1881: f. 135, cartas a Manuel Chaves (Pontevedra)]. Véase apartado 6.2, en concreto página 627.

⁴¹⁴ AB, C. 2, vol. 4, 12-X-1877: f. 465, carta a Felipe García Martín (Pontevedra).

materiales caros. Con todo, las condiciones de los vencimientos se modificaron con asiduidad dependiendo de los productos y de los clientes.

La venta a plazos afectaba sobre todo a pianos, armonios e instrumentos para banda de música, cuya adquisición en remesas amplias generaba la necesidad de fraccionamiento en los desembolsos. El pago de estos lotes se adaptaba a cada caso, si bien fue habitual el cobro de la primera mitad del importe al contado y el resto más adelante, en franjas de tres, seis o doce meses.⁴¹⁵ En caso de exceder el año, se interponía un interés sobre el precio final situado en torno al 5%, ligeramente inferior que para el caso de los pianos.⁴¹⁶

En los pianos, los modos habituales de recaudación a plazos respondían a tres opciones: la primera consistía en cobrar un tercio del precio al contado, otro tercio a los tres meses, con un 2% de interés, y la última parte a los ocho meses con un interés del 4%; la segunda opción se basaba en el pago de la mitad del importe total al contado y el resto al año, con un interés del 8%;⁴¹⁷ y la tercera posibilidad consistía en el desembolso de mensualidades de 200 reales (50 pesetas) para los pianos de menos de 5.500 reales (1.375 pesetas) y de 300 reales (75 pesetas) para los de coste superior, en ambos casos con un interés de 8% sobre el precio total, de manera que se terminaban las letras en menos de tres años.⁴¹⁸ No obstante, estas tarifas y condiciones variaban con frecuencia a criterio del almacenista.⁴¹⁹ A partir de los años ochenta, Berea manejó cifras cerradas

⁴¹⁵ AB, C. 3, vol. 7, 20-IV-1880: f. 372, carta a Plácido Casáns (Vigo); C. 5, vol. 14, 2-VI-1885: f. 421, carta a Francisco Rebollo Bande (Quiroga, Lugo); C. 6, vol. 17, 23-XII-1887: f. 486, carta a Valentín Goyanes (A Pobra de Brollón, Lugo); C. 6, vol. 18, 12-XI-1888: f. 500, carta a José Cachafeiro López (Meira, Lugo).

⁴¹⁶ AB, C. 6, vol. 18, 8-VIII-1888: f. 301, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña).

⁴¹⁷ Esta opción era la más empleada por las sucursales y por clientes como Bruno García, Eduardo de Pato, Urbano Bedía [AB, C. 1, vol. 1, 25-XI-1874: f. 391, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 2, vol. 4, 13-III-1877: f. 5, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol); C. 1, vol. 1, 23-IX-1874: f. 215, carta a Bruno García (Santiago); C. 2, vol. 4, 10-VII-1877: f. 255, carta a Eduardo de Pato (Ferrol); C. 4, vol. 11, 20-III-1883: f. 282, carta a Urbano Bedía (Viveiro, Lugo)].

⁴¹⁸ AB, C. 1, vol. 4, 19-XI-1877: f. 481-482, carta a Felipe Layda Lortan (A Fonsagrada, Lugo); C. 4, vol. 10, 11-V-1882: f. 176, carta a Agustín Salvador (Pontevedra).

⁴¹⁹ En 1874 ofreció varios pianos con la posibilidad de ingreso de la tercera parte al contado, el resto a los seis y doce meses, abonando al final intereses del 4% en el primer plazo y del 8% en el segundo [AB, C. 1, vol. 1, 16-VI-1874: f. 80, carta a Lope Quián (Vigo)]. Poco a poco fue incrementando los importes con respecto a estas condiciones iniciales, como un piano enviado por 3.600 reales de vellón (900 pesetas), cuyas condiciones indicaban un pago de 800 reales (200 pesetas) al contado y el resto en mensualidades de 200 reales (50 pesetas) con el interés del 8% [AB, C. 2, vol. 4, 13-III-1877: f. 5, carta a Adolfo Rodríguez (Ferrol)]. Otras modalidades de pago permitían el fraccionamiento en dos mitades libres de intereses a los tres y a los seis meses, respectivamente [AB, C. 6, vol. 17, 19-VIII-1887: f. 282, carta a Saturnino Sánchez (Villamalea, Albacete)].

con mayor frecuencia, en línea con la tercera opción antes apuntada: según porcentaje, y no según interés, lo cual facilitaba la comprensión de las deudas a sus clientes.⁴²⁰

La venta a plazos no se admitía en todas las marcas, ya que la mayor parte de ejemplares vendidos según este procedimiento pertenecían a la firma Bernareggi, mientras que por lo general los Rönisch –más caros– solo consentían un único pago o, en casos contados, el fraccionamiento del importe a costear en poco más de un año.⁴²¹ La razón de esta reticencia era puramente comercial, dada la ausencia de competencia en esta marca, sobre todo a partir de 1888, según explicaba a Josefa Penela a propósito de la venta de un piano Rönisch: «Hoy somos solos por consiguiente hay que poner condiciones más ventajosas para la venta».⁴²²

En algunas situaciones, cuando el cliente no lograba afrontar el vencimiento de una letra en el tiempo estipulado, Berea le podía conceder un período mayor para su liquidación, con el consecuente incremento del importe final.⁴²³ Solo en contados casos prefería seguir ingresando cantidades menores en vez de no percibir nada, por lo cual efectuaba descuentos sobre el precio fijado en las mensualidades, quizás con el consecuente aumento del número de letras a satisfacer.⁴²⁴ Su personal de confianza,

⁴²⁰ En 1884 se posibilitaba la adquisición de pianos Bernareggi, Gassó y Compañía «construidos expresamente para el clima de Galicia», de 5.000, 5.200 o 5.700 reales (1.250, 1.300 o 1.425 pesetas), en dos plazos, uno al contado y otro al año, aumentando en 100 reales (25 pesetas) el valor del piano; o en mensualidades de 200 reales (50 pesetas), con un incremento de 300 reales (75 pesetas) sobre el precio inicial [AB, C. 4, vol. 12, 16-I-1884: f. 419, carta a José F. Martínez (Vilagarcía, Pontevedra)].

⁴²¹ Al profesor de música Juan Rodríguez se le brindaron los pianos Bernareggi de 5.000 y 5.700 reales (1.250 y 1.425 pesetas); y los Rönisch por 6.500 y 8.200 reales (1.625 y 2.050 pesetas). Los Bernareggi se podían pagar a plazos: el primer mes por 240 reales (60 pesetas), y los meses subsiguientes por 200 reales (50 pesetas) el primer modelo y por 300 o 400 reales (75 o 100 pesetas) el segundo. Excepcionalmente, ante requerimiento del cliente Berea le facilitó la compra de un modelo Rönisch por 6.000 reales (1.500 pesetas) al contado y el resto a pagar poco a poco en plazos distendidos [AB, C. 6, vol. 17, 5-III-1887: f. 37, carta a Juan Rodríguez (Lugo); C. 6, vol. 17, 1-IV-1887: f. 93-93, carta a Juan Rodríguez (Lugo)]. A Jacobo Porto se le ofrecía la posibilidad de adquisición de un Ronisch por 6.200 reales (1.550 pesetas) a plazos para pagar 1.500 reales (375 pesetas) en una entrega en junio de 1888, otra en diciembre de 1888 y otra en junio de 1889, para concluir con el abono de 1.700 (425 pesetas) en diciembre de 1889 [AB, C. 6, vol. 18, 21-X-1888: f. 428, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 6, vol. 18, 27-III-1888: f. 107, carta a Jacobo Porto (Santiago)].

⁴²² AB, C. 7, vol. 20, 9-X-1889: f. 44, carta a Josefa Penela (Santiago).

⁴²³ Este tipo de prerrogativa estuvo a disposición de clientes concretos como Dorotea Teigeiro o Nicolás Silva, a quien le prorrogó la posibilidad de esperar un año más con un incremento de 100 reales (25 pesetas) en el precio final [AB, C. 2, vol. 5, 13-IX-1878: f. 437, carta a Dorotea Teigeiro (Betanzos, A Coruña); C. 4, vol. 11, 16-VI-1883: f. 486, carta a Nicolás Siva (Ferrol)].

⁴²⁴ AB, C. 1, vol. 1, 13-V-1874: f. 25, carta a Hermenegildo Regueyra (Pontevedra); C. 2, vol. 4, 24-XI-1877: f. 496, carta a Mariano Medina (Noia, A Coruña); C. 5, vol. 15, 30-XII-1885: f. 219, carta a Marcelino Ena (Calatayud, Zaragoza).

incluidos intermediarios, allegados o docentes, recomendaba a veces la aplicación de estas concesiones.⁴²⁵ Otras alternativas ocasionales incluyeron el alquiler con opción a compra,⁴²⁶ la posibilidad de adquisición al contado de ejemplares arrendados⁴²⁷ o el alquiler de instrumentos destinados en principio a compra, cuando no satisfacían lo suficiente al cliente.⁴²⁸

La venta a plazos generó la necesidad de contratos firmados por el cliente y el almacenista para una mutua protección. Berea era cuidadoso en rubricar convenios con personas físicas en transacciones con instituciones⁴²⁹ e incluso con algún comprador individual. En ciertas cartas remitía modelos de documentos específicos, donde se detallaban todas las condiciones de la transacción, como la siguiente:

Muy Sr. mio: Según me dijo el Sr. Gómez ha recibido V. el piano perfectamente y que desea formalizar el documento por lo tanto puede enviarme en papel de 3 reales el siguiente. «Por el presente documento declaro yo D. Felipe García Martín haber comprado á D. Canuto Berea, vecino y del comercio de la Coruña el piano nº 16218 de la fábrica de Bernareggi por la cantidad de cinco mil y cien reales, los cuales le pagaré entregandole mensualmente doscientos reales vellón puestos por mi cuenta en su casa de la Coruña y dicho Sr. Berea me garantiza por 2 años, de los defectos de fabrica [sic] que puede descubrir dicho piano y para su resguardo lo firmo en Pontevedra».⁴³⁰

⁴²⁵ El músico José Courtier había recomendado la rebaja de los intereses de los plazos a José Otero Fernández, quien aún así tardó mucho tiempo en pagar la factura. Otro ejemplo se documenta con el cliente Benito Picón, a quien Berea le permitió reducir a la mitad las mensualidades de su piano por intercesión de Juan Montes [AB, C. 1, vol. 1, 3-X-1874: f. 229; C. 2, vol. 3, 9-I-1877: f. 358, cartas a José Otero Fernández (Santiago); C. 5, vol. 15, 5-XI-1885: f. 140, carta a Benito Picón (Lugo)].

⁴²⁶ Este procedimiento se ha documentado al menos en el caso del piano Herz número 8.545 en 1884, que tras ser alquilado a Eduardo Braña por 200 reales mensuales (50 pesetas) se le cedió la propiedad a los diecinueve meses, después del abono de 3.800 reales (950 pesetas) [AB, C. 5, vol. 13, 14-X-1884: f. 468, carta a Eduardo Braña (Ferrol)].

⁴²⁷ En A Coruña le ofrecía a Joaquín Lago el perdón de los alquileres retrasados a cambio de la adquisición de su piano por 1.800 reales (450 pesetas). En Ferrol daba esta misma posibilidad a Mercedes Bergantiños de Pampillo a cambio de 3.334 reales (833.5 pesetas) [AB, C. 5, vol. 14, 21-XI-1884: f. 53, carta a Joaquín Lago (A Coruña); C. 5, vol. 14, 5-XII-1884: f. 80, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

⁴²⁸ Se remitió un piano para la venta a un cliente, quien en la tesitura de disgustarle podía solo alquilarlo [AB, C. 4, vol. 10, 15-V-1882: f. 182, carta a Rogelio Caruncho (Ferrol)].

⁴²⁹ Tuvo especiales problemas para cobrar la cantidad adeduada por el ayuntamiento de Lugo, puesto que las partidas presupuestarias no lo permitían [AB, C. 5, vol. 15, 28-XI-1885: f. 174-175, carta a José Cerdeira (Lugo)].

⁴³⁰ AB, C. 2, vol. 4, 2-XI-1877: f. 453, carta a Felipe García Martín (Pontevedra).

La modalidad de alquiler afectó sobre todo a pianos y, en ocasiones, a armonios⁴³¹ y contrabajos, quizás por ser instrumentos costosos los dos primeros y el último por su puntual uso en orquestas de compañías líricas itinerantes.⁴³² El proceso de arrendamiento se aplicó también a las partituras, al margen de las operaciones de representación de las galerías lírico-dramáticas, explicadas en el cuarto capítulo.⁴³³

En general, los pianos arrendados eran ejemplares usados o instrumentos que, aunque nuevos, resultaban de difícil endose.⁴³⁴ A pesar de las peores condiciones de estos ejemplares, se efectuaba una criba previa de los posibles arrendatarios a fin de preservar en lo posible su integridad de cara a su futuro uso o venta.⁴³⁵ No obstante, la constatación de un elevado número de alquileres a destinatarios variados (músicos profesionales, instituciones y locales de ocio) refrenda la aceptación de este procedimiento por parte de los usuarios.⁴³⁶ En el caso del Teatro Principal coruñés se ha

⁴³¹ AB, C. 3, vol. 8, 19-X-1880: f. 140, carta a Alejandra de la Riva (Boimorto, A Coruña); C. 1, vol. 2, 7-X-1880: p. 243, cuenta de Alejandra de la Riva de Barreiro; C. 3, vol. 9, 24-V-1881: f. 55, carta a Manuel A. Varela (Carballo, A Coruña).

⁴³² Se ha localizado documentación sobre el arriendo de un contrabajo a Juan Molina, del cual se ha dado cuenta en anteriores capítulos [AB, C. 1, vol. 1, 7-XI-1874: f. 332, carta a Félix Barés (Vigo)] y otro por seis meses a Maximino Fernández en 1879 [AB, C. 1, vol. 2, 7-XII-1879: p. 208, cuenta de Maximino Fernández]. Véase apartado 4.2.2, titulado «La faceta de agente teatral», en concreto páginas 344-349.

⁴³³ Un ejemplo fue *La traviata* en arreglo para banda, cedida a Miguel Cepillo –director de una compañía de declamación– en noviembre de 1880 [AB, C. 1, vol. 2, 6-XI-1880: p. 246, cuenta de Miguel Cepillo]. Asimismo este hombre alquiló la misma ópera para otras dos funciones, el papel de viola de la ópera *Lucrecia* para dos actuaciones y la partitura del aria final de *Cenerentola*, todas ellas en diciembre de 1880 [AB, C. 1, vol. 2, 5-XII-1880: p. 249, cuenta de Miguel Cepillo]. Estos aspectos se han tratado en el cuarto capítulo, apartado 4.2.2.1, titulado «La gestión de los derechos de representación», a partir de la página 307.

⁴³⁴ En 1877 Berea instaba a Penela al alquiler de uno de los pianos de su depósito, quizás por la dificultad de su venta [AB, C. 3, vol. 7, 8-XI-1879: f. 97-98, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 6, vol. 17, 10-IV-1887: f. 99, carta a José Rodríguez Álvarez (Ferrol)].

⁴³⁵ AB, C. 5, vol. 15, 18-XI-1885: f. 165, carta a Josefa Penela (Santiago).

⁴³⁶ Andrés Gaos alquilaba el 25 de septiembre de 1876 un piano Bernareggi (registro 11.071), Enrique Lens el 25 de octubre de 1878 un piano Auger (número 1.806), Ángel Castillo el 1 de enero de 1879 un Bernareggi (número 13.043), Miguel Cepillo en octubre de 1879 un Bernareggi (registro 12.012), Juan Montes el 28 de febrero de 1881 un piano de mesa Collard, Felipe Bascuas el 6 de agosto de 1883 un Bernareggi (número 16.064), entre otros muchos casos [AB, C. 11, vol. 33, diario de cuentas 1878-82]. El Liceo Brigantino alquiló un piano Auger (número 1.002) en enero de 1879 o el Casino Coruñés en mayo de 1880 uno Bernareggi (número 16.360). La Fonda Carballo dispuso de un piano Bernareggi desde el 12 de julio de 1880 (número 14.729) y la Fonda de Arteijo usó un ejemplar Viladecans desde el 8 de agosto de 1881 (número 2.178) [AB, C. 11, vol. 33, diario de cuentas 1878-82]. Se sabe que entre 1876 y 1882 Berea alquiló al menos sesenta y siete pianos de marcas variadas. Esta información se desprende del volumen de cuentas de alquileres de pianos desde 1876 hasta 1882, a pesar de que el título del inventario del AB indique que se trata de un volumen de entre 1878 y 1882. Ahí se enumeran las firmas de los pianos arrendados: Auger, Bernareggi, Collard y Collard, Herz, Ketterer, Larrea, Lasenoff, Lavigne, Montano, Serrano, Soler, Sonfletto o Viladecans, entre otros [AB, C. 11, vol. 33, diario de cuentas 1878-82].

documentado el arriendo de pianos en diversas ocasiones, con motivo de los eventos y temporadas organizadas en su seno.⁴³⁷ Con ello se deduce que la institución teatral alquilaba pianos para diferentes actuaciones y no para que los instrumentos permaneciesen largas temporadas en el escenario.

En los años setenta, la mayor parte de pianos alquilados recalaba en la propia ciudad de A Coruña, dada la dificultad del transporte.⁴³⁸ Empero, a finales de la década se emitieron también desde las sucursales de Ferrol –a donde llegaban por lancha, de forma directa desde la matriz coruñesa–, Santiago y Vigo. La emergente demanda por parte de las familias que veraneaban en el campo generaba escasez de pianos en el depósito bereano durante los meses estivales.⁴³⁹ Esta elevada solicitud estacional de alquileres generaba la posibilidad de abaratar la venta de los ejemplares puestos previamente en arriendo, según manifestaba el almacenista a una clienta en 1887: «Si V. no quisiera gastar tanto en la compra de piano avíseme de que precio lo desea que como ahora me empiezan á devolver los que tengo alquilados en las Aldeas [sic] puedo proporcionarle uno del precio que V. quiera [...]».⁴⁴⁰

Los alquileres mensuales rondaban los 100 reales de vellón (25 pesetas) en los años setenta,⁴⁴¹ aunque, con la diversificación del mercado, disminuyeron las tarifas. Los de calidad media se arrendaban por 70 u 80 reales mensuales (17'5 o 20 pesetas)⁴⁴² e incluso, en alguna ocasión, se rebajaban a 40 o 50 reales (10 o 12'5 pesetas), en caso

⁴³⁷ El 2 de noviembre de 1880 alquiló un Bernareggi (número 16.064), que años después usaría también Felipe Bascuas; el 26 de ese mismo mes requirió otro ejemplar Bernareggi diferente (número 16.715); al año siguiente solicitaba el 25 de octubre otro de la misma marca (número 14.730) y al mes siguiente otro de más reciente construcción (número 16.899) [AB, C. 11, vol. 33, diario de cuentas 1878-82].

⁴³⁸ AB, C. 1, vol. 1, 3-IX-1874: f. 176, carta a Ramón Armada (Santiago); C. 1, vol. 1, 9-X-1874: f. 246, carta a Enrique García Gutiérrez (Santiago); C. 1, vol. 1, 14-X-1874: f. 259, carta a Bruno García (Santiago).

⁴³⁹ AB, C. 4, vol. 10, 23-VI-1882: f. 266, carta a Manuel Gutiérrez (Ribadeo, Lugo); C. 5, vol. 13, 27-VII-1884: f. 375, carta a Conde de San Román; C. 6, vol. 16, 16-VI-1886: f. 67, carta a Dimas Ibáñez (Lajosa, Lugo); C. 6, vol. 16, 27-VII-1886: f. 162, carta a Ramón Fajardo (Ferrol); C. 6, vol. 17, 4-VIII-1887: f. 230, carta a Clemente Campillo (Vigo).

⁴⁴⁰ AB, C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 325, carta a Filomena Montero (Ferrol).

⁴⁴¹ AB, C. 1, vol. 1, 17-X-1874: f. 266, carta a David Seoane (Caldas de Reis, Pontevedra); C. 2, vol. 4, 18-V-1877: f. 162, carta a Joaquín Fernández Rosas; C. 2, vol. 4, 16-IX-1877: f. 374, carta a Francisco G. Oliva; C. 2, vol. 5, 29-V-1878: f. 374, carta a Nicasio Berea; C. 3, vol. 7, 29-X-1879: f. 74, carta a Joaquina Maroto de González (Ferrol).

⁴⁴² AB, C. 2, vol. 6, 11-III-1879: f. 232, carta a José Antonio Braña (Ferrol); C. 2, vol. 6, 9-X-1879: f. 481, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 3, vol. 8, 18-IV-1881: f. 485, carta a Rafael Izquierdo de Ceballos; C. 4, vol. 12, 21-XI-1883: f. 307, carta a Amalia Hierro (Santiago).

de pianos muy usados.⁴⁴³ Las rentas también se incrementaban a veces, ascendiendo a 140 reales mensuales (35 pesetas)⁴⁴⁴ e incluso, puntualmente, hasta los 600 reales (150 pesetas).⁴⁴⁵ Las condiciones básicas comprendían el desembolso de las mensualidades y una tenencia mínima de tres meses. Ante impago de los plazos, el piano se retiraba, si bien, dependiendo de la familiaridad con el cliente, se habilitaban ciertas concesiones temporales, en consonancia con las explicadas líneas atrás para la satisfacción de las mensualidades por la compra de pianos nuevos.⁴⁴⁶

El instinto de protección económica se agudizaba cuando los deudores reincidían en los impagos o tardaban en la satisfacción de las cuentas de compras o alquileres. Ante los morosos, Berea adoptó dos tácticas: de entrada, les advertía por correo; y después, amenazaba con interponer la vía judicial, aunque pocas veces la aplicó. Del primer caso se conservan varios testimonios, como la carta remitida a un cliente coruñés, en la cual desafiaba con la retirada del piano adeudado: «Muy Sr. mío: Mañana sin falta alguna recojo el piano si hoy en todo el día no efectúa el pago de los alquileres vencidos».⁴⁴⁷ Otras veces, recurría a intermediarios y a procuradores para presionar a los morosos.⁴⁴⁸ En cambio, su preferencia por huir de los litigios conllevó, casi por costumbre, la prolongación de plazos, previa firma de los documentos de compromiso pertinentes.⁴⁴⁹

⁴⁴³ AB, C. 5, vol. 15, 18-XI-1885: f. 165, carta a Josefa Penela (Santiago); C. 5, vol. 15, 14-I-1886: f. 250, carta a Ángeles Pueyo (Ferrol).

⁴⁴⁴ AB, C. 4, vol. 12, 4-VIII-1883: f. 18, carta a Joaquín Buceta Solla (Pontevedra); C. 5, vol. 14, 18-VI-1885: f. 454, carta a Concepción Fernández (Carballo, A Coruña); C. 6, vol. 16, 4-IX-1882: f. 378, carta a Josefa Bautista de Echegaray (Ferrol).

⁴⁴⁵ Este caso se destinó con toda probabilidad para una sociedad ferrolana, ante la cual había intercedido Bonifacio Eslava [AB, C. 5, vol. 15, 9-X-1885: f. 75, carta a Ernesto Ollero (Ferrol)].

⁴⁴⁶ AB, C. 3, vol. 7, 29-III-1880: f. 351, carta a Antonia Rodríguez (A Coruña).

⁴⁴⁷ AB, C. 1, vol. 3, 4-XII-1876: f. 292, a Joaquín Fernández Rosas (A Coruña).

⁴⁴⁸ Siendo un caso el de Juan Martínez de Tejada, a quien se le informó de que su deuda estaba en manos de un procurador en 1877. Otro ejemplo afectó al coruñés Antonio Acosta, a quien se amenazaba con un juicio [AB, C. 1, vol. 3, 15-II-1877: f. 456, carta a Juan Martínez de Tejada (Pontedeume, A Coruña); C. 3, vol. 8, 19-XI-1880: f. 205, carta a Antonio Acosta (A Coruña)].

⁴⁴⁹ Berea le concedió una prórroga a Marcelino Ena para sufragar una cantidad en tres plazos, en vez de uno según habían estipulado anteriormente. Se han documentado otros casos, entre ellos el de José Taboada, a quien le hizo firmar un formulario de manifestación de sus obligaciones, al no haber satisfecho la cantidad total de un armonio tal y como se había previsto [AB, C. 5, vol. 15, 30-XII-1885: f. 219, carta a Marcelino Ena (Calatayud, Zaragoza); C. 1, vol. 1, 9-X-1874: f. 246, carta a José Taboada (Betanzos, A Coruña)].

A pesar de la pujante venta de instrumentos nuevos, Berea controló algunas ofertas de segunda mano. Las más habituales atañían de nuevo a pianos, y de modo puntual a armonios e instrumentos para banda.⁴⁵⁰ El mecanismo de adquisición respondía a dos procedimientos: por un lado, se brindaba el cambio de los instrumentos usados a los clientes que adquirirían otro nuevo, aplicándose por ello una sutil rebaja. Normalmente, el canjeo se producía porque el comprador quería una mejor calidad, para lo cual se procuraba el modo más rentable de deshacerse del antiguo.⁴⁵¹ Por otro lado, la segunda forma de adquisición se debía a la iniciativa de los propios particulares, quienes intentaban dar salida a sus pertenencias a través del establecimiento de Berea. Aquí las mercancías eran variopintas, aunque solo los pianos ofrecían solvencia.⁴⁵²

Hasta cierto punto, el rechazo de todo tipo de mercancías de segunda mano, incluidos los pianos y armonios,⁴⁵³ se reiteraba aduciéndose la falta de espacio en el almacén,⁴⁵⁴ la antigüedad de los ejemplares⁴⁵⁵ o la limitada capacidad de salida en el mercado de alquiler, sobre todo de los instrumentos de alta calidad.⁴⁵⁶ En 1888, se informaba a este respecto a un cliente ferrolano:

⁴⁵⁰ En 1886 disponía de un saxofón en mi bemol, que tras su préstamo a José Cerdeira se intentó endosar a Edesio Mancebo. En 1887 disponía también de una tuba de cuatro pistones «con abolladuras» [AB, C. 6, vol. 16, 10-VIII-1886: f. 180, carta a José Cerdeira (Lugo); C. 6, vol. 16, 14-VIII-1886: f. 188, carta a Edesio Mancebo (Mondoñedo); C. 6, vol. 16, 18-I-1887: f. 460, carta a Ambrosio Villaverde (Carrión de los Condes)].

⁴⁵¹ Un ejemplo de ello fue la posibilidad concedida a Juana Samper de Chao (Ferrol), llegando a hacerse efectivo el trueque de su piano viejo por uno nuevo más una cantidad de dinero. Este tipo de transacciones se abrieron también con Pilar Ogando y José Rodríguez Álvarez, entre otros casos [AB, C. 1, vol. 3, 13-X-1876: f. 172; C.1, vol. 3, 10-I-1877: f. 359, cartas a Juana Samper de Chao (Ferrol); C. 1, vol. 1, 13-I-1875: f. 466, carta a Pilar Ogando (Ferrol); C. 6, vol. 17, 10-IV-1887: f. 99, carta a José Rodríguez Álvarez (Ferrol)].

⁴⁵² En este sentido, José María Seoane (Lugo) intentó venderle a Berea unas cuerdas viejas, sin lograrlo [AB, C.2, vol. 6, 16-IV-1879: f. 311]. Por el contrario, Berea aceptó los ofrecimientos de pianos usados de otros clientes como José Fernández Mosquera, entre otros [AB, C. 1, 20-XI-1874: f. 375, carta a José Fernández (Caldas de Reis, Pontevedra)]. En general, se mostraba reticente en la adquisición de cornetines de segunda mano [AB, C. 2, vol. 5, 28-XI-1877: f. 6, carta a Manuel Fernández de la Presa (San Adrián, A Coruña)].

⁴⁵³ AB, C. 2, vol. 4, 17-VI-1877: f. 154, carta a Francisca Maristany (Ferrol); C. 2, vol. 6, 26-VIII-1879: f. 464, carta a Manuel Chaves (Pontevedra); C. 3, vol. 7, 6-VI-1880: f. 450, carta a Gerardo del Castillo; C. 3, vol. 8, 5-III-1881: f. 399, carta a Josefa Mosquera de López; C. 5, vol. 13, 27-III-1884: f. 79, carta a Rafael M. Navarro (Ferrol); C. 6, vol. 16, 3-VII-1886: f. 112, carta a Manuel Balado (Padrón, A Coruña); C. 6, vol. 16, 21-VII-1886: f. 145, carta a Antonio Barrera (Lugo).

⁴⁵⁴ AB, C. 4, vol. 12, 20-XI-1883: f. 300, carta a Luis Bonoris (Santander).

⁴⁵⁵ AB, C. 5, vol. 15, 22-I-1886: f. 275, carta a Matilde Basbeoto de Gaminde (Ferrol).

⁴⁵⁶ AB, C. 6, vol. 17, 10-IV-1887: f. 99, carta a José Rodríguez Álvarez (Ferrol).

[...] Mucho siento el tener que manifestarle que no me conviene el piano y no me conviene por que siendo su piano tan bueno no puedo dedicarlo a alquiler que es el destino que le doy a los pianos de poco ó mucho uso, al ponerlo á la venta resultará que lo quieren con una rebaja grandisima [sic] cosa que no le ha de ser conveniente á V. por ningun [sic] estilo [...].⁴⁵⁷

En lo referente al destino de estos instrumentos viejos, la mayoría de pianos o armonios se orientaban hacia el alquiler; sin embargo, se vendieron también a ciertos usuarios, previo conocimiento de su estado de uso y conservación.⁴⁵⁸ Al margen de los pianos y armonios, Berea manejó algunos aerófonos de segunda mano, muchos de ellos procedentes de ventas voluminosas que conllevaban la asimilación del material antiguo por parte del almacenista.⁴⁵⁹ Mas esta práctica no estaba generalizada, quizás por la escasez de beneficio monetario derivada del negocio de segunda mano.⁴⁶⁰ Por ello siempre que algún consumidor se acercaba con interés hacia algún ejemplar usado, el almacenista lo derivaba a instrumentos nuevos de buen precio, en especial en el caso de los pianos.⁴⁶¹ Aun así la significativa presencia de pianos viejos, frecuente en épocas de auge del alquiler, requería la búsqueda de una vía de salida para aquellos ítems previamente arrendados a través de la venta a precios reducidos.⁴⁶²

El control ejercido por Berea sobre las mercancías lo mantenía al tanto de su manejo, conservación y reparación en caso necesario. Las afinaciones de los pianos y armonios corrían casi siempre a cargo de su hermano Nicasio, quien se ofrecía en calidad reparador, ocupación ya especificada en el tercer capítulo,⁴⁶³ si bien es probable

⁴⁵⁷ AB, C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 459, carta a José Rodríguez Álvarez (Ferrol).

⁴⁵⁸ Este fue el caso de un armonio de Bernareggi ofertado a José María Parracia en 1875, indicándole que estaba en buenas condiciones aunque «un poco usado». Lo mismo hizo con otros compradores, entre ellos Buenaventura Pueyo [AB, C. 1, vol. 1, 19-I-1875: f. 477, carta a José María Parracia (Ribadavia, Ourense)]; C. 6, vol. 17, 18-XI-1887: f. 426, carta a Buenaventura Pueyo (Ferrol)].

⁴⁵⁹ Este particular se ha verificado en el caso de la banda de Santiago, a la cual, tras una renovación organológica en 1880, se le recogieron los instrumentos usados [AB, C. 3, vol. 7, 26-IV-1880: f. 380, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁴⁶⁰ Ante la venta de instrumentos de Regimiento de Marina de Ferrol en 1882, Berea no mostró interés [AB, C. 4, vol. 10, 11-X-1882: f. 444, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)]. De hecho, los rechazos fueron reincidentes ante propuestas de adquisición de instrumentos usados [AB, C. 4, vol. 11, 18-VI-1883: f. 490, carta a Ramón Brunet (Melide, A Coruña); C. 4, vol. 12, 16-VII-1883: f. 50, carta a Casimiro Fernández (Ferrol); C. 5, vol. 13, 16-V-1884: f. 218, carta a Dictino González (Becerreá, Lugo)].

⁴⁶¹ AB, C. 1, vol. 1, 4-VIII-1874: f. 140, carta a Dámaso Moreiras (Celanova, Ourense); C. 1, vol. 3, 21-XII-1876: f. 337, carta a José Brañas (Ferrol); C. 2, vol. 4, 22-III-1877: f. 22, carta a Antonio Burdeos (Celanova, Ourense).

⁴⁶² AB, C. 5, vol. 13, 2-III-1884: f. 10, carta a Marcos González (Ribadeo, Lugo); C. 5, vol. 13, 16-VI-1884: f. 284, carta a Joaquín Martí (Betanzos, A Coruña).

⁴⁶³ Apartado 3.1.1.2.1, titulado «Nicasio Berea (1839-1898)», páginas 156-160.

que contase con otros afinadores de confianza.⁴⁶⁴ La actuación de Nicasio como operario de reparación implicaba, en primer lugar, el reconocimiento de los ejemplares en su ubicación y, a continuación, la aplicación de las medidas oportunas para su compostura, la cual acontecía *in situ* o tras la remisión a la sede coruñesa.⁴⁶⁵ A pesar de que en él recaía la sección del negocio dedicada al arreglo y puesta a punto de los instrumentos, Canuto controlaba a la par ciertas cuestiones constructivas.⁴⁶⁶ En esta línea pivotaban las directrices puntualizadas a un cliente para la reparación de las teclas de un piano:

[...] Lo que V. me dice de las teclas que se le paran al piano nuevo, consiste en que los paños del eje ó clavo primero se han hinchado un poco que se consigue su arreglo con quitar la tecla para fuera y en el agujero del primer clavo ó sea el que está debajo del marfil, meterle un palito y sobar un poco los paños y ya tiene V. conseguido el que funcionen las teclas [...].⁴⁶⁷

En Ferrol, en 1874, las reparaciones recaían en «Miguel»,⁴⁶⁸ quizás José María Miguel, posterior competidor de Berea, quien también ofreció estos servicios en Vigo en 1881 (Losada 2015, 126). En Santiago, Berea dispuso de la asistencia de Ramón Cardama, desde al menos 1879 hasta 1888.⁴⁶⁹ Este restaurador de instrumentos reconstruyó el órgano barroco de la capilla del convento de Santa Clara de Santiago, en 1865 (Couto et al. 2005), con lo que se prueba su dedicación a la rama profesional que aquí compete. De hecho, trabajó para Berea en varias ocasiones con la intermediación de Penela en Compostela.⁴⁷⁰ La relación fue más allá y quizás Berea intercediese en la

⁴⁶⁴ AB, C. 1, vol. 1, 20-VIII-1874: f. 143, carta a Miguel Hoher (Madrid).

⁴⁶⁵ Nicasio se desplazaba a Ferrol a observar el estado de la madera de un piano de Juana Samper o a Vilagarcía a observar un piano perteneciente a la sociedad Tertulia de la Confianza. En el caso de varios ejemplares se solicitaba la remisión a la matriz coruñesa, como el caso de un armonio en 1889 [AB, C. 1, vol. 3, 13-I-1877: f. 384, carta a Juan Samper (Ferrol); C. 2, vol. 6, 8-XI-1878: f. 26, carta al presidente de Tertulia de la Confianza (Vilagarcía, Pontevedra); C. 7, vol. 19, 9-I-1889: f. 98, carta a Benita Bringas (Mondoñedo, Lugo)].

⁴⁶⁶ Así, en junio de 1874 remitió una carta a Antonio de las Alas indicándole precisas instrucciones sobre el funcionamiento y mantenimiento de una organina que le había vendido con anterioridad [AB, C. 1, vol. 1, 12-VI-1874: f. 76, carta a Antonio de las Alas Pumariño (Mariñán, A Coruña)].

⁴⁶⁷ AB, C. 6, vol. 18, 18-VII-1888: f. 273, carta a Florentino Castiñeiras (Santa Marta de Ortigueira, A Coruña).

⁴⁶⁸ AB, C. 1, vol. 1, 7-V-1874: f. 14, carta a Joaquín Jofre (Ferrol).

⁴⁶⁹ AB, C. 2, vol. 6, 2-VI-1879: f. 391, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 3, vol. 7, 5-XI-1879: f. 90, carta a Guillermo Rueda (Carril, Pontevedra); C. 6, vol. 18, 1-V-1888: f. 174, carta a Josefa Penela (Santiago).

⁴⁷⁰ Además del arreglo de instrumentos se encargó puntualmente de la venta de ciertos pianos Rönisch, por los cuales percibió sus correspondientes comisiones [AB, C. 3, vol. 9, 5-XI-1888: f. 296-297; C. 3, vol. 9, 7-XI-1881: f. 299; C. 3, vol. 9, 1-II-1882: f. 465-466, cartas a Manuel Penela (Santiago)].

licencia de quintas de su hijo, en 1883.⁴⁷¹ Otro colaborador de Berea, Mariano Miguel Alonso, figuraba en prensa como «afinador y compostor» de pianos (Losada 2015, 126), aunque no se ha probado la relación de tal dedicación profesional con los intereses directos del comerciante coruñés.

Los arreglos de pianos solo se efectuaban de forma gratuita en caso de vigencia de la garantía, en general, de dos años.⁴⁷² En esta franja de vida de los instrumentos, Berea tomaba más medidas para su apañó, bien a través de los empleados, o bien por medio de la reparación externa.⁴⁷³ A partir de entonces, la predisposición a las composturas disminuía, según confesaba Berea expresamente en una carta a Gaos, ya que los «líos de arreglos» no le convenían.⁴⁷⁴ En este sentido, predominaba la oferta de ejemplares nuevos ante intervenciones costosas, primando así la fluidez del mercado de primera mano.⁴⁷⁵ En otros casos, el comerciante daba instrucciones precisas para la corrección de los problemas, a fin de evitar movimientos innecesarios de material, cuyo coste económico no convenía a sus intereses comerciales.⁴⁷⁶

El mercado de arreglos afectó a ciertos aerófonos de soplo con boquilla, y, solo puntualmente, a acordeones, a organillos y a violines. El creciente mercado de las bandas de música generó mucha demanda de reparaciones puntuales por medio de la reposición de ciertas piezas⁴⁷⁷ e incluso a través de medidas drásticas para la corrección de afinaciones, aspecto tratado en quinto capítulo.⁴⁷⁸ Por su parte, los acordeones⁴⁷⁹ y

⁴⁷¹ AB, C. 4, vol. 12, 31-X-1883: f. 245, carta a Josefa Penela (Santiago).

⁴⁷² AB, C. 2, vol. 6, 2-VI-1879: f. 391, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁴⁷³ En general, se enviaban a las fábricas de origen [AB, C. 1, vol. 3, 17-VIII-1876: f. 70, carta a Agustín Salvador (Lugo); C. 1, vol. 3, 16-II-1877: f. 460, carta a Benigno Fernández (Pontevedra).

⁴⁷⁴ AB, C. 4, vol. 10, 4-V-1882: f. 161, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁴⁷⁵ AB, C. 3, vol. 8, 15-II-1881: f. 338, carta a José Sanmartín del Ríu (Padrón, A Coruña); C. 6, vol. 17, 25-IV-1887: f. 135, carta a Juan Rodríguez (Lugo).

⁴⁷⁶ AB, C. 3, vol. 7, 24-VI-1880: f. 484, carta a Salustio V. Alvarado (Viveiro, Lugo); C. 3, vol. 8, 3-V-1881: f. 18, carta a Tomás Boo Araújo (Chantada, Lugo); C. 6, vol. 17, 28-VI-1887: f. 224, carta a Víctor López Seoane (Cabanas, A Coruña); C. 6, vol. 18, 18-VII-1888: f. 273, carta a Florentino Castiñeiras (Ortigueira, A Coruña).

⁴⁷⁷ AB, C. 2, vol. 4, 5-IX-1877: f. 352, carta a Ramón Orge Pérez (Marín, Pontevedra); C. 2, vol. 5, 10-XII-1877: f. 30; C. 5, vol. 13, 2-IV-1884: f. 100, cartas a Juan Montes (Lugo).

⁴⁷⁸ Ya se ha mencionado páginas atrás el recorte de los tubos efectuado a diez «bajos demasiado bajos» de la firma Péliisson Frères [AB, C. 4, vol. 10, 5-VI-1882: f. 227-228, carta a Péliisson Frères (Lyon)]. Véase quinto capítulo, apartado 5.1.2.1, titulado «Aerófonos: entre el conservadurismo y la innovación», página 379, nota a pie 18.

organillos⁴⁸⁰ quizás fuesen muy delicados y, a falta de conocimientos específicos para la reparación, los usuarios recurrían al establecimiento para preservarlos. Los violines, a pesar de la considerable demanda, se arreglaban en una proporción muy baja, quizás por lo barato que resultaba la adquisición de nuevos modelos o por la existencia de lutieres especializados, en general los propios violinistas profesionales, ajenos a la tienda, o al menos a la documentación conservada sobre ella.⁴⁸¹

En cuanto a los mecanismos para la optimización de la rentabilidad económica de los productos, en estas líneas solo se incide en algunos aspectos que han quedado en el aire con anterioridad, en especial los referentes a la posible falsificación de ejemplares organológicos. Se han detectado dos tipos de alteraciones relativas a las marcas originarias de los instrumentos: los canjes por firmas de renombre internacional y las modificaciones en favor de Canuto Berea como fabricante. En el primer caso, los principales instrumentos afectados fueron los pianos, sobre los cuales se han adelantado casos en este capítulo,⁴⁸² seguidos por los violines y algún instrumento aerófono. En el segundo supuesto, destacaron los aerófonos de boquilla, si bien se han hallado algunos pianos consignados sobre papel con la marca explícita del almacenista.

La existencia de imitaciones se ha probado en el almacén bereano durante los años setenta y ochenta. La mayor parte de asuntos de este calibre afectaban a pianos, posiblemente por sus mayores beneficios económicos, aunque las huellas documentales quizás se redujeron al mínimo para evitar problemas legales.⁴⁸³ Por ello,

⁴⁷⁹ A pesar de afirmar en algún caso la imposibilidad de reparar acordeones [AB, C. 4, vol. 11, 11-XII-1882: f. 69, carta a Elías Fernández Festa (A Fonsagrada, Lugo)], se arreglaron al menos dos ejemplares [AB, C. 5, vol. 15, 16-IX-1885: f. 47, carta a Francisco R. Bande (Quiroga, Lugo)].

⁴⁸⁰ AB, C. 1, vol. 3, 18-X-1876: f. 193, carta a Ramón Cortés (Chantada, Lugo).

⁴⁸¹ AB, C. 1, vol. 3, 15-I-1877: f. 393, carta a Lucio F. Argüelles (Ribadeo, Lugo).

⁴⁸² Apartado 6.1.1.2, titulado «Los fabricantes y distribuidores de cordófonos», a partir de la página 558.

⁴⁸³ En apartados anteriores se ha aludido a los tratos mantenidos con agentes barceloneses para tal efecto, como Mariano Guarro o Víctor Fumaró, con el beneplácito de la firma de Juan Chassaigne. En 1875 Mariano Guarro se encargó de falsear varios pianos Ketterer por la marca Croisez y en 1880 con la marca Thivoubille. En 1879 Fumaró hizo lo propio con unos ejemplares, probablemente de Chassaigne, modificados para que pareciesen de Pleiffer. Se ha localizado también la solicitud de un piano sin marca a Viuda e Hijos de Soler (Valladolid) [AB, C. 1, vol. 1, 20-I-1875: f. 481; C. 3, vol. 7, 30-I-1880: f. 227, cartas a Mariano Guarro (Barcelona); C. 2, vol. 6, 11-III-1879: f. 233-234, carta a Víctor Fumaró (Barcelona); C. 2, vol. 6, 20-XII-1878: f. 81, carta a Viuda e Hijos de Soler (Valladolid)].

a día de hoy, es imposible efectuar un balance sobre el impacto real de las falsificaciones en el mercado gallego.⁴⁸⁴

Las autoridades aduaneras tomaron ciertas medidas en torno a esta situación, lo cual exigía un extremo cuidado por parte de Berea y sus cómplices, sobre todo en el acabado de los grabados de los instrumentos y en los recibos de transporte. Ya se ha constatado el celo en la estampación de las inscripciones de los instrumentos para mejorar su apariencia,⁴⁸⁵ pero, en el caso de los registros portuarios, el esmero se convertía en obligatorio para la evasión de responsabilidades legales. Berea escribía a Fumaró sobre este particular, a raíz del endurecimiento en la inspección aduanera coruñesa de 1877, instándolo a combinar el envío dissociado de las maquinarias de los pianos y de sus respectivas tapas con las marcas:

[...] Como en esta Aduana de un mes á esta parte abren todas las cajas y reconocen de todos los géneros del reino que llegan á esta, por eso puse el telegrama para que suspendiese el envío de los pianos interin no convinábamos [sic] el modo de arreglarlo, por esta vez pase pero para lo sucesivo necesito me diga como vamos á hacer para evitar dicha inspección. Yo creo mandar por tierra ó en un vapor a parte las tapas de las marcas y mandar los pianos sin la tapa que cubre el teclado ó dígame que otra cosa cree V. se puede hacer [...].⁴⁸⁶

A pesar del endurecimiento de los registros, las transacciones de esta naturaleza pervivieron gracias a la aplicación de estrategias de camuflaje. Por ejemplo, en 1879 se cubría una falsificación de un piano Pleiffer con una tabilla de Chassaigne para la evasión de los controles y, a su vez, se cuidaba la estampación de la marca imitada para la idoneidad del ejemplar:

[...] La marca que tenían ya no me conviene de modo alguno y estoy dispuesto á que me manden dos pianos gran oblicuos con adornos y candelabros blancos y adornos de relieve en el frente como tratan los pianos que me mandaban, pero es necesario que sean de gran delicadeza en los escapes y muy seguros en clavijero á fin de que guarden la afinación que es el peor defecto que encuentro á dichos pianos. La marca que quiero es la siguiente: Pleiffer Medalla de oro en diferentes exposiciones París.

⁴⁸⁴ Solo se han constatado ciertas menciones en cartas concretas que aludían, por ejemplo, a saxofones falsificados en Madrid de bajo precio no satisfactorios para Berea o a imitaciones perfectas de violines Stradivarius o Guarnerius, disponibles en el almacén, por lo menos desde 1886 [AB, C. 6, vol. 16, 30-VIII-1886: f. 211-212, carta a Octavio Bellmunt (Gijón); C. 7, vol. 19, 28-V-1889: f. 324-325, carta a Baldomero Latorre (Lugo)].

⁴⁸⁵ En este sentido, Berea exhortaba a Bernareggi, Gassó y Compañía para la inserción del grabado de la firma en la madera en vez de en una placa dorada, que él consideraba «del peor gusto» [AB, C.3, vol. 7, 27-XII-1879: f. 185, carta a Bernareggi, Gassó y Compañía (Barcelona)].

⁴⁸⁶ AB, C. 2, vol. 4, 14-IX-1877: f. 364, carta a Víctor Fumaró (Barcelona).

Esta marca que está en francés y no en español. Además tenga presente de cubrir dicho letrero con el de Chassaigne para que no lo noten en esta Aduana, conforme hizo con el último que remitió [...].⁴⁸⁷

De esta carta se desprenden varias ideas. Berea extremaba la vigilancia de los aspectos constructivos de los pianos, especialmente aquellos que concernían a la afinación y a la solidez del instrumento. La inclusión de un grabado ex profeso sobre la caja evidencia que se trataba de un instrumento hecho a medida, es decir, con la escritura y el texto tal y como el almacenista solicitaba. La marca seleccionada era la firma alemana Pleiffer, cuya producción en los años setenta estaba en pleno auge, pero con la cual Berea no mantuvo ningún otro contacto. Por último, parece que también estaba implicada la casa barcelonesa de Juan Chassaigne, la cual servía de tapadera para la introducción de pianos en la aduana sin el abono de la tasa correspondiente, más alta en caso de que procediesen de determinados países. Este tipo de complots ya estaban operativos desde comienzos de la década, puesto que ya en 1874 escribía a Chassaigne para la expedición de pianos sin marca,⁴⁸⁸ lo que denotaba las constantes argucias congeniadas independientemente del posterior endurecimiento de las leyes tributarias.⁴⁸⁹

En el caso de los pianos, se han observado ciertas modificaciones del nombre de la marca en los papeles oficiales para el transporte, quizás en consonancia con las maniobras de camuflaje referidas más arriba. Esta táctica, consistente en la consignación de productos con el cuño «C.B.» hacia A Coruña o «A.G.» hacia Vigo, afectó sobre todo a pianos Boisselot y Compañía, después Bernareggi y Compañía, y,

⁴⁸⁷ AB, C. 2, vol. 6, 11-III-1879: f. 233-234, carta a Víctor Fumaró (Barcelona).

⁴⁸⁸ AB, C. 1, vol. 1, 20-VIII-1874: f. 151, carta remitida a Chassaigne y Cía (Barcelona).

⁴⁸⁹ Esta misma operación se repitió con Mariano Guarro, a quien Berea le solicitaba ya en 1875 tres pianos Ketterer, pero «falseados por Croisez» [AB, C. 1, vol. 1, 20-I-1875: f. 481, carta a Mariano Guarro (Barcelona)].

más tarde, Rönisch.⁴⁹⁰ Este hábito quizás evadiese ciertos impuestos aduaneros en los ejemplares importados, por lo que, con toda probabilidad, no consistirían en pianos de marca propia de Berea, a diferencia de lo acontecido con algunos aerófonos. Estas cuestiones probablemente no estuviesen dentro del ámbito de la ilegalidad, sino que fuesen consensuadas por las partes implicadas (fábricas, distribuidoras, almacenistas y clientes), para la elusión de impuestos. Por añadidura, la contratación de seguros para la garantía de los transportes y de su depósito físico completaba los mecanismos de defensa habitual.⁴⁹¹

Por su parte, las falsificaciones de aerófonos están menos documentadas. Al menos en 1888 se solicitaron a Péliison Frères varios instrumentos con la estampación de un escudo con la firma «Wenzel», asociada a Červerný & Söhn (véase il. 6.12).⁴⁹² No obstante, la práctica más habitual para los aerófonos de boquilla fue la adhesión de la marca del propio Canuto Berea.

La estampación de los grabados «CB. París», «Canuto Berea. La Coruña» o «Fábrica de instrumentos de Canuto Berea. La Coruña» en aerófonos de otras factorías fue habitual, sobre todo en aquellos destinados a bandas de música militares (véase il.

⁴⁹⁰ En 1858 una póliza de seguros marítimos para cuatro pianos procedentes de Barcelona de Boisselot y Compañía indicaba que se trataban de la marca «C.B.». Se han localizado recibos de embarque desde Barcelona de la firma Bernareggi y Compañía en los cuales se constataba la misma marca desde 1868. Desde ese momento la práctica se estandarizó y se aplicó a diferentes modelos y marcas de pianos a petición del propio Berea [AB, C. 21, carp. 3, doc. 1, 24-XI-1858, póliza de seguros; C. 21, carp. 13, doc. 13, 13-III-1868, recibo de embarque de tres pianos verticales; C. 21, carp. 13, doc. 24, 28-V-1868, recibo de embarque de un piano vertical; C. 21, carp. 13, doc. 30, 8-VII-1868, recibo de embarque de un piano vertical; C. 21, carp. 13, doc. 36, 14-X-1868, recibo de embarque de dos pianos verticales y uno de cola; C. 21, carp. 14, doc. 8, 9-III-1869, recibo de embarque de tres pianos verticales; C. 21, carp. 14, doc. 17, 21-VIII-1869, recibo de embarque de tres pianos verticales; C. 21, carp. 14, doc. 15, 12-IX-1869, recibo de embarque de dos pianos verticales; C. 21, carp. 15, doc. 1, 30-I-1879, recibo de embarque de dos pianos verticales; C. 3, vol. 8, 10-IX-1880: f. 69; C. 4, vol. 12, 23-XI-1883: f. 314-315, cartas a Bernareggi, Gassó y Cía (Barcelona); C. 4, vol. 12, 7-II-1884: f. 461-462; C. 5, vol. 13, 15-IV-1884: f. 136-137, carta a Carlos Rönisch (Dresde); C. 5, vol. 15, 27-II-1886: f. 348, carta a Consignatario de los vapores de Óscar Alavarría y Compañía (Vigo)].

⁴⁹¹ Desde 1858 disponía de pólizas de seguros marítimos para el transporte de pianos desde Barcelona, como se ha verificado en el caso de cuatro pianos procedentes de Boisselot y Compañía, embarcados con el seguro de La Aseguradora en el vapor español América. Las mercancías cifraban su valor en 24.000 reales (6.000 pesetas), por el cual Berea abonaba 1.200 reales (300 pesetas) de póliza [AB, C. 21, carp. 3, doc. 1, 24-XI-1858, póliza de seguros]. Asimismo, la garantía de su local coruñés estuvo a cargo de la compañía La Unión y el Fénix [AB, C. 4, vol. 12, 3-VII-1883: f. 12, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁴⁹² AB, C.6, vol. 18, 20-VI-1888: f. 247, carta a Péliison Frères (Lyon). Es probable que los instrumentos con esta marca fuesen seis cornetas en si bemol, cuatro cornetas en si bemol, cuatro bajos en do y si bemol, un bajo de cuatro cilindros, dos trombinos y dos contrabajos en fa y mi bemol [AB, C. 6, vol. 18, 4-VI-1888: f. 209, carta a Péliison Frères (Lyon)].

6.13).⁴⁹³ Esta particularidad afectaba en especial a las cornetas; ahora bien: se grabaron también cornetines, fliscornos, trombones, bombardinos, contrabajos e incluso saxofones.⁴⁹⁴ No se trataba, por tanto, de la existencia específica de una fábrica de instrumentos propia, sino de la impresión de su sello con voluntad propagandística. En ciertas ocasiones, las inscripciones dependían de la elección de los clientes: bien porque se le ofrecía la posibilidad de seleccionar la estampación⁴⁹⁵ o bien porque efectuaban directamente las peticiones.⁴⁹⁶ En otros puntos de España se han confirmado situaciones similares –no iguales–, puesto que a veces los almacenistas colocaban sus propias iniciales al lado de las marcas extranjeras, como en el caso de los pianos Ayné o de los instrumentos de viento de Vidal en Barcelona (Bordas 2004, 152).



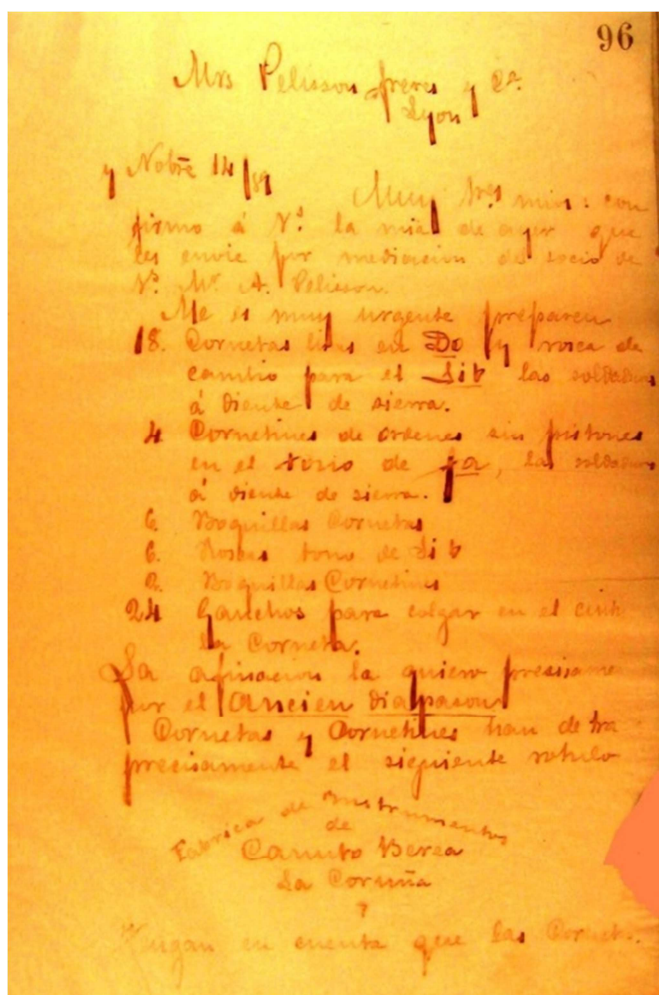
Il. 6.12. Reproducción del escudo de Wenzel requerido por Berea (1888). AB.

⁴⁹³ En especial en los tratos con Péliison Frères desde 1877 [AB, C. 1, vol. 3, 23-I-1877: f. 406; C. 2, vol. 5, 30-IV-1878: f. 275; C. 3, vol. 8, 16-XII-1880: f. 251; C. 5, vol. 13, 19-VI-1884: f. 289; C. 6, vol. 18, 15-VIII-1888: f. 303-34, cartas a Péliison Frères (Lyon)].

⁴⁹⁴ Se ha documentado la venta de la marca «CB» de un fliscorno y un cornetín de pistones a Ramón Modesto Valencia en 1890 y de dos saxofones en mi bemol, dos saxofones en si bemol, dos trompas de dos pistones, dos trombones de tres pistones, un bombardino y tres trombones al ayuntamiento de Santiago en 1892 [AB, C. 1, vol. 2, 4-XII-1890: p. 434, cuenta de Ramón Modesto Valencia (Ourense); C. 1, vol. 2, 1892: p. 470, cuenta del ayuntamiento de Santiago].

⁴⁹⁵ En un envío a Arana se le impelió a rotular voluntariamente veintinueve cornetas con la cartela «Canuto Berea. Fábrica de Instrumentos. La Coruña». La carta de solicitud de los instrumentos a Péliison Frères era específica en cuanto a la estampación. En otra remesa de 1889 Berea pidió a Péliison la estampación en la campana de dieciocho cornetas, destinadas al Tercer Tercio de la Marina de Ferrol, con la siguiente leyenda: «Fábrica de instrumentos de Canuto Berea. La Coruña» (véase il. 6.13) [AB, C.6, vol. 18, 30-VI-1888: f. 252, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 6, vol. 18, 20-IX-1888: f. 346, carta a Pelisson Frères (Lyon); C. 7, vol. 20, 14-XI-1889: f. 96-97, carta a Péliison frères et C^{ie} (Lyon); C. 7, vol. 20, 19-XII-1889: f. 127, carta a Eduardo de Arana (Ferrol)].

⁴⁹⁶ Conforme había sucedido en el caso de los ejemplares solicitados para el Batallón de Reus número dieciséis, del que ya se ha dado cuenta más arriba [AB, C. 6, vol. 17, 22-III-1889: f. 68, carta a Péliison Frères et C^{ie} (Lyon)].



II. 6.13. Carta remitida a Péllison Frères et C^a por Berea para pedido (1889). AB.

En suma, en este epígrafe se ha probado la articulación empresarial bereana en base al equilibrio entre recursos financieros, humanos y mercadotécnicos. A las estrategias de crecimiento dependientes del capital humano (corresponsales y mediadores logísticos), se añaden varios servicios musicales, concernientes al intercambio de información y a la variabilidad de los sistemas de acceso a los productos (venta y alquiler, al contado y a plazos). Las estrategias de adaptación del producto ampliaron el mercado a otras áreas de comercialización, como la compraventa de segunda mano, la reparación o la introducción de instrumentos de imitación de determinadas marcas, además de la suya propia. En pocas palabras, el refuerzo de tácticas específicas de tipo funcional interno permitió a Berea el empleo de recursos adaptados para la mejora de su posición global en el mercado musical.

6.3.2. La dimensión externa

En este apartado se dilucidan algunas estrategias mercantiles de la empresa bereana dependientes de su dimensión externa, es decir, de su interacción con el entorno comercial desde el punto de vista vertical. El estudio de algunas de las tácticas adoptadas, incluidas las de *marketing* y las competitivas, justifica la longevidad del negocio, incluso más allá de la vida de Canuto, por lo que, a continuación, se efectúa una recapitulación de ideas, la mayoría ya insinuadas en capítulos y apartados previos, en base a una lectura empresarial homogénea. De entrada se presentan las principales estrategias de mercado en relación con las distribuidoras y los clientes; y, luego, se desgranar algunos aspectos referentes a la gestión de la competencia coetánea a Berea.

6.3.2.1. Las estrategias de mercado

El mantenimiento del negocio demandó la aplicación de estrategias corporativas, cuyas decisiones involucraban exigencias y concesiones en diferentes niveles. Berea fue una persona rigurosa, minuciosa y hasta desconfiada, rasgos reflejados en las transacciones comerciales, fundamentalmente en dos direcciones: la horizontal, ya especificada, referente a la diversificación de negocios a través de las sucursales y de servicios alternativos a la compraventa, y la vertical, concerniente a las distribuidoras y clientes.

Sus requerimientos a las distribuidoras pivotaban entre, por un lado, la obtención de productos de alta calidad al mejor precio y, por el otro, la puntualidad en la recepción de los pedidos. Estas estrategias de negociación entre empresas acarrearón sobre todo tres tipos de acuerdos: contactos temporales por servicios concretos, alianzas de representación en el noroeste peninsular por parte de Berea y, dentro de ellas, convenios de exclusividad. El primer modelo se ceñía a la solicitud explícita de materiales en momentos puntuales a proveedores concretos. El segundo tipo de acuerdo conllevaba una relación contractual entre ambas partes, por la cual Berea ejercía como representante de intereses de una empresa en un marco geográfico determinado, inicialmente en la provincia coruñesa y, más tarde, en todo el noroeste peninsular.

Dentro de estos acuerdos, se firmaban a veces convenios de exclusividad, los cuales implicaban la plena potestad de Berea en la gestión de ventas en nombre de una determinada firma, a cambio de la adquisición anual de un capital fijo en productos con

rebajas estipuladas por contrato. La naturaleza de estos tratos variaba según las fábricas⁴⁹⁷ o según las distribuidoras de partituras.⁴⁹⁸ La efectividad de estas alianzas beneficiaba la capacidad de actuación de Berea en la variedad de productos y en sus costes. Los pequeños almacenes pugnaban habitualmente por conseguir estos privilegios de distribución, a fin de lograr los mejores precios y la exclusividad en un área geográfica concreta (García Mallo 2002, 39). De hecho, uno de los primeros almacenistas que hizo uso de la venta en exclusiva de casas extranjeras había sido Bernabé Carrafa, con respecto a las arpas de Érard entre 1831 y 1859 (Bordas 2004, 137), aunque esta práctica pronto se extendió.

Los acuerdos de cooperación entre empresas no siempre gozaron de fluidez. Berea alertaba a los suministradores sobre el mal estado de algunos instrumentos en numerosas cartas.⁴⁹⁹ La puntualidad constituía otra de las imposiciones a las distribuidoras, puesto que la demanda de ciertos materiales solo se satisfacía si se cumplían los plazos en las entregas. La demora provocaba en ocasiones el retiro de peticiones⁵⁰⁰ e incluso la reducción de mercancías, como se ha aludido en el caso de Romero.

El posicionamiento frente a los compradores se revelaba clientelar, puesto que Berea pretendía ser servicial y ganarse su confianza, aunque subordinado a la rentabilidad económica. Por consiguiente, se establecían y reforzaban estrategias específicas calculadas para mejorar la posición en el mercado ante los usuarios por medio de restricciones y concesiones. Las principales licencias estaban relacionadas con la permisividad en la prueba de instrumentos musicales o en la revisión personal de partituras antes de su adquisición. En relación a esto, el examen previo de instrumentos a cargo de profesores y músicos relevantes garantizaba la calidad de cara al futuro comprador.⁵⁰¹ Solo puntualmente, Berea remitía los productos de forma directa a los

⁴⁹⁷ Según se ha podido constatar en los convenios con Boisselot y Bernareggi, Rönisch o Érard (apartado 6.1.1, «Los proveedores de instrumentos», páginas 561, 565-570, 575 y 580).

⁴⁹⁸ Como las casas Romero, Eslava o Ricordi (vistas en el apartado 6.1.2, «Los proveedores de partituras», páginas 607-614, 624-627).

⁴⁹⁹ Un ejemplo fue la reprimenda dirigida a Francisco Pau y Lisart por una remesa de mediocre calidad de guitarras y bandurrias. De cualquier modo, esta advertencia no evitó la realización de encargos posteriores [AB, C. 2, vol. 5, 31-XII-1877: f. 71, carta a Francisco Pau (Valencia)].

⁵⁰⁰ AB, C. 6, vol. 17, 19-XI-1887: f. 429, carta a Auguste Firster (Loaban).

⁵⁰¹ AB, C. 2, vol. 5, 27-XI-1877: f. 4-5, carta a Juan Ramón de la Riva (Caldas de Reis, Pontevedra).

solicitantes durante un período de prueba predeterminado⁵⁰² para que ellos mismos emitiesen su propio veredicto y tomasen la decisión final.⁵⁰³

Paralelamente a esta aparente permisividad, Berea trabajaba con minuciosidad en los cobros de deudas, anotando con detalle el estado de las cuentas –de las cuales por desgracia solo se conserva una pequeña parte⁵⁰⁴–, según conminaba a hacer a Gaos con respecto a la sucursal viguesa:

[...] Siento te haya lastimado mi advertencia del papel y cuerdas, pues por lo visto nada debo preguntarte, así [sic] sobre o falte en tus apuntes, lo cual comprenderás no puede ser. Estás en el deber de examinar las facturas que te mando y decirme las diferencias que encuentres y si bien es cierto que llevo mi contabilidad de un modo especial que me permite notar la mas [sic] pequeña falta, me ocasiona un inmenso trabajo lo tuyo si lo comparas con el mio [sic] y que sabes lo hago yo solo [...].⁵⁰⁵

La contrapartida positiva a esta preocupación monetaria, casi obsesiva, el servicio de los productos se pretendía efectuar con celeridad, en la venta de pianos, en la remisión de lotes de instrumentos o incluso en la distribución de partituras.⁵⁰⁶ Aparte de esto, otra de las concesiones concernía a la garantía por años de ciertos productos, como los pianos.⁵⁰⁷

Otras estrategias de adaptabilidad consistían en la catalogación de los productos partiendo de su rentabilidad, por lo cual se calibraban las ventajas de inversión en diferentes opciones de negocio. El objetivo principal de la dinámica comercial consistía en la consecución de beneficios, así la venta de pianos se convertía en la más lucrativa, conforme confesaba el propio almacenista a uno de sus intermediarios: «Debo llamar su atención que en donde está el verdadero negocio es en el que V. vendiese muchos pianos».⁵⁰⁸ De ahí que esta rama despegase en el establecimiento, si bien con cierta

⁵⁰² Como demuestra la concesión temporal de un armonio por dos meses a José Taboada [AB, C. 1, vol. 1, 4-IX-1874: f. 179, carta a José Taboada (Betanzos, A Coruña)].

⁵⁰³ Según confirmaba la remesa de varias flautas enviada a Gacio [AB, C. 4, vol. 12, 18-II-1884: f. 485, carta a José Ramón Gacio (Mondoñedo, Lugo)].

⁵⁰⁴ Algunos de estos datos se contemplan en un libro de cuentas y en otras hojas sueltas de contabilidad [AB, C. 1, vol. 2, libro de cuentas 1866-1894; C. 36, 37 y 38].

⁵⁰⁵ AB, C. 4, vol. 11, 14-III-1883: f. 269-270, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁰⁶ Como por ejemplo un envío de partituras justo al día siguiente de su petición [AB, C. 1, vol. 3, 16-XI-1876: f. 261, carta a Victoriano Braña (Lugo)]

⁵⁰⁷ A partir de 1880 la de los pianos pasa de dos a tres e incluso cuatro años en casos especiales [AB, C. 3, vol. 7, 28-V-1880: f. 441, carta a Salustio Alvarado (Viveiro, Lugo)].

⁵⁰⁸ AB, C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 323, carta destinada a Rafael Salvador (Oviedo).

criba, constatada a través de la selección de determinadas marcas y modelos, ya vistos en el quinto capítulo.⁵⁰⁹ Incluso, el estudio de los beneficios de determinados mecanismos de venta y alquiler suponía la restricción de, por ejemplo, el arriendo de pianos nuevos o de la compra de ejemplares de cola.

Otra de las tácticas de mercado que contribuyó al crecimiento de su empresa se centró en la entrada en nuevos foros comerciales, sobre todo los relacionados con las emergentes bandas de música a partir de los años setenta.⁵¹⁰ Esta circunstancia favoreció la venta de remesas de instrumentos, procedentes sobre todo del extranjero, cuya adquisición al por mayor generaba pingües beneficios, contribuyentes a la consolidación del almacén coruñés y de las filiales. Gracias a estas estrategias se establecieron modelos de prioridades atendiendo al entorno y a su realidad financiera, con lo que el liderazgo en costes y servicios –como el ofrecimiento de productos exclusivos (gracias a los convenios)– permitió a Berea la diversificación de la clientela, de procedencias geográficas cada vez más dispares. Esta multiplicación de compradores y productos constituyó una maniobra competitiva constante en su establecimiento.

Las principales estrategias de mercadotecnia detectadas conciernen a la racionalización de la gama de productos –optimizando aquellos cuya asequibilidad se combinase con la calidad–, a la contención de los precios de salida, a la distribución controlada –en cuanto a lugares de destino y a traslados–, y a la promoción del establecimiento. Esta se produjo sobre todo a través de dos vías: la divulgación generada por medio de anuncios en prensa y la publicidad de respuesta directa, es decir, aquella transmitida directamente a los potenciales compradores vía postal o a través de su red de intermediarios.

La estrategia publicitaria de marca, reflejada en la prensa de la época, se configuró de forma detallista y delataba sus rivalidades. En A Coruña se publicaba en ediciones

⁵⁰⁹ Apartado 5.1.2.2, titulado «Cordófonos: pluralidad a medida del consumidor», a partir de la página 422.

⁵¹⁰ De hecho, se ha constatado la pretensión de Berea de contactar con premura en primera persona con algunos directores de las bandas de música gallegas [AB, C. 2, vol. 4, 6-XI-1877: f. 461, carta a Mariano de Medina (Noia, A Coruña); C. 3, vol. 9, 16-I-1882: f. 441, carta a Juan Latorre (Lugo)].

específicas⁵¹¹ y en diarios con ediciones locales, entre ellos *La Voz de Galicia*, en donde, por ejemplo, en tan solo los cuatro primeros meses de 1882 sus anuncios, sujetos a diseños gráficos diferentes, se sacaron en cuarenta ocasiones. La frecuencia de estos anuncios se complementaba con el detallismo, dada la explicación concreta de ciertos productos y servicios, como los pianos y la posibilidad de adquisición a plazos (véase il. 6.14 y 6.15). Por añadidura, estos reclamos se difundieron en otras ciudades: en Vigo en el periódico *La Concordia*, en Mondoñedo en *El Mindoniense* y en otras publicaciones de tirada local de Lugo, Ferrol, Santiago o Pontevedra.⁵¹² Asimismo, las respectivas filiales emplearon sus propias estrategias publicitarias, por lo cual la intensificación propagandística estaba asegurada (Losada 2015, 115-17; Presas 2015, 54-57).

ALMACEN DE MÚSICA
DE
DON CANUTO BEREÁ
Real, núm 38 - CORUÑA

<p>MÚSICA, PIANOS, ÓRGANOS ESPRESIVOS É INSTRUMENTOS DE TODAS CLASES PARA ORQUESTA DE CUERDA Y BANDA MILITAR.</p>	<p>ORGANINAS, ACORDEONES, GUITARRAS, BANDURRIAS, CAJAS DE MÚSICA, METRÓNOMOS, BANQUETAS, ZÓCALOS, CUERDAS Y BORDONES PAPEL DE MÚSICA, ACCESORIOS PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS, ETC.</p>
VENTA A PLAZOS	VENTA AL CONTADO

Pianos de moderna construcción de Bernareggi, Gassó y compañía (1).

Dichos pianos reúnen cuantas condiciones puede apetecer el mas 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.*—Están fabricados expresamente y con privilegio esclusivo de venta para los almacenes de D. Canuto Berea, y son superiores a los de otras fábricas nacionales y extrajeras.—Estos pianos pueden obtenerse con economía, relativamente á su clase, pagándolos AL CONTADO ó á

PLAZOS DE 200 Á 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 BORDU.
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 Compañía.*

Il. 6.14. Anuncio del almacén de Canuto Berea (*La Voz de Galicia*, 13 de enero de 1882).

⁵¹¹ Aparece en 1883 en el folleto de los festejos organizados con motivo de la inauguración del ferrocarril, cuyo título era *La Coruña en la mano. Guía de La Coruña con el programa completo de las fiestas; el del Certamen Musical, Regatas & 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; 1883 dedicada a los forasteros que concurran a la inauguración del ferrocarril directo de La Coruña á Madrid.*

⁵¹² AB, C. 1, vol. 3, 18-X-1876: f. 195, director de *La Concordia* (Vigo); C. 1, vol. 3, 26-X-1876: f. 221, carta a Antonio Villamarín (Lugo); C. 6, vol. 17, 5-III-1887: f. 34-35, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 6, vol. 17, 14-III-1887: f. 52, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 6, vol. 18, 14-I-1888: f. 12, carta a Eusebio Mancebo (Mondoñedo, Lugo).

ALMACEN DE MÚSICA
DE
DON CANUTO BEREÁ
Real, núm. 38.—CORUÑA.

Música, pianos, órganos expresivos é instrumentos de todas clases para orquesta de cuerda y banda militar, organinas, acordeones, guitarras, bandurrias, cajas de música, metrónomos, banquetas, zócalos, cuerdas y bordones, papel de música, accesorios para todos los instrumentos, etc.

Venta á plazos y al contado

PIANOS DE MODERNA CONSTRUCCION DE BERNAREGGI, GASSÓ Y COMPANÍA (1)

Dichos pianos reúnen cuantas condiciones puede apetecer el 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.—Están fabricados expresamente y con privilegio esclusivo de venta para los almacenes de D. Canuto Berea, y son superiores á los de otras fábricas nacionales y extranjeras.—Estos pianos pueden obtenerse con economía, relativamente á su clase pagándolos AL CONTADO ó á

plazos de 200 á 210 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 Borde-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 Compañía.

II. 6.15. Anuncio publicitario del almacén de Canuto Berea (*La Voz de Galicia*, 9 de marzo de 1882).

Recapitulando, las estrategias de mercado empleadas acaparaban concesiones y restricciones aplicadas verticalmente a distribuidores y a clientes. No obstante, la superación de la inmovilidad, en parte marcada por las premisas básicas de control ejercidas por Berea, se completaba con estrategias de adaptabilidad destinadas a la potenciación de la diversidad en ciertos productos y servicios, en consonancia con la situación circundante. La racionalización de la gama de existencias, la limitación de los costes, la distribución vigilada y la promoción de la tienda se alzaron como estrategias de mercadotecnia adoptadas a veces casi de forma instintiva, pero efectiva. No hay, según se ha constatado, un empleo reflexivo con voluntad innovadora de dichas tácticas competitivas, sino una aplicación intuitiva de acciones, afines a otros comportamientos mercantiles coetáneos, para la subsistencia, el crecimiento, la consolidación y la evolución de la firma Berea. Eso sí, la efectividad de dichas acciones no hubiera sido la misma sin la amplia red de conexiones del comerciante, en parte propiciada por su particular perfil personal y profesional.

6.3.2.2. La gestión de la competencia

La competitividad entre almacenistas motivaba severas rivalidades y marcaba, en ocasiones, la alteración de precios en las mercancías, así como en el tipo de género ofertado. Esta competencia, observada en los niveles local, regional y nacional, requirió el emprendimiento de tácticas específicas, referentes a productos, precios, distribución y promoción.

La tienda de Berea convivió en A Coruña con varios establecimientos en diferentes épocas. En 1859 se ha verificado la existencia de un depósito de pianos a cargo de Montano,⁵¹³ y, más tarde, de otro establecimiento regentado por José María Miguel, ya citado antes como reparador,⁵¹⁴ quien compitió en la ciudad por la venta de pianos entre 1876 y 1877 e incluso en Ferrol,⁵¹⁵ donde abrió un depósito que motivó a Berea para la creación de su propia filial, vista en el cuarto capítulo.⁵¹⁶ En este caso, la correspondencia con Bernareggi y Compañía ha delatado un enfrentamiento directo con Berea debido a una provisión de pianos dirigida, con toda probabilidad, desde Barcelona a Miguel, lo cual rompía sus convenios de exclusividad.⁵¹⁷ Al final, es posible el cierre temprano del establecimiento, ya que se han localizado referencias a la absorción por parte de Berea.⁵¹⁸

Entre 1880 y 1881, Benito Zozaya abrió otro negocio musical en A Coruña, atendido por el músico militar Felipe Bascuas.⁵¹⁹ Berea interpuso ciertos impedimentos a fin de limitar su repercusión en el mercado local, entre ellos el intento de privarlo del suministro por parte de la empresa Bernareggi, Gassó y Compañía, según confirmaba una carta a Andrés Vidal:

⁵¹³ AB, C. 21, L. 1, 29-III-1859: carp. 4, doc. 21, carta de Boisselot y Compañía (Barcelona).

⁵¹⁴ Apartado 6.3.1.2, titulado «Los servicios y sistemas de venta», página 671.

⁵¹⁵ Este contribuyente pagó un impuesto municipal de primera tarifa y cuarta clase entre los años 1877 y 1878 en la Calle Nueva. Sin embargo, desarrollaba actividad mercantil al menos desde 1876 [AMC, Impuestos extraordinarios, sign. 3983, expediente de Contribución Industrial del Año Económico de 1877-1878; AB, C. 1, vol. 3, 11-XI-1876: f. 248, carta a José Braña (Ferrol); C. 1, vol. 3, 19-XI-1876: f. 257, carta a Juan Velasco (Ferrol); C. 1, vol. 3, 11-XII-1876, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁵¹⁶ Apartado 4.2.1.2, titulado «Las sucursales», en concreto página 271-273.

⁵¹⁷ AB, C. 2, vol. 4, 13-V-1877: f. 134-135; C. 2, vol. 4, 25-IX-1877: f. 389, cartas a Bernareggi y Compañía.

⁵¹⁸ Según confirmaba por carta a Eslava [AB, C. 2, vol. 5, 17-XII-1877: f. 60, carta a Bonifacio Eslava (Madrid)].

⁵¹⁹ AB, C. 3, vol. 8, 17-II-1881: f. 341, carta a Mariano Miguel Alonso (Madrid).

[...] D. Benito Zozaya se encuentra aquí y trata de poner un establecimiento ó sucursal de su casa en esta. Todo ello me importa poco, pero para poder combatirlo le ruego que con la mayor reserva me diga todo lo que sepa respecto á su posición, clase de pianos que tiene y todo lo demás que crea V. conveniente decirme. Al mismo tiempo escriba V. á los Sres. Bernareggi, Gassó y C^a no le envíen pianos para esta si los pide [...].⁵²⁰

La rivalidad de estos dos años generó consecuencias colaterales, pues incluso hizo peligrar las relaciones de Berea con Romero por el apoyo de este al comerciante madrileño.⁵²¹ Ante la seria amenaza que representaba un empresario de la talla de Zozaya, se pusieron en funcionamiento algunas estrategias reactivas, adoptadas de forma consciente por Berea, tal y como evidenciaba al colaborador compostelano Penela: «Por aquí creo tratan según tengo entendido de hacerme la competencia, procuraremos defendernos y me alegro sea aquí y no en esa, pues tengo grandes medios para vencer».⁵²² Se desconocen las tácticas exactas adoptadas ante este competidor más allá del espionaje o de la presión ejercida sobre posibles colaboradores de la competencia, pero en este caso las medidas no fueron ofensivas, es decir, de ataque. En cambio, su manejo fue respetuoso, ya que incluso Berea se negaba a la venta de ciertos materiales pertenecientes a la casa Zozaya.⁵²³ Aun así, estas maniobras resultaron efectivas y Zozaya clausuró el negocio en 1881, asumido en parte por Berea.⁵²⁴

Tras la operatividad de Zozaya, a Berea se le abrió otro frente con la plena actividad musical del comercio de «quincalla, ferretería, consignaciones y comisiones»

⁵²⁰ AB, C. 3, vol. 8, 10-VIII-1880: f. 29, carta a Andrés Vidal y Llimona (Barcelona). Este mismo asunto se trató directamente con la firma Bernareggi, Gassó y Compañía [AB, C. 3, vol. 8, 10-VIII-1880: f. 30].

⁵²¹ AB, C. 3, vol. 8, 11-VII-1880: f. 35; C. 3, vol. 4, 27-VIII-1880: f. 55; C. 3, vol. 8, 17-IX-1880: f. 86, cartas a Antonio Romero (Madrid).

⁵²² AB, C. 3, vol. 8, 13-VIII-1880: f. 41, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵²³ Berea refutó la venta del método de Moré y Gil para no superponer servicios con Zozaya [AB, C. 3, vol. 8, 6-III-1881: f. 406, carta a Manuel Penela (Santiago)].

⁵²⁴ El negocio se consideró clausurado a partir de noviembre de 1881, después de haber enviado los pianos excedentes a Ribadeo, puesto que en A Coruña no había sido posible venderlos. No obstante, la liquidación de partituras y otros materiales se extendió hasta 1882 [AB, C. 3, vol. 9, 7-VII-1881: f. 111, carta a Antonio Suárez Casas (Ribadeo); C. 4, vol. 10, 31-III-1882: f. 67, carta a Benito Zozaya (Madrid)].

de Jorge Bono, quien había albergado con anterioridad las existencias de Zozaya.⁵²⁵ La rivalidad entre Bono y Berea saltó a los anuncios hemerográficos, cuyas referencias entrecruzadas delataban un mutuo enfrentamiento directo (véase il. 6.16).⁵²⁶ Esta competición de anuncios cruzados se intensificó a finales de 1881.⁵²⁷ De hecho, en diciembre Berea solicitaba a Penela la inserción en Santiago de un anuncio en el *Boletín Oficial del Arzobispado* —«todos los días [salía solo los jueves] o dos veces al mes»— para contrarrestar los anuncios de Bono.⁵²⁸

Otra estrategia, ofensiva en este caso, estribaba en conocer los entresijos del funcionamiento del establecimiento opositor, para luego solicitar información sobre sus proveedores y posibles clientes y, finalmente, preparar movimientos de embate.⁵²⁹ Otra medida consistía en el boicot a ciertas transacciones, para lo cual recurría a sus colaboradores de confianza. A Montes le impelía, por ejemplo, a frustrar la venta de pianos de Bono en la ciudad de Lugo en los siguientes términos:

[...] Ya sabrá V. que Zozaya sacó sus pianos de esta y que ahora quiere seguir por su cuenta un tal Jorge Bono que era el establecimiento de quincalla donde Zozaya los tenía. Bascuas riñó también con Bono de modo que esto me dá poco cuidado, pero como estoy a la mira de todo, estubo aqui á preguntar por precios de instrumentos un hijo de D. Ángel Barrera de esa y como después supe estuviera con Bono, le ruego procure estorbar en lo que pueda pues quieren comprar algunos instrumentos para un pueblecito cerca de esa. Bono no tiene nada, pero dice encargará lo que le pidan [...].⁵³⁰

⁵²⁵ Jorge Bono aparece inscrito en el registro comercial de 1847 con el número 934 con un comercio al por mayor y por menor [ARG, Registro Público del Comercio de Galicia, 1ª sección (1830-1885), sign. 1922: f. 25r]. En mayo de 1876 figura con el número 11 [ARG, Registro Público del Comercio de Galicia, 1ª sección (1830-1885), sign. 1922: f. 31v-32r]. En febrero de 1878 se inscriben Jorge Bono Borrona y Jorge Bono Cruceiro bajo la razón social de «Jorge Bono e hijo», estableciendo una tienda de «quincalla, ferretería, consignaciones y comisiones» [ARG, Registro Público del Comercio de Galicia, 1ª sección (1830-1885), sign. 1922: f. 40v-41r]. Por su parte, en el AMC se muestra como «vendedor de quincalla por menor», cuyo impuesto municipal era de primera tarifa y segunda clase [AMC, Impuestos extraordinarios, sign. 3983, expediente de la Contribución Industrial del Año Económico de 1877-1878].

⁵²⁶ La pugna pública a través de los periódicos era una práctica relativamente habitual, puesto que se ha documentado también en el caso de establecimientos musicales vigueses finiseculares (Losada 2015, 118-20).

⁵²⁷ El estudio de los procedimientos publicitarios en prensa es interesante para el conocimiento de algunos de los materiales y condiciones ofertados por los comerciantes, conforme ha dejado de manifiesto Kenyon de Pascual en un estudio sobre los pianos ingleses disponibles en Madrid a finales del siglo XVIII (Kenyon 1983).

⁵²⁸ AB, C. 3, vol. 9, 10-XII-1881: f. 363, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵²⁹ Berea solicitó a Ricardo Sierra una indagación sobre el tipo de material vendido a su rival por Francisco de Paula Isaura (Barcelona) [AB, C. 3, vol. 9, 12-XII-1881: f. 368, carta a Ricardo Sierra (Barcelona)].

⁵³⁰ AB, C. 3, vol. 9, 12-XII-1881: f. 369, carta a Juan Montes (Lugo).

Berea estaba al acecho de todos los movimientos de este contrincante, pero también Bono permanecía en alerta, hasta el punto de que se adueñó de una carta donde Berea pedía un catálogo de *harmoniflûtes* a Kotembach (Hamburgo). Lógicamente, ante este hecho el almacenista se enfureció con la empresa alemana por la indiscreción y amenazó con informar de sus malas gestiones a la prensa de su país:

Muy Sr. mio: Con fecha 9 del presente escribi á V. pidiéndole precios de harmoniflutes [sic] y he sabido que la carta mia original esta en poder de D. Jorge Bono de esta, que la enseña á cuantas personas entran en su casa, lo cual me tiene sin cuidado, pero como yo no tolero que V. ni nadie falte á la consideración que unos á otros nos debemos en el Comercio le provengo que á vuelta de correo me explique el movil [sic] que tubo para remitir la carta á esta, la cual le exijo me devuelva, de lo contrario sin otro aviso haré publicar en los periódicos de esa y de toda Alemania la falta de formalidad de su casa y el respeto que guarda V. al público en general [...].⁵³¹

La pugna mediática entre ambos almacenistas se traslució entre 1881 y 1882, cuando Bono intentó ampliar el negocio también hacia Vigo.⁵³² Sin embargo, la interposición de una demanda judicial por la venta falsificada del *Método de Solfeo* de Eslava y de la *Gramática Musical* de Romero, polémica vista en quinto capítulo, lo desestabilizó.⁵³³ La persistencia de Berea en su contra desembocó en el cierre de la tienda en 1882, cuando todas las existencias de piano fueron absorbidas por el coruñés.⁵³⁴ No obstante, los litigios contra Bono persistieron en años sucesivos.⁵³⁵

⁵³¹ AB, C. 3, vol. 9, 26-XII-1881: f. 415, carta a Kotembach (Hamburgo).

⁵³² AB, C. 4, vol. 10, 8-III-1882: f. 19, carta a Andrés Gaos (Vigo); C. 4, vol. 10, 10-III-1882: f. 28, carta a Prudencio Piñeiro (Vigo).

⁵³³ Apartado 5.2.2, titulado «Descripción de los materiales pedagógicos: “de Madrid á provincias” o el centralismo selectivo», en concreto página 463.

⁵³⁴ En una carta enviada a Manuel Penela (Santiago) en diciembre de 1882, Berea le confirmaba que ya no tenía ningún oponente comercial en A Coruña [AB, C. 4, vol. 11, 1-XII-1882: f. 56].

⁵³⁵ Tras un largo litigio iniciado en 1882, el juez en el caso de la venta de libros editados ilegalmente falló a favor de Bono en enero de 1883, por lo que Berea se mantuvo en su convicción de apelar a la Audiencia Provincial. [AB, C. 4, vol. 11, 23-I-1883: f. 162, carta a Ramón Rufín (Madrid); C. 4, vol. 10, 15-IV-1882: f. 91; C. 4, vol. 11, 4-V-1883: f. 383; C. 5, vol. 13, 2-IV-1884: f. 98; C. 5, vol. 14, 31-X-1884: f. 6; C. 5, vol. 14, 21-IV-1885: f. 355, cartas a Antonio Romero (Madrid); ARG, Sentencias de lo Civil (1884), sign. 44556].

	<p>GRAN ALMACEN <i>de música, pianos é instrumentos</i> DE JORGE BOXO E HIJO</p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100</p>
<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100</p>	<p>Soberbios pianos alemanes de cuerdas cruzadas, dobles voces, segura afinación, mueble de lujo y contruidos con maderas inalterables a los cambios de temperatura; desde 3.500 reales en adelante, siendo todos nuevos y no comprados de lance y barnizados para su venta. Venta al contado y á plazos desde 160 reales sin aumento en su precio; garantía tres años. Estos pianos no necesitan más elogios que los que les ha tributado el público en el festival celebrado en el teatro principal á beneficio de los naufragos del <i>Irurac-Bat</i> y <i>Douro</i>, habiéndose notado su inmensa superioridad sobre algunos de otras fabricaciones que se han oido en otras ocasiones en el mismo coliseo. Métodos Eslava (solfeo) 40 reales. Gramática musical de Romero, 5 reales. Métodos Alard (completos) para violin, 50 reales. Y una multitud de obras técnicas musicales á precios desconocidos. NOTA. Habiendo visto por casualidad en el anuncio de un ex-violinista que nosotros no podiamos vender pianos catalanes de Bernareggi, hacemos constar que no los tenemos en almacen por su difícil venta, pero que proporcionamos cuantos se nos pidan á precios más baratos que los establecidos por el ex-violinista citado.</p>	<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100</p>

II. 6.16. Anuncio del almacén de pianos de Jorge Bono (*La Voz de Galicia*, 29 de abril de 1882).

La batalla continuó candente en A Coruña, por la apertura, también en 1882, de otro almacén de pianos, este a cargo de Inocencio Larrea, cómplice de Jorge Bono (véase il. 6.17).⁵³⁶ Larrea no suponía competencia, en propias palabras de Berea, por ser: «[...] un pobre diablo que creía no había pianos por aquí y hasta los trae sin cajas de Burgos y es ambulante [...] veremos lo que aguanta».⁵³⁷ En cierto modo, esta relativa despreocupación constituía otra estrategia para denotar su capacidad de control ante colaboradores y clientes, visto que en realidad ejerció presiones a los distribuidores para interrumpir su abastecimiento.⁵³⁸ La suerte exacta del almacén de Larrea se desconoce, pero es posible la asimilación por parte de Berea, con cierta probabilidad entre 1882 y 1883.⁵³⁹

⁵³⁶ AB, C. 4, vol. 10, 15-IV-1882: f. 91, carta a Antonio Romero (Madrid).

⁵³⁷ AB, C. 4, vol. 10, 12-IV-1882: f. 84, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵³⁸ AB, C. 4, vol. 10, 29-IV-1882: f. 138, carta a Antonio Romero (Madrid); C. 4, vol. 10, 29-IV-1882: f. 137, carta a Bernareggi, Gassó y Compañía (Barcelona).

⁵³⁹ En 1883 Berea brindaba un piano de la fábrica Larrea a un cliente, lo cual revela que quizás había adquirido el *stock* de esta firma en A Coruña [AB, C. 4, vol. 11, 22-IV-1883: f. 365, carta a Ambrosio Baños (Gijón)].



Il. 6.17. Anuncio del almacén de Larrea (*La Voz de Galicia*, 11 de abril de 1882).

Estas medidas surtieron efecto y la competencia no perduró, puesto que, ya en junio de 1882, tanto Larrea como Bono sufrieron problemas financieros y de justicia, aspecto resumido por Berea en una misiva a Gaos del siguiente modo:

[...] El almacén de Larrea (del Cantón) está cerrado desde ayer, pues le fueron á embargar para pagar la contribución y no se sabe donde está el dueño.

Bono, decretó el juez la prisión, que preste fianza personal y ademas que deposite 5000 duros ó se le embargue por dicha cantidad esto solo por una causa y ademas siguen las otras 2 [...].⁵⁴⁰

La anulación de la rivalidad comercial local supuso un respiro para los negocios bereanos.⁵⁴¹ En cambio, en octubre de 1887, amenazaba la instalación de una nueva casa de pianos alemanes en la ciudad. En esta ocasión la estrategia defensiva adoptada se centró en la apuesta por la calidad del producto, según se peticionaba explícitamente a Rönisch:

[...] Necesito que á la mayor brevedad posible remita á Hamburgo tres pianos de los grandes de nº 7, pero necesito los examine bien antes de remitirlos, que la pulsación sea ligera é igualdad de sonidos pues tengo que competir con otra casa alemana de pianos que vá á establecerse en esta [...].⁵⁴²

El alto grado de competitividad asumido por Berea afectaba también a sus áreas de influencia, sobre todo a Santiago, Vigo y Ferrol. En Santiago convivieron diversos contrincantes, cuya influencia comercial repercutió de forma directa en ofertas

⁵⁴⁰ AB, C. 4, vol. 10, 20-VI-1882: f. 261, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁴¹ AB, C. 3, vol. 13, 17-III-1884: f. 60, carta a Manuel M. Fernández (San Adrián, A Coruña).

⁵⁴² AB, C. 6, vol. 17, 15-X-1887: f. 372, carta a Carl Rönisch (Dresde).

adaptadas por parte de Berea.⁵⁴³ La maniobra de espionaje irrumpía con frecuencia ante el desafío de nuevos competidores; de ahí la indispensable acción de los mediadores en cuanto que informantes y captadores de clientes. En particular, en 1875, ante la inminente apertura en Santiago de la tienda de Simón Castán Pueyo, curiosamente cuñado del maestro de capilla Trallero, solicitó de forma masiva a ciertos colaboradores la indagación sobre los precios y las condiciones bindadas por este nuevo negocio.⁵⁴⁴

El rival más persistente en Santiago fue José Cardalda, operativo desde 1881 hasta 1888 (véase il. 6.5, página 563). Aunque al principio Berea no lo consideraba un competidor serio por no disponer en la tienda física de los productos ofertados, con el tiempo precisó de ciertas estrategias de adaptabilidad para hacerle frente.⁵⁴⁵ Este establecimiento brindó competencia sobre todo en los pianos alemanes, lo cual acució quizás la importación de pianos de marcas punteras como Rönisch. De hecho, precisamente a partir de entonces se intensificaron las relaciones de Berea con la empresa alemana, según se ha documentado.⁵⁴⁶ En una carta remitida a esta firma, Berea informaba del descenso de la venta de pianos Steinway y Schaf por parte del competidor santiagués debido a la irrupción en el mercado de los Rönisch,⁵⁴⁷ además de recordar los términos de su convenio de exclusividad.⁵⁴⁸

La irrupción de pianos alemanes, frente a los nacionales, supuso serias transformaciones en el mercado musical del momento, como ya se ha anticipado. Por consiguiente, Berea aplicó tácticas de adaptación basadas en la comparación de las

⁵⁴³ Un ejemplo fue el mencionado maestro de capilla Trallero, con quien Berea inició relaciones en 1874, cuando Trallero estaba en disposición de vender varios pianos de la fábrica Auger, quizás al amparo de otro establecimiento. A pesar de todo, el propio Berea quiso captar sus servicios como intermediario en la venta de pianos ese mismo año, empleando, por tanto, una estrategia adaptativa de mercado [AB, C. 1, vol. 1, 23-XII-1874: f. 439, carta a Manuel Penela (Santiago); C. 1, vol. 1, 20-X-1874: f. 274, carta a Juan Trallero (Santiago)].

⁵⁴⁴ Simón Castán había comprado pianos a Berea previamente e incluso le expresó su voluntad de ejercer de su corresponsal en las provincias de Ourense y Pontevedra. Pero Berea denegó su petición por ya disponer de personal en esas localizaciones [AB, C. 1, vol. 1, 27-X-1874: f. 299, carta a Simón Castán (Santiago); C. 1, vol. 1, 14-I-1875: f. 468, 469, 470, cartas a Hipólito Piedras (Vilagarcía), Manuel Penela (Santiago) y Salvador Buhigas (Carril)].

⁵⁴⁵ AB, C. 3, vol. 9, 5-XI-1881: f. 296-297, carta a Manuel Penela (Santiago).

⁵⁴⁶ Apartado 6.1.1.2, titulado «Los fabricantes y distribuidores de cordófonos», en concreto páginas 574-578.

⁵⁴⁷ A Andrés Gaos le notificaba unos meses antes la ausencia de ventas de pianos por parte de Cardalda en Santiago [AB, C. 3, vol. 9, 13-XII-1881: f. 375, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

⁵⁴⁸ AB, C. 4, vol. 10, 8-V-1882: f. 170-171, carta a Carl Rönisch (Dresde). Carta reproducida en página 591.

ventajas de ambos mercados y en la toma de decisiones sobre la inversión en uno u otro terreno según su rentabilidad. En este sentido, incluso se arriesgó a importar modelos franceses de alta gama, comenzando un juego a dos bandas que se saldó con la dinamización del mercado de pianos extranjeros.⁵⁴⁹ En cierto modo, la polaridad entre el mercado internacional y nacional se mantuvo vigente hasta el final de su vida, si bien con claras consecuencias derivadas del consumo y de la competencia.

El auge de los negocios con pianos alemanes en esta zona, a causa de las rivalidades entre almacenistas, provocó el descenso de ventas de los pianos Bernareggi, Gassó y Compañía. Por ello, el almacenista coruñés propuso a la firma la distribución de un nuevo modelo económico en 1885, probablemente más beneficioso para él, ya que cubriría las demandas de instrumentos de baja gama que las firmas foráneas no proporcionaban a tan buen precio:

[...] He sabido que Vs. construyen pianos de un nuevo modelo económico para poder competir con los Alemanes y siento que no me avisaran pues saben que en Santiago no vendo ni un piano de su fábrica por no poder competir con otro almacén que hay allí establecido y que no vende sino pianos alemanes y por lo tanto espero me remitan enseguida uno de muestra [...].⁵⁵⁰

La compraventa de estas nuevas opciones tal vez detonase la crisis del almacén de Cardalda, el cual, en 1887, estaba «acorralado» por la sucursal bereana bajo la supervisión de Josefa Penela.⁵⁵¹ En cambio, la oposición continuó durante todo ese año, puesto que Berea continuó espionando sus movimientos.⁵⁵² Al final, en julio de 1888, Cardalda brindó las existencias de sus dos establecimientos –ubicados en Santiago y Pontevedra– a Berea,⁵⁵³ quien al principio aceptó la compra de los pianos almacenados en ambas ciudades a pesar del elevado coste. Con todo, la desconfianza del coruñés ante las pretensiones del rival persistió en las transacciones, razón por la cual requería información precisa a su cuñado Gaos en los siguientes términos:

⁵⁴⁹ En diciembre de 1884 pedía a Pierre Érard un piano número seis de siete octavas en palisandro con tiples «que estén bien claros». En esta carta indicaba la necesidad de buena calidad para competir con «los pianos alemanes que están teniendo mucho éxito» [AB, C. 5, vol. 14, 22-XII-1884: f. 122, carta a Pierre Érard (París)].

⁵⁵⁰ AB, C. 5, vol. 15, 30-XII-1885: f. 218, carta a Bernareggi, Gassó y Compañía (Barcelona).

⁵⁵¹ AB, C. 6, vol. 16, 4-II-1887: f. 490-491, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁵² Por ejemplo, le pidió a Felipe Paz (Vilagarcía) una lista de todos los instrumentos que habían sido adquiridos a esa tienda para su banda de música [AB, C. 6, vol. 17, 20-IX-1887: f. 324].

⁵⁵³ AB, C. 6, vol. 18, 6-VII-1888: f. 257, carta a José Cardalda (Santiago).

[...] Cardalda el de Santiago, vino á verme para venderme sus establecimientos de Santiago y Pontevedra. Le pedí nota de sus existencias [...]. Dice que tiene que pagar una gran cantidad que le prestó un tal Garcia de Pontevedra y que en ultimo [sic] resultado le venderá á este Garcia su almacén. Procura averiguar todo lo que puedas sobre el particular, pues ahora mas [sic] que nunca conviene estar al tanto de todo.

Al tal Cardalda lo creo un trapisondista, pues cuando vino á verme decia [sic] tenía en pianos por valor de 7 mil y pico de duros y resulta que según su nota pide por ellos 3 mil duros tan solo [...].⁵⁵⁴

Al final, Cardalda se fugó a Buenos Aires, debido a la transferencia de algunos pianos que no le pertenecían al prestamista García, citado en la anterior carta, con lo cual la suspicacia de Berea estaba en realidad justificada.⁵⁵⁵

A estos contrincantes se sumaron otros establecimientos en Santiago y en Ferrol, donde Berea luchó con el almacén de Saturnino Montalbo, sobre todo en la venta de pianos y de partituras, aunque su oposición no fue tan feroz como en los casos anteriores (véase il. 6.18).⁵⁵⁶ En Pontevedra hubo otro negocio de música a partir de 1887, acaso el de Manuel Quintana (Presas 2015, 49), aunque a Berea no le preocupaba demasiado debido a la baja consideración de expectativas de venta en la zona.⁵⁵⁷



Il. 6.18. Anuncio publicitario de Montalbo (*El Correo Gallego*, 21 de enero de 1891).

⁵⁵⁴ AB, C. 6, vol. 18, 13-VII-1888: f. 268, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁵⁵ AB, C. 6, vol. 18, 20-VII-1888: f. 280, carta a Andrés Gaos (Vigo).

⁵⁵⁶ La competencia se ha documentado desde 1886 hasta 1888, momento en que se decidió la venta de partituras a menores precios para contrarrestar a Montalbo [AB, C. 6, vol. 16, 24-V-1886: f. 11, carta a Eduardo de Arana (Ferrol); C. 6, vol. 18, 20-III-1888: f. 96, carta a Luisa Sanjuán (Ferrol)].

⁵⁵⁷ De hecho, en febrero indicaba a Gaos que a pesar de la operatividad de la tienda no valía la pena bajar la posibilidad de abrir un depósito paralelo en dicha ciudad por su previsible baja rentabilidad [AB, C. 6, vol. 16, 4-II-1887: f. 490-491, carta a Andrés Gaos (Vigo)].

En suma, el recelo de Berea ante la competencia perseveró en sus luchas mercantiles. El posicionamiento beligerante ante los contrincantes provocó ciertos comportamientos reactivos, entre ellos la exclusión de su agenda de nombres relacionados con los posibles competidores⁵⁵⁸ o la publicidad contraria a determinados establecimientos, incluso madrileños, situaciones confirmadas en la correspondencia y en los anuncios publicitarios. En estos casos, aducía la mejor calidad de sus productos por proceder de forma directa de las fábricas, hecho, en efecto, demostrado, pero que quizás actuase también a modo de excusa para el mantenimiento de ciertos precios, argumento esgrimido por Berea ante Licer en 1882:

[...] En mis instrumentos no puedo rebajar sino el 10 por % y desearia [sic] me comprasen un clarinete de Lefebre [sic] y un cornetín de Besson para que vieran la gran diferencia que hay entre los instrumentos que yo vendí y los que venden en Madrid [...].⁵⁵⁹

A través de los datos expuestos sobre los desafíos de competencia para Berea, se extrae que ningún establecimiento documentado adquirió la suficiente consistencia como para perdurar durante muchos años. Los pocos comerciantes musicales afincados en Galicia con buenas relaciones con Berea fueron sus aliados Mariano Miguel Alonso (Vigo) y Ramón Modesto Valencia (Ourense). De hecho, el propio Berea se jactaba en 1888 de que: « [...] en esta región no hay editores de música y los almacenes y depositos [sic] que hay en las principales poblaciones de Galicia son de mi propiedad [...]». ⁵⁶⁰ En pocas palabras: la naturaleza influyente de Berea en el panorama económico de Galicia se evidenció en el derrocamiento, a través de estrategias competitivas, de otras firmas rivales, que en muchos casos acabaron clausurándose y liquidando sus excedentes.

En este apartado se ha demostrado la alta competitividad de Berea, apoyada en una extensa red de colaboradores para la solidificación de su posición en el mercado musical gallego, la cual benefició a sus sucesores. A falta de estudios específicos, se desconocen los procedimientos empleados por otros comerciantes musicales de la región, aunque se han confirmado ciertos paralelismos con empresarios de la capital madrileña, que le sirvieron como punto de apoyo a Berea en determinados momentos.

⁵⁵⁸ Por ejemplo, negó la venta de materiales a personas relacionadas con sus rivales en Santiago [AB, C. 6, vol. 18, 1-V-1888: f. 174, carta a Josefa Penela (Santiago)].

⁵⁵⁹ AB, C. 4, vol. 10, 6-X-1882: f. 437, carta a Antonio Licer (Pontevedra).

⁵⁶⁰ AB, C. 6, vol. 18, 30-X-1888: f. 458, carta a Juan Bautista Pujol y C^a (Barcelona).

De ahí que su proceder se alinease con el comportamiento empresarial de la época, quizás en parte ya asimilado desde la mocedad bajo la tutela del padre. No obstante, la dimensión y la longevidad del negocio revela cierta singularidad, dado el extremo control de las numerosas variables comerciales, en especial a través de una vasta agenda de contactos y del estatus social de Berea, avalado por los numerosos cargos públicos desempeñados, vistos en el tercer capítulo.

Globalmente, en este apartado, se ha demostrado el aprovechamiento, consciente o intuitivo, realizado por Berea de los recursos económicos, humanos y logísticos disponibles, cuya principal consecuencia derivó en la consolidación de su firma. A lo largo de la descripción de este comportamiento empresarial se ha probado el cuidado profesado a las cinco fuerzas del mercado competitivo de Porter. La adaptabilidad a los nuevos servicios y productos, el poder de negociación con los distribuidores, la eficaz gestión de la presión ejercida por los clientes, la capacidad de neutralización de los nuevos competidores y la diligencia en la convivencia con los rivales existentes propiciaron la maximización de sus recursos mercantiles, internos y externos, y la superación de la competencia. Todo ello configuró un modelo empresarial idóneo para subsistir en el siglo XIX en un entorno específico, donde el comercio musical emergía con fuerza en consonancia con el contexto circundante.

CONCLUSIONES

Tras la escritura de los capítulos que integran esta tesis doctoral se procede a continuación a la reflexión valorativa sobre los objetivos iniciales planteados y sobre la hipótesis de arranque, para finalizar, en orden inverso al planteamiento de la introducción, con una evaluación de sus aportaciones al estado de la cuestión previo y a la justificación de partida. Para terminar se efectúa una autocrítica sobre los resultados obtenidos en este trabajo y su proyección de futuro.

El primer objetivo de esta investigación consistía en conocer la biografía crítica de Berea en el entorno. Se ha efectuado un esfuerzo de contextualización cultural en los dos primeros capítulos y de estudio personal y profesional en los dos siguientes. La política, la economía, la sociedad y la cultura son elementos interrelacionados en el constructo contextual de Berea, en el cual se acordonan varios componentes que configuran un sistema abierto, dinámico y flexible, donde, sin duda, él participó activamente. Según la teoría polisistémica, la intervención del individuo en el «repertorio» es concluyente para averiguar si se está ante un productor (agente activo) o ante un consumidor (agente pasivo). A través del análisis efectuado se ha observado la plena integración de Berea en su contexto, pues actuó como agente pasivo y activo de la cultura al inmiscuirse de forma directa con acciones sociales, políticas y económicas. Se demuestra con ello que no solo el entorno condicionó la vida de Berea, sino que él, en tanto individuo perteneciente a la elite comercial, proporcionó sus propias aportaciones al ámbito local y regional.

Berea, como auténtico hombre de su tiempo, se imbricó en un ambiente musical en constante cambio, en donde la democratización del arte devino de la apertura de nuevos espacios de desarrollo musical, con funciones, dinámicas y repertorios propios. Este cambio, con un claro reflejo en la actividad bereana, conllevó la adecuación de la música a la demanda imperante, preferentemente de música ligera, lo cual favoreció el cultivo de géneros musicales concretos. La popularización de la música ejerció un papel determinante en la lectura del fenómeno musical en Galicia, ya que no solo importaba la creación *per se*, sino también el consumo, la recepción y la interacción del proceso musical con sus espacios. Todo ello generó una base musical en la cual cobraron pleno sentido las múltiples facetas del protagonista de este trabajo.

No obstante, más allá de encajonarlo como músico y comerciante, se ha demostrado que su vida se expandió a otros terrenos. Y se indica de forma explícita que se expande

porque, después de una etapa de formación y de consolidación profesional, centrada sobre todo en el aspecto musical, durante el período de madurez se proyectó igualmente a los ámbitos social, político y económico, lo que no solo le permitió mejorar los negocios notablemente sino también adquirir un claro estatus. Los cargos bancarios y municipales contribuyeron al fortalecimiento de los lazos de su comercio con la ciudad herculina, lo cual, a la postre, pudo favorecer que sobrellevase el período de crisis regional finisecular. Aunque la implicación política de Berea no repercutió de modo directo en el terreno ideológico, no se puede negar que su ocupación de cargos en instituciones de prestigio acreditó cierta omnipresencia en los círculos culturales de la ciudad. No es extraño, por tanto, que simultanease ocupaciones empresariales, políticas y financieras con otras de sesgo artístico.

La comprobación de los datos referentes a los cargos desempeñados no ha resultado fácil en todos los casos. No obstante, más allá de la puntual demostración documental de cada uno de estos puestos, se ha evidenciado la influencia de este personaje en una urbe de corte burgués. Puede sorprender que un músico, cuyos inicios siguieron la estela de los pasos familiares, fuese escalando puestos en la pirámide social, algo impensable poco tiempo atrás. Si los cambios operados en la profesión musical en aquel momento sostuvieron, en parte, los logros de esta figura, no se puede obviar que el propio carácter de Berea –poliédrico, controlador y detallista– resultaba idóneo para justificar el creciente peso alcanzado en sus diversas esferas de actuación.

A la hora de abordar el objetivo específico de ordenar cronológicamente su trayectoria profesional, se ha optado por una imbricación directa con el contexto familiar, lo cual ha revertido en la interpretación global de su vida. En consecuencia, en vez de seccionarla en compartimentos estancos, se ha articulado en una visión de conjunto, en el tercer capítulo, que ha permitido no solo una aproximación al personaje, sino también a la persona que era.

En lo referente a los objetivos específicos concernientes a su papel musical, se ha probado la plena vivencia musical de Berea desde diferentes ángulos, hecho favorecido por el sustrato cultural proporcionado por los antecedentes familiares. Su vida en cuanto músico profesional giró, en esencia, entre el ambiente teatral y el de las asociaciones burguesas, contextos en los cuales intervino de forma directa e incisiva, sobre todo durante su primera etapa, cuando desempeñó las funciones de instrumentista, director y compositor. La influencia y los cargos ejercidos dentro de la sociedad

coruñesa fueron condicionantes inexorables de su perfil vital, pero el ámbito musical constituyó, sin duda, el punto neurálgico de su carrera. No obstante, no se puede delimitar solo como un músico dedicado a tocar, enseñar, componer o dirigir, sino que fue más allá, por convertir el comercio musical en un modo de vida, lo cual refrendó su estatus social, que revirtió, a la vez, más adelante, en la viabilidad del negocio.

Su naturaleza multidisciplinar le concedió la potestad de gozar de un puesto musical privilegiado para ejercer cierto control sobre los asuntos musicales de la urbe herculina y sobre las propias redes de músicos que operaban a finales de la centuria en toda la región gallega. La entrada en los circuitos de interpretación musical dependía, en gran parte, de las habilidades sociales de los músicos, por lo que disponer de una buena agenda de contactos redundaba en la subsistencia. Berea, desde su posición, empleaba su capacidad de gestión de la información en favor de la música y de sus propios intereses, actuando de referente, por ejemplo, para músicos regionales o nacionales, según se ha demostrado. A pesar de la articulación de estas redes de músicos, no se crearon instituciones específicas de soporte profesional. De ahí la relevancia de los músicos «pivote» o «de enlace», según se han denominado en este trabajo, que, como Berea, fueron capaces de gestionar y dirigir el tráfico de intérpretes musicales en una ciudad concreta e incluso entre diferentes puntos de la región.

En el terreno compositivo, cabe reflexionar aquí sobre la naturaleza de sus obras conocidas, circunscritas en esencia a su primera etapa, cuyas líneas de creación musical estaban en órbita con los gustos imperantes de la época. La puesta en valor de esta producción, que se reivindica a través de este estudio, no deriva tanto de la excelencia compositiva, cuanto de su plena adecuación al consumo imperante, que en términos de recepción resulta de sumo interés. La razón de que muchas de sus obras no se conserven a día de hoy deriva de esta particular circunstancia, por la cual la producción musical estaba destinada al autoconsumo inmediato. Otras composiciones –como *La Alfonsina* o *Un suspiro*– han perdurado en el tiempo, en la actualidad asociadas quizás erróneamente a una capacidad identificativa o diferencial que, lejos de plasmar una voluntad ideológica del autor, se adherían a las querencias de la época. Quizás, por ello, enmarcar la producción de *muiñeiras* o de melodías gallegas –no así su interpretación– en un contexto derivado del nacionalismo ideológico sea algo forzado, a la par que inexacto. Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que se trata de productos

preparados para el consumo, hecho corroborado por sucesivas reediciones de algunos de estos ítems.

El segundo objetivo marcado en esta investigación concierne al análisis de las actividades empresariales de Berea, circunscritas mayoritariamente a la música. Se han abordado tanto en la aproximación vital, en el cuarto capítulo, como en la sección dedicada al almacén de música, en los capítulos quinto y sexto. En sus tres áreas de actuación comercial (almacenista, agente teatral y editor) imperó el espíritu de control sobre el capital a fin de minimizar los riesgos de las inversiones. Por eso, al definirlo como capitalista no se puede alabar su valentía en la gestión de riesgos, pero sí su perspicacia e insistencia, lo cual fomentó la consolidación del negocio y del capital a su disposición con el transcurrir de los años.

A pesar de que los mecanismos mercantiles empleados por Berea no difieran de los usados por otros empresarios musicales españoles y europeos coetáneos, sí se puede aducir cierta singularidad por la capacidad poliédrica de actuar desde otras áreas (sociales, políticas y económicas). Una consecuencia directa de esta característica fue la posibilidad de ampliación de sus actividades de almacenista con otras facetas, quizás más influyentes, como la de agente teatral, que lo catapultó a la primera plana de la vida escénica de la ciudad e incluso de la región. Además, los contactos establecidos con las galerías lírico-dramáticas y con las compañías itinerantes no hicieron más que engrosar su talento en la gestión y el control de una vasta agenda de contactos, que, sin lugar a dudas, favoreció la solidificación de su establecimiento.

La faceta editorial fue menos significativa entre sus ocupaciones profesionales, ya que, a falta de medios técnicos, la dependencia de los talleres de impresión de las capitales coartaba su suficiencia. A pesar de haberse documentado la intermediación ejercida en favor de algunos autores gallegos coetáneos, la línea conservadora de Berea de no arriesgar capital retrajo esta labor editorial, pero, aun así, sirvió de punto de partida para las acciones desarrolladas en este sentido por los sucesores, Canuto Berea y Compañía. Pese a ello, Berea demostró un férreo control del consumo musical gallego desde varias vías, contribuyendo así a la solidificación de su firma y a la diversificación del mercado musical coetáneo.

El análisis de los elementos implicados en el negocio del almacén musical, efectuado en los dos últimos capítulos, ha permitido la obtención de datos referentes al

consumo musical gallego para la confección de una radiografía de la recepción musical coetánea. Con ello se ha verificado que la dinámica empresarial de almacenistas musicales activos, como el caso de Berea, no solo se nutrió de los requerimientos de los consumidores, sino que condicionó de forma abierta determinadas preferencias decimonónicas. Cobra aquí especial sentido la aplicación de enfoques procesuales, que destacan los mecanismos por los cuales la música se interrelaciona con su entorno. Por ello, según se anticipaba a modo de objetivo específico, se puede resolver un modelo explicativo en torno a la interacción de actores entre el comercio y la cultura musical coetánea, partiendo de un diseño polisistémico, en parte plasmado en la articulación de los contenidos y revisado de nuevo aquí.

En este ejemplo concreto, la explicación del modelo comercial aplicado por Berea supone la identificación de diversas reglas y relaciones potenciales vigentes en las transacciones comerciales. Estas derivan de dos modelos: uno de comprensión para el funcionamiento del binomio distribuidor-cliente y otro de producción basado en la asociación entre el creador, el fabricante o el editor y el distribuidor o el almacenista. A través de esta segmentación de factores, elementos y modelos se ha reconstruido el repertorio de modelos adquiridos y adoptados (también adaptados) por Berea, sus clientes y sus distribuidores en un medio determinado.

La actividad del comercio musical de Berea se explica a través de un conjunto complejo de fenómenos, en el cual no solo influye el modelo comercial, sino también otra serie de modelos genéricos (el de recepción, el social, el político o el económico, entre otros). En este diseño polisistémico existe más de un emisor, ya que tanto los productores primarios (compositores, inventores) como los secundarios (fábricas, editoriales, distribuidores, almacenistas) condicionan la llegada del producto material al consumidor, a su vez coartado por factores económicos, infraestructurales y estéticos. Es más: el consumidor, a través de las demandas, estimula la oferta de algunas mercancías y, en última instancia, los distribuidores e intermediarios tamizan las posibilidades de acceso a la música. De este modo, el esquema propuesto en la presente investigación ratifica la constante retroalimentación de los diferentes componentes del comercio musical en un polisistema donde se interrelacionan distintos sistemas – insertos en repertorios variados y simultáneos–, de modo que se comparten las responsabilidades del emisor-productor y del receptor-consumidor.

Tras haber analizado las relaciones tejidas en torno al comercio bereano, se ha concluido que no existen productores y consumidores que integren categorías aisladas, siendo necesaria la instauración de una nueva categoría que ligue las anteriores: la de agente «difusor» o intermediario. El proceso de asimilación de repertorios dependería, en gran medida, del rol de un difusor, calidad en la cual se inserta Berea, puesto que, de no existir, no se establecerían vinculaciones reales entre los nuevos productos y el consumidor, y quedarían los primeros como meros proyectos utópicos. Por lo tanto, Berea –en cuanto que comerciante musical– no fue en exclusiva un agente pasivo de la cultura (consumidor), sino que participó de forma activa (productor). No solo adquirió productos (partituras e instrumentos), sino que actuó sobre ellos seleccionándolos y ofertándolos en su rol de intermediario. Por añadidura, el papel de productor fue más allá, ya que él mismo ejerció de compositor y editor. Por lo tanto, este carácter polifacético facilitó que actuase a la vez en calidad de consumidor en dos sentidos: a modo de canalizador de materiales procedentes de fábricas y editoriales –para su posterior distribución– y como comprador de dichos materiales, a título individual, en su faceta de intérprete.

El examen de los elementos implicados en este proceso empresarial ha revelado la efectividad de este modelo sistémico propuesto y ha evidenciado varias realidades consustanciales al consumo musical decimonónico gallego, lo que sustenta los anteriores argumentos. En cuanto a los productos, se ha constatado un claro incremento de la oferta de aerófonos, sobre todo de boquilla, lo cual delataba una creciente demanda, circunscrita en especial al ámbito de las bandas de música militares y civiles del momento. Por su parte, estas, sobre todo las militares, fomentaban la introducción de ciertas novedades y, al mismo tiempo, Berea actuaba de catalizador en la gestación de algunas civiles o populares. Por tanto, aquí se verifica que la oferta del producto estuvo proporcionalmente relacionada con la demanda y, a la vez, las posibilidades organológicas que el sistema comercial fue capaz de sustentar constituyeron un factor relevante para explicar el pujante desarrollo de estas agrupaciones en la Galicia del siglo XIX.

Esta capacidad de intervención como almacenista en el desarrollo musical de la región se apreció también en esferas de consumo particular, a través de la venta de novedades mecánicas que facilitaban la interpretación, o por medio de la selección previa de instrumentos cordófonos a disposición de los usuarios. En este sentido, es

llamativo el movimiento de marcas de piano, ya que Berea, además de satisfacer las demandas imperantes, se preocupó por despachar los ejemplares que mayores beneficios económicos le reportaban. Esto provocó que los convenios de exclusividad con ciertas firmas beneficiasen el tráfico de unos modelos sobre otros y, en consecuencia, implicó que la disponibilidad de instrumentos se sometiese a las estrategias de mercado imperantes. De nuevo, la gestión comercial interfirió de forma determinante en el consumo musical. La naturaleza de los productos condicionaba, al mismo tiempo, el impulso de las tácticas mercantiles, ya que, a diferencia de la creciente manufactura de pianos en fábricas, sobre todo extranjeras, a partir de los años ochenta, la factura artesanal de los cordófonos punteados inclinó la balanza hacia una gama comedida de productos, procedentes, en su mayoría, de talleres españoles. Aquí los productores adquirieron un peso específico en la gama de existencias ofertada por los distribuidores y, por ende, en las posibilidades de adquisición de instrumentos por parte de los usuarios.

El terreno en el cual el almacenista alcanzó una mayor potestad de selección concierne a las partituras y a la literatura pedagógica, cuya presencia en el establecimiento testimonia el auge de la enseñanza musical durante el último tercio de la centuria. A pesar de haberse constatado ciertas conductas centralistas, por cuanto que muchos de los manuales didácticos estaban en vigencia en el conservatorio madrileño, se ha observado la introducción de métodos empleados igualmente en otras instituciones educativas españolas y europeas. Esto delata una mirada tanto por parte del almacenista como por parte de los compradores a otros ámbitos educativos de referencia. Al mismo tiempo, la actuación de Berea como canalizador de materiales pedagógicos no solo lo convirtió en un simple suministrador, sino que, en el papel de «difusor», interfirió en el proceso de asimilación al seleccionar, distribuir e incluso consumir en primera persona.

En lo referente a las partituras disponibles en su inventario, se ha comprobado una clara homogeneización del gusto con respecto a otras zonas de la península, ante la preponderancia del repertorio escénico y de danzas, evidente reflejo de la música ligera de consumo asociada a los espacios de interpretación decimonónicos. Los numerosos arreglos destinados a diferentes instrumentaciones de moda en el momento (canto, canto y piano, grupos de cámara, orfeones, bandas...) demuestran la clara interrelación entre el consumo, la oferta, los clientes, los escenarios y la propia iniciativa del comerciante, quien, lejos de proporcionar siempre los materiales de forma aséptica, se pronunció a

favor o en contra de determinadas mercancías. Por ello, aunque el repertorio disponible fuese, con toda probabilidad, el más demandado, posiblemente la escena musical dependiese en alto grado de las propias ofertas, muchas veces supeditadas a la intercesión de Berea.

La selección de distribuidores, tanto de instrumentos como de materiales impresos, reguló la oferta vigente en cada momento. En cuanto al mercado de instrumentos, exceptuando los cordófonos punteados, se asistió a un proceso de internacionalización paulatino, en línea con lo acontecido en el resto de la península. Por otro lado, la distribución de partituras y métodos recayó en especial sobre almacenistas nacionales, con la singularidad de un repunte en las compras a empresas italianas. Con todo, se ha evidenciado la participación de Berea en las dinámicas de *marketing* nacionales e internacionales, empleando a menudo tácticas para mejorar su posición frente a los distribuidores por medio de convenios específicos.

El estudio de las dinámicas del almacén ha verificado la estrecha vinculación entre los productos demandados, las estrategias de venta aplicadas en todos los niveles del intercambio y la naturaleza de cada cliente, en línea con la interacción propuesta en este modelo polisistémico. Se ha acreditado el paralelismo entre el fenómeno musical gallego coetáneo y los movimientos mercantiles operados, en los cuales la emergencia de nuevos espacios de desarrollo condicionó no solo los perfiles de consumo de índole colectivo e individual, sino también los patrones organizativos y funcionales de la música de entonces. De ahí que para abarcar el máximo número de espacios posible, Berea emplease a modo de táctica de gestión la captación de un amplio número de mediadores y comisionados que intercediesen en favor de sus transacciones. Quizás esta amplia agenda de colaboradores proviniese del propio estatus social de Berea, lo cual, sin duda, desembocó en un intenso tráfico mercantil auspiciado por densas redes de distribuidores, intermediarios y clientes, plenamente insertos en su contexto musical. Pero más allá de estos elementos, las interacciones entre ellos generaron estrategias de mercado que lideraron, en el caso de Berea, el aprovechamiento de los recursos económicos, humanos y logísticos, un factor decisivo para la consolidación de su firma mercantil.

En consecuencia con lo anteriormente expuesto, a través de este estudio se ha corroborado la hipótesis de partida por la cual se planteaba la posibilidad de que las competencias poliédricas de Berea beneficiasen su actuación en cuanto que agente

activo de la cultura musical gallega durante la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, se ha demostrado su plena implicación en el contexto, al actuar en calidad de consumidor y productor a la vez, con lo que se convirtió, por tanto, en un agente pasivo y activo de la cultura musical. En este caso, la intervención en el núcleo urbano por medio de actuaciones políticas, sociales, económicas y culturales lo legitiman como digno contribuyente al desarrollo cultural de la urbe. Pero, más allá de este aporte circunscrito en esencia al medio urbano, se haya su idoneidad para influir en toda la región, en especial a través de las actividades empresariales. Así pues, la interacción polidimensional de sus diferentes ocupaciones, con una clara interdependencia interna, revirtió en la cultura del momento, convirtiendo su comercio musical no solo en un mero reflejo o telón de fondo de las estructuras sociales y económicas imperantes, sino en constructor activo de tales estructuras al interferir en la configuración del fenómeno musical gallego coetáneo.

La aportación de esta investigación, teniendo en cuenta el estado de la cuestión previo, atañe a varios frentes. En primer lugar, se ha articulado una biografía crítica documentada de Canuto Berea Rodríguez, complementando así las publicaciones previas de corte divulgativo, con lo cual se han justificado mediante fuentes concretas algunas afirmaciones ya publicadas con anterioridad y se han cubierto algunas lagunas existentes en torno a su actividad en la vida social, política, económica y artística. En segundo lugar, se ha procedido a la revisión de algunos errores historiográficos sobre la faceta compositiva. En este sentido, se han podido constatar atribuciones equivocadas, aparte de matices inherentes a ciertas aseveraciones que no se han podido demostrar, y, al mismo tiempo, se ha recuperado el valor de su faceta compositiva en la historia de la música en Galicia, denostada en el pasado por la historiografía.

El examen del comercio musical de Berea carecía de un estudio de conjunto previo, que se ha pretendido paliar por medio de la construcción de un estado de la cuestión sobre el comercio musical en territorio gallego, temática poco valorada en el terreno musicológico hasta el momento. En realidad, aquí se reivindica la necesidad de análisis de las dinámicas comerciales para una comprensión holística del hecho musical en el siglo XIX, heredero directo de los nuevos paradigmas derivados de la Revolución Industrial. En este sentido, aunque se ha partido de publicaciones previas para una aproximación general al fenómeno musical en Galicia, se ha elaborado un constructo historiográfico propio para la ubicación de los profesionales de la música

decimonónicos como Canuto Berea, un enfoque poco aducido hasta ahora en la investigación musicológica. Así, el amplio estado de la cuestión efectuado sobre el estudio de la música gallega no solo es válido para contextualizar a Berea, sino que sirve como marco de referencia para otros estudios sobre la vida musical en A Coruña, en la región gallega e incluso, de forma genérica, en España.

Esta investigación ha cubierto en parte los anhelos planteados en primera instancia, cuando, después de un intenso curso de doctorado, se manejó por vez primera la abrumadora cantidad de documentación albergada en el Archivo Berea. Lo que en un principio parecía un trabajo documental arduo sobre una temática muy concreta –que lo fue–, se abrió como una oportunidad para conocer el fenómeno musical gallego del siglo XIX desde variadas perspectivas. En efecto, esta heterogeneidad del tema de estudio derivó en la búsqueda de herramientas metodológicas que hiciesen factible una interpretación global y, al mismo tiempo, significativa. Quizás por ello el marco teórico se diversificó, en relación directa con los objetivos plurales reseñados, lo cual demandó una interiorización de teorías para su aplicación metodológica.

La conjugación de herramientas procedentes de diferentes disciplinas ha permitido configurar una metodología sustentada en un marco teórico poliédrico, en el cual la individualidad de cada teoría se ha combinado y aplicado de forma específica a fin de cubrir los propósitos de este proyecto de investigación. Tras un largo proceso de lecturas y asimilación en combinación con un incesante vaciado documental fue posible madurar una opción constructiva que, a día de hoy, creo que ha cubierto mis expectativas no solo con respecto a la realización de este trabajo académico sino también para la puesta en valor de algunas realidades musicales que hasta el momento se habían mantenido solapadas por otras cuestiones en la historiografía musical. De este modo, la metodología propuesta, heterogénea e interdisciplinar, en especial la polisistémica, puede validar un planteamiento teórico y metodológico de estudio aplicable al ámbito musicológico español en general y a otros estudios sobre el comercio musical en particular.

A pesar de todo lo expuesto, soy consciente de que, en un trabajo de estas características, aun con voluntad académica, conviven luces y sombras. Desde esta perspectiva, quizás algunos puntos fuertes sean al mismo tiempo su espada de Damocles, como el hercúleo apoyo documental, que, si bien confiere detallismo a las argumentaciones, al mismo tiempo deriva en una excesiva atomización de los temas,

que, muy a pesar de la voluntad inicial, se han materializado en un trabajo, tal vez, demasiado extenso. Con todo, admito en primera persona la renuncia al desarrollo de algunos aspectos que, aun siendo interesantes, han quedado en un segundo plano, entre ellos el estudio de la continuidad de las estrategias comerciales en las empresas sucesoras de Berea, la implicación comercial de su hijo Canuto Berea Rodrigo o la operatividad de las sucursales más allá de la vida de Canuto Berea Rodríguez. Asumo también que ciertos resultados pueden resultar problemáticos, sobre todo en lo referente a la faceta compositiva del autor, dado que todavía permanecen en penumbra algunas atribuciones y, seguramente, muchas otras obras de consumo inmediato de cuya existencia no ha quedado constancia a día de hoy. Aun así, el texto presentado cubre los objetivos específicos propuestos con respecto a este asunto particular. Además, la diversificación de contenidos que enriquece los puntos de vista adoptados, deviene igualmente en la apertura de hilos temáticos que, dada la naturaleza de esta tesis, no se han podido cerrar. Quedan, por tanto, muchas ventanas abiertas para el estudio del fenómeno musical en Galicia, en general, y del comercio musical, en particular, que de ninguna manera se podrían haber afrontado de forma conjunta en un único trabajo.

Algunos de estos aspectos quizás sirvan para dar continuidad a esta investigación que, lejos de darse por concluida, abre nuevas vías de investigación desde los puntos de vista temático y metodológico. Es probable, según las pesquisas efectuadas, que no se conserve ningún otro bloque de documentación comercial parecido al de Berea, al menos en Galicia; sin embargo, un vaciado hemerográfico sistemático como fuente de información podría completar el paisaje comercial coetáneo. La indagación sobre el comercio musical en otras zonas –regionales y nacionales– contribuiría a diseñar un panorama sobre consumo general más aproximado a la realidad.

Debido a la ingente cantidad de información manejada sobre músicos y agrupaciones musicales gallegas contemporáneas, sobre todo bandas de música, se sugieren nuevas rutas de análisis, aún pendientes para la musicología española. De hecho, dado el profundo calado social que las bandas tienen en la actualidad en Galicia, y teniendo en cuenta su pujante gestación en tiempos de Berea, sería sumamente enriquecedor emprender estudios históricos específicos, de momento solo enfocados a bandas municipales de núcleos urbanos, conforme se ha visto en el estado de la cuestión de la introducción. En esta línea se abren muchos otros temas relacionados con el consumo musical: la recepción de la música escénica en Galicia,

la diferenciación entre la música ligera de elevada demanda y la música de corte culto de presencia más moderada, los géneros en relación con sus funcionalidades, la operatividad musical de las asociaciones burguesas, las contribuciones de las sagas familiares al panorama musical gallego, el papel del músico en diferentes espacios geográficos, la música de cámara y su espectro de demanda, el impacto de ciertas temáticas en las composiciones de la época (ferrocarril, carnaval, visitas de reyes...), el auge de los locales de esparcimiento urbano, el impacto organológico de ciertas especialidades, la introducción de novedades organológicas en el consumo gallego, el estudio de músicos profesionales gallegos, etc. Enumerar todas las posibilidades que se han podido atisbar a través de las pesquisas realizadas resultaría excesivamente extenso; sin embargo, se puede dejar constancia en estas líneas de la necesidad de ampliar los puntos de vista en los estudios musicológicos concernientes a la música del siglo XIX en Galicia y en otras regiones españolas, a los cuales se ha esperado contribuir y servir de referencia con esta aportación.

La proyección de futuro del presente trabajo pasa en principio por la planificación y adecuación de este texto a un formato asequible para una publicación de corte académico, pero con voluntad de alcanzar a un amplio sector del público. De este modo, tal vez el proyecto pueda seccionarse en dos aspectos: una biografía de Canuto Berea Rodríguez, por la cual se han interesado ya algunas instituciones coruñesas y editoriales, y un estudio sobre el calado del establecimiento musical bereano en relación directa con el fenómeno musical coexistente. El primero podría estar dirigido a un público más general que cubra las exigencias mínimas de un trabajo de investigación académico. La segunda propuesta revalorizaría los procesos musicales en el estudio de la música del siglo XIX y, por tanto, sería una publicación de corte más académico, destinada a un público especializado. No obstante, pese a las ideas preconcebidas que se albergan en torno a la divulgación de esta investigación, son conocidas las dificultades económicas que hoy en día acarrea toda edición en papel, por lo cual no se descarta la posibilidad de efectuar una labor de síntesis sobre ambos aspectos en formato digital.

Lejos de que la elaboración de esta tesis doctoral suponga un punto y final en mi trayectoria, considero que será un acicate para el inicio de nuevos hilos de estudio en el futuro. Si algo se ha evidenciado en estos últimos años de mi investigación son las múltiples temáticas susceptibles de análisis que contribuirían a un mejor conocimiento de la música decimonónica en Galicia. Ello ha despertado en mí un

mayor interés por la música gallega de la segunda mitad de esta centuria y por los procesos que posibilitaron que los tatarabuelos de mis abuelos accediesen a la experiencia musical desde diferentes perspectivas y en diversos espacios. Asimismo, este estudio ha puesto a prueba mi capacidad de síntesis y de resistencia, al enfrentarme a una considerable cantidad de fuentes documentales a lo largo de tantos años. Todo este proceso me ha ayudado a conocer mis propias competencias en el campo de la investigación, a veces compatibles y extrapolables a la vida multitarea de una madre trabajadora e investigadora. Desde luego, tras este paso en mi itinerario profesional se abre un plural plantel de posibilidades que me gustaría expresar en el futuro, siendo a la vez consciente de que no es posible abarcarlo todo con la conveniente diligencia. Pero ahí, el propio ritmo de la vida encauzará las posibilidades de mayor viabilidad. Lo que sin duda cambiará a partir de ahora será mi sentimiento al pasar por la calle Alcalde Canuto Berea de A Coruña, ya que no será una cartela que me pase inadvertida, para mal o para bien, porque de un modo u otro este trabajo me ha enfrentado de forma metafórica a mis propios demonios y al mismo tiempo me ha permitido madurar y enriquecerme como investigadora y como persona.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ALFABÉTICA POR AUTORES¹

- Aaron Clark, Walter. 2015. *Isaac Albéniz. A Research and Information Guide*. New York, London: Routledge Music Bibliographies.
- Abraham, Gerald. 1985. *Cien años de música*. Madrid: Alianza.
- Abreu, Pablo. 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*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 477-502. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Acitores, Federico. 1999. «El órgano histórico en Castilla y León. Criterios de conservación y restauración». En *El órgano histórico en Castilla y León*, coordinado por Alfonso de Vicente Delgado y Dámaso García Fraile, 37-47. Zamora: Junta de Castilla y León.
- Adler, Guido. 1885. «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft». *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20.
- Aguilar Piñal, Francisco, Paula Demerson y Georges Demerson. 1974. *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del Investigador*. San Sebastián: Izaña.
- Álamo Salazar, Antonio, y Jesús Castañón. 1980. *Banda Municipal de Música. Palencia. 1879-1979*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.
- Alén Garabato, M. Pilar. 1987a. «Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX». *Compostellanum* 32 (3-4): 561-73.
- 1987b. «Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela: 1769-1820». *Revista de Musicología* 10 (1): 221-39.
- 1987c. «Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII». En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, coordinado por José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, 39-49. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1991. «Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 501-09.
- 1993a. «A Música na catedral de Santiago. Medio século de dificultoso sustento (1875-1925)». En *Ángel Brage, memoria musical dun século*, coordinado por

¹ En el anexo 6 en CD se ofrece una clasificación temática.

- Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, 52-62. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago de Compostela.
- 1993b. «Datos para una Historia Social de la música. El Trienio Liberal y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago». En *Estudios sobre historia del arte: ofrecidos al prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*, coordinado por José López Calo, 17-25. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
 - 1993c. «Proyecto para una Historia Social de la Música en Galicia». En *Actas del IV Congreso Español de Sociología «Sociología entre dos mundos»*, 99-107. Madrid: Federación Española de Musicología.
 - 1993d. «La sociología y la música». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 9: 177-92.
 - 1995a. *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada*. A Coruña: Edición do Castro.
 - 1995b. «El tenor italiano Pietro Ricci en Santiago de Compostela». *Cuadernos de Arte* 26: 151-55.
 - 1997a. «Panorama y reflexiones sobre un cuarto de siglo de historiografía y actividades musicales en Galicia (ca. 1972-1997)». *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 4 (2): 5-69.
 - 1997b. «A música». En *Galicia Terra Única. O século XIX*, catálogo de exposición comisariada por José Manuel García Iglesias, 80-91. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
 - 1997c. *Historia da música galega. Cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: A Nosa Terra.
 - 1998a. «José M^a Varela Silvari (1848-1926): polifacético e incansable defensor da música». *Grial* 36 (140): 829-34.
 - 1998b. «O clasicismo musical en Galicia». En *O feito diferencial galego na música*, coordinado por Grupo Milladoiro y Carlos Villanueva, 179-238. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, Editorial da Historia.
 - 1999a. «La música en Galicia: del piano de salón a las masas corales». En *Galicia e América: música, cultura e sociedades arredor do 98*, coordinado por Cristina Iglesias Feijóo, Carmen Rodríguez Mayán y Mercedes Villar Taboada, 73-101. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
 - 1999b. «Hacia una “Historia de la Música Gallega”: pasado, presente y futuro». En *Maia, Historia Regional e Local*, coordinado por Paulo Sá Machado y José Augusto Maia Marqués, 199- 218. Gondomar: Cámara Municipal da Maia.
 - 2000a. «Música sinfónica en A Coruña. Los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta Municipal de Bilbao». *Revista de Musicología* 23 (2): 465-508.
 - 2000b. «Músicos de la Catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)». *Nassarre* 16 (2): 33-58.

- 2001a. «Juan Montes y su correspondencia con Canuto Berea (1871-1874)». *Lucensia. Miscelánea de cultura e investigación* 22 (11): 123-42.
- 2001b. «Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña (1920-1980) a través del Fondo Bugallal». En *Campos interdisciplinarios de la musicología*, editado por Begoña Lolo, 213-34. Madrid: SEdeM.
- 2001c. «Consideracións arredor das “Estampas Gallegas” de mediados do século XX». *Grial* 39 (150): 335-45.
- 2002a. «El fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su “Archivo de Documentación”: correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero». En *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, editado por Begoña Lolo, vol. 1, 395-408. Madrid: SEdeM.
- 2002b. «Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia». En *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, editado por Camilo Fernández Cortizo, Domingo L. González Lopo y Enrique Martínez Rodríguez, vol. 2, 235-45. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- 2002c. «La edad de oro de las Melodías Gallegas (ca. 1890-1915)». En *Homenaje a José García Oro*, editado por Miguel Romaní Martínez y María Ángeles Novoa Gómez, 375-82. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- 2002d. «Datos para una historia social de la música: apuntes biográficos de los músicos de la catedral de Santiago (1770-1820)». En *Estudios sobre Patrimonio Artístico*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla y José Manuel López Vázquez, 709-39. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2004a. *Breve historia da música galega*. Vigo: A Nosa Terra.
- 2004b. «La Capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825)». *Revista de Musicología* 37 (2): 933-78.
- 2005. «La Real Colegiata de Santa María de A Coruña: inventario de música conservada en su archivo». *Revista del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses* 29-30: 149-72.
- 2007. «Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916)». *Revista de Musicología* 30 (1): 49-102.
- 2008a. «Teatro lírico en la ciudad de A Coruña (1872-1879)». En *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, editado por Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares, 49-73. Madrid: ICCMU.
- 2008b. «El tema de la emigración en los compositores gallegos (ca. 1880-1920)». *Anuario Brigantino* 31: 375-98.
- 2009a. *Historia da Música Galega. Notas do século XIX*. Santiago: Andavira, 2009.

- 2009b. «La música en las comunidades religiosas de Santiago de Compostela: aportaciones para un estudio necesario». En *Galicia monástica: estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*, coordinado por Raquel Casal García, José Miguel Andrade Cernadas y Roberto Javier López López, 409-32. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
 - 2009c. «Música y músicos al servicio del culto (siglos XVI-XIX): normas de conducta y estima social». En *Congreso Internacional Imagen Apariencia, 1998*, s.p. Murcia: Universidad de Murcia.
 - 2012. «Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925)». En *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero, 2808-19. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- Algora, Esteban. 2001. «El acordeón en la España del siglo XIX». *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical* 14 (46): 63-103.
- Alía Miranda, Francisco. 1998. *Fuentes de información para historiadores*. Gijón: Gredos.
- Alonso, Silvia. 2004. «Procesos de transtextualidade literaria e musical: Curros vs. Hugo- Chané vs. Liszt». En *Actas do I congreso Internacional "Curros Enríquez e o seu tempo"*, editado por Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés Marcote, vol. 2, 255-73. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Alonso Álvarez, Luis. 1992. «Comerciantes e políticos. Economía e ideoloxía na burguesía coruñesa da primeira metade do século XIX». En *VI Xornadas de Historia de Galicia. Mentalidades colectivas e ideoloxías*, editado por J. Platero Paz, 9-19. Ourense: Diputación Provincial de Orense.
- 2003. «A fábrica de tabacos da Coruña: Unha perspectiva dende a Historia empresarial». En *XII Xornadas de Historia de Galicia. Perspectivas plurais sobre a historia de Galicia*, editado por Xavier Castro y Jesús de Juana, 205-38. Ourense: Diputación Provincial de Ourense.
- Alonso Cortés, Narciso. 1947. *El teatro en Valladolid, siglo XIX*. Valladolid: Imp. Castellana.
- Alonso González, Celsa. 1992. «Las melodías de Álvarez: un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español». *Revista de Musicología* 15 (1): 231-80.
- 1993. «Los salones: un espacio musical para la España del XIX». *Anuario Musical* 48: 165-206.
 - 1998a. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
 - 1998b. «La música española y el espíritu del 98». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5: 49-63.

- 2000. «Hernández, Isidoro». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
 - 2001a. «Ovejero, Ignacio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
 - 2001b. «Taboada Mantilla, Rafael». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
 - 2001c. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 17-39.
- Alonso Hernández, Abel. 1995-96. *Diccionario de la exportación*. Madrid: Editorial Revista de Derechos Humanos.
- Alonso Monteagudo, Julio Carlos. 2012. «Vestreiro Torres, poesía e música no Rexurdimento». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Monserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 281-99. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Alonso Pérez-Ávila, Beatriz. 2015. «El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Altadill, Julio. 1909. *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsaló.
- Álvarez, Laurerano. 1990. *Exposición antológica de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. 1850-1990*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Álvarez Cañibano, Antonio. 1991. «Academias, Sociedades musicales y Filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX (1500-1875)». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 63-70.
- 1995. «Teatros y música escénica del Antiguo Régimen al Estado burgués». En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares, 123-60. Oviedo: Universidad de Oviedo.
 - 2001. «Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 73-79.
- Álvarez de la Granja, María. *Teodosio Vestreiro Torres. Aproximación á súa vida e á súa obra*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses (Fundación Provigo), 1998.
- Álvarez Junco, José. 2001. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

- Amat Noguera, Nuria. 1979. *Técnicas documentales y fuentes de información*. Barcelona: Bibliograf.
- Amoedo, Alejo. 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: Metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 301-14. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Andrade Malde, Julio. 1977. «Andrés Gaos, músico gallego y universal». *Ritmo* 47 (474): 23-25.
- 1987. «Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* 3 (1): 9-58.
- 1998. *La banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- 2010. *Andrés Gaos. El gallego errante*. A Coruña: Vereda.
- 2012a. «Morriña e saudade no piano de Gaos». En *Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*, coordinado por Julián Jesús Pérez Fernández, 75-92. A Coruña: Universidad de A Coruña.
- 2012b. «A vida de Andrés Gaos a través das súas cancións con textos en francés». En *Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*, coordinado por Julián Jesús Pérez Fernández, 93-119. A Coruña: Universidad de A Coruña.
- 2012c. «Andrés Gaos aos catro ventos». En *Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*, coordinado por Julián Jesús Pérez Fernández, 120-34. A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Andrés, Ramón de. 1995. *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Bibliograf.
- 2001. *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad hasta J.S. Bach*. Barcelona: Península.
- Ansorena, José Luis. 1999. «San Martín Eslava, Bonifacio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
- Ansorena, José Luis, y Jon Bagüés. 1999. «Cartas a ERESBIL». *Musiker* 11: 203-72.
- Anta Seoane, Adolfo. 1970. «Música en Compostela, una institución ejemplar». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 2: 39-52.
- 1972. «Sarasate en Galicia». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 4: 29-51.
- 1973a. «Noticia necrológica de Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 5: 41-60.

- 1973b. «Discurso del académico de número don Adolfo Anta Seoane en el acto académico de imposición de la medalla de 2ª clase del premio “Marcial del Adalid”, a nueve componentes de la Coral Polifónica “El Eco”, en el salón de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de La Coruña, el día 6 de abril de 1973». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 5: 93-98.
 - 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.
 - 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.
- Antolini, Bianca Maria. 2005. «Publishers and Buyers». En *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, editado por Rudolf Rasch, 209-40. Berlín: Berliner Wissenschaft-Verlag.
- Applegate, Celia. 1998. «How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century». *19th Century Music* 21 (3): 274-96.
- Archivo Municipal de A Coruña. 1998. *Catálogo de la colección de postales del Archivo Municipal*. Selección de Susana Quiroga Barro y Rafael Lorenzo Durán. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- 1999. *II Catálogo de la colección de postales del Archivo Municipal*. Textos y selección de María de la O Suárez y Xosé Ramón Barreiro Fernández. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
 - 2003. *III Catálogo de la colección de postales del Archivo Municipal*. Textos y selección de María de la O Suárez y Jaime Oíza Galán. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Areal Alonso, Pedro Alberto, y Sonia García López. 1992-93. «Notas para la historia de la banda municipal de Vigo». *Castrelos. Revista do Museo Municipal “Quiñones de León”* 5-6: 191-207.
- Argan, Giulio Carlo. 1984. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.
- Arija Soutullo, María Rosa. 2011. *Reveriano Soutullo Otero, el alma lírica de la música gallega: vida y obra*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Armesto, Victoria. 1987. *Tradicón y reforma en la vieja Coruña*. A Coruña: Diputación Provincial de La Coruña.
- Artaza, Manuel María de la, Dolores Barral, José María Bello, Ana Colino, Emilio Grandío y María Carmen Saavedra. 1995. *Historia de La Coruña*. A Coruña: Vía Láctea.
- Arteaga y Pereira, Fernando. 1887. *Celebridades Musicales*. Barcelona: Imprenta de Tasso.

- Artiaga Rego, Aurora, y María Xesús Baz Vicente, eds. 2001. *A agricultura galega a mediados do XIX: o primeiro intento de reforma do foro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Artola Gallego, Miguel. 1990. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza.
- Asher, Ron, ed. 1994. *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford-New York: Pergamon Press.
- Ashton, Thomas S. 1996. *The Industrial Revolution, 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press.
- Astruells Moreno, Salvador. «La edición musical en Valencia a finales del siglo XIX y principios de XX». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 507-26. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM, 2012.
- Attali, Jacques. 1978. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico.
- Aversano, Luca. 1999. «Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)». *Fonti Musicali Italiane* 4: 130-60.
- 2010. «Editoria musicale e globalizzazione del gusto all'inizio del XIX secolo». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 321-28. Bolonia: Ut Orpheus Edizioni.
- Bagüés Erriondo, Jon. 1987. «El coralismo en España en el siglo XIX». En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, coordinado por José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, vol. 2, 173-98. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1990-91. *Ilustración musical en el País Vasco*. Donostia-San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
- Baines, Anthony. 1974. *Brass Instruments and their History*. Londres: Faber & Faber.
- 1980. «Bugle». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, s. v. London: Macmillan Publishers Limited.
- Bal y Gay, Jesús. 1926. «O momento actual da música galega». *Nós: boletín mensual da cultura galega* 8 (29): 2-4.
- 1973. «Panorama de la música popular gallega». *Grial* 41 (1973): 345-49.
- Bal y Gay, Jesús, y Eduardo Martínez Torner. 1973. *Cancionero Gallego*. Prólogo de José Filgueira Valverde. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Balboa, Manuel. 1975. «Andrés Gaos o los verdaderos artistas». *Montsalvat* 19: s.p.
- 1979. «O Teatro Lírico Galego nos séculos XIX e XX». En *150 anos de música galega*, editado por Xoán Manuel Carreira y Manuel Balboa, 57-80. Pontevedra: Xunta de Galicia.

- 1991. «Algunas consideraciones musicales sobre el teatro lírico cantado en castellano (1850-1900)». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 135-48.
- Balboa, Manuel, y Xoán Manuel Carreira, eds. 1979. *150 anos de música galega*. Pontevedra: Xunta de Galicia.
- Baldelló, Francisco. 1969. «Constructores de instrumentos musicales en Barcelona. La confradía dels Corders de corda de viola». *Anuario Musical* 24: 199-203.
- Baliñas Pérez, Maruxa. 1993. «A vida musical en Santiago». En *Ángel Brage. Memoria musical dun século*, coordinado por Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, 44-51. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- 2004. «...dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos: as catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros». En *Actas do I Congreso Internacional «Curros Enríquez e o seu tempo» (Celanova, setembro 2001)*, editado por Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés, vol. 2, 291-302. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Bande, Enrique. 1989. *El orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad*. Ourense: Gómez y Gómez.
- Baquero Goyanes, Mario. 1971. *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Barbra Davalos, Marina. 2013. «La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Barce, Ramón. 1987. «La ópera y la zarzuela en el siglo XIX». En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, coordinado por José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, vol. 2, 145-72. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1995. «El sainete lírico». En *La música en España en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares, 195-244. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Bariaux, Daniel. 1988. «Science, technique et instruments de musique dans la société contemporaine». En *Musique et société. Hommages á Robert Wangermée*, editado por Henri Vanhulst y Malou Haine, 229-36. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Barreiro, Xosé Ramón. 1977. *El levantamiento de 1846 y el nacimiento del galleguismo*. Santiago: Pico Sacro.
- 1982a. *Historia contemporánea de Galicia*. Vol. 4. A Coruña: Ed. do Cerne.
- 1982b. *Liberales y absolutistas en Galicia*. Vigo: Xerais.
- 1984. *Historia contemporánea de Galicia*. Vol. 4, *Economía y sociedad*. A Coruña: Ediciones Gamma.
- 1986. *Historia de la ciudad de La Coruña*. A Coruña: La Voz de Galicia. Biblioteca Gallega.
- 1988. «La burguesía compostelana: la familia de Andrés García (1760-1815)». En *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*, coordinado por Ramón Villares Paz, 269-95. Santiago de Compostela: Tórculo.

- 1990. *O pensamento galego na historia*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 1991. *Galicia. Historia*. Vols. 4, 7 y 8. A Coruña: Hércules.
- 1997. «Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico e as estratexias da Igrexa galega no século XIX». En *O feito diferencial galego na historia*, coordinado por Gerardo Pereira-Menaut, 301-16. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- 1998. «Galicia ante o 98». En *Congreso Galicia nos tempos do 98*, 5-28. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2003. «De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)». En *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, coordinado por Ermelindo Portela Silva, 433-75. Santiago: Concello de Santiago, Consorcio de Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
- Barreiro Gil, M. Jaime. 2001. «El atraso económico y el sistema de transporte terrestre en la Galicia del siglo XIX». *Revista Galega de Economía* 10 (1): 63-82.
- Barros Presas, Nuria. 2013. *Banda artística de Merza. O cultivo dunha herdanza musical*. Pontevedra: Banda Artística de Merza.
- 2015. «La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)». 3 vols. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Becker, Carl Ferdinand. 1836. *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten his anf die nenest Zeit*. Leipzig: Verlag von Robert Friese.
- Beedell, Anne V. 1992. *The Decline of the English Musician, 1788-1888: A Family of English Musicians in Ireland, England, Mauritius, and Australia*. Oxford: Clarendon Press.
- Beiras, Xosé Manuel. 1982. *El atraso económico de Galicia*. Vigo: Xerais.
- Beltrán, Antonio. 1987. *Introducción a la Numismática Universal*. Madrid: Istmo.
- Benavides, Ana. 2011. *El piano en España*. Madrid: Bassus Ediciones.
- Benedetto, Renato di. 1987. *Historia de la Música. El siglo XIX*. Madrid: Turner.
- Benton, Rita. 1990. *Pleyel as music publisher: a documentary sourcebook of early 19th century*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
- Beramendi, Justo G. 1993. «Tres lustros para investigar dous séculos: un desenvolvemento desigual». En *Galicia e a historiografía*, editado por Justo G. Beramendi, 243-73. Santiago de Compostela: Tórculo.
- 1997. «Conciencia étnica e consciencias nacionais en Galicia». En *O feito diferencial galego na historia*, coordinado por Gerardo Pereira-Menaut, 277-300. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- 2016. *Historia mínima de Galicia*. Madrid: Turner.

- Beramendi, Justo G., y Xosé Manuel Núñez Seixas. 1995. *O nacionalismo galego* Vigo: A Nosa Terra.
- «Berea, Canuto». 1975. En *Gran Enciclopedia Gallega*, s. v. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.
- Berenzon Gorn, Boris. 2004. *Historiografía crítica del siglo xx*. México: UNAM.
- Berg, Maxine, ed. 1995. *Mercados y manufacturas en Europa*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bergadá Armengol, Montserrat. 1998. «Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5: 109-27.
- Berge, Kjell Lars. 1994. «Communication». En *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, editado por Ron Asher, 614-20. Oxford-New York: Pergamon Press.
- Bermejo, José Carlos. 1993. «Sobre la construcción del objeto historiográfico». En *Galicia e historiografía*, editado por Justo G. Beramendi, 2-28. Santiago de Compostela: Tórculo.
- Bernal, Xosé Luís, y Xosé Manuel Salgado. 1983. *Homenaxe ás bandas populares de música de galegas*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago.
- Bernard, Hélène. 2002. «El Archivo Histórico-Administrativo del conservatorio superior de música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX». En *Campos Interdisciplinares de la Musicología I*, editado por Begoña Lolo, 377-93. Madrid: SEdeM.
- Bernárdez, Carlos L. 2005. *Breve historia del arte gallego*. Vigo: Nigra Trea.
- Bernárdez González, Ramón. 1892a. *Reseña histórica y descriptiva de Santa María del Campo de la Ciudad de La Coruña*. Vol. 6. Tui: Biblioteca de la Integridad.
- 1892b. «Erección de la parroquia de Santa María del Campo de la ciudad de La Coruña». *Galicia Diplomática* 4: s.p.
- Bernecker, Walter L. 1999. *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Bevan, Clifford. 1997. «The low brass». En *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, editado por Trevor Herbert y John Wallace, 143-56. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2000. *The Tuba Family*. Winchester: Piccolo press.
- Bitran Goren, Yael. 2013. «Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (online) 35 (102): 33-64. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000100003&lng=es&nrm=iso.
- Blake, Andrew. 1992. *The Music Bussiness*. Londres: Batsford Ltd.
- Blanco, Isidoro. 1865a. «Un artículo por compromiso». *Almanaque de Galicia de juventud elegante y de buen tono* 2: 110-14.

- 1865b. «La música». *Almanaque de Galicia de juventud elegante y de buen tono* 2: 141-46.
- Blanco Álvarez, Nuria. 2015. «El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Blanco Álvarez, Nuria, y Aurelio Martínez Seco. 1999. «Don Casto Sampedro y Folgar: el Cancionero Musical de Galicia». En *Maia, Historia Regional e Local*, coordinado por Paulo Sá Machado y José Augusto Maia Marqués, 239-52. Gondomar: Cámara Municipal da Maia.
- Blanco Vila, Luis. 1978. *El Correo Gallego: cien años de aportación a la historia (1878-1978)*. Santiago: Correo Gallego.
- Blanes, Martín. 2004. «Manuel Quiroga (1892-1961): a voz do violín da Galiza nas salas de concertos do mundo». *Murguía* 4: 105-12.
- Blanning, Tim. 2011. *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- Blaukopf, Kurt. 1988. *Sociología de la música: Introducción a los conceptos fundamentales con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- 1992. *Musical Life in a Changing Society. Aspects of Musical Sociology*. Traducido por David Marinelli. Portland (Oregon): Amadeus Press.
- Bombi, Andrea, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, eds. 2005. *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Bonastre, Francesc. 1999. «Andreví, Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
- 2001a. «Pedrell Sabaté, Felipe». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
- 2001b. «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910- 1936): la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 255- 75.
- Bonet Correa, Antonio. 2000. «Las ciudades gallegas en el siglo XIX». En *Arte y Ciudad en Galicia: ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, coordinado por María Victoria Carballo-Calero, 179-200. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- Bongiovanni, Carmela. 2010. «Dalla rivoluzione industriale al Risorgimento sociale: musica e associazionismo operaio a Genova (1850-1870 circa)». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 143-74. Bolonia: Ut Orpheus Edizioni.
- Bontinck, Irmgard. 1988. «Comportement d'écoute et pratique musicale: rapports et mutations avec consideration particulière des media techniques». En *Musique et*

- societe. Hommages á Robert Wangermée*, editado por Henri Vanhulst y Malou Haine, 237-46. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Bordas Ibáñez, Cristina. 1984. «Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid». *Revista de Musicología* 7 (2): 301-33.
- 1985. «Les Instruments á clavier: clavicordio, monacordio et piano». En *Instruments de Musique Espagnols du XVIIe au XIXe siècle*, 101-11. Bruselas: Générale de Banque.
- 1988. «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández». *Revista de Musicología* 11 (3): 807-51.
- 1991. «La colección de instrumentos de Barbieri: una aportación a la historia de la organología en España». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 105-11.
- 1995a. «Les relations entre Paris et Madrid dans le domaine des instruments à cordes: 1800-1850». *Musique. Images. Instruments* 1: 85-97.
- 1995b. «Erard pianos and harps in Spain». *HARPA (Actas del I Symposium Internacional Sebastian Erard: a European pioneer of instrument-making)* 18: 30-32.
- 1999. *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Museos de Titularidad Estatal. Ministerio de Educación y Cultura I*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM, ICCMU.
- 2001a. *Instrumentos musicales históricos. Catálogo de la exposición*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- 2001b. *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Museos de Titularidad Estatal. Ministerio de Educación y Cultura. Vol. 2*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza- INAEM. ICCMU.
- 2004. «La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- 2007. «La collection Barbieri de Madrid». *Musique. Images. Instruments* 9: 28-51.
- Bordas Ibáñez, Cristina, y Beryl Kenyon de Pascual. 2001. «Piano». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.
- Borràs i Roca, Josep. 2001. «Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826». *Revista Catalana de Musicología* 1: 93-156.
- Borsay, Peter. 2002. «Sounding the town». *Urban History* 29 (1): 92- 102.
- Bösel, Richard, y Massimiliano Sala. 2004. *Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Bouligueux, Guy. 1970. «El Compositor Don Ramón Cuéllar Altarriba, organista de la Catedral de Santiago de Compostela (1777-1833)». *Compostellanum* 15 (2): 155-77.

- Bourdieu, Pierre. 1971. «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística». En *Sociología del arte*, editado por Violeta Guyot, 45-80. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- 1992. *Les règles de l'art*. París: Éditions du Seuil.
- Bouza Brey, Fermín. 1953. «El tema rosaliano de la “negra sombra” en la poesía compostelana del siglo XIX». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 8: 227-78.
- Bozal, Valeriano, Juan José Martínez González y Antonio Bonet Correa. 1990. *Arte y Ciudad en Galicia. Siglo XIX*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- Brage Vilela, Javier. 2006. «A escola de Música da Real Sociedade Económica de Amigos do País da Cidade de Santiago». En *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, 1784-2006*, 129-42. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Brea Feijóo, Xosé Manuel. 2007. «O nacionalismo musical galego». *Etnofolk. Revista galega de etnomusicología* 7: 93-101.
- Breuer, John. 1982. «Commercialization and Politics». En *The Birth of a Consumer Society*, editado por Neil Mckendrick, John Brewer y John Harold Plumb, 197-262. England-Bloomington: Indiana University Press.
- Brey, Gérard. 1982. «El movimiento obrero en La Coruña entre 1881-9». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 98: 345-72.
- 1981. «Los tres primeros de mayo en La Coruña (1890-2)». En *Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, vol. 1, 413-28. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Buján Rodríguez, María Mercedes. 2002. *Abadologio femenino. Monasterio de Benedictinas de San Payo de Ante-Altars*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Buonocore, Domingo. 1976. *Diccionario de bibliotecología: términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*. Buenos Aires: Aymar.
- Burke, Peter. 1996. «Historia cultural e historia total». En *La nueva historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, editado por Ignacio Olabarri y Francisco Javier Caspitegui, 69-82. Madrid: Universidad Complutense.
- Busby, Thomas. 1825. *Concert Room and Orchestra Anecdotes of Music and Musicians, Ancient and Modern*. 3 vols. London: Clementi & Co.
- Bustinduy, Nicolás de. 1888. *Guipúzcoa en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: reseña de la misma*. San Sebastián: Imprenta de la Provincia.
- Cabañas Alamán, Fernando J. 2002. «Sempere Esteve, Marcelino». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Cacheiro Gallego, María Josefa. 1998. *Catálogo de Fuentes Musicales Españolas de Música en Compostela*. Santiago: Universidad de Santiago.

- Cal Pardo, Emilio. 1996. *La música en la catedral de Mondoñedo*. Lugo: Alvarellos.
- Calle García, José Luis. 1993. *Aires da terra: la poesía musical de Galicia*. Madrid: José Luis Calle.
- Cámara, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Cambeiro, Carlos. 2011a. *Manuel Quiroga Losada: o gran violinista do século XX*. Pontevedra: Consello da Cultura Galega.
- 2011b. «La obra musical de Manuel Quiroga Losada». En *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento*, 37-60. Pontevedra: Museo de Pontevedra, Diputación de Pontevedra.
- 2011c. «Manuel Quiroga Losada: Retrato de un gran artista». *Ferrol Análisis* 26: 88-107.
- 2012. «Manuel Quiroga y Pontevedra: fuentes para su estudio». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 99-118. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- 2015. «Manuel Quiroga Losada: estudo analítico da súa vida e obra musical». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- Campbell, Robert. 1747. *The London Tradesman being a Compendious View of All the Trades, Professions, Artes, both Liberal and Mechanic, now practiced in the Cities of London and Westminster*. London: T. Gardner.
- Cancela Montes, Beatriz. 2003. «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* 2: 253-78.
- 2010. *Santiago Tafall: un músico compostelano en los albores del galleguismo*. Santiago de Compostela: Alvarellos, Consorcio de Santiago.
- 2015. «La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- 2016. *La Banda Municipal de Santiago. Música en las compostelanas rúas desde 1848*. Santiago: Consorcio de Santiago y Andavira.
- Cancela Montes, Beatriz, y Alberto Cancela Montes. 2013. *La saga Courtier en Galicia*. Santiago: Consorcio de Santiago, Alvarellos Editora.
- Capelán, Montserrat. 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*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 229-60. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- 2013. «Disputa y escena: la lucha por los cantantes entre las compañías escénicas caraqueñas». *El desafío de la historia* 6 (42): 18-19.
- 2015. «El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega». En *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, editado

- por Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas, 303-330. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Capelán, Montserrat, Luis Costa, F. Javier Garbayo y Carlos Villanueva, eds. 2012. *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Carasa, Pedro. «De la burguesía a las elites, entre la ambigüedad y la renovación conceptual». *Ayer* 42: 213-39.
- 2007. «De la teoría de las élites a la historia de las élites». En *Espacios sociales, universos familiares*, coordinado por Francisco Chacón Jiménez y Juan Hernández Franco, 67-106. Murcia: Universidad de Murcia.
- 2008a. «Elites contemporáneas: una visión transversal e interdisciplinar». En *Castilla y León en la historia contemporánea*, coordinado por Manuel Redero San Román y María Dolores de la Calle Velasco, 239-60. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- 2008b. «La expansión de una nueva oligarquía urbana: poder y municipio en el Valladolid isabelino». En *Visiones del liberalismo: política, identidad y cultura en la España del siglo XIX*, coordinado por Alda Blanco y Guy Thomson, 99-120. Valencia: Universitat de València.
- Carballo Calero, Ricardo. 1975. *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Xerais.
- Carbonell i Guberna, Jaume. 1991. «Las sociedades corales en Cataluña. Visión historiográfica y estado de la cuestión». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 113-24.
- Cardoso, Ciro Flamarión Santana y Héctor Pérez Brignoli. 1979. *Los métodos de la historia. Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*. Barcelona: Grijalbo.
- Carmona Rodríguez, Manuel. 2000. *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Castilleja de la Cuesta (Sevilla): Rosario Solís Márquez.
- Carpintero Arias, Pablo. 2009. *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- Carré Aldao, Eugenio. 1930. «La reunión recreativa e instructiva de artesanos». En *Libro de Oro de la provincia de La Coruña*, editado por José Cao Moure, 28-30. A Coruña: PPKO.
- 1991. *A imprenta e a prensa en Galicia*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- Carredano, Consuelo. 1994. *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*. México: CENIDIM.
- Carreira Antelo, Xoán Manuel. 1983. «Dos piezas para violoncello y piano de Andrés Gaos Berea». *Revista de Musicología* 6 (1-2): 521-28.
- 1984a. «Apuntes para la historia de la ópera en Galicia». En *La ópera en España*, 99-114. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- 1984b. «Xosé Baldomir Rodríguez». *A Nosa Terra* 253, 12 de septiembre.
- 1984d. «Ricardo Courtier». *A Nosa Terra* 260, 20 de diciembre.
- 1985a. «Marcial de Torres Adalid». *A Nosa Terra* 261, 17 de enero.
- 1985b. «Andrés Gaos Vereas». *A Nosa Terra* 263, 14 de febrero.
- 1985c. «Enrique Lens Vieira». *A Nosa Terra* 265, 14 de marzo.
- 1985d. «Alberto Garaizábal Macazaga». *A Nosa Terra* 268, 25 de abril.
- 1985e. «Canuto Berea». *A Nosa Terra* 270, 22 de mayo.
- 1985f. «Xesús Bal y Gay». *A Nosa Terra* 267, 13 de abril.
- 1985g. «Gregorio Baudot». *A Nosa Terra* 275, 1 de agosto.
- 1985h. «Xosé Castro González Chané». *A Nosa Terra* 277, 24 de septiembre.
- 1985i. «Marcial del Adalid y Gurrea». *A Nosa Terra* 286, 19 de diciembre.
- 1986a. «Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa (La familia Berea I)». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 2 (2): 11-55.
- 1986b. «El compositor Eduardo Rodríguez- Losada Rebellón (1886-1973)». *Revista de Musicología* 9 (1): 97-139.
- 1986c. «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX». En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, coordinado por José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, vol. 2, 155-72. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1986d. «José María Varela Silvari». *A Nosa Terra* 284, 16 de enero.
- 1986e. «Ramón Palácio». *A Nosa Terra* 286, 13 de febrero.
- 1986f. «Ramón Cuellar y Altarriba». *A Nosa Terra* 288, 13 de marzo.
- 1986g. «Nicolás Setaro». *A Nosa Terra* 289, 27 de marzo.
- 1986h. «Benita Moreno». *A Nosa Terra* 290, 10 de abril.
- 1986i. «Ricardo Fernández Carreira». *A Nosa Terra* 291, 24 de abril.
- 1986j. «Pepito Arriola». *A Nosa Terra* 299, 11 de septiembre.
- 1987a. «La tasa de regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (La Coruña, 1772)». *Revista de Musicología* 10 (2): 601-21.
- 1987b. «El nacionalismo operístico en Galicia». *Revista de Musicología* 10 (2): 667-83.
- 1987c. «Manuel Martí». *A Nosa Terra* 309, 12 de febrero.
- 1987d. «Juan Apostol Trallero Palmer». *A Nosa Terra* 310, 26 de febrero.
- 1987e. «José Alfonso Fuentes». *A Nosa Terra* 311, 12 de marzo.
- 1987f. «Gaspar Schmidt Comaposada». *A Nosa Terra* 323, 24 de septiembre.
- 1987g. «Manuel Rábago Ballesteros». *A Nosa Terra* 324, 8 de octubre.
- 1987h. «Xosé M^a Álvarez». *A Nosa Terra* 325, 22 de octubre.

- 1987i. «Xoan Fecha». *A Nosa Terra* 329, 18 de diciembre.
- 1988a. «Alberto Garaizabal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña». *Cuadernos de Música de Eusko Ikaskuntza* 4: 195-229.
- 1988b. «Manuel Chaves Rodríguez». *A Nosa Terra* 340, 5 de mayo.
- 1988c. «Mauricio Farto». *A Nosa Terra* 343, 28 de mayo.
- 1988d. «Luis María Fernández Espinosa». *A Nosa Terra* 343, 28 de mayo.
- 1989. «Noticias de profesores músicos de Betanzos». *Anuario Brigantino* 12: 221-26.
- 1990a. «El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775: Nicolà Setaro». En *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65º cumpleaños*, editado por Emilio Casares y Carlos Villanueva, 27-117. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 1990b. «Aproximación crítica a la música Andrés Gaos (1874-1959)». *Revista da Comisión Galega do V Centenario* 7: 232-313.
- 1990c. «La Cantiga de Curros Enríquez/Chané. La génesis de una canción popular». *Nassarre* 6 (1): 9-40.
- 1991-92. «Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX». *Recerca Musicològica* 11-12: 489-91.
- 1992a. «Benita Moreno». En *The New Grove Dictionary of Opera*, editado por Stanley Sadie, s. v. Londres: Macmillan Press.
- 1992b. «La Coruña». En *The New Grove Dictionary of Opera*, editado por Stanley Sadie, s. v. Londres: Macmillan Press.
- 1993. «*Follas Novas* de Luis Brage, expresión musical do ideal rexeneracionista». En *Ángel Brage: memoria musical dun século*, editado por Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, 80-86. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- 1995. «Siglo y medio de música en el Teatro Rosalía». En *La escena en la ciudad. El Teatro Rosalía de Castro*, 15-19. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- 1996. «As melodías galegas de Enrique Lens». *Estudios migratorios* 2: 241-66.
- 1997. «Berea Rodríguez, Canuto José». En *La Alfonsina. Muiñeira para piano*, editado por Margarita Soto Viso. A Coruña: Viso.
- 1998a. «Opera and ballet in public theatres of Iberian peninsula». En *Music in Spain during the Eighteenth Century*, editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras, 17-28. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1998b. «A música profana en Galicia na Restauración». En *Actas do Congreso Galicia nos tempos do 98*, 133-52. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 1999a. «Berea». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares, s. v. Madrid: Sociedad General de Autores.

- 1999b. «Música, cultura y sociedad alrededor del 98». En *Galicia e América: música, cultura e sociedade arredor do 98*, coordinado por Cristina Iglesias Feijóo, Carmen Rodríguez Mayán y Mercedes Villar Taboada, 11-17. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
 - 1999c. «Fernández Saborido, Maximino». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
 - 2000a. «Lago, Joaquín». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
 - 2000b. «Oliva, Francisco G.». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
 - 2000c. «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*, 69-101. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
 - 2002. «Trallero Palmer, Juan». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Carreira Antelo, Xoán Manuel, y Manuel Balboa. 1979. «Notas preliminares a unha historia da música galega dos séculos XIX e XX». En *150 anos de música galega*, editado por Xoán Manuel Carreira y Manuel Balboa, 15-56. Pontevedra: Xunta de Galicia.
- Carreras, Albert, y Jordi Nadal. 1990. *Pautas regionales de la industrialización española (siglos XIX y XX)*. Barcelona: Ariel.
- Carreras, Juan José. 1999. «Cuéllar y Altarriba, Ramón Félix». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2001. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore Musicale* 8: 121-69.
 - 2005. «Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural». En *Música y cultura en la edad moderna*, editado por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 17-51. Valencia: Universidad de Valencia.
- Carrión Gútiez, Alejandro. 2000. «Las Bibliotecas Autonómicas». *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas* 50 (3-4): 9-80.
- Carrión Gútiez, Manuel. 1988. *Manual de Bibliotecas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Carrizo, Gloria, Pilar Irureta-Goyena y Eugenio López de Quintana. 1994. *Manual de fuentes de información*. Madrid: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros.
- Cartelle, Ramiro. 1978. «Marcial del Adalid, un gallego en el piano romántico». *Ritmo* 48 (480): 30-33.

- 1982. «Andrés Gaos, violinista en La Coruña». En *Coruña, paraíso del turismo*, s.p. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Carter, Tim. 2002. «The sound of silence: models for an urban musicology». *Urban History* 29 (1): 8-18.
- Casal Castro, José Luis. 1993. «La Banda Municipal de Betanzos». *Anuario Brigantino* 16: 330.
- Casanovas Tallardá, Francisco. 1977. «Un compositor catalán que cantó a Galicia. Amadeo Vives y su ópera Maruja». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 9: 63-70.
- Casares Rodicio, Emilio. 1986. *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- 1988. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, coordinado por José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, vol. 2, 261-322. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1993. «El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español». *Anuario Musical* 48: 217-28.
- 1994. *Francisco Asenjo Barbieri*. 2 vols. Madrid: ICCMU.
- 1995. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso, 13-122. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- 1997. *La imagen de nuestros músicos. Del Siglo de Oro a la Edad de la Plata*. Madrid: Fundación Autor.
- 1999a. «Aranguren de Aviñarro, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999b. «Camps y Soler, Óscar J.». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999c. «Baquero Lezaun, Manuel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999d. «Barrau, Juan». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999e. «Beltrán, José María». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999f. «Bonoris, Luis Napoleón». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999g. «Fiscowich Díaz de Antoñana, Florencio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.

- 2000. «Milpaguér, Álvaro». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
 - 2001a. «Parada Barreto, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
 - 2001b. «La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9 (2001): 313- 22.
 - 2002a. «Berea Rodríguez, Canuto». En *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares, s. v. Madrid: ICCMU.
 - 2002b. «Apropósito». En *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares, s. v. Madrid: ICCMU.
 - 2003. «La ópera española a finales del siglo XIX y sus relaciones con Francia». En *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques (1870-1939)*, editado por Louis Jambou, 41-58. París: Presses de l'Université de París- Sorbonne.
- Casares, Emilio, y Celsa Alonso, eds. 1995. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Casini, Claudio. 1987. *Historia de la música. El siglo XIX (segunda parte)*. Madrid: Turner.
- Castro Pombo, Carme, y Xosé M. Rodríguez-Abella Gómez. 1997. *A banda municipal de música*. Santiago: Concello de Santiago.
- Castro, Xavier. 1998. «Historia contemporánea». En *Atlas histórico de Galicia*, editado por Carmen Pallares, Ermelindo Portela, Pegerto Saavedra y Xavier Castro, 103-41. Vigo: Nigratea.
- Castro Vicente, Félix. 2008. «Ourense. Efervescencia musical». En *Itinerarios Histórico-Musicais. Ourense*, textos de Richard Rivera, Fernando Reyez y Félix Castro, 35-45. Lugo: Ouvirmos.
- Castromil, Ramón, coord. 2007. *Arriola: obra musical*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Consorcio.
- Catálogo de obras del teatro español del siglo XIX*. 1986. Madrid: Fundación Juan March.
- Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*. 1991. Madrid: Fundación Juan March.
- Cela Folgueira, Manuel Jesús, y Miguel Ángel López Fariña. 1996. *Mariano Tafall y su obra*. 5 vols. Santiago: Xunta de Galicia.
- Chamoso Lamas, Manuel. 1979-80. «Homenaje a don Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 11-12: 106-10.
- 1983. *La Catedral de Lugo*. León: Everest.
 - 1984. «La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de La Coruña». En *Presente y Futuro de La Coruña*, vol. 2, 33-60. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.

- Chao, Rocío, Juan Pérez, Margarita Viso y Carlos Blanco. 2009. «Santos e meigas, idilio campesino en un acto». En: *Revista de Musicología* 32 (2): 51-68.
- Chartier, Roger. 1996. «La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas». En *La nueva historia cultural: influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, editado por Ignacio Olábarrí y Francisco Javier Caspitegui, 19-33. Madrid: Editorial Complutense.
- Chiantore, Luca, Áurea Domínguez y Silvia Martínez. *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books, 2016.
- Choron, A.E., y J. Adiren de Lafage. 1838. *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale*. París: Roret-Schonenberg.
- Christensen, Thomas. 2000. «Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera». En *Music and the cultures of print*, editado por Kate van Orden, 67-93. New York, London: Garland Publishing.
- Cícek, Bohuslav. 1992. «Václav František Cervený und seine Musikinstrumente im Prager Nationalmuseum». *Das Musikinstrument* 41 (11): 73-78.
- Closson, Ernest. 1935. *La facture des instruments de musique en Belgique*. Bruxelles: Presses des établissements Degrace à Huy.
- Cockayne, Emily. 2002. «Cacophony, or vile scrapers on vile instruments: bad music in early modern English towns». *Urban History* 29 (1): 35-47.
- Cohen, H. Robert. 1993. «On the Dissemination of Information about Music in Nineteenth-Century Europe: an Introduction to the Session». *Revista de Musicología* 16 (3): 1619-26.
- Colino, Ana, y Emilio Grandío. 1994. *La Coruña en el siglo XIX*. A Coruña: Vía Láctea.
- Collado Villoldo, Purificación. «Los métodos de guitarra españoles (ca. 1790-ca. 1900)». Tesis doctoral en curso: Universidad de Valladolid.
- Comellas, José Luis. 1989. *Historia breve de España Contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Comisión de Terminología de la Dirección de Archivos Estatales. 1993. *Diccionario de terminología archivística*. Madrid: Dirección de Archivos Estatales- Ministerio de Cultura.
- Concha, Víctor G. de la. 1997. *Historia de la literatura española: siglo XIX*. Barcelona: Espasa Calpe.
- Cooper, Barry. 2001. «The Clementi-Beethoven Contract of 1807: A Reinvestigation». En *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, editado por Roberto Illiano, Luca Sala y Massimiliano Sala, 337-54. Bologna (Italy): Ut Orpheus Edizioni.
- Cooper, Victoria L. 2003. *The House of Novello. Practice and Policy on a Victorian Music Publisher, 1829-1866*. Aldershot (England): Ashgate.
- Coover, James, ed. 1985. *Music publishing, copyright and piracy in Victorian England: a twenty-five year chronicle, 1881-1906, from the pages of the Musical opinion & music trade review and other English music journals of the period*. London, New York: Mansell.

- Cora, José de, y Julio Pardo de Neyra. 1996. *Pascual Veiga*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cora, José de. 2002. *Pascual Veiga*. Lugo: El Progreso de Lugo.
- Cortizo, María Encina. 1998. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU.
- 1999. «Arana Fernández, Eduardo de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2003. «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX». En *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques (1870-1939)*, editado por Louis Jambou, 59-80. París: Presses de l'Université de París- Sorbonne.
- Cortizo, María Encina, y Ramón Sobrino. 2001. «Asociacionismo musical en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 11-16.
- Costa Buján, Pablo. 1989. *Santiago de Compostela 1850-1950. Desenvolvemento urbano, outra arquitectura*. Santiago: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Costa Vázquez-Mariño, Luis. 1997. «La música en la Galicia Exterior». En *Galicia Terra Única*, 80-91. Vigo: Xunta de Galicia.
- 1998a. «As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa». En *O feito diferencial galego na música*, coordinado por Carlos Villanueva y Grupo Milladoiro, 251-92. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- 1998b. «Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6: 49-63.
- 1999a. «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936». 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Santiago.
- 1999b. «Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX». En *Congreso sobre Juan Montes*, editado por José López Calo, 103- 36. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 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*, coordinado por Xosé Manuel González Reboredo, 249-83. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- 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*, coordinado por Carlos Villanueva, 48-89. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1928. «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 18: 121-37.
- 1934a. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- (1934) 2000. *Historia de la zarzuela*. Madrid: ICCMU.

- Couto Anido, María de los Ángeles, J. Sergio del Campo, Martin Goetze y María E. Iglesias. 2005. *El órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Historia y restauración*. Santiago: Goetze & Gwynn.
- Crespí, Joana. 1997a. «Fuentes musicales en España: notas para una cronología». *Revista de Musicología* 20 (2): 1019-28.
- 1997b. «Archivos musicales, ¿para quién?». En *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*, coordinado por María García Alonso, 105-11. Cáceres: Ediciones de La Coria.
- Cruañas y Tor, Joseph. 1994. «Aspectos legales de la documentación musical». *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 1 (2): 3-20.
- Cuervo, Laura. 2012. «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Cuevas García, Julio de las. 1893. *Tratado de la Propiedad Intelectual en España*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de José Famades.
- Cunningham, Hugh. 1980. *Leisure in the Industrial Revolution*. London: Croom Helm.
- Cuns Lousa, Julio. 1984. «La banda municipal de Betanzos en el siglo XIX». *Anuario Brigantino* 7: 137-50.
- Dahlhaus, Carl. 2014. *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Dahlinger, Fred. 2009. «Luigi Bacigalupo to Louis Bacigalupi: Inventor of Paper Roll Organ to Hand Organ Revivalist». *Carousel Organ* 40: 8-37.
- Dalda Escudero, Juan Luis. 1985. «El ingeniero Uribe y el arranque de las obras públicas provinciales en La Coruña (1859-1870)». *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña* 2: 18-23.
- Daunton, Martin, ed. 2001. *The Cambridge Urban History of Britain, vol. 3 (1840-1950)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, Kathryn Anne. 2003. «Biografía como metodología crítica». *Historia, antropología y fuentes orales* 30: 153-60.
- Deane, Basil. 1980. «Cherubini, Luigi». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, s. v. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- De Keyser, Ignace. 2003. «The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century». *Historic Brass Society Journal* 15: 233-58.
- Deliège, Irène. 1997. «Perception and Cognition». *Acta Musicológica* 69 (1): 3- 52.
- De Val, Dorothy. 2001a. «Clementi as Entrepreneur». En *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, editado por Roberto Illiano, Luca Sala y Massimiliano Sala, 323-36. Bologna (Italy): Ut Orpheus Edizioni.

- 2001b. «The Ascent of Parnassus: Piano Music for the Home by Clementi and his Contemporaries». En *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, editado por Roberto Illiano, Massimiliano Sala, Luca Sala, 51-66. Bologna (Italy): Ut Orpheus Edizioni.
- 2004. «Musica Domestica: Clementi's Chamber Music». En *Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica*, editado por Richard Bösel y Massimiliano Sala, 125-38. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Díaz Fernández, José Antonio. 2002. *El tren en Galicia. Aproximación a la política del transporte ferroviario en Galicia: su contribución al desarrollo regional*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Díaz Martínez, Jorge. 2014. *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Díaz Pardeiro, José Ricardo. 1992. *La vida cultural en la Coruña. El Teatro: 1882-1915*. A Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- Díaz Pardeiro, José Ricardo, Xosé Fernández Fernández y Jesús María Reiriz Rey. 1994. *Crónicas Coruñesas*. A Coruña: Biblioteca Gallega.
- Díaz Santana, Beatriz. 2002. «Una revisión historiográfica de la investigación protohistórica de Galicia». *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet* 4 (1): s.p. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/4-1/diazsantana.pdf>.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia de la Lengua*. 1997. Madrid: Espasa Calpe.
- Dirección General de Arquitectura y Vivienda-MOPU. 1985. *Arquitectura Teatral en España*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda-MOPU.
- Domínguez Mota, Margarita. 2012a. «Los métodos de piano en España en el siglo XIX». *Doce notas*, 13 de septiembre. <http://www.docenotas.com/85792/los-metodos-de-piano-en-espana-en-el-siglo-xix>
- 2012b. «Análisis comparativo del Método de piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores». *Doce notas*, 13 de octubre. <http://www.docenotas.com/88224/analisis-comparativo-del-metodo-de-piano-de-pedro-albeniz-con-metodos-posteriores/>
- Dopico, Julia. 2003. «La obra compositiva de Pepito Arriola». *Ferrol-Análisis* 18: 77-86.
- Dudgeon, Ralph Thomas. 1997. «Keyed brass». En *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, editado por Trevor Herbert y John Wallace, 131-142. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2004. *The Keyed Bugle*. United Kingdom: Scarecrow Press.
- Dulín Íñiguez, Ana. 1999. «Castro, Juan de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.

- Dullat, Günter. 1992. *V. F. Cervený & Söhne, 1821–1992: Eine Dokumentation*. Dullat: Nauheim.
- Duro Peña, Emilio. 1996. *La música en la catedral de Ourense*. Ourense: Caixa Ourense.
- Ehrlich, Cyril. 1975. *Social Emulation and Industry Progress*. Belfast: Queen's University of Belfast.
- 1985-88. *The music profession in Britain since the eighteenth century: a social history*. London: Clarendon Press.
- 1995. *First Philharmonic: A History of the Royal Philharmonic Society*. Oxford: Clarendon Press.
- Einstein, Alfred. 2004. *La música en la época romántica*. 2ª edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Eiras Roel, Antonio. 1960. «La democracia socialista del ochocientos español». *Revista de Estudios Políticos* 109: 135-58.
- 1984. «Las elites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII». En *La documentación notarial y la historia*, vol. 1, 117-39. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- Eli Rodríguez, Victoria. 1999. «Acercamiento a la presencia gallega en la cultura musical de Cuba». En *Galicia e América: música, cultura e sociedades alrededor do 98*, coordinado por Cristina Iglesias Feijóo, Carmen Rodríguez Mayán y Mercedes Villar Taboada, 133-57. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 2014. «Ernesto Lecouana: pianist, compositor y empresario de éxito». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez, 485-90. Madrid: ICCMU.
- Ellis, Katharine. 2001. «The structures of music life». En *The Cambridge history of nineteenth-century music*, editado por Jim Samson, 343-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellsworth, Therese. 2010. «“Caviare to the Multitude”: Instrumental Music at the Monday Popular Concerts, London». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 121-142. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Emparán, Gloria. 1982. «El piano en el siglo XIX español». *Cuadernos de música. El Romanticismo musical español* I (2): 59-70.
- «Berea Rodríguez, Canuto». En *Enciclopedia Galega Universal*, vol. 3, 256. Vigo: Ir Indo, 1999.
- Estévez Pérez, José Ramón. 2015. *La Lira. La Banda de Música de Ribadavia (1840-2015)*. Ourense: Armonía Universal.
- Estévez Vila, Xaime. 1995. *Reveriano Soutullo (1880-1932): catalogación de obras, estudio biográfico-musical*. Madrid: Alpuerto.

- Estrada Catoyra, Félix. 1930. «Las escuelas populares gratuitas». En *Libro de oro de la provincia de La Coruña*, editado por José Cao Moure, 50. A Coruña: PPKO, Diputación de La Coruña.
- 1986. *Contribución a la Historia de La Coruña*. A Coruña: Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.
- Even-Zohar, Itamar. 1990a. «Polysystem Studies». *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 9 (1): 1-6.
- 1990b. «Polysystem Theory». *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Polysystem Studies* 9 (1): 9-26.
- 1999a. «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas». En *Teoría de los polisistemas*, editado por Montserrat Iglesias, 23-52. Madrid: Arco.
- 1999b. «Planificación de la cultura y mercado». En *Teoría de los polisistemas*, editado por Montserrat Iglesias, 71-96. Madrid: Arco.
- Ezquerro Esteban, Antonio. 2001. «Palacio, Ramón». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Fabeiro Gómez, Manuel. 1944. «La poesía y la música gallegas». *Finisterre* 2 (15): 9-10.
- Faginas Arcuaz, Robustiano. 1890. *Guía-Indicador de la Coruña y de Galicia para 1890-1891*. A Coruña: Imprenta y Est. De Vicente Abad.
- Fauquet, Joël-Marie, y Florence Gétreau. 2010. «Nouveau statut de l'instrument de musique en France au XIXe siècle dans les expositions nationales et universelles». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 361-90. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Fausser, Annegret. 2004. «De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889». En *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, editado por Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 289-307. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Fernández, Rosa. 2000. «Juan Montes: la música de salón. El Círculo de las Artes de Lugo». En *Congreso sobre Juan Montes*, 193-235. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2003. «Visión de Bal en los intelectuales de su tiempo». En *Xornadas sobre Bal y Gay*, 203-11. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- 2005a. *Andrés Gaos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2005b. «O pensamento político de Jesús Bal en “El Pueblo Gallego”». En *Jesús Bal y Gay: tientos e silencios, 1905-1993*, editado por Carlos Villanueva, 259-81. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Santiago: Universidad de Santiago.

- 2005c. «La programación musical en la época de Canalejas». En *Congreso José Canalejas e a súa época: actas do congreso en Ferrol*, 401-10. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fernández Argüelles, Julio A. 1997. «La Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario». En *Presente y futuro de La Coruña*, vol. 3, 35-40. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- Fernández Casanova, Carmen. 1981. *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX: un estudio de la organización interna y de su actuación en favor de Galicia*. Sada: Ediciós do Castro.
- 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)*, 63-79. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Fernández-Cid de Temes, Antonio. 1975. *Cien años de teatro musical en España*. Madrid: Real Musical.
- 1976. «Cinco estampas musicales en Galicia, al hilo del recuerdo». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 8: 95-100.
- 1989-90. «Galicia, leit motiv en el recuerdo musical». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 21-22: 217-22.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. 1991. «La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 481-88.
- Fernández de Latorre, Ricardo. 1999. *Historia de la música militar en España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Fernández Places, Francisco Javier. 2001. «Repertorio de música con temática gallega en el archivo musical del Seminario Mayor de Santiago de Compostela». *Compostellanum* 1-2: 283-98.
- 2009. *La música en el Seminario de Santiago*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Alvarellos.
- Fernández, Xosé, y Tomás Ruibal Outes. 2000. «Galicia: intensa apertura teatral». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 284: 84-87.
- Ferreiro Fernández, Manuel, y Fernando López-Acuña. 2007. «O himno: historia, texto e música». En *Os símbolos de Galicia*, editado por Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ramón Villares y Xosé Luis Axeitos, 105-92. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega; A Coruña: Real Academia Galega.
- Fesquet, A.A. 1872. *Practical Guide for Metallic Alloys*. Traducido del francés por André François Guettier. Londres: Sampson Low, Son & Marston.
- Fétis, François-Joseph. 1840. *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale*. París: H. Fournier.
- 1884. *Biographie Universelle*. París: Firmin-Didot et Cie.

- Filgueira Valverde, José. 1948. «Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica». *El Museo de Pontevedra* 5: 16.
- 1951. «Tres villancicos gallegos de Pacheco (1784-1865)». *El Museo de Pontevedra* 6: 64.
- 1962. «Sobre la “Alborada” y la aptitud musical de Rosalía». *El Museo de Pontevedra* 16: 55.
- 1965. «Víctor Said Armesto (1871-1914)». *El Museo de Pontevedra* 19: 105.
- 1982. «Cuatro musicólogos gallegos. Sampedro, Tafall, Arana, Said Armesto». *Ritmo* 53 (527): 25-28.
- 1984. «Do “Folklore Gallego” á “Real Academia”». *Adral* 3: 92.
- 1986. «Rosalía de Castro e a música». En *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, 33-56. Santiago: Consello da Cultura Galega.
- 1991. *O Himno galego: da “Marcha do Reino de Galicia” a “Os pinos” de Veiga e Pondal*. Pontevedra: Caixa de Pontevedra.
- 1992. «Galicia e Quiroga». En *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga Losada 1892-1961*, 139-43. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- 1994. «Sampedro Folgar». *Adral* 8: 225.
- Fontana, Josép, Josep Maria Fradera y Enric Ucelay da Cal. 1985. *Reflexions metodològiques sobre la història local*. Girona: Quaderns del Cercle.
- Fox, Inman. 1997. *La invención de España*. Madrid: Cátedra.
- Fradera, Josep Maria, y Jesús Millán, ed. 2000. *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura*. Biblioteca Nueva, 12. Madrid: Biblioteca Nueva, Universidad de València.
- Fraguas Fraguas, Antonio. 1986. *Real Sociedad Económica de Amigos del País del Santiago*. Santiago: Sociedad Económica de Amigos del País.
- Freire Pérez, Carlos. 1997. *Ferrocarrilana*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións.
- Freitas de Torres, Leslie. 2015. «La labor de José Gómez Veiga “Curros” en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, siglos XIX-XX». *Anuariam Sancti Iacobi* 4: 263-82.
- 2016. *El colegio de sordomudos y ciegos de Santiago de Compostela (1864-2016)*. España: Vivelibro.
- Frith, Simon, ed. 1993. *Music and Copyright*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fukushima, Mutsumi. 2007-08. «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900». *Recerca Musicològica* 17-18: 279-97.
- Gallego, Antonio. 1991. «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 13-32.
- 1997. *Historia de la música*. Vol. 2. Madrid: Historia 16.

- 1999. «La música del siglo XIX en España». En *Galicia e América: música, cultura e sociedade arredor do 98*, coordinado por Cristina Iglesias Feijóo, Carmen Rodríguez Mayán y Mercedes Villar Taboada, 19-37. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- Gancedo Herreras, Trinidad. 2012. «Ramiro Cartelle Álvarez (1935-2000) en la vida musical de A Coruña: aproximación a su actividad musical y a su obra compositiva». Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, Universidad de Valladolid.
- Gándara, Xosé Crisanto. 2013a. «“Los cornetas que van al lado de los Gefes”: un cornetín de órdenes de Enrique Marzo (1819-1893)». En *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres y Pilar Ramos, 1753-68. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- 2013b. «La primera orquesta sinfónica de Galicia». *Mundo Clásico.com*, 17 de mayo. <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/18196/primer-orquesta-sinfonica-Galicia>.
- Gaos Guillochón, Andrés. 2009. «Apuntes sobre Andrés Gaos (1874-1959): sus composiciones gallegas». En *A música galega na emigración. IV Encontro o son da memoria*, coordinado por Rodrigo Romani, 173-87. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Garbayo Montabes, Francisco Javier. 1992-93. «Fray Pascual Enciso y Arriola, maestro de capilla de la catedral de Orense». *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* 5: 153-67.
- 1994-95. «La estancia del organista Joaquín Pedrosa en la catedral de Orense (1805-1835)». *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* 6: 63-112.
- 1997-98. «Un nuevo villancico en gallego de la catedral de Orense». *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* 8: 171-79.
- 2002a. «La crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela, durante los últimos años del magisterio de Melchor López (1808-1822)». En *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, editado por Camilo Fernández Cortizo, Domingo L. González Lopo y Enrique Martínez Rodríguez, vol. 2, 217-34. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 2002b. «Música, poesía y religiosidad de tradición popular en los villancicos gallegos del Archivo de la Catedral de Ourense». *Memoria ecclesiae* 21: 623-34.
- 2003a. «Clérigos exclaustros en unas oposiciones a la capilla de música de la Catedral de Ourense (1852)». *Memoria ecclesiae* 23: 197-218.
- 2003b. «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: 219-30.
- 2004a. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: IGAEM.

- 2004b. «El magisterio de la capilla de música de la catedral de Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago». *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* 10: 237-59.
 - 2005. «Jesús Bal y Gay, *Ronsel* musical da Galicia moderna». En *Jesús Bal y Gay: tientos e silencios, 1905-1993*, editado por Carlos Villanueva, 177-219. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
 - 2006a. «Las reformas de Mariano Tafall y otras intervenciones posteriores en los órganos del coro de la catedral de Ourense (1863-1924)». *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* 11: 187-208.
 - 2006b. «“Ne recorderis” música y liturgia fúnebres en la catedral de Ourense para las honras del cardenal D. Pedro Quevedo y Quintano († 1818)». *Semata: Ciencias sociais e humanidades* 17: 411-34.
 - 2007. «La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* 62: 229-55.
 - 2008a. «Notas sobre teatro lírico en el Centro Gallego de La Habana (1886-1940)». En *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, editado por Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares, 167-85. Madrid: ICCMU.
 - 2008b. «Inventarios de obras e instrumentos musicales en el Archivo Capitular de la catedral de Ourense. Siglos XVIII-XIX». *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano* 12: 229-56.
 - 2008c. «Documentación sobre capillas de ministriles y orquestas catedralicias. Hacia una música “quasi profana” en la liturgia de las catedrales». *Memoria ecclesiae* 31: 341-68.
 - 2009. «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)». En *A música galega na emigración. IV Encontro O son da memoria*, coordinado por Rodrigo Romaní, 109-55. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
 - 2010. «Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro». *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades* 22: 103-29.
 - 2012. «Ramón de Arana, “Pizzicato”: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 183-228. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- García Alén, Alfredo. 1973. «Manuel Quiroga: su vida y sus obras». *Revista del Museo de Pontevedra* 27: 197-213.

- García Alonso, María, ed. 1994. *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Xavier de Salas.
- García Barros, Jorge. 1970. *Medio siglo de vida coruñesa: 1834-1886. Del miriñaque al "tren veloz"*. A Coruña: edición privada.
- García Caballero, María. 2002. «La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX (1875-1900)». 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- 2008. *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Alvarellos, Consorcio de Santiago.
- García Catalán, María Isabel. 2001. «Las reglas de origen y la extranjería referida a las mercancías: una perspectiva española condicionada internacionalmente». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- García García, Adriana. 2012. «El centro musical de José Campo y Castro: asociación de jóvenes compositores y editorial de música (1867-1907)». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 449-62. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- García Herrera, Ana. 1994. «La enseñanza de la música en la Escuela Normal de Maestros de Salamanca desde 1899 hasta 1970». *Aula* 6: 207-28.
- García Martín, Judith Helvia. 2011. *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los Santos Juanes de Nava de Rey (1700-1890)* Salamanca: Vitor, Ediciones Universidad Salamanca.
- García Ruíz, José Luis. 1991. «Libertad de emisión en España, 1856-1874: una revisión». *Cuadernos de estudios empresariales* 1: 79-88.
- García Mallo, María Carmen. 2002. «La edición musical en Barcelona (1847-1915)». *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 9 (1): 7-109.
- 2005. «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892». *Anuario Musical* 60: 115-67.
- 2012. «Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 619-39. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- Garrigós Moneris, José Ignacio. 2003. *Frédéric Le Play: biografía intelectual, metodología e investigaciones sociológicas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo Veintiuno de España.
- Garrioch, David. 2003. «Sounds of the city: the modern soundscape of early modern European towns». *Urban History* 30 (1): 5-25.
- Garrote Recarey, María. 2011. «A Coruña 1900: la eclosión de la ciudad moderna». *Minius* 19: 201-99.

- Geraci, Toni. 1999. «Note sui treni. Incontri tra musica e ferrovia in Russia e Francia nel secolo della rivoluzione industriale». *Il Saggiatore Musicale. Revista semestrale di musicologia* 6 (1-2): 145-82.
- Gericó, Joaquín. 2001. «Flauta romántica española». *Fundación Juan March*. <http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=133>.
- Giglio, Consuelo. 2010. «Il pianoforte a quattro mani: una nuova pratica di far musica in casa dai forti connotati sociali». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 241-68. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Giménez Rodríguez, Francisco J. 2012. «Partituras musicales en publicaciones periódicas españolas del cambio de siglo XIX al XX». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 527-50. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- Goicoa Fernández, Mercedes, y María Dolores Liaño Pedreira. 1994. «El Archivo Musical de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario». *Abrente* 26: 63-70.
- 1997. «La Real Academia Gallega de Bellas Artes y la recuperación y catalogación del patrimonio musical de Galicia». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 29: 295-302.
- Goldáraz Gaínza, J. Javier. 1992. *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Gómez Amat, Carlos. 1984. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- 1987. «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX». En *España en la música de occidente*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, vol. 2, 211-27. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gómez García, Manuel. 2007. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- Gómez-Navarro, José Luis. 1998. *En torno a la biografía histórica*. Madrid: Instituto Universitario Ortega y Gasset.
- Gómez Pintor, María Asunción. 2008. «Música y sociedad en la ciudad de Vigo en los siglos XIX y XX». En *Delantera del Paraíso Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, editado por Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares, 273-80. Madrid: ICCMU.
- Gómez Rodríguez, José Antonio (ed.). 2015. *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- González Catoyra, Alfonso. 1991. *Temas coruñeses*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- 1994. *Cronología coruñesa: 1901-1993. De los tranvías con tracción de sangre a la Domus o casa del Hombre*. A Coruña: Gráfico Galaico.
- 1995. *Alcaldes coruñeses*. A Coruña: Vía Láctea.

- González Guerrero, Cintia, y Beatriz Cancela Montes. *La música en el Burgos Napoleónico. Un recorrido por los ambientes musicales de la ciudad*. Burgos: Dos Soles, 2014.
- González Herrán, José Manuel. 1999. «Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán». En *Galicia e América: música, cultura e sociedade arredor do 98*, coordinado por Cristina Iglesias Feijóo, Carmen Rodríguez Mayán y Mercedes Villar Taboada, 39-56. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- González López, Emilio. 1980. *Historia de Galicia*. A Coruña: Biblioteca Gallega.
- 1987. *La Coruña puerto y puerta de la ilustración*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- González Mariñas, Pablo. 1978. *Las diputaciones provinciales en Galicia: Del Antiguo Régimen al constitucionalismo*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- González Peña, María Luz. 2012. «La copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 551-66. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- González Subías, José Luis. 2010. «El legado bibliográfico del teatro romántico español. Imprentas y editores». En *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, coordinado por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, 115-32. Santander: Publican, 2010.
- 2015. «La edición teatral en el siglo XIX». *Revista on line Las Puertas del Drama* 41, <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/la-edicion-teatral-en-el-siglo-xix/>
- Goñi, José Manuel. 2010. «Traducciones, reseñas y comentarios de la literatura anglosajona en la prensa decimonónica (1868-1898)». En *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, editado por Martí Giné y Solange Hibbs, 369-92. Berna: Peter Lang.
- Gorordo Bilbao, José María. 1995. *Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación*. Navarra: Aranzadi.
- Gosálvez Lara, Carlos José. 1994. «El comercio musical en el barrio de las Musas». *Barrio de las Musas-Plaza. Cuaderno 1*: 369-95.
- 1995a. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- 1995b. «Barbieri y los editores musicales». *Anuario Musical* 50: 235- 44.
- 2000. «Martín Larrouy, Pablo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2012. «La edición musical en el siglo XIX: Acercamiento a las fuentes y documentos». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*,

- editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 383-406. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM, 2012.
- Gosálvez Lara, Carlos José, y José María Soto de Lanuza. 1996. «El grabado musical en España. La calcografía de Santamaría». *Revista de Musicología* 19 (1-2): 209-26.
- Gosálvez Lara, Carlos José, y Beryl Kenyon de Pascual. 1999. «Bernareggi». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Gosálvez Lara, Carlos José, y Jesús Villa Rojo. 2002. «Romero y Andía, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Grandío, Modesto. 1933. «Benita Moreno». *Eco de Galicia* 17 (364): 10.
- Grendi, Edoardo. 1972. «Microanálisis e storia social». *Quaderni Storici* 7: 506-20.
- Grey, Thomas. 2001. «Opera and music drama». En *The Cambridge history of nineteenth-century music*, editado por Jim Samson, 371-423. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griswold, Harold E. 1980. «Ozi, Etienne». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, s. v. London: Macmillan Publishers Limited.
- Groba González, Xavier. 1993. «Guía para a clasificación da música popular galega». En *Xornadas de Etnomusicoloxía do Conservatorio Superior de Música de Santiago*, 5-14. Santiago de Compostela: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago.
- 1997. «O estudio da música tradicional galega e o canto de tradición oral». En *Mariñeiros. Creación estética*, editado por Francisco Calo Lourido, 327-59. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- 1998. «A recompilación da música tradicional en Galicia». En *O feito diferencial galego na música*, coordinado por Grupo Milladoiro y Carlos Villanueva, 351-402. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- 2000. «O labor folclórico musical de Juan Montes». En *Congreso sobre Juan Montes*, 147-92. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2007. «El repertorio del *Cancionero musical de Galicia*: análisis y revisión crítica». En *Cancionero musical de Galicia. Casto Sampedro y Folgar*, coordinador por Carlos Villanueva, 151-201. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- 2011. «O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral». Tesis doctoral, Universidad de Santiago.
- 2012. *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Pontevedra (Redondela): Concello de Redondela.
- Guía oficial de España*. 1888. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- 1891. Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos.

- 1895. Madrid: Viuda de M. Minuesa de los Ríos.
- Guede, Isidoro. 1992. *La música en Orense*. A Coruña: Caixa Ourense.
- 1999. «Músicos galegos en Cuba». En *Cultura Gallega (A Habana, 1936-40)*, 13-21. Edición facsímil. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Guillén, Claudio. 1971. *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. USA: Princeton University Press.
- Gutiérrez, Carmen Julia. 2008. «La Atenas de Asturias: el asociacionismo musical en Avilés entre 1840 y 1936». En *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, editado por Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares, 295-312. Madrid: ICCMU.
- Haine, Malou. 1985. *Les facteurs d'instruments de musique á Paris au 19e siècle. Des artisans face á l'industrialization* Bruxelles: Université de Bruxelles.
- 1987. «La participation des facteurs d'instruments de musique aux expositions nationales de 1834 et 1839». En *La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, editado por Peter Bloom, 365-86. New York: Pendragon Press.
- 1988. «Concerts historiques dans la seconde moitié du 19e siècle». En *Musique et société*, editado por Henri Vanhulst y Malou Haine, 121-42. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Haine, Malou, y Nicolas Meeús. 1986. *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique*. Bruselas: Pierre Mardaga.
- Harding, Vanesa. 2002. «Introduction: music and urban history». *Urban History* 29 (1): 5-7.
- Harrandt, Andrea. 2002. «Tomás Bretón y Viena: un ejemplo de recepción de la música española en Austria en el siglo XIX». En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, editado por Begoña Lolo, vol. 1, 141-51. Madrid: SEdeM.
- Herbert, Trevor, ed. 1991. *Bands: the brass band movement in the 19th and 20th centuries*. Milton Keynes: Open University Press.
- 1998. «Victorian Brass Bands, Class, Taste, and Space». En *The Place of Music*, editado por Andrew Leyshon, David Matless y George Revill, 104-28. New York: Guilford Publications.
- Hermosa Sánchez, Gorka. 2013. *El acordeón en el siglo XIX*. Santander: Kattigara.
- Hernández Barbosa, Sonsoles. 2013. *Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid: Abada Editores.
- Hobsbawm, Eric J. 2003. *La era del capital (1848-1875)*. Traducido por A. García Fluxà y Carlo A. Caranci. Barcelona: Crítica.
- Holscher, Lucian. 1996. «Los fundamentos de la historia de los conceptos». En *La nueva historia cultural: influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, editado por Ignacio Olábbarri y Francisco Javier Caspitegui, 69-82. Madrid: Complutense.

- Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot, Burlington: Ashgate.
- Horton, Peter, y Bennett Zon, ed. 2003. *Nineteenth-Century Music Studies*. Aldershot: Ashgate.
- Huebner, Steven. 1989. «Opera Audiences in Paris 1830-1870». *Music and Letters* 70 (1): 206-25.
- Hughes, Meirion. 2001. *The English musical renaissance, 1840-1940: constructing a national music*. Manchester: Manchester University Press.
- Hurd, Michael. 1981. *Vincent Novello and Company*. London: Granada.
- Iberni, Luis G. 1994. *Pablo Sarasate*. Madrid: ICCMU.
- 1995. *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU.
- Iglesias Alvarellos, Enrique. 1986. *Bandas de Música de Galicia*. Lugo: Alvarellos.
- 2000. «Orfeón Lucense, de Montes». En *Congreso sobre Juan Montes*, 137-45. Santiago: Xunta de Galicia.
- Iglesias de Souza, Luis. 1981-83. «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.
- 1984-86. «Andrés Gaos, niño». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 16-17-18: 73-90.
- 1989-90. «Autores Gallegos de Teatro Lírico». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 21-22: 167-216.
- 1996. *Teatro Lírico Español*. 4 vols. Madrid: Diputación Provincial de A Coruña.
- Iglesias Feijóo, Cristina. 2000. «La zarzuela en Galicia y Cuba». En *Galicia-Cuba, un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, editado por Concha Fontenla y Manuel Silve, 417-27. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- Iglesias Martínez, Nieves. 1996. *La edición musical en España*. Madrid: Arco.
- ed. 1997. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual. 1847-1915*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Iglesias Martínez, Nieves, e Isabel Lozano Martínez. 2008. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Iglesias Santos, Montserrat. 1994. «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». En *Avances en Teoría de la literatura*, editado por Darío Villanueva, 309-56. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 1999. «La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios». En *Teoría de los polisistemas*, editado por Montserrat Iglesias, 9-22. Madrid: Arco.
- Iglesias Souza, Manuel. 1983. «Reflexiones en torno a la ordenación industrial de La Coruña en el contexto de la reindustrialización de Galicia». En *Presente y Futuro de La Coruña*, 147-71. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.

- Iglesias Xifra, José Luis. 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*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 503-18. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Illiano, Roberto, Massimiliano Sala y Luca Sala, eds. 2001. *Muzio Clementi: Studies and Prospects*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Inzenga, José. 2005. *Cantos e bailes da Galiza*. Edición a cargo de José Luís de P. Orjais. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
- Jambou, Louis, ed. 2003. *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques (1870-1939)*. París: Presse de l'Université de Paris- Sorbonne.
- Jiménez Gómez, Enrique José. 1993. *Sobre el mester español de violería (siglos XVII-XIX). Apuntes, notas y reflexiones*. Santiago de Compostela: Música en Compostela.
- Jiménez Gómez, Enrique José, y Fernando Otero Urtaza. 1994. *Manuel Quiroga: exposición pazo de Fonseca*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- Juana, Juan de. 1993. «La historia regional y local». En *VII Xornadas de Historia de Galicia. Novas fontes. Renovadas historias*, editado por Jesús de Juana y Xavier Castro, 11-24. Ourense: Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Ourense.
- Kampmann, Bruno. 2006. «Le saxophone “systeme George”». *Larigot* 37: 20-26.
- Kelley, Donald R. 1996. «El giro cultural en la investigación histórica». En *La nueva historia cultural: influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, editado por Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspitegui, 35-48. Madrid: Complutense.
- Kent, Conrad. 2001. *Luis González de la Huebra y los orígenes de la modernidad en Salamanca*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Kenyon de Pascual, Beryl. 1982. «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII». *Revista de Musicología* 5 (2): 309-24.
- 1983. «English Square Pianos in Eighteenth-Century Madrid». *Music and Letters* 64 (3-4): 212- 17.
- 1986. «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (parte II)». *Revista de Musicología* 6 (1-2): 299-308.
- 1992. «The Onnoven». *The Galpin Society Journal* 45: 131-37.
- 1995. «The Ophicleide in Spain, with an Appendix on some 19th Century Brass Tutors in Spain». *Historic Brass Society Journal* 7: 142-48.
- 1999. «Boisselot, Javier». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.

- Kertzer, David J., y Marzio Barbagli, comps. 2003. *La vida familias desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*. Barcelona: Paidós.
- Kiernan, Victor Gordon. 1970. *La revolución de 1854 en España*. Madrid: Aguilar.
- Kinder, Hermann, y Werner Hilgemann. 1996. *De la Revolución Francesa a nuestros días. Atlas Histórico Mundial*. Vol. 2. Madrid: Istmo.
- Kisby, Fiona, ed. 2001. *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2002. «Music in European cities and towns to c. 1650: a bibliographical survey». *Urban History* 29 (1): 74-82.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice. 1800-1900*. USA: University California Press.
- Krummel, Donald William, y Stanley Sadie, eds. 1990. *Music printing and publishing. The New Grove handbooks in music*. London: Macmillan Press.
- La Coruña en la mano. Guía de la Coruña con el programa completo de las fiestas; el del Certamen Musical, Regatas & [sic] 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; & 1883 dedicada a los forasteros que concurran a la inauguración del ferro-carril directo de La Coruña á Madrid*. 1883. A Coruña: Imprenta de Vicente Abad.
- La May, Tomasin. 1980. «Kastner, Jean-George». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, s. v. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Labajo, Joaquina. 1987. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.
- 2002. «¿La musicología, una ciencia insociable?». En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, editado por Begoña Lolo, vol. 1, 31-48. Madrid: SEdeM.
- Lacál, Luisa. 1956. *Diccionario de la música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales.
- Lang, Paul Henry. 1969. *La música en la civilización occidental*. Traducido por José Clementi. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Lanza Álvarez, Francisco. 1953. *Dos mil nombres gallegos*. Buenos Aires: Ediciones Galicia.
- Larue, Jan. 1998. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Madrid: SpanPress Universitaria.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1986. «La literatura como fenómeno comunicativo». En *Pragmática de la comunicación literaria*, compilado por Antonio Mayoral, 151-70. Madrid: Arco.

- Lècuyer, Marie-Claude. 1994. «Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX^e siècle». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 20: 48-56.
- Leiva, Asterio. 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*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 385-405. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Levi, Giovanni. 1993. «Sobre microhistoria». En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, 119-43. Madrid: Alianza.
- Liberal Fonseca, Ana María. 2006. «A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX, o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- Liaño Pedreira, María Dolores, dir. 1997. *Catálogo de Partituras del Archivo Musical de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- 1999. *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña*. 3 vols. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- 2012. «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 (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 439-47. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- Lenneberg, Hans. 1988. *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. New York: London and Breach.
- Lolo, Begoña. 1997. «La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia». *Cuadernos de música iberoamericana* 2-3: 319-26.
- 2000. «Retrato musical de Carlos V y Felipe II en el siglo XIX: el mundo de las leyendas». En *El siglo de Carlos V y Felipe II: la construcción de los mitos en el siglo XIX*, coordinado por Carlos Reyero y José Martínez Millán, vol. 1, 459-76. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- 2002. «Los fondos de música del Archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX». En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, editado por Begoña Lolo, 351- 71. Madrid: SEdeM.
- 2007. «La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia». *Cuadernos Dieciochistas* 8: 223-46.
- 2008. «Nuevos cantos, viejas guerras. La canción patriótica en la España napoleónica». *Scherzo: Revista de música* 23 (231): 114-17.
- Lombardía González, Ana. 2015. «Violin Music in Mid-18th-Century Madrid: Contexts, Genres, Style». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.

- Longyear, Rey M. 1971. *La música del siglo XIX: el Romanticismo*. Traducido por Carlos Coldaroli. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- López Calo, José. 1978. «RISM-España: un proyecto ambicioso». *Revista de Musicología* 1 (1-2): 254-60.
- 1984a. «El italianismo operístico en España». En *La ópera en España*, 83-92. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- 1984b. «La música en la Universidad de Santiago». En *La Universidad de Santiago*, coordinado por Manuel C. Díaz y Díaz, 225-31. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 1987-88. «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* 19-10: 97-114.
- 1988. «La música civil en Santiago en el siglo XIX». En *Teatro Principal*, 47-52. Santiago: Paredes.
- 1991. *Juan Montes Capón. Obras Musicais*. A Coruña: Diputación de A Coruña.
- 1993. *La música en la catedral de Santiago*. A Coruña: Diputación de A Coruña.
- 1999a. *Obras musicales de Juan Montes. Seis Baladas Gallegas*. Vol. 1. Santiago: Xunta de Galicia.
- 1999b. «Alfonso Fuentes, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 1999c. «González Reyero, Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000. «Juan Montes. El hombre, el músico». En *Congreso sobre Juan Montes*, 11-45. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2001a. *Juan Montes, seminarista de Lugo. Obras musicales*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- 2001b. «Oller Fontanet, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2002a. «A canción galega». En *Festival Internacional de Música de Galicia, 4º, 2002*, 70-71; 148-49. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2002b. «29-XII-1863, muere un gran artista en Santiago: Ramón Palacio y su salmo *De profundis*». En *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª del Socorro Ortega Romero*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla y José Manuel López Vázquez, 777-810. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- López Cobas, Lorena. 2001. «A banda de música de Vilatuxe». *Descubriendo* 3: 427-54.

- 2005. «Patrimonio musical inesperado: el caso del archivo del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela». *Revista de Musicología* 28 (1): 221-42.
- 2008. «Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX». *Revista de Musicología* 31 (1): 79-124.
- 2009. «La música en el archivo histórico del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. Apuntes sobre el compositor compostelano José Gómez Veiga “Curros” (1864-1945)». En *Galicia Monástica. Estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*, editado por Raquel Casal, José Miguel Andrade y Roberto J. López, 433-60. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 2010. «El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)». *Revista de Musicología* 33 (1-2): 505-25.
- 2012a. «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 (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 421-37. Madrid: UAM, AEDOM.
- 2012b. «As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 453-76. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- 2013. *Historia da música en Galicia*. Sarria (Lugo): Ouvirmos, 2013.
- López de Santa Anna, Antonio. 1958. *Los jesuitas en Puerto Rico de 1858-1856: contribución a la historia general de la educación en Puerto Rico*. Santander: Sal Terrae.
- López Naya, Raúl, y José Torres Casal. 2006-07. «Apuntes para la historia. Síntesis histórica y relación de presidentes y miembros numerarios de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario desde 1850 hasta el presente». *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 38-39: 303-52.
- López Prado, Antonio. 1971. «Manuel Quiroga, violinista universal. Análisis de sus ocho conciertos». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 3: 75-100.
- 1983. «Los conciertos de Arthur Rubinstein con algunos apuntes para una historia de la Música de la Coruña». En *Presente y futuro de la Coruña*, vol. 1, 99-143. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- López Vázquez, José Manuel. 1997. «A xeración do 98 ou a quimera da creación dunha pintura galega». En *Galicia Exterior. Galicia no tempo*, exposición comisariada por José Manuel García Iglesias, 156- 65. Vigo: Galaxia.

- Loras Villalonga, Roberto. 2008. «Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.
- Losada Gallego, Carmen. 2012. «Fuentes para el estudio de Sofía Novoa (1902-1987), una pianista viguesa de la Edad de Plata». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 119-32. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- 2015. «Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- Luca de Tena, Gustavo. 1976. *Lengua, cultura y periodismo en Galicia (1876-1936)*. Madrid: Edicusa.
- Madoz, Pascual. (1845-50) 1986. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Santiago: Breogán.
- Maestro Bernal, José Benito. 1992. *Propuesta de Aplicación de los Principios de la Archivística General en el Archivo Municipal de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Magaldi, Cristina. 1993. «A pulicacão e circulación de música no Rio de Janeiro e Pernambuco: século XIX». *Revista de Musicología* 16 (3): 1151- 60.
- Magán, Carlos, y Xoán Manuel Carreira, eds. 1993. *Ángel Brage: memoria musical dun século*. Santiago: Consorcio de Santiago.
- Maixé Altés, Joan Carles. 2003. *El ahorro de los gallegos: orígenes e historia de Caixa Galicia (1876-2002)*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- 2005. «Cajas de ahorro y desarrollo regional. Aspectos diferenciales del sistema financiero gallego y asturiano». *Papeles de economía española* 105-106: 254-73.
- Máiz Suárez, Ramón. 1984. *O Rexionalismo galego. Organización e ideoloxía (1886-1907)*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Malde, Carmen. 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*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 261-80. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Manén Planas, Juan. 1973. *Diccionario de celebridades musicales*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Manene, Luis Miguel. 2013. «Estrategias empresariales: tipología, características y uso». *LuisMiguel Manene* (página web), 31 de mayo. <http://www.luismiguelmanene.com/2013/05/31/estrategias-empresariales-tipologia-caracteristicas-y-uso/>.
- Máñez Martorell, Rafael. 2011. «La trompa en la capilla musical de la catedral de Ourense (1748-1873)». *Diversarum rerum* 6: 167-200.

- Margadant, Jo Burr. 1996. «The New Biography in Historical Practice». *French Historical Studies* 19 (4): 1045-58
- Marín, Miguel Ángel. 2002a. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- 2002b. «Sound and urban life in a small Spanish town the ancient regime». *Urban History* 29 (1): 48-59.
- 2004. «La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural». En *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, editado por Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, 167-72. Logroño: Universidad de la Rioja.
- 2005. «Music-selling in Boccherini's Madrid». *Early Music* 33 (2): 165-77.
- Mariñas Iglesias, Julio César. 1994. *Coros y Bandas de Música de Vigo*. Vigo: Cardeñoso.
- Mariño Bobillo, Consuelo. 2003. «Las diversiones en La Coruña del primer tercio del siglo XIX». *Anuario Brigantino* 26: 253-72.
- Mariño López, J. 1905. *Guía y plano general de La Coruña*. A Coruña: Tip. De El Noroeste.
- Marr, Robert A. 1887. *Music and Musicians at the Edinburgh International Exhibition 1886*. Edinburgh: T. and A. Constable, printers of Her Majesty.
- Martínez Alcubilla, Marcelo. 1892. *Diccionario de la administración española. Compilación de la novísima legislación de España y ultramarina en todos los ramos de la administración pública. Comprende la definición de todas las voces de la legislación administrativa; un extenso y razonado repertorio de las disposiciones del derecho civil; el texto de los códigos, leyes, reales decretos, reglamentos é instrucciones vigentes sobre cada materia hasta 1891; los puntos resueltos por la jurisprudencia del consejo de dictámenes, de la administración, etc., etc., y un esmerado índice cronológico general de toda la obra*. Madrid: López Camacho.
- Martínez Anguita, Rosa. 1987. «Panorama musical de Jaén, ciudad andaluza, en el siglo XIX». En *España en la música de occidente*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, vol. 2, 241-49. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Martínez Berriel, Sagrario. 1992. «Los músicos de orquesta: análisis sociológico de la profesión a través de los músicos». *Revista de Musicología* 15 (1): 303-12.
- 1993. *La armonía y el ritmo de una ciudad. Estudio sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez de Sousa, José. 2004. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón: Ediciones Trea.

- Martínez López, Alberte. 1984. «Contribución ao estudio das relacións entre catolicismo social e rexionalismo na Galicia da Restauración». *Estudios de Historia Social* 28-29: 221-32.
- Martínez López, Francisco. 2003. «De Pepito Arriola a Hildegart». *Ferrol-Análisis* 18: 107-18.
- Martínez Martín, Jesús. 2007. «Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura». *Revista de historia Jerónimo Zurita* 82: 237-52.
- Martínez Martínez, Rosario, y Beatriz López-Suevos. 2013. «Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega». *Nalgures* 9: 153-233.
- 2017. *Eugenia Osterberger: a compositora galega da Belle Époque (1852-1932)*. Ourense: Ouvirmos.
- Martínez Molés, Vicente. 2013. *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: su magisterio en la capilla de Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo*. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social.
- 2015. «Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo». Tesis doctoral, Universitat de València.
- Martínez Torner, Eduardo, y Jesús Bal y Gay. 2007. *Cancionero Gallego*. Estudio crítico por Carlos Villanueva. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Martínez Villas, Sofía. 2013. «El repertorio para flauta solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Martinotti, Sergio. 1996. *La música a Milano, in Lombardia e oltre*. Milán: Vita e Pensiero.
- Mateu y Llopis, Felipe. 1946. *La moneda española. Breve historia monetaria de España*. Barcelona: Alberto Martín.
- Mayoral, Antonio, comp. 1986. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Mazzola, Sandy R. 1986. «Bands and Orchestras at the World's Columbian Exposition». *American Music* 4 (4): 407-24.
- McKendrick, Neil. 1960. «Josiah Wedgwood: an eighteenth-century entrepreneur in salesmanship and marketing techniques». *Economic History Review* 12 (3): 408-33.
- McKendrick, Neil, John Brewer y J. H. Plumb. 1982. *The Birth of a Consumer Society*. Bloomington: Indiana University Press.
- McVeigh, Simon. 1993. *Concert life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2001. «Clementi, Vioti and the London Philharmonic Society». En *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, editado por Roberto Illiano, Massimiliano Sala y Luca Sala, 67-80. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.

- 2006. «Viotti and London Violinists during the 1790s: A Calendar of Performances». En *Giovanni Battista Viotti. A composer between the two revolutions*, editado por Massimiliano Sala, 87-120. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- 2010. «Industrial and Consumer Revolutions in Instrumental Music: Markets, Efficiency, Demand». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 3-36. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Medel Iglesias, Lucinio. 2012. «Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século XX en Ferrol: o xornal *El Correo Gallego* como testemuña». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 315-40. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Meijide Pardo, Antonio. 1972-73. «Censo de comerciantes coruñeses en los años de 1830 a 1845». *Revista del Instituto J. Cornide de Estudios Coruñeses* 8-9: 227-46.
- 1988. «Los Canuto Berea y el primer establecimiento de instrumentos musicales de Galicia». En *La Coruña. Paraíso del turismo*, s.p. A Coruña: Venus.
- 1989. *La Academia y Escuela de Bellas Artes de La Coruña (1850-1875)*. A Coruña: Diputación Provincial de La Coruña.
- 1994. «Implantación de la enseñanza musical en la escuela de Bellas Artes de La Coruña». *Abrente* 26: 101-18.
- 1999. «En 1841 se creó en A Coruña la Sociedad Económica de Amigos del País». *Anuario Brigantino* 22: 179-88.
- Meloni, Fabrizio. 2004. *Il carinetto*. Varese (Italia): Zecchini Editore.
- Mena Calvo, Antonio. 2013. «Aportación militar al desarrollo de la música española». *Revista de historia militar* 2: 137-78.
- Méndez Fonte, Rosa. 2009. «Pepito Arriola: un apunte para a súa biografía». *Papeis ártabros*, 5: 95-102.
- Mesonero Romanos, Ramón de. 1881. *Memorias de un setentón*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Meucci, Renato. 1994. «The Pelitti firm: makers of brass instruments in nineteenth-century Milan». *Historic Brass Society Journal* 6: 304-33.
- Meyer, Leonard B. 2000. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.
- Miguel Fuertes, Laura de, y Ruth Piquer Sanclemente. 2012. «Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el Fondo Vidal Llimona y Boceta». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 483-506. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- Míguez González, Santiago. 2010. «Identidad nacional, conciencia étnica y modernización». En *La evolución de los valores sociales en Galicia*, coordinado por José Luis Veira Veira, 103-26. A Coruña: Netbiblo, 2010.

- Milligan, Thomas B. 1979. *The Concerto and London's Musical Culture in the Late Eighteenth Century*. Michigan: Umi Research Press.
- Mínguez González, Alejandro R. 1994. *A música na vila de Celanova*. Ourense: Diputación de Ourense.
- Molina Mera, M. 1923. «Canuto Berea». *La Provincia. Diario de Información y de Intereses Generales (Lugo)* 118, 17 de octubre.
- Molinero Cuesta, Estrella. 2000. «Lladó, Joaquín». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Mollá Castells, Alfonso. 2014. «El figle en España en el siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Montero Muñoz, María Luisa. 1991. «Dos visiones contrapuestas de la vida musical española del siglo XIX: Los libros de Viaje de Richard Ford y Hans Christian Andersen». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 375-88.
- Montes, Beatriz. 1997. «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid». *Revista de Musicología* 20 (1): 467-78.
- Morales Villar, María del Coral. 2008. «Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica». Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Moreno Alonso, Manuel. 1978. *Historiografía Romántica Española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*. Sevilla: Servicio de Publicación de Universidad de Sevilla.
- Moreno Mengíbar, Andrés. 1998. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Morley-Pegge, Reginald, y Horace Fitzpatrick. 1980. «Dauprat, Louis François». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, s. v. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Mosquera Lavado, Benjamín. 1987. «Revista Gallega (1895-1907). Un ejemplo de información musical en una publicación de ámbito local». En *España en la música de occidente*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, vol. 2, 443-56. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1997. *La música popular en La Coruña (1850-1936)*. A Coruña: Vía Láctea.
- Mosse, George L. 1997. *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Muñiz Bascón, Luis Magín. 2012. «La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Muñoz, Adelaida, y Antonio Cabeza. 1991. «Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 279- 96.
- Murguía, Manuel. 1865. *Historia de Galicia*. Lugo: Soto Freire.

- Myers, Arnold. 1997. «Design, technology and manufacture since 1800». En *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, editado por Trevor Herbert y John Wallace, 115-30. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagore Ferrer, María. 1991. «Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 125-34.
- 1995. «Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del siglo XIX». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 25: 195-206.
- 1996-97. «La vida zarzuelística en Bilbao (1850-1936)». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 399-408.
- 2001. «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 211- 25.
- 2001. *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU.
- 2003. «España, Francia, Italia: un proyecto común». En *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques (1870-1939)*, editado por Louis Jambou, 183-97. París: Presses de l'Université de París- Sorbonne.
- 2014. *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: ICCMU.
- Nagore Ferrer, María, y Víctor Sánchez, eds. 2014. *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU.
- Navarro, Sara. 2013. «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Navascués Palacio, Pedro. 1984. *La arquitectura gallega del siglo XIX*. Santiago: COAG.
- Naya Pérez, Juan. 1966. «Relación de los alcaldes propietarios de La Coruña desde 1840 hasta el presente». *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses* 1: 135-44.
- 1970-75. *Calles y plazas coruñesas*. 2 vols. A Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- 1983. «La Real Academia Gallega». En *Presente y futuro de La Coruña*, 85-98. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- Negreira Souto, Carlos, et al. 2012. *O Cemiterio de Santo Amaro: memoria de dous séculos*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, Fundación Emalcsa.
- Nettel, Reginald. 1940. *Music in the Five Towns, 1840-1914: a study in the social influence of music in an industrial district*. London: Oxford University Press.
- 1956. *The Orchestra in England: A Social History*. London: Jonathan Cape.
- Nieto Miguel, Ignacio. 2014. «La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid: creación y consolidación de su Escuela de Música, 1911-1928». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

- Noche García, Sergio. 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*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 362-84. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- 2013. «La banda municipal de música de Ourense en el período 1878-1955: evolución histórica, contexto social y documentación musical». Tesis doctoral, Universidad de Vigo.
- Núñez-Cortés Contreras, Maravillas, y María Antonia Herradón Figueroa. 1991. «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la vida musical española del siglo XIX». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 85-92.
- Núñez López, Xosé. 2007. *Banda-Escola de Música de Visantón: 1877-2007. 130 anos de historia ininterrumpida*. A Coruña: Diputación de A Coruña.
- Ocampo Vigo, Eva. 2002. *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Madrid: UNED.
- 2003a. «Pepito Arriola: entre el mito y la realidad». *Ferrol-Análisis* 18: 93-106.
- 2003b. «Ferrol (1878-1915)». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12: 461-80.
- 2005. «El teatro político-social representado en Galicia en la época de José Canalejas (1890-1912)». En *Congreso José Canalejas e a súa época: actas do congreso en Ferrol*, 455-62. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Olábarri, Ignacio, y Francisco Javier Caspitegui, eds. 1996. *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Madrid: Complutense.
- Oomen, Úrsula. 1986. «Sobre algunos elementos de la comunicación poética». En *Pragmática de la comunicación literaria*, compilado por Antonio Mayoral, 137-50. Madrid: Arco Libros.
- Ord-Hume, Arthur W.J.G. 1970. *Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it*. Londres: Allen & Unwin.
- 1986. *Harmonium: the History of the Reed Organ and Its Makers*. Londres: David & Charles.
- Ordiñana Gil, María. 2016. «Oficio y misa de difuntos de Francisco Andreví Castellá (1786-1853) en el contexto de las exequias reales españolas del siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
- Orera Orera, Luisa, ed. 2002. *Manual de Biblioteconomía*. Madrid: Síntesis.
- Ortega, Judith. 2001. «Catalogación y edición del Archivo Histórico de la Unión Musical Española». *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 8 (1): 41- 64.
- Otero Pedrayo, Ramón. 1933. *Ensayo histórico sobre la cultura gallega*. Santiago: Nós Publicacións Galegas.

- Otero Urtaza, Fernando. 1993. *Manuel Quiroga: un violín olvidado*. Pontevedra: Concellaría de Educación e Cultura.
- 2011. «Da gloria ó esquecemento: A traxedia de Manuel Quiroga». En *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento*, 9-37. Pontevedra: Museo de Pontevedra, Diputación de Pontevedra.
- P. Arregui, Juan. 1999. *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX: Teatro Calderón de la Barca (1864-1900)*. Valladolid: Caja España- Aula de Música de Universidad de Valladolid.
- 2002. «Alrededor de la idea del Teatro y su figuración arquitectónica en España». En *Pensamiento español y música. Siglos XIX y XX*, editado por Margarita Vega y Carlos Villar, 13-36. Valladolid: Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical y Glares.
- 2004. «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del Teatro Calderón de la Barca. Valladolid, 1863-1900». 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- 2005. «Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas». *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo* 3. <http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>.
- 2006. «Imaginario burgués y arquitectura teatral en la España del siglo XIX». *Cuadernos de música, artes escénicas y artes visuales* 2 (1): 97-142.
- 2009a. *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- 2009b. *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Palacio Atard, Vicente. 1978. *La España en el siglo XIX (1808-1898)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Parada y Barreto, José. 1868. *Diccionario técnico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava.
- Pardo Bazán, Emilia. 2011. *Cuentos de Marineda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/cuentos-de-marineda--0/html/fee32eac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_
- Parker, Roger. 2001. «The opera industry». En *The Cambridge history of nineteenth-century music*, editado por Jim Samson, 87-117. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pasquinelli, Anna. 1982. «Contributo alla storia di casa Lucca». *Nuova Rivista Musicale Italiana* 16): 568-81.
- Pauer, Ernst. 1896. *A Dictionary of Pianists and Composers for the Pianoforte, with an Appendix and Manufacturers of the Instrument*. Londres: Novello.

- Pedrell, Felipe. 1897. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliz.
- (1897) 2003. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidoro Torres Oriol. Reedición, Valladolid: Maxtor.
- Pekacz, Jolanta T. 2004. «Memory, History, and Meaning: Musical Biography and Its Discontents». *Journal of Musicological Research* 23: 39-80.
- , ed. 2006. *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate.
- Peña y Goñi, Antonio. 2004. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Peñín, José. 1993. «La publicación y difusión de la música en el mundo ibérico: la imprenta musical en Venezuela». *Revista de Musicología* 16 (3): 1161-68.
- Pereira Bueno, Fernando, y José Sousa Jiménez. 1991. «O cego dos monifates de Isidoro Brocos». *Anuario Brigantino* 14: 289-300.
- Pérez de Ayala, Juan. 1997. «Archivos familiares y sus problemas de custodia». En *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*, coordinado por María García Alonso, 95-100. Cáceres: Ediciones La Coria.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. 1999. «Bellido García, Félix». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000. *Diccionario de la música*. 2 vols. Istmo: Madrid.
- Pérez Fernández, Julián Jesús, coord. 2012. *Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Pérez Gorostegui, Eduardo, Irene M. Saavedra Robledo y Gustavo R. Lejarriaga. 2001. *Contenido y proceso de dirección empresarial*. Madrid: Escuela Julián Besteiro.
- Persia, Jorge de. 1997. «El Patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)». En *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*, coordinado por María García Alonso, 5-40. Cáceres: Ediciones La Coria.
- Pestalozza, Luciana, coord. 1983. *Musica, musicisti, editoria: 175 anni di Casa Ricordi, 1808-1983*. Milán: Ricordi.
- Pico, José Luís do. 2008. «Tradição inventada». *Barbantia: anuario de estudos do Barbanza* 4: 129-40.
- 2009. «Música de la misa de S. Miguel de Sarandão (1861): misa a dúo e coro». *Etno-folk: revista galega de etnomusicoloxía* 13: 9-27.
- , e Isabel Rei Sanmartín. 2010. *Ayes de mi País: o cancionero de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes.
- Pinheiro Almuíña, Ramón. 2008. *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba*. Santiago: Sotelo Blanco.

- Pino, Enrique del. 1985. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga: Arguval.
- Pintos, Juan Luis. 1988. «Ciudad, información y poder. Viejas y nuevas consideraciones sobre las funciones históricas de las ciudades». En *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*, editado por Ramón Villares, 13-34. Santiago de Compostela: Tórculo.
- Piñeiro García, Juan. 1984. *Músicos españoles de todos los tiempos*. Madrid: Editorial Tres.
- Piñeiro Feijóo, Antonio. 1993. *A Banda de Música Municipal de Celanova: século e medio de historia*. Ourense: Diputación Provincial de Ourense.
- Pistone, Danièle. 1996. «El arte instrumental en el siglo XIX». En *Historia de la Música: La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, editado por Marie-Claire Beltrando-Patier, 659-704. Madrid: España Calpe.
- Plantinga, Leon. 2002. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal.
- 2004. «Clementi “et ses trois styles”». En *Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica*, editado por Richard Bösel y Massimiliano Sala, 3-24. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- 2010. «Music, Machines, and the Middle Class». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 37-50. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Plantón, Custodia. 2000. *Pablo Sarasate (1844-1908)*. Navarra: EUNSA.
- Popkin, Jeremy D. 2005. *History, Historians and Autobiography*. Chicago: Chicago University Press.
- Porter, Michael E. 2009. *Ser competitivo*. Bilbao: Deusto Ediciones.
- Pose Antelo, José Manuel. 1992. *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago: Universidad de Santiago.
- Pousseur, Henri. 1984. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza.
- 1988. «Expansion culturelle et retombée économique». En *Musique et société. Hommages á Robert Wangermée*, editado por Henri Vanhulst y Malou Haine, 225-27. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Powell, Linton. 1987. «Spain in the Music of the West. The 19th Century Instrumental and Vocal Music». En *España en la música de occidente*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, vol. 2, 199-210. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Precedo Ledo, Andrés. 1990. *La Coruña, metrópoli regional*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Puig i Ortiz, Xavier. 1997. «L'obra de Francisco Andreví i Castellà (Sanauja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenc». *Mice-lània Cerverina* 11: 123-34.

- Queipo Gutiérrez, Carolina. 2005. «Literatura guitarrística del salón burgués español en la primera mitad del siglo XIX: dos fondos de partituras». Trabajo para la Obtención del D.E.A, Universidad de Valladolid.
- 2007. «La ópera italiana y la música para guitarra decimonónica de un fondo desconocido coruñés». En *El futuro de las humanidades*, coordinado por Manuel Reyes García, 103-10. Betanzos: Lugami.
- 2013. «La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad musical doméstica masculina de la élite durante la Restauración». *Brocar* 37: 61-86.
- 2015. «Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca.1815-1848): el fondo musical Adalid». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- Quesada y Hore, Adolfo de. 2008. *Piano inédito español del siglo XIX*. Valencia: Pires.
- Quiroga Barro, Gabriel, coord. 1997. *Catálogo de la exposición: A Saudade do progreso. A Coruña. 1890-1936*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- Quitin, José. 1997. *La musique à liège entre deux révolutions, 1789-1830*. La Haya: Mardaga.
- Quirós Linares, Francisco, Francisco Coello y Alfred Guesdon. 1991. *Las ciudades españolas en el siglo XIX*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Rasch, Rudolf. 2001. «Muzio Clementi: The Last Composer-Publisher». En *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, editado por Roberto Illiano, Massimiliano Sala y Luca Sala, 355-66. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- , ed. 2005. *Music Publishing in Europe 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*. Berlín: berliner Wissenschaft-Verlag.
- Raynor, Henry. 1976. *Music and society since 1815*. London: Barrie and Jenkins.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.
- 2010. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. 1888. *Exposición de 1885-1886. Catálogo de los expositores premiados*. Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial.
- Reales órdenes y circulares de interés general para la Guardia Civil*. 1882. *Reales órdenes y circulares de interés general para la Guardia Civil en todo el año de 1882 por los Ministerios de la Guerra, Gobernación y Fomento y por el Director General del Cuerpo, arreglada de su orden en la Secretaría de la Dirección General*. Madrid: Imprenta del Boletín Oficial de la Guardia Civil.
- Reiriz Rey, Jesús María. 2004. *Anecdotario coruñés*. A Coruña: Publicaciones Arenas.
- Remmant, Mary. 2002. *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ma non troppo.
- Répertoire International des Sources Musicales. 1996. *Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Traducido por José V. González Valle. Madrid: Arco Libros.

- Rey Escariz, Antonio. (1886) 1996. *Historia y descripción de la ciudad de la Coruña*. Reedición de Santiago Daviña Sáinz. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Rey Majado, Áurea. 2000. *A Coruña y la Música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Rice, Albert R. 2005. «The clarinet in England during the 1760s». *Early Music* 33 (1): 55-63.
- 2006. «An Italian Translation of Eugène Roy's Method for Keyed Trumpet». *Historic Brass Society Journal* 18: 41-45.
- Ricón Virulegio, Amado. 1974. «Origen y sentido del Himno Gallego». *Boletín de la Real Academia Gallega* 31 (356): 47-66.
- Ridgewell, Rupert. 2005. «Artaria's music shop and Boccherini's music in Viennese musical life». *Early Music* 33: 179- 89.
- Rink, John. 2001. «The profession of music». En *The Cambridge history of nineteenth-century music*, editado por Jim Samson, 55-86. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ríos, Xosé-Carlos. 2013. *La huella wagneriana y la ópera en Emilia Pardo Bazán. Del Teatro Imperial de Viena al Teatro Real de Madrid, pasando por Coruña (1873-1921)*. Galicia: Asociación Wagneriana da Galiza.
- Rodríguez Bello, Luz María. 2007. *El Orfeón Unión Orensana: un espacio de formación musical de 1887 a 1957*. Ourense: Diputación Provincial de Ourense.
- Rodríguez de los Ríos, Juan José. 1998. «Orígenes de la ópera en Ferrol». *Ferrol-Análisis* 12: 98-103.
- 2010. «Los Braña, músicos y su vinculación con Neda». *Revista de Neda* 12: 23-31.
- Rodríguez-González, Eladio. 1920. «Don José Fontenla Leal. El fundador de la Real Academia Gallega y el iniciador del himno gallego de Pondal y Veiga». *Boletín de la Real Academia Gallega* 15 (136): 169-74.
- Rodríguez Mayán, María Carmen. 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*, coordinado por Paulo Sá Machado y José Augusto Maia Marqués, 137-59. Gondomar: Cámara Municipal da Maia.
- Rodríguez Suso, Carmen. 2002. *Prontuario de Musicología. Música, sonidos, sociedad*. Barcelona: Neuma.
- Rohr, Deborah. 2001. *The Careers of British Musicians, 1750-1850. A Profession of Artisans*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Román Portas, Mercedes. 1997. *Historia de La Voz de Galicia (1882-1939)*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Romaní, Rodrigo, coord. 2009. *A música galega na emigración. O son da memoria (IV Encontro)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Arquivo Sonoro de Galicia.

- Romera Castillo, José. 1993. «Teatro regional español del siglo XIX (Bibliografía)». En *Ex libris: Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coordinado por Antonio Lorente, José Nicolás Romera y Ana María Freire, vol. 2, 705-18. Madrid: UNED.
- 2000. «Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 9: 259-421.
- 2012. *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- Romero Masiá, Ana. 1992a. «A Torre de Hércules baixo a denominación de Faro na documentación medieval». En *Fuentes para el estudio de la Torre de Hércules: conmemoración del bicentenario de la reedificación de la Torre de Hércules*, 9-30. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- 1992b. «A restauración da torre de Hércules e o Real Consulado da Coruña». En *Fuentes para el estudio de la Torre de Hércules: conmemoración del bicentenario de la reedificación de la Torre de Hércules*, 103-180. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- 1997. *A fábrica de tabacos da Palloza. Producción e vida laboral na decana das fábricas coruñesas*. A Coruña: Federación de Alimentación, Bebidas e Tabacos de Galicia.
- Rommetveit, Ragnar. 1974. *On Message Structure*. Londres: Wiley.
- Rosselli, John. 1993. «Latin America and Italian Opera: a Process of Interaction, 1810-1930». *Revista de Musicología* 16 (1): 139-45.
- Roth, Ernst. 1969. *The Business of Music Reflections of a Music Publisher*. London: Cassel.
- Rowland, David. 2001. «Clementi and the British Concerto Tradition». En *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, editado por Roberto Illiano, Massimiliano Sala y Luca Sala, 179-90. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- 2004. «Clementi's Early Business Career: New Documents». En *Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica*, editado por Richard Bösel y Massimiliano Sala, 49-60. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- 2010. «Clementi & Co. In Internacional Markets». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 525-42. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Rubio Olivares, Pedro. 2012-13. «El Conservatorio de Madrid y el Método de clarinete de Antonio Romero». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 20: 13-37.
- Ruibal Outes, Tomás. 1997. *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED.
- 2003. «Pontevedra (1866-1899)». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 12: 481-500.

- 2004. *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Ruiz Monrabal, Vicente. 1993. *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.
- Ruiz Tarazona, Andrés. 1996-97. «La zarzuela y la sociedad decimonónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 149-64.
- Sacau, Enrique. 2002. «Para una historia de la ópera en Vigo en el siglo XIX: el rastreo de las fuentes». *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses* 8: 183-88.
- 2003. «La ópera y la prensa gallega en la Belle Époque». *Mundoclásico.com* (28 mayo). <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/4960/operaprensa-gallega-Belle-Epoque>.
- 2004. «Ópera en Vigo: fruta exótica para el cambio del siglo». En *A ópera e Vigo: actas del I Congreso Internacional de Musicología realizado en Vigo el 4 y 5 de abril de 2003*, 91-110. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- Sachs, Curt. 1940. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión.
- Sachs, Joel. 1970. «Hummel and George Thomson of Edinburgh». *The Musical Quarterly* 56 (2): 270-87.
- Sáiz González, J. Patricio. 1995. *Propiedad Industrial y revolución liberal. Historia del Sistema Español de Patentes (1759-1929)*. Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas. Ministerio de Industria y Energía.
- 1999. *Invención, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas.
- Sainz de Vicuña, José María. 2001. *La distribución comercial: opciones estratégicas*. Madrid: Esic Editorial.
- Sagaseta, Aurelio, y José Enrique Ayarra. 2000. «Íñiguez, Buenaventura». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Sala, Massimiliano, ed. *Giovanni Battista Viotti. 2006. A composer between the two revolutions*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Salas Villar, Gemma. 1996. «Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento». *Cuadernos de música iberoamericana* 1: 97-126.
- 1997. «Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 4: 197-222.
- 1999a. «Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid». *Revista de Musicología* 22 (1): 209-46.
- 1999b. «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos de piano». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* 15 (1-2): 9-55.

- 2012. «La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 407-20. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- Salazar, Adolfo. 1953. *La música en España. La música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Saldoni, Baltasar. 1861-81. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- Sampedro y Folgar, Casto. 2007. *Cancionero Musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Samson, Jim, ed. 1991. *The Late Romantic Era. From the mid-19th century to World War I*. New Jersey: Prentice Hall.
- , ed. 2001a. *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2001b. «The musical work and nineteenth-century history». En *The Cambridge history of nineteenth-century music*, editado por Jim Samson, 3-28. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez García, Jesús Ángel. 1992. «Arquitectura teatral en La Coruña. El siglo XIX: el Teatro de la Franja o de Variedades (1823-1889)». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 40: 135-50.
- 1995. «Del neoclasicismo al eclecticismo en la arquitectura gallega. Tres hitos en la obra de Faustino Domínguez Domínguez (1817-1890)». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 42 (107): 313-37.
- , ed. 1995. *La escena en la ciudad. El Teatro Rosalía de Castro*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- 1995-96. «La construcción de la ciudad burguesa en Galicia: A Coruña (1840-1868)». *Abrente* 27-28: 183-212.
- 1997. *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- 1999. *El teatro Rosalía de Castro*. A Coruña: Vía Láctea.
- 2013. «Miradas a los conjuntos históricos en Galicia. Antecedentes para la percepción del paisaje urbano como patrimonio». *Quintana* 12: 155-94.
- Sánchez López, Virginia. 2014. *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén: Diputación de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Sánchez Sánchez, Víctor. 1998. «Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6: 35-48.
- Sanhuesa Fonseca, María. 1998. «Fondos musicales y documentales del s. XIX en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV)». *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 5 (2): 5-49.

- 1999. «Gil, Juan». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000. «Moré y Cudolar, Justo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2001. «Pinilla y Pascual, José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Santiago Majó, Rodrigo A. 1966. *Andrés Gaos: violinista y compositor coruñés*. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- 1973. «El maestro Manuel López Varela. Síntesis biográfica de un director y compositor gallego». *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 5: 41-60.
- Santiago Fernández, Javier de. 2008. «Antecedentes del sistema monetario de la peseta». En *VII Jornadas Científicas sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*, dirigido por Juan Carlos Galende Díaz y Javier de Santiago Fernández, 369-90. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Santos Gayoso, Enrique. 1990. *Historia de la prensa gallega (1800-1986)*. Sada (A Coruña): Edición do Castro.
- Sartori, Claudio. 1958. *Casa Ricordi. Profilo storico a cura di Claudio Sartori. Itinerario grafico editoriale*. Milán: Ricordi.
- Saussure, Ferdinand. 1922. *Course de linguistique générale*. París: Payot.
- Scott, Derek B. 2001. «Music and social class». En *The Cambridge history of nineteenth-century music*, editado por Jim Samson, 544-67. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2002. «Music and social class in Victorian London». *Urban History* 29 (1): 60- 73.
- Schmidt, Siegfried J. 1986. «La comunicación literaria». En *Pragmática de la comunicación literaria*, compilado por Antonio Mayoral, 195-212. Madrid: Arco Libros.
- Schnapper, Laure. 2010. «Piano Variations in the First Half of the Nineteenth Century: An Industry?». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 279-94. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Schumpeter, Joseph A. 1971. *Historia del análisis económico*. Barcelona: Aiel.
- Seeger, Charles. 1957. «Music and Class Structure in the United States». *American Quarterly* 9: 281-94.
- Serna, Justo, y Anacleto Pons. 2013. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal.
- Serra Navarro, Pilar. 1980. *Los archivos y el acceso a la documentación*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Silbermann, Alphons. 1971. «Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte». En *Sociología del arte*, 9-41. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Smiraglia, Richard P. 1989. *Music Cataloging. The Bibliographic Control of Printed and Recorder Music in Libraries*. Englewood (EE.UU.): Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Smith, Susan J. 1997. «Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music». *Progress in Human Geography* 21 (4): 502-29.
- Sobrino, Ramón. 1999. «Gil, Francisco de Asís». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000a. «Marqués García, Pedro Miguel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000b. «Monfort, Benito de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2001. «Obiols Tramullas, Mariano». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2012. «La música orquestal de Ruperto Chapí». En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, editado por Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbís López, vol. 1, 245-69. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- Sociedad General de Autores y Editores. 2000. *Archivo Histórico de la Unión Musical Española*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, ICCMU.
- Sopeña Ibáñez, Federico. 1967. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- 1978. «Problemas en la sociología de la música». *Revista de Musicología* 1 (1-2): 193-200.
- Soto Freire, Manuel. 1982. *La imprenta en Galicia*. Lugo: Círculo de las Artes.
- Soto Viso, Margarita. 1978. «As Cancións Galegas de Marcial del Adalid (1826-1881)». *A Nosa Terra*, 15 de septiembre.
- 1979. «Aportación a música galega de Marcial del Adalid coas suas cancións». *Grial* 64: 153-73.
- 1982. «Los fondos musicales del Circo de Artesanos de La Coruña». Trabajo de investigación inédito, A Coruña.
- 1985. *Marcial del Adalid. Mèlodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- 1987. «La ópera “Inés e Bianca”, de Marcial del Adalid». En *España en la música de occidente*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, vol. 2, 251-57. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1990a. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano». *Anuario Musical* 45: 189-234.
- 1990b. «Serenade pour instruments á cordes de Marcial del Adalid». *Revista de Musicología* 13, (1): 255-77.

- 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.
- 1995. «La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX». Comunicación presentada en *15th Congreso of the Internacional Musicological Society*, Cardif, Universidad de Gales.
- 1996. «A prosodia musical na melodía galega». *Anuario Brigantino* 19: 273-77.
- 1999. «Adalid Gurrea, Marcial del». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000. «As melodías galegas de Marcial del Adalid». En *A Canción de Concerto*, 46-68. Vigo: Xerais.
- 2006a. «A melodía galega de concerto». *Etnofolk. Revista galega de etnomusicoloxía* 4: 151-57.
- 2006b. «Marcial del Adalid: 180 anos de música galega». *Ferrol Análisis* 21: 102-15.
- 2015. «El piano en Galicia». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, editado por José Antonio Gómez Rodríguez, 375- 409. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Soto Viso, Margarita, y Juan Durán. 2005. *Inés e Bianca. Drama en 4 actos*. Santiago: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais.
- Staral, Susanne. 2003. «A Unique Source for Musical Instruments: the Library and the Museum of Musical Instruments at the SIM, Berlín». *Fontes Artis Musicae* 50 (2-4): 140-56.
- Stein, Louise K. «Opera and the Spanish political Agenda». *Acta Musicologica* 63 (2): 125-67.
- Steinberg, Michael P. 2008. *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stenning Edgecombe, Rodney. 2001. «On the Limits of Genre: Some Nineteenth-Century Barcaroles». *19th Century Music* 24 (3): 252- 67.
- Stenstadvold, Erik. 2010. *An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760-1860*. Hillsdale, NY and London: Pendragon Press.
- Stewart-Macdonald, Rohan. 2004. «Canon in Clementi's Later Piano Sonatas». En *Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica*, eds. Richard Bösel y Massimiliano Sala, 157-82. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- 2006. «Viotti as Concert and Operatic Manager during his 'first' London period (1792-1798)». En *Giovanni Battista Viotti. A composer between the two revolutions*, editado por Massimiliano Sala, 121-54. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- 2010. «Clementi, the Market Place and the Cultivation of a British Identity during the Industrial Revolution». En *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 471-510. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Stowell, Robin, ed. 1999. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Strohm, Reinhard. 1985. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.
- Suárez García, José Ignacio. «La recepción de la obras wagnerianas en el Madrid decimonónico». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.
- Suárez Pajares, Javier. 1995. «Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX». En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso, 325-73. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- 1999. «Damas, Tomás». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000. «López, Juan Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Suárez Pérez, Héctor Luis. 1991. «Panorama musical del último cuarto del siglo XIX en una pequeña ciudad del noroeste ibérico». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 297-306.
- Subdirección General de Bibliotecas. 1985. *Bibliotecas científicas y públicas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Subirá, José. 1953. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.
- 1980. *La música en la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Summer Lott, Marie. 2010. «Changing Audiences, Changing Styles: String Chamber Music and the Middle Class». En *Instrumental Music and The Industrial Revolution*, editado por Roberto Illiano y Luca Sala, 175-240. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Supićić, Ivo. 1987. *Music in society: A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press.
- 1988. «Les fontions sociales de la musique». En *Musique et societe. Hommages á Robert Wangermée*, editado por Henri Vanhulst y Malou Haine, 173-82. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Surwillo, Lisa. 2007. *The Stages of Property. Copyrighting of Theatre in Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- Swilocki, Marsha, y Miguel Valladares, eds. 2008. *Estrenado con gran aplauso. Teatro español (1844-1936)*. Madrid: Iberoamericana.
- Taboada Vázquez, Rafael. 1997. «Real e insigne colegiata de Santa María del Campo». En *Presente y futuro de La Coruña*, vol. 3, 11-30. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
- Tarr, Edward H. 1993. «The Romantic Trumpet». *Historic Brass Society Journal* 5: 213-61.
- 2003. *East Meets West. The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution*. New York: Pendragon Press.
- Temes, José Luis. 2001. «La Sección de Música del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1880-1936». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 243- 54.

- Tettamancy y Gastón, Francisco. (1900) 1994. *Apuntes para la historia comercial de La Coruña*. Facsímil de la primera edición. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Toff, Nancy. 1986. *The Depelopment of the Modern Flute*. Illinois: University of Illinois.
- Torres, Jacinto. 1991a. «Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 33-50.
- 1991b. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical.
- 1993. «El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX». *Revista de Musicología* 16 (3): 1679- 1700.
- 1994. *Tomás Bretón. Diario 1881-1888*. 2 vols. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- 1997. «Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz». En *El patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)*, coordinado por María García Alonso, 55-76. Cáceres: Ediciones de La Coria.
- Torres, Jacinto, y Luis Álvarez. 1984. *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical, 1984.
- Torres Ripa, Javier, adapt. y ed. 2013. *Manual de estilo Deusto-Chicago*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Tortella Casares, Gabriel. 1982. *Los orígenes del capitalismo en España. Banca, industria y ferrocarril en el siglo XIX*. Madrid: Tecnos.
- Trapero Pardo, José. 1969. *Lugo: 100 años de vida local*. Lugo: Círculo de las Artes de Lugo.
- Treitler, Leo. 2004. «La interpretación histórica de la música: una difícil tarea». En *Los últimos diez años de la investigación musical*, coordinado por Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada, 1-36. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía.
- Trillo, Joám. 1998. «O tratamento do feito diferencial galego na música culta do século XX». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego na música*, coordinado por Carlos Villanueva y Grupo Milladoiro, vol. 2, 403-33. Santiago: Museo do Pobo Galego.
- 2012. «A primeira sinfonía de Andrés Gaos». En *Andrés Gaos Berea: un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*, coordinado por Julián Jesús Pérez Fernández, 135-48. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Trillo, Joám, y Carlos Villanueva. 1987. *La música en la catedral de Tui*. A Coruña: Diputación de A Coruña.
- 1993. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Salamanca: Publicaciones de Estudios Mindonienses.
- Tussell, Javier. 1993. «El retorno de la biografía. El caso de Manuel Portela Valladares». En *VII Xornadas de Historia de Galicia. Novas fontes. Renovadas historias*, editado por Jesús de Juana y Xavier Castro, 181-94. Ourense: Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Ourense.

- Úbeda, Rafael, Luis Mera y Joám Trillo. 2010. *Sobre Arriola*. Santiago: Consello da Cultura Galega, Consorcio de Santiago.
- Utande Igualada, Manuel. 2006. «Recepción de un nuevo académico». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 102-103: 9-32.
- Vales Vías, José Domingo. 2009. «Juegos Florales de Galicia (I)». *Anuario Brigantino* 32: 433-63.
- Valero Abril, Pilar. 2015. «De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- Valladares, Marcial. 2010. *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial de Valladares*. Edición de José Luis do Pico e Isabel Rei. Baiona: Dos Acordes.
- Van Dijk, Teun. 1986. «La pragmática de la comunicación literaria». En *Pragmática de la comunicación literaria*, compilado por Antonio Mayoral, 171-94. Madrid: Arco Libros.
- Van Orden, Kate, ed. 2000. *Music and the cultures of print*. New York, London: Garland Publishing.
- Varela de Vega, Juan Bautista. 1974. «Ulloa Varela, Carlos». En *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 29, 180-81. Gijón: Silverio Cañada Editor.
- 1990. *Juan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico*. A Coruña: Deputación de A Coruña.
- 1992-93. «Juan Montes en el certamen de La Coruña de 1890». *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses* 27-28: 271-78.
- 1993. «Indalecio Varela Lenzano, notable folklorista gallego». *El Museo de Pontevedra* 47: 253-75.
- 1994. «Un singular organista de la catedral de Lugo: Isidoro Blanco (1824-1893): en el centenario de su muerte». *Lucensia* 8: 141-49.
- 1995. «Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo Vicente Latorre». *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 7 (1): 229-50.
- 1997. «El magisterio de la capilla de la catedral de Lugo en el siglo XIX». *Lucensia* 15: 279-98.
- 1997-98. «Centenario del II Congreso Eucarístico Español, la música en el congreso y la intervención de Juan Montes». *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 8 (2): 249-75.
- 1999. *Xoán Montes. O músico de Lugo*. Lugo: Patronato de Cultura do Excelentísimo Concello de Lugo.
- 1999-2000. «La aportación musicológica del ribadense José Vicente Pérez Martínez». *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 9: 307-34.

- 2000. «La música en la catedral de Lugo, en la segunda mitad del siglo XIX». En *Congreso sobre Juan Montes*, 237-50. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2001a. «Felipe Paz Carbajal, un gran músico del XIX gallego». *El Museo de Pontevedra* 55: 317-36.
- 2001b. *El músico Juan Montes y los poetas gallegos*. Valladolid: Gráf. Andrés Martín.
- 2004. «La música en la catedral de Lugo». *Lucensia* 29: 367-74.
- Varela Lenzano, Indalecio. 1897. «Por la música gallega». *Revista Gallega* 3, n. 129 (29 de agosto): 1-2.
- Varela Silvari, José María. 1874. *Galería biográfica de músicos gallegos*. A Coruña: Imp. Vicente Abad.
- 1883. «Emilia Quintero y Calé». *La Unión Gallega* 2 (98): 351.
- Vargas Liñán, Belén. 2008. «La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de “La Moda” de Cádiz». En *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, coordinado por Francisco J. Giménez, Joaquín López y Consuelo Pérez, 345-64. Granada: Universidad de Granada.
- 2009. «El comercio en torno a la música de tecla en Granada a través de la prensa (1833-1874)». En *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz. Actas del symposium FIMTE 2008*, coordinado por Luisa Morales y Walter Aaron Clark, 67-124. Almería: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- 2012. «El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)». En *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 463-76. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM.
- 2013. «La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)». En *Musicología global, musicología local*, coordinado por Javier Marín, Germán Gan, Elena Torre y Pilar Ramos, 1655-1676. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Vázquez Gómez, Cristina. 2011. «As bandas de música populares do Trasdeza: Banda de Música Municipal de Silleda». *Descubriendo. Anuario de estudos e investigación do Deza* 11: 277-305.
- 2012. «Fondos documentais e legado social: dúas canles para investigar as bandas de música populares na comarca do Deza». En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Francisco Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 407-28. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Vázquez Tur, Mariano. 1988. «El piano y su música en el siglo XIX en España». Tesis doctoral, Universidad Santiago Compostela.
- 1991. «Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 225-48.

- Vázquez Tur, Mariano, y Javier Garbayo. 2000. «López Almagro, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Vázquez Varela, José Luis et al. 1982. *Historia del Arte Gallego*. Madrid: Alambra.
- Vázquez Verao, Paula, coord. 2011. *Banda de música de Sober. Un século e medio de historia*. Sober: Asociación Cultural Banda de Música de Sober.
- Vedía y Goosens, Enrique de. 1845. *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. A Coruña: Imp. Y Lib. De D. Domingo Puga.
- Vega Toscano, Ana. 1998. «Métodos españoles de piano en el siglo XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5: 129-45.
- 1999. «Abrantes Bello, Joaquín». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2014. «La escuela española de piano en el siglo XIX: fundamentos para su estudio». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez, 327-34. Madrid: ICCMU.
- Veintimilla Bonet, Alberto. 2002. «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Velazco, Jorge. 1993. «Edición y circulación de publicaciones musicales entre México y Europa». *Revista de Musicología* 16 (3): 1181-92.
- Versteeg, Margot. 2000. *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Viana Martínez, Víctor. 1993. *Banda de música de Vilagarcía de Arousa (1873-1993)*. Vilagarcía (Pontevedra): Patronato Banda de Música.
- Vicetto, Benito. 1865-73. *Historia de Galicia*. Ferrol: Establecimiento lito-tipográfico de Taxonera.
- Vieito Liñares, Fernando. 2005. «A “Institución Libre de Enseñanza” e a música tradicional en Galicia (1877-1936)». *Etnofolk. Revista galega de etnomusicoloxía* 1: 35-46.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 2007. *A Coruña y el siglo de las luces. La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*. Santiago: Universidade de Santiago; Universidade da Coruña.
- 2013. «A Coruña de “entre siglos”: la imagen moderna de una ciudad de progreso (1886-1931)». En *José Sellier en A Coruña: los comienzos del cine español*, coordinado por José Luis Castro de Paz, 17-45. A Coruña: Deputación da Coruña.
- 2014. «A Coruña: historia e imagen de un puerto atlántico (s. I- 1936)». En *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, editado por María del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán, 381-94. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Vila y Algorri, Eduardo. 1909. *Memoria histórica y descriptiva de las obras del puerto de La Coruña*. A Coruña: Imprenta y Fotograbado Ferrer.

- Villa Rojo, Jesús, y Carlos José Carlos Gosálvez. 2002. «Romero y Andía, Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- Villalba Muñoz, Luís. 1914. *Últimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del siglo pasado*. Madrid: Ildefonso Alier.
- Villalta, Luisa. 1999. *O outro lado da música, a poesía: relación entre ambas artes na historia da literatura galega*. Vigo: A Nosa Terra.
- Villanueva Abelairas, Carlos. 1994. *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- 1999. «Álvarez, José M^a». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2002. «Santavalla, Ángel Custodio González». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2000a. «El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento». En *Congreso sobre Juan Montes*, 47-67. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2000b. «Los músicos gallegos de la emigración a Cuba». En *Actas del Congreso "Galicia-Cuba": un patrimonio de referencia y confluencias*, 389-403. Sada: Edición do Castro.
- 2000c. «Martínez Posse, Manuel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, s. v. Madrid: SGAE.
- 2002. «La presencia de la zanfona en la música antigua y tradicional: una nueva lectura de la obra de Faustino Santalices». En *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje a la profesora Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla y José Manuel López Vázquez, 811-38. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2003. «Speculum virtutis: Martín Códax y el pensamiento musical tradicionalista». En *Memoria artis: studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, coordinado por María Carmen Folgar de la Calle, Ana Goy Diz y José Manuel López Vázquez, vol. 2, 325-35. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 2005a. «La Galicia que mira al acuerdo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano». En *Congreso José Canalejas e a súa época*, 45-69. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- , ed. 2005b. *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios, 1905-1993*. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes; Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 2007a. «A.C. Santavalla e P. Veiga, ou a construción de Galicia a partir dunha simple alborada». En *Rudesindus: a terra e o templo*, coordinado por Carla Fernández-Refoxo González, 255-65. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Turismo de Xestión do Plan Xacobeo.

- 2007b. «A música como fundamento de identidade na obra de Xosé Filgueira Valverde». En *Xosé Filgueira Valverde: 1906-1996, un século de Galicia*, editado por Xosé Carlos Valle Pérez, 284-321. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
 - 2007c. «Claves para la interpretación del cancionero de Sampedro». En *Cancionero musical de Galicia*, coordinado por Carlos Villanueva, 11-17. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
 - 2007d. «Fuentes y personajes para el estudio del *Cancionero Musical de Galicia*». En *Cancionero musical de Galicia*, coordinado por Carlos Villanueva, 91-149. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
 - 2007e. «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*, coordinado por María Ángela Comesaña Martínez, 45-105. Vigo: Publicación da Cátedra Filgueira Valverde.
 - 2014a. *Víctor Said Armesto: una vida de romance*. Santiago: Xunta de Galicia, Consorcio de Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
 - 2014b. «Adolfo Salazar y Bal y Gay en México: tareas compartidas». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez, 497-504. Madrid: ICCMU.
- Villanueva Abelairas, Carlos, y Joám Trillo. 1993. *El Archivo de Música de la catedral de Mondoñedo*. Mondoñedo: Estudios Mindonienses
- Villanueva Abelairas, Carlos, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas, eds. 2015. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña: Fundación Barrié; Santiago: Museo do Pobo Galego; Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Villares, Ramón. 1984. *A historia*. Vigo: Galaxia.
- 1997. «A emigración en América». En *Galicia Exterior*, coordinado por José Manuel García Iglesias, 24-33. Vigo: Galaxia.
 - 2003. «La ciudad de los dos apóstoles (1875-1936)». En *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, coordinado por Ermelindo Portela Silva, 477-555. Santiago: Concello de Santiago, Consorcio de Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
 - 2004. *Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia.
- Villar Taboada, Carlos, y Jesús Martín Galán, coords. 2004. *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía.
- Villar Taboada, Carlos. 2007. *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Ann Arbor, MI (EE.UU.): UMI University Press.
- 2014. «Problemáticas sobre el análisis musical y su enseñanza universitaria». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez, 553-58. Madrid: ICCMU.

- Virgili Blanquet, María Antonia. 1986. «El teatro Lope de Vega: algunos aspectos de su vida musical». En *Teatro Lope de Vega: cinco aniversarios de plata, 1861-1986*, 43-47. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.
- 1987a. «Música y teatro en Valladolid en el siglo XIX». *Revista de Musicología* 10 (2): 653-60.
- 1987b. «Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla». En *España en la música de occidente*, editado por Emilio Casares, Ismael Fernández y José López Calo, vol. 2. 231-39. Madrid: Ministerio de Cultura.
- 1987c. «Voces e instrumentos en la música religiosa española en el siglo XVIII». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* 3 (2): 95-105.
- 1990a. «La idea regeneracionista en la música española». En *De Música Hispana et aliis: miscelánea en homenaje al prof. López Calo en su 65 ° cumpleaños*, coordinado por Emilio Casares y Carlos Villanueva, vol. 2, 151-92. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- 1990b. «El nacionalismo musical en España y América: influencias y relaciones». En *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Artes*, 287-290. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- 1991. «La música en la Guerra de la Independencia. Una nueva fuente documental para su estudio». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 51-62.
- 1992. «La regencia: tradición y europeísmo en la música española». En *D^a María Cristina de Habsburgo-Lorena. Estudios sobre la Regencia (1885-1902)*, 270-99. Madrid: Estudios Superiores de El Escorial.
- 1993. «La presencia de lo musical en el teatro español». En *Teatro clásico y teatro europeo*, 12-21. Burgos: Ayuntamiento de Burgos.
- 1995. «La música religiosa en el siglo XIX español». En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso, 375-405. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- 1996-97. «La zarzuela en Castilla». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 363-98.
- 1998. «La música en Valladolid». En *Valladolid, arte y cultura: guía cultural de Valladolid y su provincia*, vol. 2, 899-930. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.
- 2000. «El pensamiento musical y la estética de salón en la España del siglo XIX». En *Música iberoamericana de salón. Actas del congreso Iberoamericano de musicología 1998*, coordinado por José Peñín, 11-39. Caracas: Fundación Emilio Sojo.
- 2002. «La música religiosa en el siglo XIX español». *Revista Catalana de Musicología* 2: 181-202.

- 2003. «La reforma de la música sacra en España». En *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques (1870-1939)*, editado por Louis Jambou, 153-63. París: Presses de l'Université de París- Sorbonne.
- 2007. *La música en Burgos siglos XIX y XX*. Burgos: Caja de Burgos.
- 2014. «Música y sociabilidad burguesa en Cuba: ocio e instrucción, 1833-1868». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez, 471-84. Madrid: ICCMU.
- Walker, Francis 1892. A. *Political Economy*. Londres: Macmillan and Company.
- Weber, Max. 2006. *Conceptos sociológicos fundamentales*. Editado y traducido por Joaquín Abellán. Madrid: Alianza Editorial.
- Weber, William. 2004a. *Music and the middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Aldershot: Ashgate.
- , ed. 2004b. *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*. Bloomington (USA): Indiana University Press.
- Williams, Alistair. 2001. *Constructing Musicology*. Aldershot, Burlington: Ashgate.
- 2012. «Constructing Meanings and Subjectivities in Music: Theories and Practices». En *Constructing the Historiography of Music: The Formation of Musical Knowledge*, editado por Sandra Danielczyk, Ina Knoth y Lisbeth Suhrcke. Hildesheim: Olms Verlag.
- Yagüe López, Pilar. 2003. *El Círculo de Artesanos en la vida literaria y cultural de A Coruña (1884-1912)*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- Yamuni Tabush, Vera. 1980. *José Gaos: el hombre y su pensamiento*. México: Universidad Autónoma de México.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1997. *Fuentes de la Historia del Arte*. Vol. 1. Madrid: Historia 16.
- Zaldívar, Álvaro. «El concepto de música en la España del siglo XIX: la silenciada influencia de la estética Balmesiana». *Revista de Musicología* 14 (1-2): 457-80.
- Zecca-Laterza, Agostina. 1984. *Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*. Roma: Nuovo Istituto Editoriale Italiano.

WEBGRAFÍA

Biblioteca de Galicia Galiciana. <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/>,
última consulta 15 de mayo de 2016.

Biblioteca Digital Hispánica.

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica>, última consulta 10 de
enero de 2017.

Biblioteca Nacional de España, portal de datos bibliográficos. <http://datos.bne.es/>,
última consulta 23 de marzo de 2016.

Bibliothèque Nationale de France, fichas de referencia sobre autores, obras y temas.
<http://data.bnf.fr/>, última consulta 13 de enero de 2017.

Centro Superior Bibliográfico de Galicia. <http://www.csbg.org/>, última consulta 12 de
diciembre de 2016.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/>, última
consulta 20 de diciembre de 2016.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. <http://prensahistorica.mcu.es/es>, última consulta
6 de julio de 2016.

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

<http://hemerotecadigital.bne.es/>, última consulta 10 de febrero de 2017.

